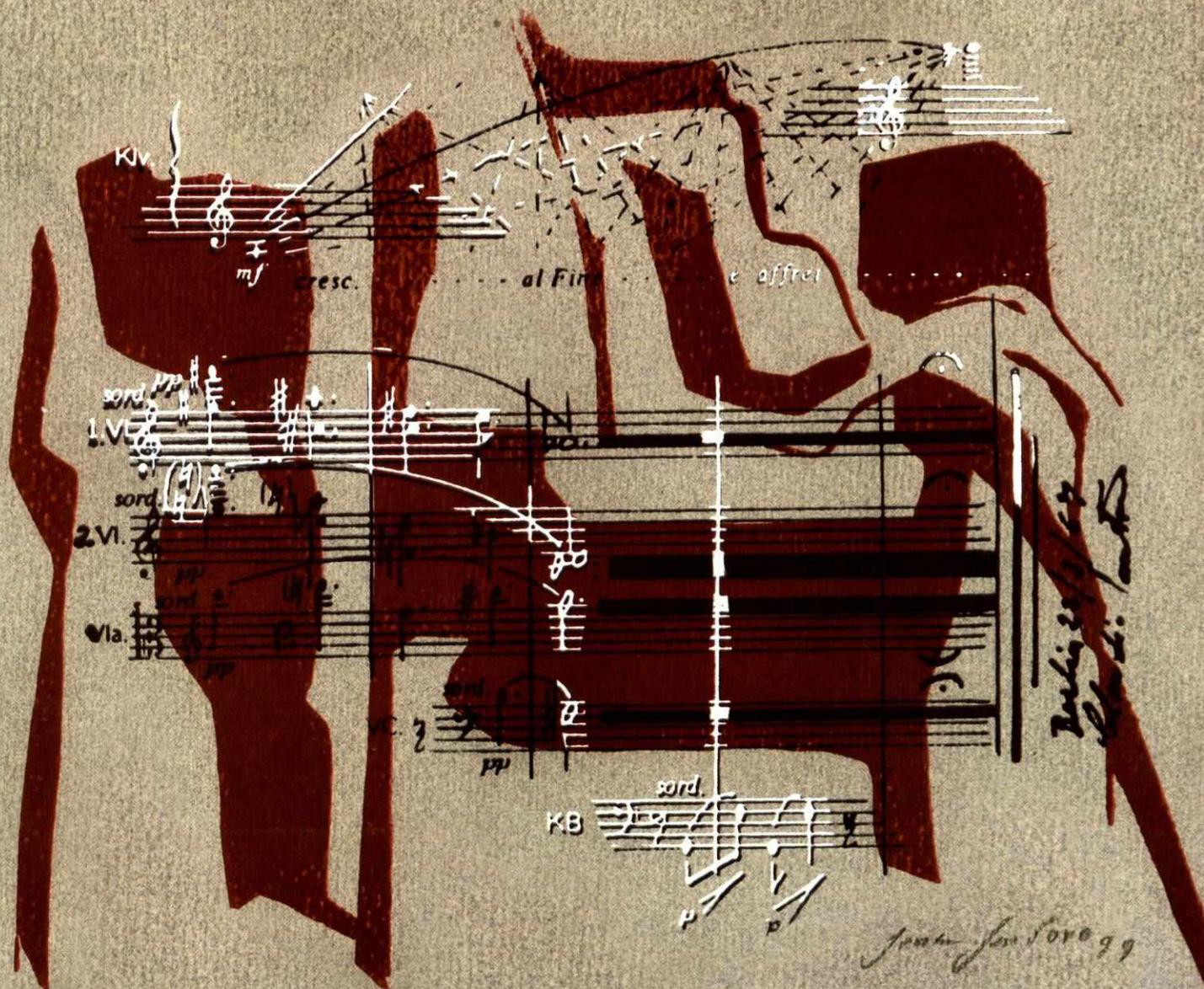




Brasiliana



**Reflexões à margem dos 500 anos
– a identidade sonora do Brasil**

As metáforas na música

O silêncio

**Rio antigo – as pequenas bandas
de música e o “perigo alemão”**

**Camargo Guarnieri – o mestre, o
músico, o homem**

**Carlos Gomes e sua música no
Brasil novecentista**

**Músicas e ideologias da
nacionalidade**

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

Desde 1945 a serviço da música no Brasil

Diretoria: Edino Krieger (presidente), Turbívio Santos (vice-presidente), Ernani Aguiar (1.º secretário), Roberto Duarte (2.º secretário), José Maria Neves (1.º tesoureiro), Mercedes Reis Pequeno (2.º tesoureira) **Comissão de Contas: Titulares** – Vicente Salles, Mario Ficarelli, Raul do Valle **Suplentes**– Manuel Veiga, Jamary de Oliveira.

Cadeira	Patrono	Fundador	Sucessores
1.	José de Anchieta	Villa-Lobos	Ademar Nóbrega – Marlos Nobre
2.	Luiz Álvares Pinto	Frutuoso Viana	Waldemar Henrique – Vicente Salles
3.	Domingos Caldas Barbosa	Jayme Ovalle e Radamés Gnattali	Bídu Sayão – Cecília Conde
4.	J. J. E. Lobo de Mesquita	Oneyda Alvarenga	Ernani Aguiar
5.	José Maurício Nunes Garcia	Fr. Pedro Sinzig	Pe. João Batista Lehmann – Cleofe Person de Mattos
6.	Sigismund Neukomm	Garcia de Miranda Neto	Ernst Mahle
7.	Francisco Manuel da Silva	Martin Braunwieser	Mercedes Reis Pequeno
8.	Dom Pedro I	Luís Cosme	José Siqueira – Arnaldo Senise
9.	Thomáz Cantuária	Paulino Chaves	Brasílio Itiberê – Osvaldo Lacerda
10.	Cândido Ignácio da Silva	Octavio Maul	Armando Albuquerque – Régis Duprat
11.	Domingos R. Mossorunga	Savino de Benedictis	Mário Ficarelli
12.	José Maria Xavier	Otávio Bevilacqua	José Maria Neves
13.	José Amat	Paulo Silva e Andrade Muricy	Ronaldo Miranda
14.	Elias Álvares Lobo	Dinorá de Carvalho	Eudóxia de Barros
15.	Antônio Carlos Gomes	Lorenzo Fernandez	Renzo Massarani – J. A. de Almeida Prado
16.	Henrique Alves de Mesquita	Ari José Ferreira	Henrique Morelenbaum
17.	Alfredo E. Taunay	Francisco Casabona	Yara Bernette
18.	Arthur Napoleão	Walter Burle Marx	Sônia Maria Vieira Rabinovitz
19.	Brasílio Itiberê da Cunha	Nicolau B. dos Santos	Helza Cameu – Roberto Duarte
20.	João Gomes de Araújo	João da Cunha Caldeira Filho	Sérgio de Vasconcellos Corrêa
21.	Manoel Joaquim de Macedo	Claudio Santoro	Luiz Paulo Horta
22.	Antônio Callado	Luiz Heitor Corrêa de Azevedo	Jorge Antunes
23.	Leopoldo Miguez	Mozart Camargo Guarnieri	Laís de Souza Brasil
24.	José de Cândido da Gama Malcher	Florêncio de Almeida Lima	Norton Morozowicz
25.	Henrique Oswald	Aires de Andrade Junior	Aylton Escobar
26.	Euclides Fonseca	Valdemar de Oliveira	Anna Stella Schic Philippot
27.	Vicenzo Cernicchiaro	Silvio Deolindo Frois	Francisco Chiafitelli – Pe. Jaime Diniz – José Penalva
28.	Ernesto Nazareth	Furio Franceschini	Aloísio Alencar Pinto
29.	Alexandre Levy	Samuel A. dos Santos	Enio de Freitas e Castro – Ricardo Tacuchian
30.	Alberto Nepomuceno	João Batista Julião	Mozart de Araújo – Mário Tavares
31.	Guilherme de Mello	Rafael Baptista	Ernst Widmer – Manoel Veiga
32.	Francisco Braga	Eleazar de Carvalho	Jocy de Oliveira
33.	Francisco Valle	Assis Republicano	Francisco Mignone – Lindembergue Cardoso – Raul do Valle
34.	José de Araújo Vianna	Newton Pádua	César Guerra-Peixe – Edino Krieger
35.	Meneleu Campos	Eurico Nogueira França	Jamary de Oliveira
36.	J. A. Barrozo Netto	José Vieira Brandão	
37.	Glauco Velasquez	João Itiberê da Cunha	Aleco Bocchino
38.	Homero Sá Barreto	João de Souza Lima	Turbívio Santos
39.	Luciano Gallet	Rodolfo Josetti	Rossini Tavares de Lima – Maria Sylvania T. Pinto – Amaral Vieira
40.	Mário de Andrade	Renato Almeida	Vasco Mariz

Membros correspondentes Gaspare Nello Vetro (Itália) Gerard Béhague (França/EUA); Robert Stevenson (EUA); Aurélio de la Veja (Cuba/USA); David Appleby (USA); Gerhard Doderer (Alemanha/Portugal) e Stanley Sadie (Inglaterra).

Academia Brasileira de Música Praia do Flamengo, 172/ 11º andar – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
CEP 22210-030 – Telefax: (21) 205-3879 – www.abmusica.org.br – abmusica@abmusica.org.br

REVISTA BRASILEIANA

Conselho Editorial RICARDO TACUCHIAN (COORDENADOR); MERCEDES REIS PEQUENO; VASCO MARIZ **Conselho consultivo** ARNALDO SENISE; GASPARE NELLO VETRO (ITÁLIA); GERARD BÉHAGUE (EUA); GERHARD DODERER (PORTUGAL); LUIZ PAULO HORTA; MANUEL VEIGA; RÉGIS DUPRAT; VICENTE SALLES **Projeto Editorial e Edição** HELOISA FISCHER **Projeto Gráfico** MILA WALDECK **Diagramação** HYBRIS DESIGN **Capa** GRAVURA DE SÔNIA SANTORO 2ª e 3ª capas **DESENHO DE LIBERATI Versões em inglês** RICARDO GOMES QUINTANA **Revisão** CRISTIANE DANTAS **Distribuição** PAULO GARCIA **Tiragem desta edição** 1.000 EXEMPLARES. Os textos para publicação devem ser submetidos ao conselho editorial, sob a forma de disquete ou enviados por correio eletrônico (editor de texto Word 6.0 ou versão mais nova, máximo 12 laudas de 25 linhas com 70 toques, incluídos exemplos, ilustrações e bibliografia). As opiniões e os conceitos emitidos em artigos assinados são de exclusiva responsabilidade de seus autores.

Com este quarto número de sua revista *Brasiliiana*, a Academia Brasileira de Música saúda o ano 2000 e os 500 anos do Brasil e pede passagem para um renovado esforço em favor da música brasileira. Encerramos 1999 com algumas conquistas relevantes, como a Bibliografia da Música Brasileira, agora em fase de instalação na Internet, a digitação das primeiras obras para o Banco de Partituras de Música Brasileira para Orquestra (com apoio da Secretaria de Música e Artes Cênicas do Ministério da Cultura), o lançamento do selo fonográfico próprio ABM Digital e a continuidade das séries *Brasiliiana* e *Trajetórias*, já em seu segundo ano, e que terão prosseguimento e possíveis desdobramentos este ano. Assinale-se também o interesse despertado, no Brasil e no exterior, pelo terceiro número da nossa revista, dedicado a Villa-Lobos pelos 40 anos de sua morte.

Neste quarto número, valorizado em sua capa pela bela gravura de Sonia Santoro sobre fragmentos de partituras de seu pai, Claudio Santoro, e em seu conteúdo por um elenco de matérias e informações relevantes, assinala-se a renovação do quadro de Acadêmicos, com a eleição de Cecília Conde, educadora musical emérita, que passa a suceder Bidu Sayão na Cadeira Nº 3, e de Amaral Vieira, brilhante compositor e pianista, sucessor de Maria Silvia Pinto na Cadeira Nº 39. Ampliado foi também o quadro de Membros Correspondentes, enriquecido com a eleição de três grandes amigos da música brasileira, como são David Appleby, dos Estados Unidos, Gerhard Doderer, da Alemanha e Portugal, e Stanley Sadie, da Inglaterra.

Renovado foi também o mandato da atual Diretoria da ABM, por sugestão de vários acadêmicos e deliberação formalizada em dezembro, tendo em vista que nenhuma candidatura foi inscrita. Entre os desafios que a Diretoria reeleita se proporá neste novo biênio de mandato que ora se inicia, inclui-se a conquista de uma sede própria, a criação de um sistema eficiente de distribuição da produção editorial e fonográfica independente da música brasileira e a regularização do recolhimento e da distribuição de direitos autorais de compositores brasileiros de música de concerto. Desafios que esperamos poder enfrentar e superar com o apoio dos Acadêmicos e de instituições e pessoas que compreendem o papel relevante da música brasileira no contexto do desenvolvimento cultural e econômico do país, e a certeza de que a cultura ocupa um lugar cada vez mais importante neste limiar do novo século e do novo milênio.

Edino Krieger

Presidente da Academia Brasileira de Música

..... **SUMÁRIO**

REFLEXÕES À MARGEM DOS 500 ANOS –
A IDENTIDADE SONORA DO BRASIL,
por Edino Kriegerpág 2

AS METÁFORAS NA MÚSICA,
por Frederico Richter (Frerídio)pág 4

O SILÊNCIO,
por Jorge Antunespág 10

RIO ANTIGO – AS PEQUENAS BANDAS DE
MÚSICA E O “PERIGO ALEMÃO”,
por Carlos Wehrspág 18

CAMARGO GUARNIERI – O MESTRE, O MÚSICO,
O HOMEM,
por Eduardo Escalantepág 24

CARLOS GOMES E SUA MÚSICA NO BRASIL
NOVECENTISTA,
por Vicente Sallespág 30

IDENTIDADES BRASILEIRAS E REPRESENTAÇÕES
MUSICAIS: MÚSICAS E IDEOLOGIAS DA
NACIONALIDADE,
por Samuel Araújopág 40

RESENHASpág 49

LANÇAMENTOS/ NOTASpág 52

RESUMOS EM INGLÊSpág 55

COLABORARAM NESTA EDIÇÃOpág 56

REFLEXÕES À MARGEM DOS 500 ANOS: A IDENTIDADE SONORA DO BRASIL

§
Edino Krieger
§

A identidade musical brasileira já existia antes do Descobrimento, nos cantos dos pássaros e nos cantos e danças rituais dos indígenas, e foi se modificando à medida que chegaram, com descobridores e colonizadores, outras manifestações sonoras. Característica da identidade sonora do Brasil é o sentido de unidade que a pluralidade de expressões alcançou. Assinale-se a formação comum da identidade nas três vertentes da criação musical brasileira: folclórica, popular urbana e clássica, com sua multiplicidade de formas, linguagens e expressões.

A mais abstrata das artes – a música – é talvez a mais concreta manifestação do que se poderia chamar de identidade cultural brasileira. A música antecedeu em séculos, talvez milênios, a chegada do navegador português a este território que passaria a ser chamado Brasil. Uma identidade sonora primitiva já existia então, embora sem registro consciente, no canto dos pássaros, nos gritos dos animais e nos cantos e danças rituais das centenas de tribos que o povoavam. Com a chegada do “descobridor” e dos vários contingentes de colonização, uma nova identidade sonora foi sendo construída ao longo dos anos e dos séculos, fruto da miscigenação das diversas culturas musicais que aqui aportaram, em seu processo paulatino de confronto, interação e integração.

O primeiro momento desse processo terá sido a celebração da primeira missa em Porto Seguro, quando o canto gregoriano terá alcançado pela primeira vez os ouvidos surpresos dos tupinambás. Esse primeiro encontro de culturas musicais iria iniciar, com a catequese, o processo antropofágico de redefinição e recriação da identidade sonora do país

que então se formava. O canto gregoriano, utilizado na catequese por meio da substituição dos textos originais em latim por palavras das línguas indígenas, e da utilização de cantos indígenas com textos cristãos, seria a primeira experiência de interação, no Brasil, de duas culturas musicais, e de sua transformação pelo processo dialético de encontro, confronto e síntese. Esse encontro dos modos gregorianos com o modalismo primitivo dos cantos indígenas terá gerado, quem sabe, a semente da qual germinariam os modos nordestinos, utilizados até hoje nas cantorias dos repentistas e na música popular regional do Nordeste.

Com a colonização, outras dezenas, centenas de expressões sonoras aportariam aqui e se submeteriam, gradual e inexoravelmente, a esse processo de transformação, amálgama e síntese, que resultaria nesse imenso mosaico de ritmos, inflexões, formas, cantares de diversificadas características expressivas, que compõem em seu conjunto os contornos de uma identidade sonora a um tempo multiforme e conceitualmente unificada.

Resulta interessante pensar, com um olhar retrospectivo, como algumas dessas transformações se teriam processado. Como, por exemplo, a canção francesa *Sur le Pont D' Avignon tout le monde passera*, aqui chegada certamente numa das invasões francesas, iria ser apropriada pelas crianças para se transformar, quem sabe quando e como, na brasileiríssima canção de roda infantil *Surupango da vingança* ou *Passa passa gavião, todo mundo passará*. Ou como a ária de crote italiana, muito em voga em toda a Europa e trazida para cá pela corte portuguesa, iria aqui adquirir novos acentos expressivos na modinha brasileira, cantada primeiro ao som do cravo e espineta nos salões nobres, para logo depois ganhar as ruas ao som do violão; ou como os acentos sincopados da *habanera* espanhola iriam ganhar manemolência e sensualidade ao cruzar musicalmente com o *lundu* de origem africana, dando origem ao maxixe; ou como o *shottish* europeu transformaria aqui em duas expressões equivalentes, porém diferenciadas, como são o xote nordestino e o chote gaúcho, ambos frutos da mesma semente; ou ainda como o ritmo marcial do *paso doble* espanhol resultaria aqui no dobrado brasileiro, e, quem sabe, por aceleração, no frevo pernambucano. Ou como a valsa européia, que Ernesto Nazareth assimilou através das harmonias cromáticas de Chopin, se tornaria uma das mais típicas expressões do cáldo melodismo brasileiro; ou como o ritmo simétrico e saltitante da polca européia vai-se amaneirando no piano carioca de Chiquinha Gonzaga até adquirir a ginga sincopada e brejeira do nosso chorinho instrumental. Sem falar da extraordinária força da rítmica africana, certamente um dos condimentos mais importantes da cultura musical brasileira, que iria desabrochar aqui em dezenas de ritmos e manifestações sonoras tipicamente nossas, dos batuques, congadas e candomblés ao samba em todas as suas variantes, promovendo inclusive uma africanização crescente do samba carnavalesco carioca, originariamente mais melódico e agora predominantemente rítmico. E todas as múltiplas pulsações adjacentes da rítmica afro-brasileira, dos maracatus, cateretês, jongos, catimbós e outras danças folclóricas aos ritmos afro-baianos e outras danças urbanas de hoje, do pagode carioca ao forró nordestino.

Uma das características marcantes da identidade sonora do Brasil é o sentido de unidade que esse amálgama adquire em sua fascinante multiplicidade. É tão reconhecidamente brasileiro um xaxado da

Paraíba quanto uma rancheira gaúcha, ou uma toada sertaneja de São Paulo ou Mato Grosso, ou um chorinho carioca, ou uma valsa de Nazareth ou Zequinha de Abreu, ou a modinha *Quem sabe?* de Carlos Gomes ou até mesmo a mineiríssima *Ó Minas Gerais*, nada mais que uma canção napolitana naturalizada.

Característica é também a origem comum das três vertentes da criação musical brasileira – a folclórica, a popular urbana e a clássica. São as mesmas fontes primárias, as mesmas formas e expressões surgidas do processo antropofágico das culturas musicais européias e africanas, que alimentam a formação do caldo de cultura da música folclórica, com sua extraordinária diversidade e riqueza, e que se projetam também na música popular urbana e na música clássica brasileira. O nascimento da modinha se registra não apenas nos cantares de Domingos Caldas Barbosa, mas também em páginas do Padre José Maurício e de Carlos Gomes; e o fascínio dos ritmos africanos seduziria não só Joaquim Calado e Chiquinha Gonzaga, mas também seus contemporâneos Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno; e a interação entre o regional e o nacional, entre o folclore e a música popular urbana, encontra na vertente da música clássica brasileira, com a obra magistral de Villa-Lobos, a sua expressão máxima de síntese e de interação entre o inconsciente musical coletivo e o gênio criador individual.

Bela Bartók disse certa vez que as influências de outras culturas musicais recebidas durante séculos pela música húngara não conseguiram destruí-la, pois acabaram se incorporando a ela. Também no Brasil, a força e a vitalidade de sua identidade sonora, já solidamente estabelecida, permitem prever que já não será destruída, não obstante o esforço nesse sentido representado pela avalanche de lixo musical importado que os meios de comunicação de massa – notadamente o rádio e a televisão – despejam diariamente em nossos ouvidos indefesos. O crescimento do interesse pelos ritmos brasileiros, do samba ao forró, do choro às polcas e valsas de antigamente, da música colonial de José Maurício e dos mestres mulatos de Minas a Villa-Lobos e à música clássica de hoje, com sua rica e diversificada gama de linguagens, formas e procedimentos, atestam a vitalidade de um processo de criação e de formação de uma identidade sonora que tem origem milenar e que se consolidou nesses 500 anos de Brasil.

AS METÁFORAS DA MÚSICA

§
Frederico Richter (Frerídio)
§

Este artigo versa sobre as intencionalidades dos compositores ao escrever música e a semântica particular das linguagens artísticas. Os novos compositores precisam desenvolver suas capacidades de criação através da metáfora e os intérpretes, aprofundar os estudos da metáfora aplicada à linguagem musical, para interpretar corretamente as obras musicais. É o binômio DECODIFICAR, isto é, saber as escritas e as regras da música e INTERPRETAR, quer dizer, saber as intencionalidades dos compositores, que permite desvendar a VERDADE de sua música através da metáfora musical.

TNTRODUÇÃO ∞ Estudando a música como linguagem, encontramos, surpresos, em diversos artigos, de diferentes autores, opiniões que querem rebaixar a música a sons somente, sem significado. Os sons exprimiriam somente vibrações, nada mais – todo o sentido sublime da linguagem musical, sua espiritualidade, seu sentimento, a linguagem mesmo, estaria comprometida e teria um só significado: o som pelo som. Como o nosso estudo é sobre metáforas em música, recordemos: A palavra exprime a realidade diretamente e forma a linguagem comum com que nos comunicamos diariamente. Mas... será que a linguagem comum se conforma somente com o exprimir a realidade? Ou será que queremos exprimir algo mais, que não seja somente a realidade vista e posta diante dos olhos, ou tem algo mais que sentimos e que não está diante dos olhos diretamente, mas no nosso sentir? Todos os lingüistas concordam que para isto existe a metáfora, uma forma comparativa de se exprimir, que é uma verdade sentida por nós, interior, e que nada tem a ver com a realidade vista ou com a semântica exata das palavras.

Esta nova linguagem é uma manifestação do espírito, extra-realidade, que possibilita a nova visão

do que queremos exprimir. Já não se trata mais da *realidade* vista mas, de uma *verdade* sentida – e que sobrepõe à *realidade* vista. Vejamos: “Maria é jovem e bela.” Nesta frase exprimimos uma *realidade* vista: vimos que Maria é jovem e bela. Mas, se usarmos uma metáfora diremos uma *verdade*: “Você é o creme do meu café” (esta metáfora encontramos no artigo de Maria Auxiliadora R. Kneipp citado na bibliografia deste trabalho). O objeto de nossa realidade contém algo que sentimos, uma verdade nossa, oculta dentro da realidade. Então as palavras dirão mais do que a sua semântica exprime. É o significado em linguagens como as artísticas, por exemplo, e que vai além da simples realidade vista ou posta diante dos olhos.

Toda obra de arte é uma metáfora: o que ela nos traz *não é isto* mas *está no lugar daquilo*. O desvio do sentido *som pelo som* para algo que deve exprimir *algo mais*, torna a arte metafórica.

Dizer que a descrição de um rio – o rio Moldau, descrita musical e metafórica por Smetana – não é nada disso, é ser não-musical pois as cataratas descritas, os alargamentos do rio descritos por ondas de sons, se não sentidos pelo ouvinte, denotam falta de sensibilidade musical. Ou será que as metáforas literárias – “Julietta é meu sol” – deveriam ser expli-

Ceci n'est pas une pomme



Magritte

Ceci n'est pas une Pomme, Magritte (1964): expressão metafórica da pintura assemelha-se à da música.

Reprodução / Magritte

cadras aos pobres de espírito? Não acontecerá, então, o mesmo em relação à música, à pintura que irá além do simples desenhar uma maçã? Isto não é uma maçã (Magritte) como dizer *maçã* não o é também! Seu som nos dá, semanticamente, a designação da fruta chamada maçã. E em música? Ela precisa se exprimir metaforicamente ou não terá nenhum sentido além de vibrações sonoras. Será que a arte, seja sonora, pictórica ou teatral, gestual ou visual não tem outro sentido além daquele expresso pelos seus elementos constitutivos – linha, som, gesto, representação, seu aspeto exterior?

A arte é uma manifestação representativa das realidades concretas ou abstratas da evolução do homem.

Todas estas manifestações devem ser compreendidas pelo espírito. Nisto incluímos a compreensão semântica das palavras ou dos desenhos que expressam coisas concretas. E as abstratas? Como teríamos de fazer para descrevê-las? Não seria pelo sentir? “A apreensão abstrata é um sentido superior do homem.” (Vygotski). Enunciemos alguns fatos relacionados com metáfora:

I – A semântica se vale da identificação sonora na palavra enunciando o nome do objeto. No desenho, esta identificação se dá por traços e linhas formando a figura do objeto. Ambos expressam a realidade vista e posta diante dos olhos. Na música, isto não é possível porquanto os sons musicais (sons musicais são

ESCUTEMOS O QUE FALAM AS ARQUITETURAS VESTIDAS DE SONS E APRENDAMOS A ESCUTAR
A MÚSICA COM OS OUIDOS DO CORAÇÃO.



aqueles usados na arquitetura musical) não enunciam objetos, eles expressam vibrações sonoras medidas em Hertz.

II – Toda metáfora vai além da semântica das palavras, dos traços, desenhos ou das vibrações dos sons. A metáfora contém uma *verdade* subjetiva que deve ser sentida, percebida e que ultrapassa a realidade concreta, vista. Transcrevemos este trecho encontrado na *Versão preliminar dos parâmetros curriculares nacionais* (do Brasil) para terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental para área de artes, páginas, 18 e 19:

“...a obra de arte pode significar coisas diferentes, resultantes da experiência de apreciação de cada um... A percepção é condição para compreensão estética e artística. O processo de conhecimento advém, então, de significações que partem da percepção das qualidades de linhas, texturas, cores, sons, movimentos, temas, assuntos, apresentados e/ou construídos entre obra e receptor. Quando Guimarães Rosa escreveu: ‘Nuvens, fiapos de sorvete de côco’, criou uma metáfora na qual reuniu elementos de naturezas diversas que se juntaram numa frase poética pela ação criadora do artista. Nessa apreciação estética, importa o exercício da habilidade intelectual e a capacidade do leitor para deixar-se tocar sensivelmente via percepção de: côco. Ao mesmo tempo, a experiência que essa pessoa tem ou não de observar nuvens, de gostar ou não de sorvete de côco, de saber ou não que é uma metáfora, faz ressoar as imagens do texto nas suas próprias imagens e permite criar significações particulares que o texto revela. As significações não estão, portanto, na obra, mas nas intenções complexas de natureza perceptiva.”

Vemos que a *intencionalidade* do autor se dirige ao receptor, cuja imaginação faz ressoar suas próprias experiências. Concluímos que a intencionalidade provoca no receptor a percepção do que existe internamente numa obra de arte. Pierre Schaeffer em seu *Tratado dos objetos musicais*, na pág. 510 diz: “... o sonoro não é jamais complexo o bastante para ser interessante se ele não trazer em si (não sabemos como, mas saberemos por quê), a marca imprevista muito simples agora, de uma **intenção inteligível** (o grifo é nosso). Se for necessário, ele a inventará”.

É a realidade vista e a verdade sentida e imaginada. Devemos observar, no entanto, que, para a imaginação atuar eficientemente, todos os itens expressos anteriormente, tais como sensibilidade, intuição, emoção, devem estar presentes e o conhecimento ou

conhecimentos são um fator muito importante para desencadear as imagens internas “em contato com as imagens da obra de arte”. Quem “encaixa” tudo precisamente, para formar a imagem metafórica, é a emoção e, principalmente, a intuição. Ainda Schaeffer, na penúltima seção, *O alvo*, de seu *Tratado dos objetos musicais*, faz a seguinte observação: “... a Música... é uma arquitetura que fala”.

O homem sempre procurou dar significado ao que criou e a música, essa *arquitetura que fala*, se valeu do *insight* metafórico para criar, recriar, construir e transmitir suas *intencionalidades* expressas claramente nas obras musicais. A ciência talvez tenha nos iludido, ou, fomos iludidos, querendo substituir o *insight*, a inspiração superior por fórmulas frias. Devemos procurar o novo para não correr o risco de instituir a banalidade como nos adverte Schaeffer. Mas não esqueçamos a cultura, o conhecimento da tradição e, acima de tudo, a emoção, de onde nos vem este céu sublime que é a música que fala ao nosso coração, afetuosa, doce e alegre. Cultuar o amor aos sons, às construções sonoras que devem “falar” aos corações humanos, representativos de nossas emoções, deve ser o nosso alvo. Escutemos o que falam as arquiteturas vestidas de sons e aprendamos a escutar a música com os ouvidos do coração. Com o estudo da metáfora queremos desvendar e aclarar, não só as intenções dos compositores, frente aos ouvintes-receptores, mas mostrar o verdadeiro sentido da linguagem musical.

CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS E NOVAS TEORIAS / AS ORIGENS METAFÓRICAS DA MÚSICA

Para explicar certas origens e fazer renascer estilos e eventos do passado, na ausência de uma pesquisa científica de confiança, os músicos tiveram de usar a imaginação e o que se costuma chamar de fantasia. Os estudos históricos da Camerata Florentina que aconteceu na Itália no fim do século XVI (em torno de 1580) tiveram na Antigüidade clássica cerca de 5% de informações musicais para se apoiar e 95% de especulação apoiada nas informações das outras que vieram dos gregos

A MÚSICA VALE-SE DO PROCESSO METAFÓRICO PARA CRIAR O DESCONHECIDO ATRAVÉS DE
INFORMAÇÕES INDIRETAS E/OU ESCASSAS.



para a nossa civilização. A metáfora serviu à imaginação, do predicativo e da distância, de uma psicologia da imaginação reprodutiva, para reescrever o mundo musical. Como diria Paul Ricoeur, “numa referência indireta construída sobre as ruínas da referência direta” (*O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento*). A respeito da metáfora, julgamos que não é importante neste caso somente entendê-las, mas sim, interpretá-las, aproveitar seu potencial construtivo para recriar o obscuro, o incompleto, para nos dar o *novo*, apoiado no passado e preencher assim lacunas. Recordemos o que é metáfora: *A é igual a B, mas A não é B*. Disto, temos o produto novo, o *desconhecido*. Este, resultado de uma comparação predicativa, é essencial para que possamos compreender a arte que não usa a palavra para se fazer entender, mas cuja linguagem é carregada de *intencionalidades* e cuja *verdade*, não é o sentido literal que a sua realidade nos coloca.

Os gregos fizeram um apanhado cultural e assimilaram tudo o que puderam da Antigüidade, dos persas, sírios, assírios, sumérios, hebreus (especialmente) e nos passaram esta cultura. Foram uma “ponte” entre civilizações. Após a queda de Roma e de Constantinopla, entramos na civilização do Ocidente. E de onde veio a música? Há um longo caminho, do ponto de vista da música, muito obscuro e impreciso a percorrer. E por que só do ponto de vista da música? As artes em geral, principalmente as representativas visuais são fartamente vistas em museus, ilustradas em livros, filmes etc., não importa quão distantes estejam de nós em séculos ou em milênios... na música isto não acontece. De fato, não havia disco

(referimo-nos ao registro da música em disco fonográfico). A escrita musical, quando existia, era imprecisa e resumia-se a alguns sinais mais p r o s ó d i c o s

(combinação técnica verso-música, fazendo equivaler na música os acentos fortes e fracos das palavras do verso). Esta escrita musical não tinha precisão de detalhes tais como timbre, oitavas definidas etc., uma grande lacuna no registro dos sons. É por isso que Curt Sachs fala (*A música na Antigüidade*, pág.88), dramaticamente, na “sombra de uma sombra”, citando Platão, uma verdadeira metáfora da imprecisão!

EXAMINEMOS A ARTE DOS SONS: A MÚSICA

∞ A música é como a água – tem fluidez, calma, agitação, e sobretudo *movimento real* – impossível de se alcançar na produção de um quadro ou numa escultura que tem *movimento virtual*. A História que tem *movimento real* foi registrada em seus momentos culturais pelas artes em geral. O mesmo não aconteceu na música, porque não havia uma escrita que fixasse este *movimento real* em *movimento virtual* – seriam os registros históricos e as fixações dos sons em uma escrita musical. Assim, grandes períodos da história universal passaram sem registro na música. No entanto, o espírito humano é inesgotável em invenção. Com o espírito e através das informações das outras artes ou de registros históricos, literários (estes últimos, muitíssimo escassos) ou da tradição oral, o homem recriou na música estes espaços sem registro preciso. Este processo de criar o desconhecido através de informações indiretas e/ou escassas chama-se *processo metafórico*. Falamos da Camerata Florentina: seus intelectuais, poetas e dramaturgos, músicos e compositores usaram informações que vieram do passado sobre o teatro antigo grego. Sabiam que as tragédias de Sófocles, Eurípedes e Homero

eram apresentadas com música. Tudo era recitado numa espécie de recitado-falado, chamado de *melopéia* (em grego *melos* significa canto). Disto nasceu o



Dois exemplos de metáforas musicais em Schubert: *Gretchen am Spinnrade* (movimento da roca) e *A truta* (movimento do riachinho).

O SEGREDO NÃO-VERBAIS DA MÚSICA PRECISAM DA METÁFORA POR ESTAREM ESCONDIDOS NAS
RELAÇÕES QUE O COMPOSITOR FEZ EM SUAS INTENCIONALIDADES.



recitativo operístico. Poderíamos objetar que isto seria imitação: mas, imitação do quê?

O que diremos do classicismo vienense: vienense? Esteticamente seria, na verdade, grego. Toda a beleza, grandiosidade e sua imponência refletem metafóricamente o que as artes visuais gregas nos sugerem. São modelos estéticos. Na música, o romantismo quebra esta força, com o nacionalismo e outras tendências, até regionais, como é o caso dos Strauss, suas polcas, valsas e marchas – isto sim, seria tipicamente um “classicismo” vienense, enquanto da cidade de Viena. Porque as intencionalidades do chamado classicismo, falsamente vienense, foram dirigidas para a estética grega pelos compositores clássicos e este classicismo foi descrito como vienense apenas porque, geograficamente, aconteceu em Viena. Quem nos dá estas pistas seria Walt Disney no seu filme *Fantasia*. Como, por exemplo, Beethoven imaginou na 6^a *Sinfonia (Pastoral)* os solos de oboé no terceiro movimento: a música tocada por seres mitológicos gregos (no filme) – a metáfora musical foi percebida por Walt Disney e imaginada visualmente. Beethoven era um estudioso da arte grega – suas aberturas refletem esta cultura. Gluck, em *Alceste* e outras óperas, nos dá exemplo de criações metafóricas inspiradas predicativamente na cultura grega, especialmente na mitologia. Lembremos que as artes visuais e arquitetônicas com toda a beleza de sua estética nos deixam exemplos e formas gregas para transferir à música, metafóricamente. Aristóteles disse: “fazer boas metáforas é contemplar semelhanças”. Ver e contemplar as belezas gregas, suas colunas dóricas (que têm correspondência nos modos musicais gregos) conduziu os autores musicais a “transcrever”, a “traduzir” isto para a música. Paul Ricoeur define, falando da metáfora e seus processos:

“Essa é a função primeira da imaginação no processo de inovação semântica. A imaginação ainda não foi considerada sob seu aspecto perceptível, quase ótico mas sob seu aspecto quase verbal. Entretanto, o último é condição para o primeiro. Antes temos de entender uma imagem, de acordo com



Na *Sexta Sinfonia*, Beethoven usa toda a sua arte para induzir uma tempestade, com trovões e chuvas – ela se inicia, se desenvolve, chega ao auge e termina.

Bachelard em *Poetics of Space*, como ‘um ser pertencente à linguagem’. O próximo passo será de incorporar o segundo aspecto da imaginação, à sua

dimensão pictórica, na semântica da metáfora... Este é, portanto, o momento de lembrar a observação feita por Kant de que uma das funções do schema é a de prover imagens para um conceito na assimilação predicativa... algo aparece e a partir dele percebermos a nova conexão.”

Esta nova conexão é que produz o novo, o desconhecido no processo metafórico. Nós diríamos apenas que *a sensibilidade é a emoção do conhecimento*.

Na verdade, trata-se de um ato de percepção que cria significações particulares na obra de arte – acontece entre esta e o receptor através das intencionalidades dirigidas à sensibilidade do receptor, motivando-lhe a criatividade imaginativa. Ele, assim, cria uma semântica nova sobre a realidade que rui para dar lugar à nova conexão.

AS LINGUAGENS DAS ARTES As obras de arte são um meio – não um objeto. Esta qualidade da arte fica clara quando se a explica como metáfora. Toda obra de arte é uma metáfora representativa da sua realidade. A sua realidade é a sua verdade indicada pelas suas intencionalidades entre a obra e o receptor. Porque a obra de arte representa uma realidade particular a cada obra.

O produto das intencionalidades dadas aos sons é a sua verdade.

A linguagem musical não vive sem a metáfora. Ela é não verbal. Para existir precisa de uma semântica que não pode ser a da palavra: porque seus segredos não são verbais. Estão escondidos nas relações que o compositor fez em suas intencionalidades, entre a obra e o receptor, imaginando o que lhe vai pelo insight do momento. E isto é o sentido metafórico que faz o som existir como linguagem entendível pelo ouvinte (o receptor).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTOTLE**, *Rhetorica. The Works of Aristotle*. Oxford: Ed. By W. D. Ross, Vol. 11 XI, 1946.
- ADORNO**, T. W. *Teoria estética*, São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1970.
- BERRY**, Wallace. *Structural Functions in Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.
- BROECKX**, Jan L. "Beyond Metaphor: Musical Figures or *Gestalte* as Expressive Icons". In: *Journal of New Music Research*, Vol. 26, Antwerpen: Metropolis: (1997) pp. 266 - 276.
- CARPEAUX**, O. M. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1958.
- DAVIDSON**, D. "O que as metáforas significam". In: *Da metáfora*. Sacks, S. (org.), *Da metáfora*, São Paulo: Educ/ Pontes, 1922 pp. 35 - 51.
- GARDNER, H. e WINNER, E.** "O desenvolvimento da competência metafórica: implicações para as disciplinas humanísticas". In: *A metáfora*. Eunice Pontes (org.), Campinas SP, Ed. da Unicamp, 1990, pp. 127 - 144.
- HANSLICK, E.** *Do belo em música*, Campinas SP: Editora Unicamp, 1992.
- KERMAN**, J. *A ópera como drama*, University of California Press, EUA, Jorge Zahar Editor, 1987.
- KNEIPP, M. A. R.** "Era uma vez um cruzado..." In: *A metáfora*. Eunice Pontes (org.), Campinas SP, Ed. da Unicamp, 1990, pp. 55 - 69.
- MAN, P. DE A.** "Epistemologia da metáfora". In: *Da metáfora*. Sacks, S. (org.), *Da metáfora*, São Paulo: Educ/ Pontes, 1992 pp. 19 - 34.
- PIVA, L.** *Literatura e música*, Brasília, MusiMed, 1990.
- RICOEUR, P.** "O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento". In: *Da metáfora*. Sacks, S. (org.), *Da metáfora*, São Paulo: Educ/ Pontes, 1992 pp. 145 - 160.
- RICHTER, F.** "Música fractal: as novas tecnologias na música contemporânea". In: *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, Goiânia, Vol. 4, pp. 122 - 126. 1997.
- SCHAEFFER, P.** *Tratado dos objetos musicais*. Brasília: Edumb, 1993.
- SACHS, C.** *La musica en la antigüedad* - Barcelona: Editorial Labor SA, 1934.
- SACKS, S.** (org.), *Da metáfora*, São Paulo: Educ/ Pontes, 1992 pp. 163 - 166.
- TRANCHEFORD, F. R.** (org.), *Guia da música sinfônica*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.
- TRANCHEFORD, F. R.** *L'Opera*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- WEISSTEIN, U.** *The essence of opera*. New York: W. W. Norton & Co. Inc., 1969.

Conservatório Brasileiro de Música

64 ANOS DE TRADIÇÃO E RENOVAÇÃO CULTURAL

Neste novo milênio, o Conservatório Brasileiro de Música vem se estruturando para acompanhar as transformações que as tecnologias têm permitido à composição e à educação musical. Além dos cursos de graduação e pós-graduação, contamos com um Laboratório de Informática na Música.

VENHA NOS VISITAR

Av. Graça Aranha, 57 / 12° - Centro - Rio de Janeiro
Telefax: (21) 240.6131 / 240.5481 / 240.5431
Rua Padre Elias Gorayeb, 15 / 8° - Tijuca - Rio de Janeiro
<http://www.cbm-musica.org.br>

O SILÊNCIO

§

Jorge Antunes

§

Neste artigo, Jorge Antunes desenvolve raciocínios e reflexões acerca dos conceitos de *ruído* e de *silêncio*. De acordo com a sua teoria da Correspondência entre os Sons e as Cores – que estabeleceu as bases da *música cromofônica* – Antunes afirma que os *ruídos* são cinzas e que o silêncio, a ausência de luz (cores) é preto. Mas o autor demonstra que o silêncio absoluto não existe. Sendo a obra musical um conjunto de signos desejados e organizados, o autor conclui que *ruído* e *silêncio* são conjuntos de signos não-desejados. O pano de fundo sobre o qual se inserem as músicas, nada mais seriam do que um mundo de silêncios relativos que são ruídos. As argumentações levam à constatação de que os silêncios mudam de cor e que a busca de uma *melodia de silêncios* seria um projeto pertinente. As reflexões apontam para a necessidade de um maior empenho dos compositores na busca, na construção e na organização de novos *silêncios*.



RUÍDO E SILÊNCIO ∞ Os avanços que a ciência e a tecnologia receberam no século XX nos trouxeram um universo de novos conhecimentos que influiu decididamente nas novas linguagens musicais. O ouvido humano, como eficiente antena que nos serve para detectar o mundo, passou a ganhar maior acuidade e melhor capacidade de observação.

O *ruído* e o *silêncio* são os dois fenômenos observados pelo ouvido humano que mais se destacaram como objeto de novas análises científicas e filosóficas. Novos estudos determinaram que aqueles dois velhos ídolos ganhassem novas conceituações, bastante revolucionárias. Os novos conceitos, coerentes com a observação, a avaliação e o julgamento de ouvidos mais atentos e informados, induzem à constatação de que existe uma identificação, ou uma familiaridade, entre os dois fenômenos. Para que se entenda esta afirmação, faço a seguir algumas considerações e análises sobre cada um deles.

O NOVO CONCEITO DE RUÍDO ∞ A Teoria da Informação introduziu uma nova acepção do

termo *ruído*, que revolucionou toda a conceituação em torno do fenômeno da comunicação e, em particular, do mundo da mensagem musical. Ruído, modernamente, vem a ser todo sinal “indesejável” na transmissão de uma mensagem através de um determinado canal. Ou seja, ruído é qualquer perturbação presente no processo de comunicação de uma mensagem. Assim, durante uma emissão radiofônica, é *ruído* qualquer som parasita produzido por um relâmpago ou por uma fagulha qualquer (a provocada, por exemplo, por um interruptor que é acionado). A palavra *ruído* se refere à perturbação da transmissão da mensagem, seja ela sonora ou visual. Portanto é também *ruído* qualquer mancha, na tela da televisão, que não pertença à mensagem visual original transmitida. Da mesma forma, são considerados *ruídos*: uma mancha de tinta sobre um jornal, um rasgão de uma página de um livro, ou mesmo a sombra de um espectador sobre a tela do cinema.

O conceito de *ruído*, no contexto de um determinado sistema de comunicação, apresenta uma relatividade que aparentemente é paradoxal. Imagine-se uma sala de concertos onde uma orquestra sinfônica interpreta a 5ª *Sinfonia* de Beethoven. Um longo



Detalhe de *Inferno do Músico* (do tríptico de Bosch *O Jardim das Delícias*).

Reprodução

acesso de tosse de um espectador será um ruído extremamente significativo, perturbador do mecanismo de comunicação musical. Imagine-se, entretanto, um telefonema através do qual um amigo nos passa uma importantíssima informação, no mesmo momento em que alguém, de nosso lado, toca um disco da 5ª Sinfonia de Beethoven com muitos decibéis nas caixas de som. Beethoven, neste caso, é o impertinente ruído. A 5ª Sinfonia perturba a recepção da mensagem telefônica.

Quando assistimos a um concerto e qualquer pessoa da platéia bate palmas após a execução do primeiro movimento de uma sonata, todo o resto do público reclama do indesejável "ruído de palmas" que perturbou a ainda não terminada mensagem musical: a sonata na íntegra. Em contraposição, o mesmo "bater de palmas" não é ruído ao final da execução da sonata: neste momento ele passa a ser o canal da mensagem que o público transmite ao intérprete.

Na peça teatral o personagem entra em cena furioso batendo a porta com violência. A mensagem é plenamente transmitida pelo "canal" teatral, sem qualquer ruído: o sinal acústico produzido pela porta fez parte da mensagem. No entanto, terrível ruído perturbará o espetáculo se algum espectador retardatário entrar apressado na sala, batendo a porta de entrada do teatro.

SILÊNCIO: UM CONJUNTO DE SONS QUE NÃO DESEJAMOS ∞ Em 1976, durante a Semana da Pátria, a Orquestra Sinfônica Brasileira esteve em Brasília para um concerto popular no Ginásio de Esportes. O programa incluía a *Abertura Leonora N° 2* de Beethoven. O regente realizou breve silêncio antes de dar a entrada para o trompete *off-stage*. Silêncio? Foi ouvido "silêncio" naquele silêncio? Não! Naquele silêncio foi ouvido o vozerio do público misturado ao reque-reque de gente comendo pipoca. Na sala de concertos mais silenciosa, freqüentada pelo público mais silencioso, aí também o "silêncio" não existe. Se as pausas que o compositor escreve na partitura não forem preenchidas pelo ruído de alguém que folheia o programa, o serão, no mínimo, pelo ruído da respiração do vizinho ao lado.

Todos os importantes centros de pesquisa acústicas do mundo possuem em suas instalações uma Câmara Anecóica: uma sala especial totalmente revestida de material com alto coeficiente de absorção, com isolamento sonoro de quase 100% e no interior da qual verifica-se o maior silêncio possível. Em 1951 John Cage visitou a Câmara Anecóica do Laboratório da Ampex para uma de suas experiências no estudo da problemática do silêncio e do indeterminismo. Após a experiência John Cage afirmou que, no interior da Câmara, ao tentar "ouvir" o silêncio, ouviu dois ruídos inusitados inteiramente novos para



ele: o ruído da circulação de seu próprio sangue e o ruído de funcionamento de seu próprio sistema nervoso. Acabava Cage de verificar experimentalmente que o silêncio absoluto não existe. O homem, ao tentar verificar a existência do silêncio, constata que este não existe porque ele, o próprio homem, interfere no fenômeno introduzindo ruídos: o homem tem ruído; o homem é ruído.

O princípio da incerteza estabelece que qualquer medida contém um erro, contido na própria medição, que não pode ser superado, independente da complexidade dos aparelhos de medida. Do ponto de vista da física macroscópica, o princípio da incerteza é uma definição estranha e seu significado só será compreendido completamente, através de considerações sobre o próprio ato básico da tentativa de medição. Quando se mede a posição de uma partícula, é necessário, no próprio processo da medição, "manter imobilizada" a partícula por algum meio. Podemos fazer saltar, da partícula, um fóton de luz, para que possamos vê-la, ou podemos colocá-la em uma espécie de caixa rígida e pequena, cuja posição seja conhecida. É óbvio que este procedimento perturba a partícula, a tal ponto, que sua quantidade de movimento não será mais a mesma que ela tinha antes da medida de sua posição. Portanto, se se realizam duas medidas consecutivas – a primeira de posição e a segunda de quantidade de movimento – a precisão da primeira medida (de posição) será destruída pela manipulação a que foi sujeita a partícula durante a medida da quantidade de movimento.

O Princípio de Heisenberg, como demonstrou Fritz Winckel, se aplica também ao estudo do fenômeno sonoro:

"Não é possível determinarmos ao mesmo tempo, com precisão rigorosa, a altura e a duração do som."

Assim, o conceito clássico de determinismo não é válido na física atômica e não é aplicável na nova música que utiliza infinitesimalmente todo o *continuum* sonoro. Desta forma, bem se identificam mecânica quântica e música de vanguarda: ambas impõem interpretações probabilistas.

A experiência de John Cage é bem capaz de levar qualquer músico aos devaneios filosóficos. Poder-se-

ia concluir acerca de uma aliança biunívoca entre silêncio e ruído? E por que não acerca de uma "identidade" entre silêncio e ruído? Em última análise, concluiríamos que *silêncio*, tal como *ruído*, é um conjunto de sinais acústicos que não desejamos; e que *música* é um conjunto de sinais acústicos que desejamos e organizamos. A música é um fenômeno que flui no tempo, simultaneamente ao fluir de um silêncio que não é silêncio, mas sim um ruído (ruído de fundo). Ouvir música é filtrar, é selecionar; e compor também o é.

Com relação à filtragem e à seleção de que o ouvido humano é capaz, eis o que diz Alain Daniélou no livro *Sémantique Musicale*²:

"Nosso aparelho mental funciona como uma máquina de calcular que — tão logo os dados de um problema lhe são fornecidos — continua a funcionar até a descoberta de uma solução aceitável. Nós ignoramos completamente um grande número de elementos sonoros quando eles não se conectam em um conjunto inteligível. Entretanto, nós podemos gravar sons na mente, mesmo muito longos, emitidos em um contexto sonoro muito mais intenso, desde que existam agenciamentos lógicos entre eles. É este um dos motivos pelos quais somos capazes, por exemplo, de acompanhar uma conversa em um lugar muito barulhento."

GRAVAÇÃO ANALÓGICA: SOUFFLES E SUPLIDOS ∞ Nos anos 60 e 70 o perfeccionismo dos compositores de música eletroacústica se voltavam permanentemente à observação e à atenção para com os *ruídos de fundo*. A relação sinal-ruído de uma fita magnética era uma permanente preocupação e o cuidado com a qualidade técnica da obra provocava constantes paranóias no compositor.

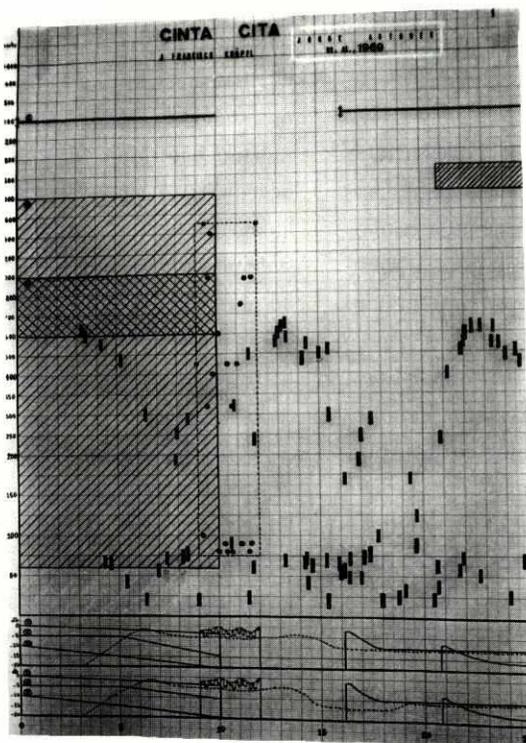
Os franceses estavam sempre atentos para criticar um compositor – ou o estúdio em que a obra havia sido realizada – fazendo observações irônicas acerca do *souffle*. O mesmo faziam os argentinos, atentos ao terrível *suplido*. A fixação crítica contra o *background noise* fazia com que se adotassem cuidados especiais no que diz respeito à mixagem definitiva da obra e às suas cópias sucessivas. No Instituto de Sonologia da Universidade de Utrecht, Holanda, adotava-se a norma de serem feitas duas mixagens, para que se produzissem duas matrizes originais. Uma ficava com o compositor e a outra ia para os arquivos do



Instituto, localizados em sala rigorosamente controlada em suas condições de temperatura e pressão.

Houve um momento muito importante na história da música eletroacústica latino-americana em que alguns compositores, conscientes da condição terceiro-mundista, abandonaram destemidamente o preconceito contra o *ruído de fundo*. O tabu passou a ser desafiado conscientemente, em razão da assumida precariedade tecnológica dos países latino-americanos e da completa ausência de apoio às novas pesquisas musicais por parte dos governos. Aquele grupo de compositores, que chegou a receber a denominação de “geração Revox”, passou a praticar uma espécie de *estética da precariedade* através da qual o ruído de fundo era usado musicalmente, integrando-se à matéria sonora principal e recebendo tratamento estético-musical.

Exemplos significativos desta atitude são encontrados em algumas de minhas obras e nas do guatemalteco Joaquín Orellana. Vários de meus primeiros trabalhos assumiram conscientemente o destemor com relação ao ruído de fundo, na medida em que ele era inevitável. Isto aconteceu no início dos anos 60, quando dava os primeiros passos no domínio da música eletrônica, utilizando equipamentos amadores, vários deles construídos por mim mesmo. Algumas destas obras: *Pequena peça para Mi bequadro e harmônicos* (1961), *Valsa sideral* (1962), *Música para varreduras de frequência* (1963), *Contrapunctus contra contrapunctus* (1965) e *Três estudos cromofônicos* (1966).



Cinta Cita, de Jorge Antunes: ruído branco emoldurando silêncios.

A obra *Três estudos cromofônicos* foi estreada em 1966 em um concerto no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da Universidade do Brasil (atual UFRJ), quando eu ali era um simples jovem estudante de violino e de composição musical. A peça causou enorme estupefação no grande público – basicamente constituído de professores e alunos da Escola – que desconhecia totalmente o vasto repertório internacional, já então existente, no domínio da *música concreta* e da *música eletrônica*. Estou me referindo a uma época em que a expressão *música eletroacústica* ainda não estava em voga.

Foram vários os mestres e colegas estudantes que, após o concerto, vieram me cumprimentar calorosamente pela “experiência”. Abrindo parênteses, registro que um dos mais esfuizantes foi meu colega

Arnaldo Cohen, hoje considerado um dos maiores pianistas do mundo, e que na época era um jovem estudante de violino e de piano com 18 anos de idade. Na platéia estava o saudoso musicólogo brasileiro Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que até o ano anterior dirigira o Serviço de Música da UNESCO de Paris, e que em 1966 voltava ao Rio de Janeiro para reassumir sua cátedra de Folclore Nacional na Escola de Música. Luiz Heitor, entusiasmado, ofereceu-se para encaminhar aquela minha peça, representando o Brasil, à Tribuna Internacional de Compositores (TIC) da UNESCO em Paris. Para tanto solicitou a ajuda institucional de outro musicólogo muito ligado às relações culturais entre França e Brasil, o jovem Flávio Silva.

No ano seguinte, 1967, vim a saber que o delegado brasileiro na TIC de 1966 havia sido o flautista Celso Woltzenlogel, na época bolsista em Paris. Com ele me informei sobre a receptividade de minha peça



na Tribuna. De acordo com a informação de Woltzenlogel, minha composição eletrônica *Três estudos cromofônicos* havia sido muito elogiada no que diz respeito às qualidades musicais, mas unanimemente criticada pela total ausência de qualidades técnicas: *le soufflé* era demasiado.

No biênio 1969/70, quando bolsista do Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, realizei a obra *Auto-retrato sobre paisaje porteño* com condições técnicas altamente profissionais no Laboratório do CLAEM (*Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*). Apesar de trabalhar com as tecnologias avançadas do Estúdio, ainda estava relutante com o preconceito vigente. Assim, ainda abraçando a corrente da *estética terciomundista*, fiz uma verdadeira ode ao *ruído de fundo* utilizando, como um dos materiais sonoros de base, os ruídos e chiados de um velho disco de 78 rpm da orquestra de tango de Francisco Canaro.

ANALÓGICO E DIGITAL: DOIS SILÊNCIOS?

∞ Com o advento da gravação sonora digital, os profissionais do som começaram a se encantar com os novos silêncios “puros”, sem chiados, e com a possibilidade de cópias sucessivas sem comprometimento da qualidade técnica.

Alguns compositores e teóricos eletroacústicos, cansados da luta contra *le soufflé*, passaram a enaltecer exageradamente o avanço tecnológico que permite a ausência do velho e extremamente audível ruído de fundo, usando as expressões *silêncio digital* e *silêncio numérico*, na tentativa de diferenciar os diferentes graus de “pureza” dos silêncios obtidos na gravação analógica e na gravação digital. Eis a opinião de Philippe Mion³:

“Neste tipo de música (eletroacústica) o verdadeiro silêncio foi sempre pervertido. Excetuo apenas as obras realizadas após o surgimento do ‘silêncio numérico’. O chiado da fita, ruído de fundo do suporte, eu o chamaria de sussuro da duração acusmática.”

Estou convencido de que, em música, não podemos falar de silêncios supostamente mais silenciosos que outros. Silêncio, em música, é a ausência proposital de sons. Os silêncios do Opus 27 de

Webern, por exemplo, serão sempre os mesmos se escutarmos uma gravação da obra em fita cassete com muito ruído de fundo ou se os escutarmos acompanhados de tosse do público em uma sala de concerto.

O ouvinte atento é capaz de realizar uma filtragem de modo a separar a música do *ruído*, desde que as características deste, com relação ao espectro e à intensidade, não provoquem o emascaramento acústico dos “sons desejados”. Em outras palavras, em geral o ouvido humano exercitado pode separar os sons que se deseja ouvir dos sons simultâneos que não se deseja ouvir.

Na música eletroacústica em fita analógica o *ruído de fundo* que acompanha os silêncios é o mesmo *ruído de fundo* que acompanha os sons desejados. Na música eletroacústica numérica, o *ruído de fundo* que não acompanha o silêncio é o mesmo que não acompanha os sons desejados. Poderíamos até mesmo dizer que, na música eletroacústica digital, o *não-ruído de fundo* que acompanha o silêncio é o mesmo *não-ruído de fundo* que acompanha os sons desejados. Assim, o ruído de fundo é permanente, igual, estável e imutável, embora simultâneo aos *silêncios* e aos *não-silêncios*. Nestas condições ele adquire uma monotonia, com baixíssima quantidade de informação, que pode implicar em sua retirada de foco no ato de escuta, sendo totalmente desconsiderado pela atenção e pelo sistema auditivo.

A demonstração deste fenômeno é corriqueira. Se entramos em um ambiente silencioso, iluminado com lâmpadas neon, e nele permanecemos um bom tempo, só percebemos que o ouvido esteve exposto ao incômodo ruído das lâmpadas quando se apagam as luzes.

Sendo tudo relativo, o *ruído de fundo* que é sempre igual e permanente – ora fortemente perceptível nos “silêncios”, ora muito ou pouco escondido (emascarado) – funciona como um silêncio relativo, pano de fundo para a música. Portanto, passa a ser totalmente ilógico e incoerente o conceito de *silêncio numérico* ou *silêncio digital*.

OUVINDO O SILÊNCIO ∞ O desenvolvimento do ouvido musical, com vistas a um aperfeiçoa-

OS SILÊNCIOS DO OPUS 27 DE WEBERN SERÃO OS MESMOS EM FITA CASSETE COM RUÍDO DE FUNDO OU EM SALA DE CONCERTO COM TOSSE DO PÚBLICO.



mento da percepção musical, tem sido permanentemente uma das grandes preocupações de todos os conservatórios e escolas de música de todo o mundo. Infelizmente, na maioria das classes de Percepção Musical existe ainda a preocupação única com a escuta de acordes, de contrapontos melódicos e de timbres dos instrumentos tradicionais. Saber distinguir um oboé de uma flauta, hoje, é muito pouco. O novo ensino musical deveria estar exercitando a escuta dos estudantes, de modo a que eles pudessem também distinguir facilmente, por exemplo, uma onda dente-de-serra de uma onda quadrada.

O mesmo se refere à escuta e à percepção do silêncio ou, melhor dizendo, dos diferentes "silêncios". A profundidade e a importância deste nível de escuta, tão bem preconizado por Brian Dennis, George Self e Murray Schafer, infelizmente ainda não foram suficientemente compreendidas pelos profissionais da Educação Musical. Sua prática estabelece um importante aprendizado que leva não apenas ao desenvolvimento da sensibilidade musical, mas também a uma maior sintonia com o mundo e com a natureza.

O compositor e educador canadense Murray Schafer, criador da palavra *soundscape* (paisagem sonora), corrente artístico-sonora, filosófica e pedagógica que hoje tem muitos adeptos, afirma:

"O silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando ele cai depois de um som, reverbera com a matéria deste e essa reverberação continua até que outro som o desaloje, ou até que ele se perca na memória. Logo, mesmo encoberto, o silêncio soa."

Logo, mesmo encoberto, o silêncio soa."

EM BUSCA DE UMA TIPOLOGIA DOS SILÊNCIOS ∞ O silêncio é elemento que tem sido

bastante negligenciado na música eletroacústica. Não é grande o número de obras musicais eletroacústicas em que podemos identificar um tratamento musical deliberado e consciente do silêncio, como matéria cheia de potencialidades. Em meu trabalho de pesquisa sobre a correspondência entre os sons e as cores⁵, desenvolvido entre 1962 e 1965, uma premissa surgiu de modo imediato: o silêncio é preto. É óbvio que qualquer tentativa de associação fará com que relacionemos a ausência de sons com a ausência de luzes e, portanto, com a ausência de cores.

Murray Schafer também é categórico:

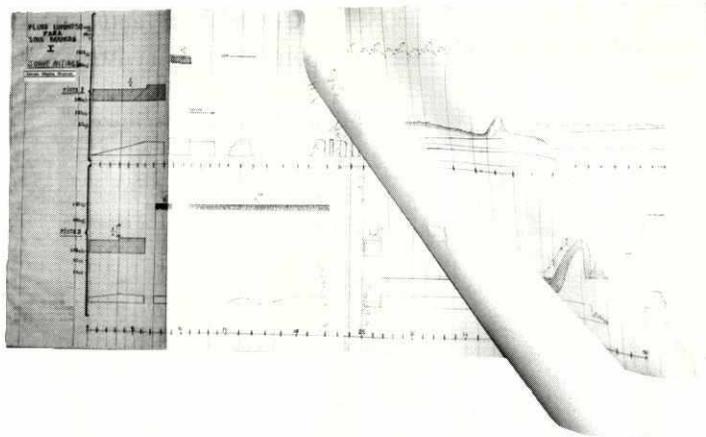
"Alguns dizem que o silêncio é de ouro. Mas isto não passa de uma figura de linguagem. De fato, o silêncio – ausência de som – é negro."⁶

Arthur Rimbaud, em seu poema *Voyelles*, asso-ciou, para estupefação de todos os estudiosos do simbolismo, o negro à vogal "A". Mas o negro de Rimbaud é aquele das carapaças do

besouro, do escaravelho ou das moscas varejeiras (*mouches éclatantes*), que provoca a difração da luz explodindo em belíssimos arco-íris, com todas as gamas do espectro visível. Aí está a potencialidade do negro e, também, do silêncio. A variedade e a riqueza dos silêncios é tão grande, que entre meus projetos engavetados, à espera de tempo, está aquele em que pretendo realizar uma obra utilizando uma melodia de silêncios.

Dentre os compositores de música eletroacústica que exploram musicalmente o silêncio, com maestria, destaco o francês François Bayle. Em duas de suas recentes obras, *Fabula* (1990) e *La fleur future* (1994) da suite *La main vide*, Bayle trabalha o silêncio com dois tipos de tratamento:

1- silêncio como suporte límpido sobre o qual são



Fluxo luminoso para sons brancos I (1963), música eletrônica de Jorge Antunes.

O NOVO ENSINO MUSICAL DEVERIA EXERCITAR A ESCUTA DOS ESTUDANTES
NO NÍVEL DE PROFUNDIDADE PRECONIZADO POR DENNIS, SELF E SCHAFER.



pintados expressivos rabiscos sonoros (silêncio entrecortado por eventos sonoros breves);

2- silêncio relativo, em que ressonâncias de sons anteriores são sutilmente congeladas – ganhando quantidade de informação próxima de zero – servindo de suporte para novos rabiscos sonoros.

Digno de menção é também o trabalho realizado por Christian Zanési na obra eletroacústica intitulada *Grand bruit*, composta em 1990. Nesta peça Zanési elabora uma sintaxe inventiva de sons breves e longos, com material sonoro produzido por trens elétricos. Para alojar este discurso, ele elabora uma paisagem sobre a qual desfilará aquela sintaxe feita com sons na região média e aguda. A paisagem de fundo, que tem características de *silêncio relativo*, vem a ser uma verdadeira construção de vasto e variado ruído de fundo realizado basicamente com várias “tonalidades” de um ruído branco. Tudo se passa como se o autor, adotando a antes mencionada *estética terceiro-mundista*, trabalhasse musicalmente o indesejado *souffle*.

Outro tipo de tratamento musical do silêncio é aquele em que um elemento sonoro o entrecorta esporadicamente com repetidas aparições isoladas, ora distantes ora próximas umas das outras. Os “espaçamentos” de silêncio que emolduram cada aparição do elemento sonoro ganham importância musical na medida em que o compositor organiza suas durações, de modo a criar uma expectativa com relação à previsão das intervenções seguintes.

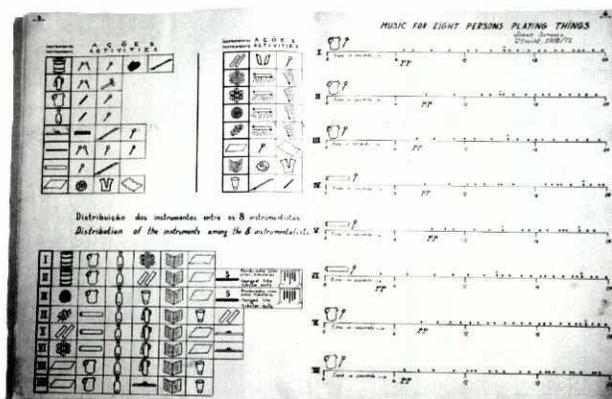
Exemplo bastante eficaz deste procedimento encontramos no início da obra *Tabou*, da compositora francesa Michèle Bokanowski. O objeto sonoro usado pela autora, de pequena duração, tem início sutil, pouco intenso e iterativo, ganha uma brusca e impetuosa forma dinâmica crescente, para terminar

com um caráter explosivo e “redondo”. A sucessão de aparições esporádicas do objeto é organizada no tempo de tal forma que a atenção do ouvinte fica tomada por intensa expectativa. A audição passa a ser dominada pela pergunta: “Quando vem o próximo?” A escuta de cada exibição do objeto sonoro dá origem a tentativas de adivinhação e à espera de seu próximo surgimento, ação mental que provoca sucessivas satisfações e frustrações. A emoção é inevitável. A atenção se aguça se prendendo fortemente na escuta dos silêncios intercalados entre os objetos. Cada silêncio tem seu início colorado pela extinção da reverberação artificial de cada objeto.

Como disse antes não é muito comum, no repertório eletro-acústico, encontrarmos o trato sutil, meticuloso, delicado, do silêncio. Em geral o discurso eletro-acústico acontece aos “borbotões”, com sintaxes e transformações sonoras progressivas, incansáveis, sem retomadas de fôlego.

Em algumas de minhas obras eletroacústicas abduci daquela habitual impetuosidade sonora, para dedicar-me à construção de seções com o predomínio do detalhismo e da fragilidade de pequenos sons que desfilam ou dialogam soltos no negro infinito dos silêncios. Destaco a penúltima seção de *Auto-retrato sobre paisaje porteño* (1969/70), a seção central pontilística de *Para nascer aqui* (1971) e ainda a introdução e a coda de *Vitraux MCMXCV* (1995).

Em *Auto-retrato sobre paisaje porteño*, obra realizada no Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, pequenas nuvens de pontos construídas com material vocal (a minha própria voz) dialogam estereofonicamente – com baixa intensidade sonora e de modo esparso no tempo – criando um clima de apreensão e expectativa que dá expressividade ao profundo silên-



Music for eight persons playing things, de J Antunes: diálogo ruídos-silêncios.



cio sobre o qual as micro-montagens flutuam.

Em *Para nascer aqui*, obra realizada no Instituto de Sonologia da Universidade de Utrecht, o mesmo critério composicional é utilizado – com micro-montagens de sons eletrônicos sintetizados –, mas com aparições veementes, agressivas, explosivas, enfáticas. As células, em forma de nuvens de pontos, são também jogadas sobre o largo, profundo e negro suporte de *silêncio*, mas com o uso de variados graus e tempos de reverberação que dão diferentes perspectivas e profundidades às células.

Exemplo significativo de *silêncio relativo* está presente no final de minha obra *Cinta Cita* (1969), realizada no Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires. A evolução de um longo e largo ruído branco, filtrado contínua e gradualmente do grave para o agudo (filtro passa-alto), desemboca em um rarefeito agregado de sons senoidais que se “congela” ao fundo do panorama sonoro. Sobre este fundo estacionário acontecerão, em primeiro plano, diálogos estereofônicos de uma célula de micro-sons que sofre constantes transformações. Cada transformação está emoldurada de silêncio. Cada silêncio abre uma janela que permite a observação do agregado estático do fundo. O fundo “congelado” adquire caráter de *silêncio relativo*, porque o ouvido se prende à expectativa do surgimento de cada nova célula de micro-sons, desconsiderando a existência do cenário sonoro estático do fundo.

Em *Vitraux MCMXCV*, obra realizada em Bourges, França, o material sonoro utilizado é bastante peculiar: ruídos de vidraça se quebrando. Minúsculos objetos sonoros agudos, brilhantes, cristalinos, de diferentes densidades, se amontoam em micro-células esparsas no tempo, realçando o fundo negro de um *silêncio* que, a cada momento, muda de “cor”. Aqui se ensaia aquilo a que eu chamei anteriormente de *melodia de silêncios*. O final de cada célula reverberada dá lugar a um longínquo, frágil e rico espectro, que colore o silêncio consecutivo. Um determinado grau de concentração, durante a escuta, permite que possamos fazer abstração das células, as desconsiderando, voltando a atenção para os *silêncios*

coloridos que as rodeiam e se sucedem.

O *silêncio* era considerado, por John Cage, como sendo o conjunto dos ruídos não organizados. Foi em sua obra já clássica, *4' 33"*, de 1952, que ele chamou a atenção de músicos e leigos para o mundo sonoro que nos cerca, abrindo espaço para a contemplação dos sons ambientes. Esta contemplação é politicamente correta e ecologicamente recomendável, mas acredito que fazer música é construir e organizar o mundo dos sons e dos silêncios. As novas tecnologias têm dado, aos compositores, sofisticadas e eficazes ferramentas para a fabricação e a construção de sons. Creio que seria necessário, ao mesmo tempo, maior empenho dos compositores na busca, na construção e na organização de novos *silêncios*.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. WINCKEL, Fritz: *Vues nouvelles sur le monde des sons* (Dunod, Paris, 1960, p. 4).
 2. DANÉLOU, Alain: *Sémantique Musicale* (Hermann, Paris, 1967, p. 15).
 3. MION, Philippe: Intervenção no debate “*Une spécificité des Musiques Acousmatiques?*” (in *Du Temps à l’Oeuvre, Actes du Séminaire de Recherche INA-GRM 1992-1993*, INA-GRM, Paris, 1994, p. 96).
 4. SCHAFER, Murray R.: *Ear Cleaning, notes for an experimental music course* (Berandol Music Ltd, Ontario, 1967, p. 7).
 5. ANTUNES, Jorge: *A correspondência entre os sons e as cores* (Editora Thesaurus, Brasília, 1982).
- ANTUNES, Jorge: *Ruído geral emancipado* (in *Sensus* N° 2, MC2, Brasília, 1978).
- CHARLES, Daniel: *John Cage et la question du silence* (in *Cahier 2*, Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, Nevers, 1971, pp. 30-38).
- MOLES, Abraham: *Théorie de l’information et perception esthétique* (Denoël/Gonthier, Paris, 1972).
- LEITE LOPES, José: *Introdução à teoria atômica da matéria* (Livro Técnico Ltda., Rio de Janeiro, 1959).

RIO ANTIGO: AS PEQUENAS BANDAS DE MÚSICA E O “PERIGO ALEMÃO”

§
Carlos Wehrs
§

Nem todos os múltiplos aspectos de que se compunha a vida musical do velho Rio de Janeiro foram já estudados exaustivamente. O autor recorda aqui o papel desempenhado pelos pequenos conjuntos musicais que atuavam na cidade na segunda metade do século XIX e desapareceram na segunda década do século XX. De várias origens, contribuíram em muitas solenidades e outras ocasiões, emprestando-lhes um toque festivo, além de divulgarem as novidades musicais européias, em uma época em que ainda não se sonhava com a radiodifusão e a indústria fonográfica começava a engatinhar.

O apodo de “cidade dos pianos”, dado ao Rio de Janeiro em 1856 por Manuel de Araújo Porto-Alegre¹, tinha razão de ser. Charles Expilly, que visitou a cidade em 1861, observou que “... as ruas são iluminadas a gás e há um piano em cada casa.”^{2,3} Justificava-o o elevado número desses instrumentos com que contava então a capital do Império. Mas não só pianos havia em profusão: igualmente rabecas, flautas, violões, oficlides e outros instrumentos de música existiam por aqui às mancheias. O movimento musical era intenso. A cidade, embora vítima anual de epidemias de febre amarela, recebia continuamente, durante o Segundo Reinado, especialmente contratados do exterior, companhias líricas e artistas avulsos de elevado padrão. Além da música produzida nos teatros e nos salões das residências senhoriais, era feita, também, em moradias menos requintadas, nas confeitarias e sorveterias, nas igrejas, nos clubes. Até mesmo nos logradouros públicos, ruas e praças, podiam ser apreciadas melodias, eruditas e populares, isso sem falar nas serestas, tão em uso. Pode-se afirmar que o Rio

daquela época vivia e vibrava ao som do bel-canto e do toque dos instrumentos. Neste contexto estão incluídos, evidentemente, os numerosos professores de música, instrumental e canora, as diferentes corporações de executantes (orquestras e bandas) e o ativo comércio da especialidade. Prova insofismável do que afirmamos está no fato de que Louis Moreau Gottschalk, em 1869, em sua estada por aqui, pôde, quase da noite para o dia, reunir 650 bons executantes para seu monumental concerto!^{4,5} Estimava-se, por esse tempo, a população do Município Neutro (Rio de Janeiro) em cerca de 275.000 habitantes, apenas.

Com o advento e a divulgação crescentes dos fonógrafos, os hábitos da população começaram a modificar-se e, passadas algumas décadas, com o surgimento de boa amplificação sonora, elétrica, do aperfeiçoamento da técnica das gravações e reprodução, acabaram desaparecendo quase por completo das casas os instrumentos com que até poucos anos antes se entretinham os moradores, durante os longos serões cariocas, alumados à luz do querosene ou dos



Rua do Ouvidor, c. 1890: Rio de Janeiro da belle époque vibrava ao som do bel canto e do toque dos instrumentos.

bicos de gás. Muitas das casas espaçosas foram também substituídas pelos apartamentos, em que o primeiro móvel a ser sacrificado seria o piano...

Se todos esses aspectos mencionados já têm sido objeto de palestras, artigos na imprensa, teses e livros, onde quase exaustivamente foram ventilados, o mesmo não aconteceu com os pequenos conjuntos musicais particulares que havia por aí, e aos quais não se dedicou até o momento, segundo nos consta, a merecida atenção, uma vez que também eles concorreram para alegrar a vida carioca, dela tendo participado ativamente.

Esses conjuntos eram, à época, bastante numerosos e seu apogeu estendeu-se por quase toda, ou mesmo toda a *belle époque*. Eram bem conhecidos da população e bastante apreciados em sua maioria, dada a boa qualidade na execução das peças de seu repertório, muitas vezes tocando em primeira audição no Rio, músicas de Strauss, Lehar, Kalman e outros

compositores, à proporção que eram lançadas no Velho Continente, divulgando-as por aqui. Não admira que, para certas festividades eram contratadas essas pequenas bandas, algumas originárias do Harz, maciço montanhoso à margem leste do rio Weser, na Alemanha. Trabalhando com bons instrumentos, inclusive bumbo e caixa clara, quase sempre ausentes nos conjuntos nacionais (porque estes não sabiam produzir corretamente o rufo), quando solicitados esses conjuntos executavam também em pequenos salões, música de cordas. Costumavam atuar no pavilhão do Passeio Público nas tardes e noites de domingo, onde as famílias se reuniam, quando o tempo o permitia. De um desses conjuntos participou também o pai do conhecido concertista Charlie Lachmund.⁶

Em 1873 o governo imperial decidiu-se pelo arjandamento do Campo de Sant'Ana. O emitente paisagista e botânico dr. Augusto Francisco Maria

ALEMÃES INTEGRARAM A MAIORIA DOS PEQUENOS CONJUNTOS MUSICAIS PARTICULARES FORMADOS POR ESTRANGEIROS, APRESENTANDO PRIMEIRAS AUDIÇÕES NO RIO DE STRAUSS, LEHAR E KALMAN.



Glaziou, por ordem do conselheiro João Alfredo, então ministro do Império do Gabinete Rio Branco, incluiu nas obras também a colocação de dois pavilhões de música, a suficiente distância um do outro, um a cada lado do grande parque. Cada custou R\$ 10:000\$000 (e o parque todo R\$ 1.102:000\$000). Eram construções permanentes e não como as outras até então levantadas, em madeira, de uso efêmero. Os demais pavilhões de música da cidade vieram mais tarde, em ferro, desmontados e bem embalados, da Inglaterra, a exemplo de Belém do Pará, que os importou em grande número e onde ainda hoje constituem atração. Esses pavilhões, conhecidos como coretos, de formas diversas, geralmente em estilo eclético destinavam-se a receber conjuntos musicais. Nas pequenas cidades do interior, quando não havia bandas militares, utilizavam as particulares locais, mas no Rio de Janeiro, então capi-

tal do país, eram reservados às bandas das forças armadas, dos bombeiros, da polícia etc., que ali se faziam ouvir para deleite dos moradores das redondezas. As retretas neles realizadas eram periódicas e atraíam sempre grande público: hoje porém, os coretos que sobrevivem à renovação urbana foram quase esquecidos pela administração da cidade grande e pelo povo, não despertando o mesmo interesse de outros tempos. Perderam a atração para campos de futebol, *playgrounds*, feiras *hippies* etc., mas constituem símbolo de épocas tranqüilas, de vida ordenada e pacata, e as praças que se localizavam exerciam, mais do que hoje, importante função comunitária. Ainda em 1914, em mensagem do prefeito do Distrito Federal, lida na sessão do Conselho Municipal dizia ele que continuava

"...a envidar os seus melhores esforços no sentido de chamar concorrência aos logradouros públicos que estão sob a sua guarda. Com efeito, não há jardim que não possua o seu pavilhão de música, e no entanto, só aos domingos, graças à boa vontade das corporações militares, consegue a Prefeitura ver as suas praças cheias de povo, que aí ocorre as retretas. Assim mesmo, nem sempre lhe é facultado proporcionar este divertimento ao público..." (pref. Bento Manuel Ribeiro Carneiro Monteiro)

Mas havia então, já a partir do século passado outras apresentações musicais, portanto anteriores às mencionadas: eram os conjuntos particulares, pequenos e afinados, e deles se tem notícia, no Rio, desde os meados do século XIX, onde se exibiam tanto em ambientes fechados como ao ar livre. Algumas dessas bandas vieram da Europa já formadas na região de sua origem; somente muito mais tarde elas decaíram em qualidade, por receberem como integrantes desertores de bordo, ante às vacâncias originadas pelas epidemias, principalmente de febre amarela e gripe espanhola. Seus componentes eram estrangeiros: havia bandas de espanhóis e portugueses, entre as menos representativas musical e numericamente, vindo depois, num crescente, as de italianos (eram bem conhecidas a "Real Banda de Música Italiana", dirigida pelo maestro Vincenzo Amabile, e uma outra do maestro Pascual Puzone), franceses ("Reunião Lyrica", diretor M. Morvilliers, sediada na rua da Assembléia, 44) e de alemães (que incluíam

A maxixada que a 'banda alemã' dedicou aos marujos ingleses acabou em conflito

JOTA EFEGÊ

Os jornais a designavam como "banda". E como os músicos alemães a maioria eram de nacionalidade alemã, muitos diziam "banda alemã". Armava suas estâncias nas ruas e praças do Rio de Janeiro, e dava sua audição e movimento. Mesmo quando os alemães tinham repertório onde assustavam frechos das peretras alemãs, com efeito resultou ao fim de cada número, no pires que estadia aos pés das alemãs, moedas de 100, 200 e 500 mil réis. Tinha a exibição musical, reconhecidamente, uma que fazia



Embora contasse apenas com sete ou oito músicos e sua execução musical fosse guiada pela imprensa, todos a denominavam como "banda". Banda alemã

barrou, avida de apairecer os herres da guerra de onde vinha, espalhou-se por toda a cidade. Duas vezes ao dia seguinte "A Noite", em sua edição do dia seguinte. "Os marinheiros saíram pela cidade, alegres e ruidosos e foram parar na Rua da Condição onde depois de trocar frases burocráticas, entraram no local onde se reuniam. Quase em frente a este local, a "banda alemã" que animada pelos seus copos onde espumava a "brasilian beer", quis aumentar ainda mais a alegria reinante.

Imediatamente os trombones "chararam" um bulício e provocaram a fez sair a rua trazendo a marujada. As mulheres que a acompanhavam improvisou-se prontamente, um bai-rinho maxixado em plena rua no mesmo local onde havia, porém, no mesmo local um guarda civil, que tentou por termo a "farsa" animada pela música da "banda alemã". Os marujos não aceitando a interferência do guarda, enfrentando-o sem tremer o "caste-tile" que ele brandia querresse assustados, fez com que chamavam-se "sua a algarre" que chegou trazendo o comissário Ayres do 3º Distrito Policial.

A autoridade com o auxílio dos soldados da Brigada Policial que o acompanhavam conseguiu, usando seu "domínio" "plize", "ai amo el pollice mou suas estantes intercompendo a audição com a qual enverrou uma boa moeda brasileira, suas partituras com seu instrumental, suas partituras, em busca de uma rua ou praça onde sem ouzã a execução de um maxixado provocante, mas apenas "assassinando" operetas vienenses, "assassinando" suas audições ambulantes, com os marinheiros ingleses alcoraçados, indiferente a "arrazão" dos juristas e sempre tendo uma audiência que as ouvia com atenção sem exigir muita de seus músicos.

Reprodução do artigo de Jota Efege publicado no jornal *O Globo* em 10/01/1979, relatando conflito com banda alemã.



também músicos húngaros e austríacos). Alguns desses conjuntos raramente apareciam em praças ou outros logradouros, mas não as alemãs, das quais havia sempre, durante toda a *belle époque*, várias disputando entre si oportunidades de serem contratadas, pois eram profissionais e era esse seu meio de subsistência.

As “bandas alemãs” seguiam para onde se as contratasse: Petrópolis, Niterói, para bordo das barcas Ferry para levar ou receber uma pessoa de bordo de algum transatlântico, saraus, piqueniques, bailes, cerimônias cívicas, encerramento de cursos, festas de igreja, torneios esportivos, banquetes. Aluísio Azevedo refere-se, em *Casa de Pensão*¹⁰, escrito em 1884, (no cap. XXI) a um festim: “...aguardava o colega à saída do júri, para o conduzir em triunfo ao Hotel Paris, onde havia à sua espera um almoço e a banda de músicos alemães”. Mantinham também contratos com empresas comerciais, de modo que às vezes, durante longos períodos podiam ser encontradas a certas horas em locais conhecidos. Assim, na Imperial Fábrica de Cerveja, localizada na rua do Riachuelo, 78, tocava uma “banda alemã”, todos os dias, das cinco da tarde até as dez da noite.

Outro conjunto desse gênero era ouvido cinco vezes por semana pelos freqüentadores do jardim da fábrica de cerveja da rua da Guarda Velha, das três da tarde em diante. Mais outra banda podia ser apreciada no Pavilhão do Passeio Público, e novamente, lembramos Aluísio Azevedo, desta vez em *A condessa Vésper* (cap. XXXV)¹¹ que recorda: “... e aos ouvidos do boêmio chegava o eco da música dos alemães tocando no Passeio Público”. Esse conjunto, que periodicamente anunciava o “Grande Concerto dos Músicos Alemães” sob a direção do maestro Joseph Schrader, em 1869¹² compunha-se de catorze figuras, trazidas da Europa. Curt Lange¹³ chama atenção para a “função social e até patriótica dessas bandas alemãs”, transcrevendo uma notícia da imprensa:

“A banda de música alemã visitou a corporação da Praça do Comércio, demorando-se junto ao edifício da mesma praça, onde executou várias peças de música, precedidas pelo Hino Nacional. Esta banda, quando festejava a patriótica Associação Comercial as vitórias de Paissandu, Riachuelo,

Cuevas e outras que iniciaram a Guerra do Paraguai, animava sempre a concorrência do público com suas melodias marciais.”

Bastos Tigre, por sua vez, como não poderia deixar de ser, colocou em suas *Reminiscências*¹⁴, no capítulo *O Amorim*, o toque pitoresco que lhe era peculiar, na informação que nos legou, escrevendo:

“... Porque esse tempo havia um grupo de músicos austríacos que percorria as ruas, parando aqui e ali, a tocar valsas vienenses. Chamavam-se, impropriamente a ‘Banda Alemã’.

A banda – dizia ele (Amorim Júnior, funcionário postal e repórter d’ O País) – não toca em frente de leiterias. Só estaciona defronte dos bares. É que nestes chovem sempre níqueis no pires do homem do rabeção. O pessoal que bebe leite é triste, desiludido da vida, não acha prazer em nada. Torna-se egoísta e pão-duro.”

Até mesmo Machado de Assis, no conto “Ponto de vista” (*in Histórias da meia-noite*)¹⁵, diz: “A cidade está hoje muito alegre; andam bandas de música nas ruas; chegaram boas notícias do Paraguai.”

Na época em que se desenrolava a Guerra da Tríplice Aliança o ponto de maior movimento, no que se refere a esses conjuntos, foi no entanto o Pavilhão Fluminense, localizado na rua dos Inválidos, 2, na esquina do Campo de Sant’Ana, onde mais outra banda alemã se apresentava, e que os empresários do Pavilhão em seus anúncios nos jornais faziam aparecer como a “única banda alemã” da cidade, conduzida pelo maestro Conrado Brill. Neste pavilhão realizava a Sociedade Terpsícore os seus bailes periódicos, ao som do citado conjunto. Este, em verdade, mantinha sua sede na rua dos Barbonos, atual Evaristo da Veiga, 50.

E ainda outra “banda alemã”, tendo como diretor C. Koppelman, estava estabelecida na rua dos Inválidos, 90, e daí, talvez o motivo dos empresários do Pavilhão Fluminense, srs. Levre e Rodrigo, insistirem ser a banda regida por Brill a “única alemã”, sempre fazendo ressaltar suas qualidades.¹⁶

Por volta de 1880 figurava entre as bandas atuantes no Rio a de H. Weihe, sediada na rua das Mangueiras (depois de Visconde de Maranguape), 26, tendo já desaparecido algumas das acima mencionadas.^{17,18} Assim, foram-se sucedendo umas às outras, chegando até a segunda década do século XX,

A ÚLTIMA BANDA RECEBEU A NADA CARINHOSA ALCUNHA DE “PERIGO ALEMÃO”, DERIVADA DA CAMPANHA ANTIGERMÂNICA OU DA MÁ EXECUÇÃO DE SEUS COMPONENTES.



quando seu número se reduziu, em virtude da guerra na Europa e do próprio acirramento entre bandas, capelas, grêmios, clubes, e, principalmente devido à maior divulgação das gravações fonográficas. Não somente entre as alemães, mas também entre as de outras nacionalidades. Ainda du-

rante a guerra de 1914-18, exibindo-se pelas ruas, havia um pequeno conjunto musical de instrumentos de corda, composto de seis espanhóis cegos, guiado por um patrício vidente, que também se encarregava de receber os óbolos. Como a orquestra tocava bem e o público sempre tivesse muita comise-ração daqueles infelizes, conseguiam coletas generosas. Triste foi assistir, depois da epidemia de gripe de 1918, os três sobreviventes tocando pelas ruas. Também o último conjunto de músicos alemães ficou reduzido a apenas quatro integrantes, e que recebeu a nada carinhosa alcunha de “perigo alemão”¹⁹, dada pelo povo certamente derivada do tempo da campanha antigermânica, movida na cidade a partir de 1917, ou mesmo antes. Executavam mal, valente e tenazmente, as suas melodias desenxabidas, contrariando o gosto dos ouvintes. Logo desapareceu, pois constituía quadro nada honroso para os alemães, ficar disputando as magras esmoladas com os cegos espanhóis.

Ainda em 1979 o jornalista Jota Efegê²⁰, João Ferreira Gomes (1902-1982) recordava um desses conjuntos alemães, talvez o último da cidade, próximo já da extinção. O fato passara-se em 1917. Os músicos armavam suas estantes com as partituras em locais de intenso movimento. Naquele ano já tocavam

XXI

Tres mezes depois, a escola polytechnica e a escola de medicina apresentavam o quente aspecto de uma sedição. — Amancio fôra absolvido.

Os estudantes formigavam assanhados como se acabassem de ganhar uma victoria. O nome do nortista era repetido com transporte; um grupo enorme de rapazes, capitaneado pelo Paiva Rocha e pelo Simões, aguardava

o collega á sahida do jury, para o conduzir em triumpho ao *Hotel Paris*, onde havia á sua espera um almoço e a banda de músicos allemães.

gundas; a deleza de Amancio principiou á meia-noite e acabou ás seis da manhã. O advogado, que « estava feliz como nunca », ainda aproveitou engenhosamente essa circumstancia para afestoar o remate de seu pomposo discurso : « Não queria que o rei dos astros se envergonhasse com aquelle nojento espectáculo de pequenas miserias! Não queria que o sol tivesse de corar de frente de semelhante tolinha! Pedia que se varressem de prompto as consciencias; que se descarregassem os espiritos, para que limpamente recebessem a esplendida visita da aurora! — Ah! chegava o dia! ah! chegava a

Casa de Pensão: Aluísio Azevedo descreve festim com banda alemã

mal, “assassinando” um repertório em que predominavam trechos de operetas vienenses. Finda a música, estendiam um pires em que recolhiam algumas moedas entre os circunstantes. Apesar de muitas vezes glosada e ironizada essa banda pela imprensa, constituía ainda um atrativo pitoresco da cidade, herança de outros tempos. Procurando adaptar-se e agradar ao público, passaram a tocar músicas em voga, nacionais, entre elas as de Chiquinha Gonzaga. Dispunham de trombones, violinos, bumbo etc., mas estavam já reduzidos a apenas sete ou oito figuras. O jornalista, neste curioso artigo de *O Globo* (datado de 10/01/1979), mostra em pequena foto esse conjunto atuando em via pública, com seus componentes uniformizados e de quêpe. Recorda então pequeno conflito havido em 24/04/1917, quando marujos ingleses do cruzador *Glasgow* aqui desembarcaram e, percorrendo a cidade, na rua da Conceição penetraram num botequim acompanhados de mulheres de casas de rótulas. Entusiasmados com um maxixe a essa hora executado pela “banda alemã” ali casualmente, entraram em conflito com um zeloso guarda civil, que quis manter a moralidade naquele logradouro sob sua responsabilidade, logo tendo sido auxiliado por outros policiais. A “banda”, temendo as sobras do entrevero, encerrou a audição e desarmando rapidamente suas estantes, azulou, ficando sem a coleta almejada, que prometia ser boa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E NOTAS

1 HEITOR, Luiz. *Música do tempo desta casa*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1947.

2 EXPILLY, Charles. *Mulheres e costumes do Brasil* (tradução e notas de Gastão Penalva) S. Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1935, p. 404.

3 WEHRS, Carlos. *Meio século de vida musical no Rio de Janeiro, 1889 - 1939*. Rio de Janeiro: IHGB, 1990.

4 CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile*. Milano: Riccioni, 1926.

5 LANGE, Francisco Curt. *Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk en Rio de Janeiro (1869)*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1951, t. I.

6 WEHRS, C. Carlos J. *O Rio antigo, pitoresco e musical*. Rio de Janeiro: Orbital, 1980.

7 MENSAGEM do Prefeito do Distrito Federal lida na sessão do Conselho Municipal de 1 de setembro de 1914. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, 1914, 2º vol. P. 382.

8 No Rio de Janeiro, já na República, esses coretos foram sendo colocados pouco a pouco, geralmente pela prefeitura do Distrito Federal: na praça XV de Novembro e na da Boa Vista, hoje Afonso de Vizeu, em 1903; no largo da Glória, em 1904; na praça Marechal Deodoro, Campo de São Cristóvão, inaugurado em 1906; na outrora praça do Hipódromo, depois Castilhos França e hoje Afonso Pena, em 1909; na praça Saenz Peña, 1911, e no mesmo ano o da praça da Harmonia; na praça Barão de Drummond e na da Bandeira, em 1914, sendo este último levantado pela Light & Power, e de dois pavimentos: o inferior para abrigo de passageiros na parada do bonde, e o superior para localização dos músicos; na Quinta da Boa Vista, nas praças Mauá, Quintino Bocaiuva, praça Malvino Reis, hoje Serzedelo Correia, praças Barão da Taquara (Jacarepaguá), Catolé do Rocha (Vigário Geral) e no Méier, sendo este, o do Jardim do Méier, tardiamente, em 1919. Muitos deles eram providos de bancos e estantes (para os músicos e as partituras, respectivamente). O de Jacarepaguá foi feito em madeira, e o da praça Afonso de Vizeu, em cimento.

9 RENAULT, Delso. *O dia-a-dia no Rio de Janeiro segundo os jornais 1870 - 1889*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ INL-MEC., 1982.

10 AZEVEDO, Aluísio. *Casa de pensão*. Rio de Janeiro: Briguiet.

11 _____. *A condessa Vesper*. Rio de Janeiro: Garnier.

12 DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, de 29.07.1869.

13 LANGE, Francisco Curt, *op. cit.*

14 TIGRE, Bastos. *Reminiscências* (obra próstuma). Brasília: Thesaurus (Editerra Editorial Ltda.), 1922.

15 ASSIS, Machado de. *Histórias da meia-noite* (1873) "Ponto-de-vista" Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, t II p. 241.

16 RENAULT, Delso, *op. cit.*

17 ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e província do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert, vários anos.

18 Somente de passagem lembramos que havia, também, ao mesmo tempo, a Sociedade Alemã *Liedertafel* (nome derivado de coro de vozes masculinas, criado em 1809, por Zelter, compositor), conjunto coral dos melhores, que tinha como diretor Henrique Gustavo Tiepke, organista da Capela dos Ingleses e exímio pianista concertista, que algumas vezes atuou em concerto ao lado do grande Louis Moreau Gottschalk. A *Liedertafel*, repetimos, não era "banda" e sim coral alemão a *cappella*, isto é, de vozes sem acompanhamento de instrumento. Apresentou-se também por ocasião do primeiro concerto de Gottschalk, no Rio de Janeiro, quando o artista norte-americano emitiu a seu respeito a seguinte opinião:

"A Sociedade Alemã (*Liedertafel*) executou alguns coros de primoroso efeito. Ouvindo aquele ensemble de vozes, tão igual, tão uníssono, e sem um só instrumento que lhe sirva de guia, acredita-se facilmente que na combinação harmônica, na união dos sons, na rigorosa afinação das vozes, e no colorido da frase, ocupa ainda a velha Alemanha um lugar proeminente que nenhuma outra nação pode disputar-lhe".

(extraído de *A Vida Fluminense*, N° 75, de 05/06/1869, in Lange, F. C., *op. cit.*, p. 867). Karl von Koseritz²¹ (*op. cit.*) visitando o Rio de Janeiro, em 1883, ainda encontrou a *Liedertafel*, ao lado de outras sociedades de recreio alemãs, como Club Schubert, Frohsinn etc.

19 WEHRS, C. Carlos J. *op. cit.*

20 EFEGÊ, Jota. "A maxixada que 'a banda alemã' dedicou aos marujos ingleses acabou em conflito". *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 10/01/1979.

21 KOSERITZ, Carl von. *Imagens do Brasil*. S. Paulo: Martins Ed., Bibl. Hist. Brasileira, v. XIII.

Créditos: Cabe uma palavra de agradecimento a Elysio de Oliveira Belchior e Paulo Berger, amigos e confrades, pelas achegas oferecidas.

CAMARGO GUARNIERI: O MESTRE, O MÚSICO, O HOMEM

§
Eduardo Escalante
§

Além da criação de uma vasta obra musical, essencialmente brasileira, alicerçada num estilo muito pessoal, Camargo Guarnieri elaborou uma estrutura pedagógica consciente e consistente, fruto de suas próprias reflexões, estudo, análise, propiciando o surgimento de toda uma geração de compositores que ampliaram substancialmente o acervo da nossa cultura musical.



ão é difícil estabelecer parâmetros entre a figura de Camargo Guarnieri e as manifestações em geral da história da música universal no decurso do século XX. Nesse sentido, em primeiro lugar, devemos perceber a impropriedade de compará-lo a um Falla ou a um Bartók, cujas linguagens foram a consequência do despontar de um novo século, decorrentes da história das nações européias, da consolidação de cada país e das transformações políticas, principalmente.

O esforço no sentido de classificar Camargo Guarnieri como neo-nacionalista esbarra numa realidade – a brasileira – diversa daquela cuja conscientização às vezes fica no olvido, em face do anseio de nos estabelecermos como nação a par das do velho mundo. E nesse sentido esquecemos que nossa idade apenas está chegando à metade de um milênio, priorizando-se ainda a precariedade dos primeiros séculos.

O Brasil é um país de tradições essencialmente orais. Não conheceu a evolução das tendências de transformação que tentavam suplantar estruturas monárquicas pela reivindicação da valoração e ascensão das classes populares e o estabelecimento de sistemas republicanos – a partir da Revolução de 1789.

Disto resultando, especificamente, a valorização do sentimento popular – do que denominamos “cultura espontânea”.

Quanto ao Brasil, embora no século XIX tenha-se implantado uma monarquia, não existiu, em termos de arte, uma cultura letrada, erudita, da classe dominante. Houve, sim, a cópia, o transplante do que se fazia na Europa, como modelo evidente da arte universal. Não tivemos uma personalidade estética própria.

Nesse contexto, no crepúsculo do chamado “século longo”, prolongado por uma década e meia – até a eclosão da primeira guerra mundial – desponta no Brasil a Semana de 22. Se não tivéramos uma tradição cultural própria, era chegada a hora, no século que prometia profundas mutações, de dispararmos o relógio e iniciarmos a nossa. Foi esse, basicamente, o anelo dos participantes do movimento. E quanto à música, o de Heitor Villa-Lobos.

Em 1922, Camargo Guarnieri, um jovem oriundo de família humilde, nascido em Tietê (SP) em 1907, estudante ainda, sequer sonhava vir a constituir-se no principal expoente da filosofia da Semana, cujo mentor intelectual era o escritor, historiador, músico e poeta Mário de Andrade.



A música de Mozart Camargo Guarnieri é autêntica, profunda e valiosa manifestação de brasilidade.

Dois anos mais tarde, quando a família Guarnieri muda para a cidade de São Paulo, o jovem de dezessete anos assume a missão de trabalhar com o pai pelo sustento da numerosa família, fazendo, como meio de sobrevivência, o que melhor dominava e era sua avassaladora vocação – a música.

Tocando e também experimentando a veia criativa, trabalhou no cinema mudo e em loja que vendia partituras musicais no centro da cidade. Ali conheceu Ernani Braga, que se tornou seu mestre e, ante a precariedade econômica do discípulo, passou a ministrá-lo gratuitamente aulas de música.

Mário de Andrade aparece em época conseqüente. Percebendo, de imediato, o imenso talento do jovem músico, a ele se afeiçoa, nascendo sólida amizade entre ambos. Dessa convivência, oriunda de ideais coincidentes, porque o que fora pensamento do escritor comungava o músico, alicerçou, este último, com a segurança que o apoio do primeiro lhe brindava, a sua linguagem musical: a que iria se prolongar e estabelecer definitivamente a partir dessa segunda metade de início de século.

Quanto à comunhão de pensamentos, não poderia ter sido de outro modo: Guarnieri trazia o germe da cultura popular vivenciada na infância e na adolescência, na pequena cidade do interior paulista – no convívio com cantadores, com as festas populares, com a música folclórica em geral, no habitat que lhe fora familiar.

As bases, dizíamos, de uma linguagem artística nacional, da nossa realidade sócio-cultural, verificava-se nas artes plásticas (Tarsila, Malfati, Di Cavalcanti), na literatura (Oswald e Mário de Andrade), na arquitetura (Warchavchik). Por que não haveria de ser o mesmo quanto à música? Se a ruptura de estruturas político-econômicas tinha, entre outras metas, a de estabelecer uma identidade nacional, não no sentido de uma imposição sob padrões intelectuais supostamente lógicos, mas a de sermos realmente nós mesmos, coerente seria, portanto, exercer o direito à expressão da própria linguagem.

Assim é que, com apenas 21 anos de idade, Camargo Guarnieri apresenta a Mário de Andrade uma obra primorosa que seria o proto-modelo da sua criatividade, o germe do que iria se constituir na expressiva manifestação de sua arte: a *Dança Brasileira*, obra esta orquestrada posteriormente, que teve interpretação (e gravação) cuidadosa de Leonard Bernstein.

A partir desta obra, que contou com a admiração de Mário, segue-se uma série de composições que foram concretizando um estilo muito pessoal, forte, consubstanciado nas constâncias da cultura espontânea, embasado numa envolvente emotividade oriunda não só do caráter da música folclórica, mas principalmente de sua própria interioridade – evidentemente enraizada naquela das suas origens.

GUARNIERI QUESTIONAVA A BUSCA DE VALORES ARTÍSTICOS MAIS UMA VEZ ORIUNDOS DO VELHO
E ESTRAÇALHADO CONTINENTE.



Neste sentido é essencial ressaltar a importância do cancionário nacional, para o qual Guarnieri contribuiu no decorrer de toda a sua carreira – ou seja, da sua própria vida. Aquilo que iria se legitimar em 1937, no Congresso Nacional da Língua Nacional Cantada (outra iniciativa admirável de Mário de Andrade), ou seja, os padrões que se faziam necessários à boa interpretação do canto em língua vernácula, já era uma das preocupações do compositor: estava convencido que a boa canção brasileira deveria ser singela, espontânea, emotiva. A participação instrumental teria de confirmar o ambiente: aquele gerido pelos cantadores e violeiros e que tem aceitação popular.

Neste instante devemos trazer à tona um ponto crucial com relação ao estilo de Camargo Guarnieri e em defesa do mesmo: tem sido ponta de lança de seus adversários a crítica incisiva quanto à comunhão do mestre com as constâncias do nosso populário, considerando-as pobres, irrisórias, ridículas até. E a sua utilização resultaria, segundo esses, acanhados e forçados intentos patrioteiros. Ora estes conceitos partem de um canhestro determinismo que tem gerado, lamentavelmente, a busca de linguagens cerebrais, sem espontaneidade e, em suma, esteticamente duvidosas. A música de Guarnieri, em contrapartida, é autêntica, profunda e valiosa manifestação de brasilidade.

Refletimos ainda mais: qual o engajamento da obra artística no consenso histórico e social de uma nação? Qual a sua importância? Qual o papel que assume como patrimônio de um povo? Se fosse intento demorar-nos quanto a estas indagações, iríamos longe demais, o que não quer dizer que devamos nos abstrair destes fascinantes temas. Mas a percepção da nossa realidade como nação do “novo mundo” nos permite vislumbrar, ao menos, algumas premissas, das quais: a de que o artista poderá, honestamente, ser impelido a vibrar em uníssono com a “alma popular”. E se assim ocorre, onde reside o pecado? Na democrática vontade de se expressar livremente?

Quanto às citadas manifestações do povo, temos em mente que poderão ser, para alguns, alheias à própria formação cultural. Pois é ali que reside a vir-

tude de Camargo Guarnieri: ele conseguiu fazer eco das referidas constâncias e engrandecer a mensagem artística. Não foram poucas as críticas elogiosas que lhe valeram no Brasil e no exterior.

Quanto à aceitação dos violeiros, temos a lembrar que foi o mestre quem primeiro utilizou o termo ponteio como sinônimo de prelúdio. É, portanto, o estilo solístico da nossa viola, o gerador do prelúdio em formas brasileiras. Guarnieri, a partir de 1929 até a década de 60, compôs 50 ponteios para piano, editados em cinco álbuns pela Ricordi Americana. Eles retratam mais de trinta anos de carreira do compositor e a evolução decorrente do amadurecimento do artista, desde a contribuição cultural de Mário de Andrade, da busca de aprimoramento técnico na Europa, até o reconhecimento como grande expoente da música nacional.

Embora sob a tutela de um grande escritor e posteriormente de um brilhante maestro, Lamberto Baldi – regente italiano que chegou ao Brasil na década de trinta –, não faltou ao compositor a humildade em buscar aperfeiçoar-se com notáveis mestres: vencedor de um concurso, embarca para a França a fim de estudar com François Ruhlmann, Charles Münch, Nadia Boulanger e Charles Koechlin – orientador fundamental de sua carreira.

É interessante frisar que, da escola deste último, destacava-se, como fundamento básico, a prioridade da polifonia, a prática do contraponto, o apego intransigente à forma.

Adestrado pela dedicação extrema e o intuito de aproveitar ao máximo a condição desse contato com Koechlin, Guarnieri retorna da Europa com técnica madura, consistente –; um jovem de 32 anos, com o estofamento de um mestre. Na década que se segue pode escrever ininterruptamente muitas das suas melhores obras, tais como o *Concerto para violino e orquestra*, a *Abertura concertante*, o 2º *Quarteto para cordas* e a ópera *Pedro Malazarte*.

Chegava-se à metade do século XX. A Segunda Guerra Mundial, que dizimara parte da Europa, provocou a emigração de inúmeros profissionais das mais diversas áreas, em busca de condições propícias às suas atividades.

A CARTA ABERTA AOS CRÍTICOS E MÚSICOS DO BRASIL HÁ DE SER RECONHECIDA COMO LIVRE
EXPRESSION DE QUEM TEM CONSCIÊNCIA DO QUE DIZ E DO QUE FAZ.



No âmbito da música, com a chegada de instrumentistas, professores, técnicos, o Brasil, terra em busca de uma identidade (formativa e informativa), com satisfação aceitou não apenas a contribuição desses profissionais – que julgou valiosa – os quais trariam o que de mais avançado havia no velho mundo, como também, no âmbito da criação musical, uma bagagem de experimentações, proposições, reformulações conceituais.

Ao século que conheceu o primitivismo de Stravinsky, o impressionismo de Debussy, a politonalidade (e polimodalidade) de Milhaud e mais outras tendências de reformulação, somava-se a propositura do dodecafonismo da Segunda Escola de Viena.

Indo ao embate dos conceitos evolutivos do tonalismo, do modalismo, em suma do critério de se estabelecer um patamar condizente com a evolução histórica e social, a referida propositura, que desembarcava no Brasil, propunha uma nova conceituação filosófica para a linguagem musical e a busca da absorção por parte daquele a quem essa linguagem destinava-se – o ouvinte.

No intuito de reformular o mundo (leia-se: a Europa), de “atualizá-lo”, de emergir distintamente daquilo que desastrosamente acabara, pensava-se que seria premente o surgimento de uma nova filosofia. Mas, reflitamos, qual a parte tocaria ao “novo mundo”? E ao Brasil em particular?

Caberia realmente – indagava Guarnieri – a necessidade, em termos de arte, de uma busca intelectual de valores; mais uma vez oriundos do velho e

estraçalhado continente? Por que partilhar daquela busca frenética? E ainda mais se lembrarmos que a linguagem que se propunha originara-se bem antes daquela guerra aniquiladora – no início dos anos 20.

Ante o esforço de se compelirem os jovens compositores a adotá-la como linguagem nacional, achou Guarnieri que haveria necessidade de um alerta. Pensava o mestre que o Brasil mal balbuciara culturalmente, mal esboçara uma linguagem coerente com a sua própria idiosincrasia e já se pretendia impor uma realidade alheia, estrangeira, que nada tinha em comum conosco. Em contrapartida, a música seria tanto mais valiosa quanto mais refletisse a nossa realidade, a nossa personalidade. Portador também da capacidade de muito bem expressar suas idéias, lançou a famosa Carta Aberta aos Críticos e Músicos do Brasil, na qual registrava, com veemência, uma posição antagônica ao dodecafonismo (tive oportunidade de acompanhar, na época em que fui seu aluno, a redação de uma carta dirigida ao crítico Caldeira Filho na qual expunha vários pontos de vista polêmicos, e constatar a lucidez com que jogava no papel seus pensamentos, registrando-os, sem hesitação ou erros, na sua máquina de escrever).

Se a carta lhe valeu inimigos e, durante toda a vida, críticas desairosas por parte de seus detratores, estes terão de reconhecer, se forem honestos, que foi um ato de coragem e o reflexo da livre expressão de quem tem consciência do que diz e do que faz.

Para validar o que publicara, mostrando a honestidade e o direito de fazer aquilo que julgava mais importante para sua pátria, abriu Guarnieri as portas para os jovens que comungavam com seus ideais, ao iniciar o que se denominou Escola Camargo



Retrato de Oswald de Andrade (1922), de Tarsila do Amaral

A INTUITIVA PERCEPÇÃO DE CAMARGO GUARNIERI ORIENTOU UMA GERAÇÃO DE COMPOSITORES
QUE AMPLIOU IMENSAMENTE O ACERVO DE NOSSA MÚSICA.



Guarnieri de Composição Musical, escola essa que foi a primeira e única no Brasil.

Seu interesse era essencialmente ideológico. Respeitando a condição econômica de cada aluno, nada cobrava à quase totalidade dos mesmos. (Coisa tão diferente daqueles que traziam de fora outras metas, visando criar legiões de seguidores – de uma pretensa indústria cultural. Dizia que, como Ernani Braga ministrara-lhe aulas gratuitamente, sentia-se no dever de fazer o mesmo com os que, como ele, não tinham condições de pagar.)

estofa de sua orientação. Mas, em traços rápidos, ressaltamos a importância que dava ao trabalho pessoal de cada aluno, munido de uma intuitiva percepção que lhe permitia sentir a intenção profunda de cada um. E desta forma, sem jamais desrespeitar ou adulterar o caminho que estava sendo esboçado pelo discípulo, buscar, dentro dele, a melhor solução em termos artísticos. Assim sendo, jamais impôs o seu próprio estilo, a própria maneira de se expressar. Limitava-se estritamente a mostrar qual seria o melhor caminho, a partir do próprio trabalho que se lhe



Retratos do século XX: primitivismo de Stravinsky (esq.), impressionismo de Debussy (centro) e polifonialidade de Milhaud (dir.).

Embasada numa estrutura pedagógica consciente e consistente, fruto de suas próprias reflexões e pesquisas, de sua própria vivência e análise do que deveria se priorizar em termos de técnica composicional, Camargo Guarnieri atingiu resultados excelentes e propiciou toda uma geração de compositores que ampliaram imensamente o acervo de nossa música. Foram seus alunos (por ordem alfabética): Achille Picchi, Alceo Bocchino, Adelaide Pereira da Silva, José Antonio de Almeida Prado, Ascendino T. Nogueira, Aylton Escobar, Domenico Barbieri, J. Benedito de Camargo, J. César de Figueiredo, Kilza Setti, Lina Pires de Campos, Marcelo Homem de Mello, Marlos Nobre, Nilson Lombardi, Osvaldo Lacerda, Pérsio Moreira da Rocha, Raul do Valle, Sérgio Vasconcellos Corrêa, Sylvio Luciano de Campos, Sylvio Luciano de Campos Filho, Antônio Tavares. E eu próprio¹.

Se fôssemos enumerar as diretrizes básicas da sua Escola teríamos de nos estender sobremaneira, tal o

apresentava.

Iniciando por pequenas composições, ia o aluno crescendo passo a passo. Seguindo pelos mais diversos agrupamentos instrumentais, penetrando pelos gêneros e formas – das mais simples às mais complexas – sentia que esta conduta desempenhava um papel soberano e imprescindível à elaboração de uma consistente composição musical.

Ao lado da composição, desenvolvia um trabalho técnico fundamentado em exercícios de contraponto, de análise e pela sugestão – diferente para cada aluno – de estudar importantes obras dos grandes mestres. No meu caso particular, solicitou a análise do *Ludus Tonalis* de Paul Hindemith (vislumbrando que o gênero fuga seria, na minha carreira, o ponto agudo).

Lembra Osvaldo Lacerda que “Guarnieri tinha muita força mental e espiritual, o que fazia que sua simples presença transmitisse ao aluno uma grande segurança, além de um intenso desejo de se elevar artisticamente.”²



Retornando à carreira do mestre, o historiador poderá encontrar nela vários pontos relevantes: como é o caso do convite, em 1956, do ministro Clóvis Salgado para ocupar o cargo de assessor técnico de Assuntos Musicais do Ministério da Educação e Cultura, o qual vigorou até 1960. Esse período destaca-se pela composição da *Sinfonia N° 3*, da *Suíte IV Centenário*, do *Choro* para piano e orquestra, da ópera *Um homem só* e da gravação do *Choro para clarinete e orquestra* pela Orquestra Sinfônica Nacional de Washington.

“Produzia uma arte inconfundível”, afirma Vasco Mariz, “na qual se sente de imediato a origem étnica pelo perfume que traz sua manifestação artística.”⁴

Outro ponto relevante foi a contratação como diretor e regente da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo.

Muitas são as obras das décadas 60/70: dentre tantas o *Concertino* para piano e orquestra, o 3° *Quarteto*, a 4° *Sinfonia*, *Homenagem a Villa-Lobos*, *Seqüência*, *Coral e Ricercare* e o *Concerto N° 3* para piano e orquestra.

Certamente o que mais se destaca ao lado de uma técnica impecável na linguagem de Camargo Guarnieri é a profunda emotividade, calcada em cada compasso, em cada nota, em cada elemento plasmado na partitura musical – convite a uma interiorização reflexiva do intérprete. E isto foi observado por Caldeira Filho, em 1971, quando da estréia da sua *Abertura festiva*. Registrara o crítico:

“Sente-se a vitalidade de uma inspiração original, sempre nova, arejada, profundamente brasileira, genuinamente ‘ à la Guarnieri’, isto é, essencialmente emotiva.”

O terceiro fato significativo na vida do compositor foi o convite, em 1975, para organizar e dirigir a Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, à frente da qual permaneceu por dezoito anos: até o fim de sua vida, em 1993.

Uma última consideração é cabível nesta trajetória do mestre, do músico, do homem: a personalidade marcante de Camargo Guarnieri. Sua força é o que se destaca – seja pelas imutáveis convicções, seja pelo rígido critério de suas considerações quanto à

música ou pela honestidade que o caracterizou em todas suas atitudes, percebia-se claramente a seriedade com que encarava sua profissão e sua importância como criador e pedagogo.

Mas com esse temperamento forte, às vezes vulcânico, convivia uma significativa face emocional, humana, fraternal, de uma generosidade ímpar, muito bem condimentada por uma espirituosa perspicácia que sempre o levava ao centro das atenções de todos.

A sua vida foi marcada por seguidas lutas, por trabalho incansável, por uma produtividade marcante – até o último dia de sua existência. Foi um homem de grande valor. E nada melhor, para sintetizar a sua importância do que relembrar o que escreveu Vera Camargo Guarnieri, a esposa:

“Sua música traduz profundo amor por seus país. Mensagem de fé repleta de honestidade, força, lirismo. Canto de Paz. Música que contém a essência da brasilidade. Música universal.”

NOTAS

- 1 Relação elaborada pelo próprio Camargo Guarnieri.
- 2 “Meu professor Camargo Guarnieri”, in: *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*. 3:03,1996. p.61.
- 3 MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 4.ed.RJ: Civ. Bras., 1994. p.291.

CARLOS GOMES E SUA MÚSICA NO BRASIL NOVECENTISTA¹

§
Vicente Salles
§

Conferência pronunciada no Museu de Arte de Belém, em 12/9/1996, na semana comemorativa do centenário de morte do compositor. Enfatiza a posição de Carlos Gomes no contexto histórico brasileiro no momento da emergência do Romantismo.

ALA PRELIMINAR & Machado de Assis foi um dos primeiros críticos a reconhecer e a aplaudir o talento de Antônio Carlos Gomes.

Teatro e música fizeram o bom gosto de Machado de Assis, que exerceu competentemente a crítica da vida mundana do Rio de Janeiro desde o começo da sua profissão de escritor. Bom gosto permanente, que o acompanhou por toda a vida.

Aos 22 anos de idade, cronista e crítico de arte, na época da expansão do teatro lírico no Rio de Janeiro, confessou:

*"Dizem que a gente experimenta uma certa mudança moral de sete em sete anos. Consultando a minha idade, vejo que se confirma em mim a crença popular, e que eu entrei ultimamente no período lírico. É isso o que explica hoje a minha preferência pelas representações deste gênero, e que me faz um adepto fervente da música. Como se vê, não me devo em parte lastimar, porque com esta mudança coincidiu o movimento lírico, que se vai observando na atualidade".*²

Este "adepto fervente da música", amigo do jovem pianista Artur Napoleão, entusiasta da arte da (Rosina) Stoltz, Lagrange e Teresa Parodi – belas e admiráveis mulheres –, nos seus arroubo de moço, chegou a ser um dos "cavalos temporários" do carro da prima-dona Augusta Candiani, puxando-o, com outros rapazes, à saída do teatro lírico.

Muitos anos depois recordaria o episódio e a figura da grande cantora.³ Dela disse outras coisas memoráveis:

"A Candiani não cantava, punha o céu na boca, e a boca no mundo. Quando ela suspirava a Norma era de pôr a gente

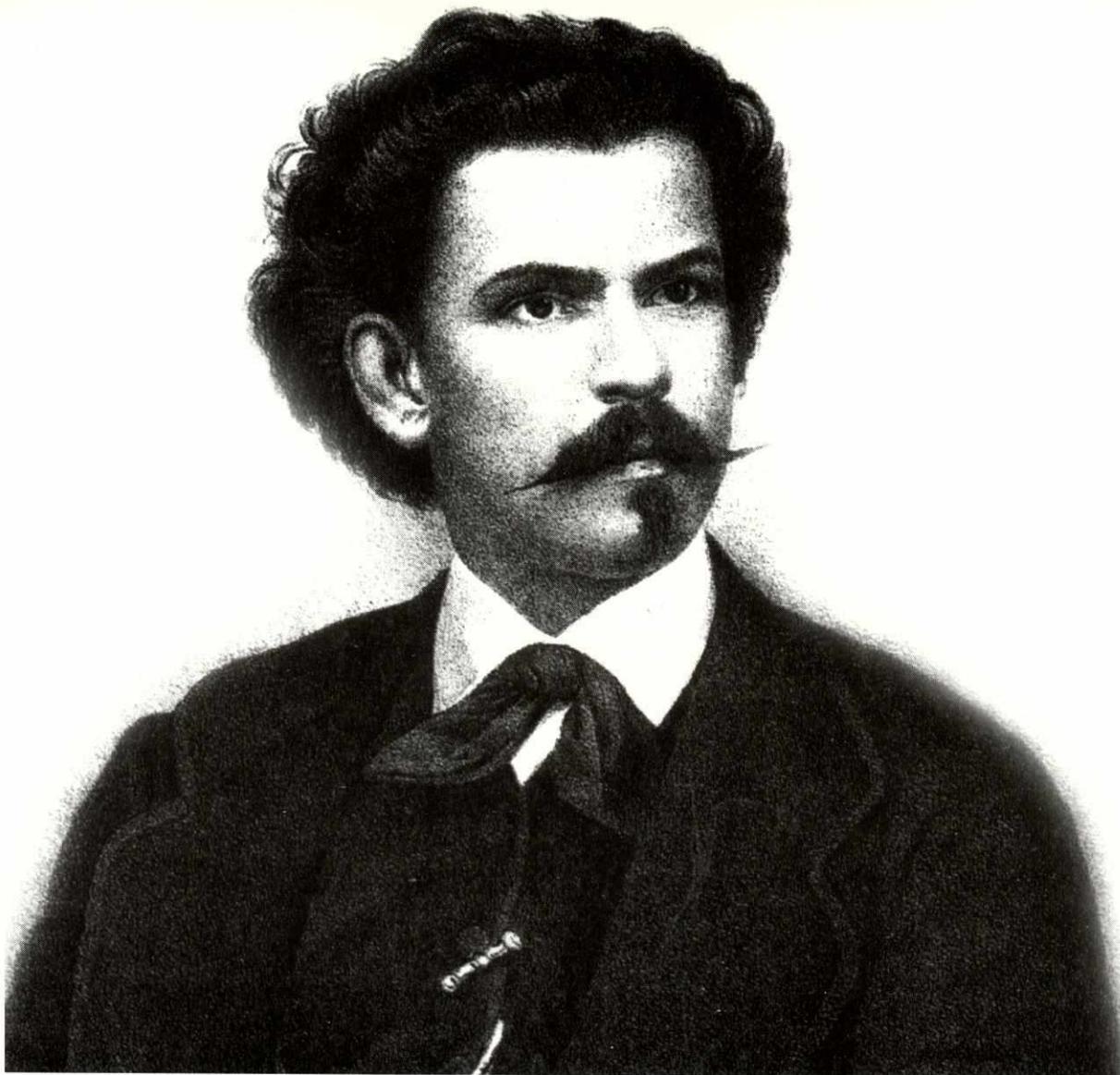
*fora de si. O público fluminense, que morre por melodia como macaco por banana, estava então nas suas auras líricas. Ouvia a Candiani e perdia a noção da realidade. Qualquer badameco era um Píndaro."*⁴

Já velho e cansado, o escritor se lastimava com o Aires: "Como eu ainda gosto de música." *Ainda*, expressão carregada de fadiga e de tempo.

Aires, sem dúvida, fala pelo seu criador. O advérbio "ainda", na frase citada, tem a força de um gosto permanente, profundo, irremovível.

Renato Almeida informa que ele era, em 1882, bibliotecário do Club Beethoven, a mais importante sociedade musical da época.⁵

CARLOS GOMES: UMA BATUTA DE OURO & Machado de Assis manifestou certa feita o desejo de escrever a história do teatro lírico no Rio de Janeiro. Não voltou ao assunto. Mas numa das crônicas de 1861 deu-nos o apanhado geral do movimento artístico do ano e informações importantes sobre as atividades dos compositores brasileiros que estavam saindo do casulo: Elias Álvares Lobo, autor de *Noite de São João*, primeira ópera brasileira (música e libreto de autores brasileiros) representada pela Empresa da Ópera Lírica Nacional, Teatro S. Pedro de Alcântara, 14/12/1860, regida pelo jovem Carlos Gomes; o paraense Henrique Eulálio Gurjão, que prometera voltar de sua terra para fazer cantar na corte "uma de suas quatro óperas, compostas na Itália, terra da música e dos mestres", promessa jamais satisfeita; o



No Brasil novecentista, o movimento em prol da arte e dos artistas nacionais elegeu o jovem Carlos Gomes como o seu maior representante.

próprio Carlos Gomes que acabara de receber uma batuta de ouro, na cena aberta do Teatro Lírico Fluminense, na noite de 4/11/1861, por ocasião da estréia de sua ópera *A noite do castelo*; regente, maestro Júlio José Nunes, companheiro do Conservatório de Música, espécie de substituto do maestro Joaquim Giannini.

Giannini, iniciador do movimento do canto lírico em idioma nacional, com a cantata *Véspera dos Guararapes*, libreto de Manuel de Araújo Porto Alegre, 1856, não chegou a aplaudir o primeiro fruto do seu discípulo, talento verdadeiramente talhado para o teatro lírico. Faleceu no Rio de Janeiro em 15/8/1860.

Melhor produto desse movimento, a obra de Carlos Gomes teve larga repercussão. Ayres de Andrade afirma:

"Só percorrendo os jornais da época é que se poderá ter

*idéia da sensação provocada pela ópera de Carlos Gomes. Um triunfo, não só para o compositor, como para a própria música brasileira, que via despontar no plano da composição dramático-musical o seu primeiro grande valor."*⁶

A ópera estreou no dia 4 de setembro de 1861. Nove vezes subiu ao palco do velho e desajeitado Teatro Lírico Fluminense, ou Teatro Provisório, do Rio de Janeiro, do qual nos deu sugestiva imagem a pena de Henrique Fleiuss.

A segunda récita deu-se no 7 de setembro, noite de gala.

A sexta, 23 de setembro, foi a festa artística do compositor, que recebeu estupendas homenagens. Entre elas uma coroa de ouro ofertada pela Sociedade Musical Campesina.

Finalmente na noite de 4 de novembro, última récita, recebeu a famosa batuta de ouro, que trazia gravados os nomes de 40 senhoras que a ofertavam. Uma batuta de ouro para Carlos Gomes.



O registro desse acontecimento, feito pelo moço cronista Machado de Assis, tem o sabor das letras lapidadas. Assinala mais do que o começo de uma carreira brilhante. Simbolicamente, como nos ritos solenes, assinala a passagem do bastão do comando das mãos do veterano Francisco Manuel da Silva, o mestre e ilustre antecessor, para as mãos do jovem discípulo. Caberia a Carlos Gomes, doravante, conduzir os espetáculos mais gloriosos da música brasileira. Com uma batuta de ouro.

Machado de Assis viu com otimismo as perspectivas desse emergente teatro lírico:

*"Creio que podemos dizer: – temos música. E mais: – temos animação para os principiantes".*⁷

O encontro de Carlos Gomes com Machado de Assis, nesse ano de 1861, foi mais do que cordial. Foi o encontro da inteligência que o público do Teatro Lírico Fluminense aplaudiu calorosamente na noite de 8/7/1861. Aconteceu na estréia da zarzuela em 1 ato de Martin Allu, libreto de Luís Olona, *As bodas de Joaquina*, traduzida do espanhol por Machado de Assis, régência de Carlos Gomes.

O então estudante do Imperial Conservatório de Música, alçado a primeiro regente da Companhia da Ópera Nacional, fez mais do que isso porém. Compôs música para a ária final da zarzuela, cujos versos eram originais de Machado de Assis. A parceria tem registro histórico indiscutível, mas o documento que a validaria está perdido.

Ayres de Andrade colheu de "um jornal" da época, não mencionado, a seguinte nota:

*"O final da ópera é composição do artista nacional Sr. Antônio Carlos Gomes, hábil moço, que tem de ser brevemente julgado pela partitura da Noite do castelo, ópera que está em ensaios".*⁸

Algum tempo depois, esse "adepto fervente da música" colocará a expressão "A vida é uma ópera" na boca de personagens vencidos pela vida: Luís Batista, no romance *Ressurreição* (1872); no IX capítulo (*A ópera*) de *Dom Casmurro* (1899), lembrança de um velho tenor italiano e, finalmente, quase magoada evocação de Aires, no último livro, *Memorial de Aires* (1908).

NACIONALISMO OU UMA ATITUDE ROMÂNICA. ∞ O romantismo despertou em muitos países o nacionalismo literário que se associou, imediatamente, ao nacionalismo musical. Esse nacionalismo significou, fundamentalmente, o estudo e/ou a valorização da cultura popular.

O estudo sistemático da cultura popular organizou-se logo em disciplina, o folclore, palavra proposta em 1848 pelo arqueólogo inglês William John Thoms, logo adotada em muitos países.

O folclore surgiu e se desenvolveu como estudo de certos fenômenos culturais típicos dentro da sociedade dita "civilizada", nos países europeus industrializados que estavam perdendo contato com a massa camponesa. Essas sociedades ainda não haviam eliminado as contradições entre o campo e a cidade.

O folclore passou a cuidar da cultura entendida como patrimônio coletivo, anônima ou sem autor reconhecido, desprotegida de direitos pessoais, regulada tão-somente pelos *mores*. Cultura que exprime o saber e o fazer das camadas populares e, ao mesmo tempo, se liga às raízes étnicas dos povos e revela a própria identidade nacional.

Organizando-se no bojo do romantismo, a nova disciplina também passou a ter importância política na expressão da arte e da literatura empenhadas na unificação do país e no delineamento da identidade nacional.

O folclore está portanto na base do nacionalismo. Ele define a identidade de cada povo. O povo se reconhece no seu folclore.

A nova disciplina estimulou pesquisas e coletas de produtos da cultura popular. Nutriu e ampliou os conceitos da diversidade cultural, mas também foi abusivamente manipulada debaixo de anomalias de caráter político, como o etnocentrismo e o nacionalismo exacerbado.

O artista também pode se reconhecer no folclore do seu povo.

Em fevereiro de 1857, registrando os primeiros passos do jovem músico Antônio Carlos Gomes, então com 21 anos de idade, o jornal *Correio*

A CAYUMBA É A GRANDE NOVIDADE QUE O MOÇO CARLOS GOMES OFERECE À CONSTRUÇÃO
DO NACIONALISMO MUSICAL BRASILEIRO.



Paulistano publicou uma nota em que pressagia seu futuro brilhante. Em junho e julho daquele ano, o mesmo jornal estampou, com destaque, anúncios de seus trabalhos: *A rainha das flores*, valsa, *Bela ninfa de minha alma*, romance sentimental, e *A cayumba*, dada como “dança dos negros, música original e de um gosto todo novo, para piano”.

Esses anúncios foram recolhidos por Carlos Penteado de Resende, que dedicou todo o cap. X de *Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo* (edição ilustrada, comemorativa do IV Centenário de São Paulo, 1954, p. 91-100), a Carlos Gomes entre os jovens acadêmicos.

A *cayumba* é a grande novidade que o moço Carlos Gomes oferece à construção do nacionalismo musical brasileiro. Ao apresentá-la ele indica “tempo de chula”, isto é, mostra certa familiaridade com o folclore de sua região, porque “cayumba” ou “caiumba” era um dos números da congada, do tipo de chula, dança lasciva e incisiva, que contrasta com a chula sentimental e modinheira para canto, como uma introdução “Andante”.

A presença e a data de *A cayumba*, 1857, alteram certamente os dados que marcam o início do nosso nacionalismo musical, isto é, a projeção do folclore na música erudita. E apresenta Carlos Gomes como pioneiro desse nacionalismo.

Redigindo o texto de apresentação do LP *Momentos musicais*, gravado em julho de 1980 pelo pianista Joel Bello Soares, selo FENAB, o musicólogo José Cláver Filho enumerou os seguintes precursores deste nacionalismo musical: *O amor brasileiro*, 1819, primeira obra do gênero, capricho para piano, de Sigismundo Neukomm⁹; notícia de 7/8/1855 acusa a presença de *Bananeira*, canção característica, no recital do pianista Geraldo Antônio Hora; data de 7/8/1857 o anúncio de *A cayumba*, de Carlos Gomes; em 24/9/1865 Henrique L. Levy comunicava estar à venda a peça *Variações fáceis sobre uma melodia brasileira, o Miudinho*, por J. M. N. Parejo. Só a 17/6/1869 foi anunciada *A sertaneja*, de Brasília Itiberê, que Renato Almeida e outros indicam como primeira obra erudita de caráter nacionalista.

A *cayumba* terá outro tratamento pianístico de Carlos Gomes, na quadrilha *Quilombos*, que reúne cinco temas inspirados no folclore dos negros: 1. *A cayumba*, 2. *Bananeira*, 3. *Quingombô*, 4. *Bamboula*, 5. *Final*.

Na segunda versão, primeira parte da “quadrilha brasileira”, Carlos Gomes encurtou, simplificou e modificou o tema da dança negra, principalmente em seus aspectos rítmicos. Devemos a gravação integral desta quadrilha ao pianista Fernando Lopes.

Mário de Andrade¹⁰ registra “bambula”, dança antilhana de origem africana cujo nome, segundo Krehbiel¹¹, deve ser derivado de um tambor, *bambu*, usado para ritmar a dança. Ele também consignou *bambulá*, da língua de Angola, instrumento de origem africana, espécie de guitarra dos quimbundos.¹²

O pianista e compositor norte-americano Luís Moreau Gottschalk, que esteve no Rio de Janeiro em 1869, e aí faleceu dia 18 de dezembro desse ano, divulgou entre nós a peça para piano *Bamboula*, seu Opus 2.

Carlos Gomes desde 1863 estava morando em Milão. Mas o musicólogo Bruno Kiefer afirma que ele tirou seu material temático da peça de Gottschalk, sem a menor preocupação de disfarçar a origem. Neste caso, a quadrilha teria sido composta depois de 1870, o que coincide com a primeira visita de Carlos Gomes ao Brasil quando veio mostrar o seu *Il Guarany*. Teria então entrado em contato com a obra de Gottschalk e se apossado sem-cerimoniosamente da *Bamboula*, que talvez encontrou impressa, provável edição de 1869, por Filippone & Tornaghi. Contudo, a versão de Carlos Gomes é mais curta e mais atraente.

O crítico Andrade Muricy vai além, considerando que a *Bamboula*, *danse de nègres* (ou *Bâmbola*), Op. 2, de L. M. Gottschalk “ainda teve alcance mais direto para a nossa linguagem pianística. Certas das fórmulas que ali aparecem terão influído até em Ernesto Nazareth, nos seus tangos brasileiros e nas suas valsas, estas muito afins com as de Gottschalk.”

O IMPERIAL CONSERVATÓRIO DE MÚSICA NÃO CRIOU UMA ESCOLA DE CANTO NO BRASIL, MAS AUMENTOU A DEPENDÊNCIA AO PADRÃO EUROPEU.



A CARÊNCIA DE UMA ESCOLA NACIONAL DE CANTO Uma das mais importantes conseqüências da estética nacionalista está no fortalecimento da língua nacional. Significa também fortalecimento do moderno estado nacional burguês. Na música, pode expressar a nacionalização da ópera.

Entre nós, com todo o entusiasmo dos “adeptos ferventes da música”, como Machado de Assis, a experiência européia do canto em vernáculo começou sob o estímulo do italiano Joaquim Giannini, apoiado pelo espanhol d. José Amat. O primeiro, produziu música para o texto *Véspera dos guararapes*, que Ayres de Andrade considera “um fator decisivo nas primeiras tentativas feitas no Brasil para criação do teatro lírico no idioma nacional”. Era uma *cantata* com palavras de Manuel de Araújo Porto Alegre, criada em 1856. D. José Zapata y Amat foi o principal animador

da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, criada em março de 1857. E compositor de inspiradas modinhas. Algumas com versos de Gonçalves Dias.

Nesse momento o Rio de Janeiro conheceu um dos maiores movimentos em prol da arte e dos artistas nacionais. Verificou-se um surto de nacionalismo que incentivou os artistas jovens e deu ao Brasil o seu maior representante no gênero – Antônio Carlos Gomes.

A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional teve entre seus animadores o jovem escritor Joaquim Maria Machado de Assis, que produziu textos originais e traduziu outros para serem cantados no

vernáculo. Era de crer que, com ela, surgiria a ópera nacional, como em todos os países europeus, inclusive na antiga Rússia, onde o canto em língua nacional tornara-se uma imposição da identidade nacional de cada povo. Estimulou o canto em português, mas certamente não conseguiu concluir a nacionalização da ópera.

HOSANA AO CRIADOR
"Pastorinha de Santarém" - Jornada nº 1 - ANJO
Música de "Il Guarany", de Carlos Gomes

Coleta de Wilson Fonseca
Santarém - Pará

1. Ho — su — na ao Cri — a — dor, Ho — sa na ao Deus cle — men — te
2. Nas — ceu "o pe — que — nino Na — po — hre gru — ta de Be — lem

E — paz e e — ter — no a — mor A — to do ser vi — ven — te Mor — tas, er — gui — hem
Nas — ceu "o Deus Me — nino Pa — ra o vos so — hem Lem — dar — vos vi — da

vi — va A — je no co — ra — ção. Che — gou a ho — ra al — ti — va Du
ter — na Pois E — le é o Sal — va — dor. Que a fe — se — ja su — per — na. Su

vos — sa re — den — ção. Che — gou a ho — ra al — ti — va Da
per — nos paz e a — mor. Que a fe — se — ja su — per — na Su —

vos — sa re — den — ção Nus — sa re — den — ção
per — nos Paz e a — mor! Paz e a — mor!

Motivo de *O Guarani* registrado pelo maestro Wilson Fonseca

do. Está neste caso o libreto da ópera *Moema e Paraguaçu*, de Francisco Bonifácio de Abreu, música do italiano Sangiorgi, representada no Teatro Lírico Fluminense em 29/7/1861. Na mesma temporada, portanto, da estréia de Carlos Gomes.

Mas, além dos temas, aconteceu o desastre maior: a ausência de escola de canto no país (o que não ocorreu na Europa, onde até na Rússia havia excelente escola de canto nacionalizada).

A corte portuguesa, transplantada em 1808, impôs o costume do canto italiano, principalmente sob a influência de Rossini, forçando nossos compositores agregados aos serviços da corte, prestadores de

Cantavam-se em português temas europeus. O próprio Carlos Gomes contribuiu para esse equívoco, nas duas óperas em vernáculo, cantando temas das cruzadas (*Joana de Flandres*) ou aventuras de piratas do adriático italiano (*A noite do castelo*). Cantavam-se em português temas nacionais que exprimiam a idéia da capitulação do indígena frente ao colonizador. Temas indianistas tratados pelos românticos com a visão do coloniza-

QUANDO JOANA DE FLANDRES ESTREOU FICOU PATENTE QUE O PÚBLICO NADA ENTENDIA
DO CANTO EM PORTUGUÊS.



vassalagem, a imitarem o modelo europeu.

Ainda que tivéssemos, antes da instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro, 1808, prenúncios de um teatro nacional, e a ampla difusão de teatros então denominados *Casa da Ópera*, essa experiência não produziu efeitos que resultassem numa escola de canto, efeitos tais, como aconteceu na literatura, que resultou na manifestação da legítima ficção nacional – *Memórias de um sargento de milícias*, publicado em dois volumes em 1854-5.

A criação do Imperial Conservatório de Música, em 1848, por Francisco Manuel da Silva, não significou a criação de uma escola de canto no Brasil. Significou maior dependência ao padrão europeu, principalmente italiano. Mas daí partiu a iniciativa de Joaquim Giannini em promover a criação do repertório lírico em língua nativa.

A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional – também citada como Companhia da Ópera Nacional – formulou, apesar da carência de uma escola nacional de canto, a proposta do canto em língua nacional. Mas as poucas vozes brasileiras recrutadas estavam todas modeladas no canto italiano: Luiza Amat, Marieta Siebs, e José Ribas, sem dúvida as mais brilhantes.

Não tínhamos escola de canto; menos ainda cantores disponíveis. A música continuava sendo de inspiração européia e um dos erros da Companhia da Ópera Nacional consistiu em forçar o canto em português por cantores que muita vez nada entendiam do idioma.

Em 1863, quando Carlos Gomes apresentou sua segunda ópera, *Joana de Flandres*, cantada em português, ficou patente o grotesco da situação: o público nada entendia do canto “em português”, já que os cantores eram todos italianos, que não falavam o português.

Pouco depois, na apresentação de *O vagabundo*, de Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), libreto original em italiano, mas traduzido para o português e encenada em 24/10/1863, comentou-se que os intérpretes estropiavam as palavras horrivelmente: “um era polaco, outro espanhol, a prima-dona francesa e o

resto italiano”, conforme anotou Ayres de Andrade.¹³

Para Carlos Gomes o canto em italiano, – podia ter sido em qualquer outra língua, – foi uma imposição da conveniência. Ele acreditou que só alcançaria o domínio pleno do seu talento conquistando a platéia italiana. Não foi uma capitulação. Foi uma determinação. É claro que só nesse idioma poderia concorrer com os compositores italianos, como concorreu, vitoriosamente, nos seus próprios teatros. Não poderia ter agido de outra forma.

Mas esse exemplo foi considerado pelos demais compositores brasileiros como uma regra. E todos eles, a partir de então, abandonaram o vernáculo e danaram-se a compor em italiano. Viciaram a prosódia de tal modo que, por iniciativa de Mário de Andrade, reuniu-se em São Paulo de 7 a 14/7/1937, o I Congresso da Língua Nacional Cantada que produziu um documento expressivo: “Normas para boa pronúncia da língua nacional no canto erudito”.

Quer isto dizer: ainda não tínhamos, como ainda não temos até hoje, uma escola nacional de canto.

A MÚSICA DE CARLOS GOMES NO BRASIL NOVECENTISTA. ∞

Carlos Gomes demonstrou que a língua nacional não constituía barreiras para sua inspiração. Ele aprendeu a usá-la muito jovem. Em 1848, contando apenas doze anos de idade, deu um concerto de piano e cantou modinhas em Itu. Ele sempre cultivou o canto, foi falsetista emérito e a voz amadurecida se fixou no registro de tenor. Os biógrafos assinalam a beleza de sua voz de tenor e seu gosto pela modinha.

A passagem por São Paulo, a convivência com os estudantes da Faculdade de Direito, foi importante para a tomada de decisão quanto ao futuro. Havia muito vigor e muita originalidade na sua música. Havia principalmente um certo traço rústico, que associava toadas, modinhas e danças rurais com uma experiência muito proveitosa na banda de música e nos coros de igreja.

Extensão da Europa, o Brasil – como de resto o chamado Novo Mundo – sempre importou da

PARA CARLOS GOMES O CANTO EM ITALIANO FOI UMA IMPOSIÇÃO DA CONVENIÊNCIA.
NÃO FOI UMA CAPITULAÇÃO E SIM UMA DETERMINAÇÃO.



Europa, com regularidade, pacotes de *cultura e civilização*.

A música nacional de cada país é resultado de mudanças qualitativas operadas no decorrer do processo histórico.

Já vimos que em São Paulo, iniciando a grande aventura da vida, Carlos Gomes deu a conhecer os primeiros frutos do seu talento, produção que incluía modinhas, valsas, mazurcas e transcrições de temas folclóricos negros, como *A caiumba*, dança, e outros motivos populares que utilizaria em "ramilhetes de quadrilhas", com destaque da quadrilha intitulada *Quilombos*. Além disso fez transcrições de temas folclóricos, como o conhecido "Vem cá, bitu", para bândolim e, já velho, 1894, surpreendeu com uma das poucas peças puramente instrumentais que produziu para conjunto de câmara, a *Sonata em Ré*, cujo último movimento, monotemático, é um *vivace*, 2/4, em sol. Tem o curioso título *Burrico de pau*, alusivo a um brinquedo infantil, que ele descreve musicalmente numa seqüência de *saltellato*, o arco saltando nas cordas.¹⁴

Tais manifestações não foram levadas em conta pelos analistas e críticos, quase todos propensos a demonstrar a capitulação cultural de Carlos Gomes frente o melodismo italiano.

Em trabalho publicado pela Funarte por ocasião do sesquicentenário do compositor demonstrei a larga difusão de sua obra, principalmente *O Guarani*, aceitação que se manifesta em temas folclóricos em quase todo o país. Além daqueles citados, duas contribuições posteriores me chegaram ao conhecimento, o motivo de *O Guarani* registrado na pastorinha de Santarém, Pará, pelo maestro Wilson Fonseca, e o documento registrado pelo compositor-folclorista potiguar Oswaldo de Sousa em Paratinga, médio São Francisco, em 13/9/1949. A linha melódica desse documento faz lembrar a *Canção do aventureiro*, de *O Guarani* e indaga: "Seria possível que Carlos Gomes tivesse adotado na sua ópera esta melodia-tipo frequentemente usada entre os cantadores populares? Assinala que Mário de Andrade também achou a mesma coincidência melódica em uma toada por ele registrada no Paraná (*Ensaio sobre música brasileira*, p.

80), dizendo ainda possuir "um documento da Amazônia em que esta frase aparece".¹⁵

As modinhas de Carlos Gomes também alcançaram larga popularidade. Desde as coletâneas mais antigas, de Joaquim Norberto e Melo Moraes Filho, até os célebres folhetos da Casa Quaresma do Rio de Janeiro, estas modinhas têm interessado aos seresteiros de todo o país.¹⁶

EXPANSÃO DA MÚSICA DE CARLOS GOMES NO BRASIL NOVECENTISTA. A música de Carlos Gomes se espalhou no Brasil novecentista por diversos meios e modos. Resumidamente: processos formais e informais. No primeiro caso, a produção de espetáculos, edição de partituras, livros, etc. No segundo, pelos caminhos das ruas, principalmente na voz dos seresteiros e nas retretas das bandas de música.¹⁷

O impresso possibilitou a chegada de partituras aos mais longínquos rincões. Fontes seguras de pesquisa desta produção são os catálogos de editoras.

As primeiras músicas impressas foram noticiadas, a partir de 1857, no jornal *Correio Paulistano*, e Henrique Luiz Levy foi seu primeiro editor. No Rio de Janeiro, Raphael Coelho Machado editou o libreto e a partitura de *A noite do castelo*, em 1861, em duas versões reduzidas, para canto e piano e piano só; J. C. Meireles, editor da *Gazeta Musical*, imprimiu peças avulsas. A firma sucessora de Pierre Laforgue estampou na coleção *Prazeres do baile*, provavelmente em 1860, a *schottisch* para piano *Angelica*, dedicada a d. Angélica Maria Corrêa do Lago, esposa do seu amigo Emílio Eutiquíano Corrêa do Lago.

Esta é a produção impressa no Brasil antes da conquista da glória nos teatros italianos.

O levantamento das edições estrangeiras pode ser iniciado pelos catálogos italianos, principalmente da Ricordi, a editora oficial, que incorporou os direitos da casa De Lucca, primeira proprietária de *O Guarani*.

Importante, também, é o *Manuel Universel de la Littérature Musicale*, monumental catálogo de Franz Pazdirek.

Os catálogos brasileiros mais nutridos são os da Casa Arthur Napoleão, editores desde 1868, que



incluem peças originais de Carlos Gomes e arranjos como fantasias, transcrições, divertimentos etc. de Pinzarrone, Fumagalli, Celega, Lagos, Becucci, Beyer, Canonica, Leybach, J. Ancker, Acton, Streabbog, Arthur Napoleão, E. Lambert e Bussmeyer. Piano a 4 mãos, por Menozzi e G. Walter.

Outro importante catálogo é o da Casa Bevilacqua, fundada pelo genovês Isidoro Bevilacqua, chegado ao Brasil em 1835. Começou a imprimir música no Rio de Janeiro em 1857 associado a Narciso José Pinto Braga. O catálogo desta editora chegou a cerca de 9.400 peças e só foi ultrapassado pelo catálogo de Arthur Napoleão que foi além de dez mil.

Tão importante para a divulgação da obra de Carlos Gomes foi a Casa Arthur Napoleão que, só de fantasias de *Il Guarany*, Mercedes de Moura Reis Pequeno recensou mais de 30 de autores nacionais e estrangeiros. Acrescentam-se a isto trechos de partes de canto, e motivos extraídos de outras óperas.

Ainda não existe um catálogo das edições impressas das obras de Carlos Gomes, como existe o catálogo da discografia elaborado por Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, editado pela UNICAMP, 1992.

O GUARANI – UMA FORÇA INDÔMITA & O estupendo sucesso em 1870 de *O Guarani*, a partir do palco do alla Scala de Milão, ditará normas para quase todos os países do Novo Mundo, que refletiam a cultura européia pela expansão do domínio europeu. Uma fórmula que deu certo e teve muitos imitadores.

A força da música de Carlos Gomes, principalmente a partir de *O Guarani*, terá que ser (re)vista em consideração ao que nela há de duradouro. Essa música reflete a vanguarda de sua época e as tendências de um país carente de consumo de suas próprias potencialidades.

Mas a música de Carlos Gomes, que a crítica exigente nunca aceitou como expressão do sentimento nacional, “popularizou-se” em toda a parte. Entre nós, “baixou” ao nível do folclore nas pastorinhas, nos bumbás, até mesmo nos terreiros da umbanda. De *O*

Guarani fizeram-se inúmeras fantasias, arranjos e *pot-pourris*, executados pelas bandas de música de todo o país. Fenômeno interno? Não. A mesma repercussão ocorreu no exterior. Pelo menos em termos de “fantasias”, seja para piano, seja para outros instrumentos, a carreira de *O Guarani*, o *capolavoro* do nosso italiano nascido em Campinas, teve boa fortuna.

Vimos que só o catálogo da Casa Arthur Napoleão do Rio de Janeiro mostrou para a pesquisadora Mercedes de Moura Reis Pequeno nada menos de 30 modalidades de aproveitamento da profonia de *O Guarani*.¹⁸ Apenas para piano, excluídas as edições para pequena orquestra e banda de música.

O Guarani circulou com arranjos para piano produzidos por João Portaro, F. Beyer, Arthur Napoleão, Pinzarrone (2 e 4 mãos), Menozzi (4 mãos), Cacolica, Dorn, Fumagalli, Streabbog, Guzman, Leybach, A dos Santos, Lagos, Becucci, Alassio, Coletti e Souza Lima.

Canto e piano: Pinzarrone e as adaptações do poeta paraense Carlos Marinho de Paula Barros do *Coro dos caçadores*, *Ave Maria*, *Sinto uma força indômita*, *Era uma vez um príncipe*, *Virgem branca*, *nos teus olhos* e *Canto do aventureiro*.

Violino: Bocalari, Camerino Salles.

FINAL: A IDÉIA BALANÇA NO TRAPÉZIO & Tenho insistido em vários trabalhos no aproveitamento de melodias de Carlos Gomes pelas bandas de música, pelos compositores da MPB urbana e o nível máximo da consagração, a vivência folclórica.

Neste particular, revivemos, com o computador, alguns desses exemplos coletados em vários pontos do país, mostrando que hoje, como no século da sua criação, a música de Carlos Gomes causa tremendo impacto social.

Machado de Assis jovem, Machado de Assis velho, teve a idéia fixa, desde o primeiro romance, *Ressurreição*, 1872, cap. XX: “A vida é uma ópera bufa com intervalos de música séria. O senhor está num intervalo.”

Luís Batista, que pronuncia a idéia, acrescenta: “delicie-se com o seu Weber até que se levante o pano

O GUARANI REFLETE A VANGUARDA DE SUA ÉPOCA E AS TENDÊNCIAS DE UM PAÍS CARENTE
DE CONSUMO DAS PRÓPRIAS POTENCIALIDADES.



para recomeçar o seu Offenbach”.

A idéia balançou no trapézio e saltou adiante, no *Dom Casmurro*, cap. X, “A Ópera”, numa construção *molto* expressiva:

“A vida é uma ópera e uma grande ópera.” E “uma grande ópera” enfatiza a recordação do velho tenor italiano. Música séria nos intervalos da ópera bufa, que é a vida, acrescenta Aires, o memorialista, no final da jornada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1942.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967, v. 2.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*; coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84; Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília]: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo/Editora USP, 1989.

ARAÚJO, José Mozart de. *Rapsódia brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Jackson Editores, s.d., v. 22 e 24.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “Carlos Gomes folclorista”. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, 3(2): 177-184, 1936.

CLAVER FILHO, José. *Momentos musicais, de Carlos Gomes a Nazareth*. Piano: Joel Bello Soares. FENAB-LP 002. 1980.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Carlos Gomes: uma discografia*. Campinas: Editora UNICAMP, 1992.

DAMANTE, Hélio. “O Guarani”, o Folclore e o Carnaval”. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, 11(30): 171-8, mai./ago. 1971.

EFEGÊ, Jota, pseud. De João Ferreira Gomes. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Apresentação de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. Vols. 1 [e vol. 2, idem, 1979].

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Ed., 1977. 2 v.

KIEFER, Bruno. *O piano brasileiro de Carlos Gomes*. Piano: Fernando Lopes. FUNARTE-LP MMB 81.019. 1981.

MURICI, José Cândido de Andrade. *Música na corte brasileira – vol. 5. Na corte de D. Pedro II*. Piano: Honorina Silva. EMI-ODEON, LP SC 10122, P. 1965. “Monumento da música clássica brasileira”, MEC: FUNARTE/INM. 1977.

PAZDIREK, Franz. *Manuel Universel de la Littérature Musicale*. Genebra, s.d.

RESENDE, Carlos Pentead de. “O ano de 1859 na vida de Carlos Gomes”. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, 6(20): 91-110, abr. 1948.

_____. *Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo*. Edição ilustrada, comemorativa do IV Centenário de São Paulo. São Paulo: Saraiva, 1954.

SOUSA, Oswaldo de. *Música folclórica do médio São Francisco*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1979. 2 v.

VETRO, Gaspare Nello. *Antonio Carlos Gomes. Carteggi Italiani II. 1836-1896. – Antônio Carlos Gomes. Correspondências Italianas II, 1836-1896.* / Gaspare Nello Vetro, Pesquisador e organizador. Luiz Gonzaga de Aguiar. Tradução e Prefácio. Brasília: Thesaurus Editora, 1998.

NOTAS

1 Conferência pronunciada no Museu de Arte de Belém, em 12/9/1996, na semana comemorativa do centenário de morte do compositor.

2 ASSIS, M. *Obras completas*, v. 22, p. 73.

3 Idem, v. 24, p. 249.

4 Idem, v. 24, p. 250.

5 ALMEIDA, R. *História da música brasileira*. 2ª ed., 1942, p. 390.

6 ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, 1967, v. 2, p. 100-1.

7 Id., v. 22, p. 60-9.

8 ANDRADE, A. *Op. Cit.*, v. 2, p. 99.

9 Mozart de Araújo chamou a atenção para esta peça em artigo publicado no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2/12/1956, reproduzido em *Rapsódia Brasileira*, 1994, pp. 123-6.

10 ANDRADE, M. de. *Dicionário musical brasileiro*, 1989, p. 44.

11 *Afro-american folksongs*, 1914, p. 116, apud M. de Andrade, cit.

12 Id., com indicação de fontes, p. 44.

13 Op. cit., 1967, v. 2, p. 106.

14 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo mostrou em "Carlos Gomes Folclorista...", *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, 1936, comentários sugeridos por um curioso autógrafo de Carlos Gomes conservado em poder da Sociedade Beneficente Auxiliadora das Artes Mecânicas e Liberais do Rio de Janeiro. Na mesma linha de raciocínio, Mozart de Araújo, op. cit., 1994, p. 219, indica as *Variações sobre o romance Alta Noite*, para clarinete e orquestra, entre as primeiras tentativas de utilização de temas populares em música erudita no Brasil.

15 SOUSA, Oswaldo de. *Música folclórica do médio São Francisco*, v. 1, 1979, p. 70-3.

16 Entre outras: *Quem sabe?*, *Bella nimpha de minh'alma*, *Suspiros d'alma* e o romance *Anália ingrata*.

17 Hélio Damante em "O Guarani, o folclore e o carnaval", *Revista Brasileira de Folclore* n° 30, 1971, chamou a atenção para as pequenas bandas de música: "Foi certamente a banda de música e não a orquestra, o coreto e não o salão, a ponte para a sua rápida popularização e as variantes que ensejou em música e verso, inclusive a seresteiros apaixonados..." E mostra exemplos do cancionário, na música de carnaval, principalmente as personagens românticas Ceci e Peri, dos quais também há oportunas revelações do cronista da música popular brasileira Jota Efegê.

18 Verbete "Impressão musical no Brasil" da *Enciclopédia da música brasileira*, 1977, p. 357. Gaspare Nello Vetro elaborou exaustivo levantamento de transcrições, fantasias, pot-pourri inspirados na música de Carlos Gomes, publicados na Itália, para banda de música, para piano solo, piano a 4 mãos e vários instrumentos. Inclui também manuscritos encontrados em arquivos italianos e composições dedicadas a Carlos Gomes. Cf. *Carteggi Italiani II*, 1998, pp. 169-183.

ASSINE BRASILIANA

e garanta o recebimento
das três edições anuais
da revista da
Academia Brasileira de Música
(valor da assinatura: R\$ 20,00)

Utilize o cupom anexado
nesta edição ou entre em contato
pelo telefone: (21) 205.3879.

Visite a Academia Brasileira de Música na Internet

www.abmusica.org.br

No site da ABM, você encontra informações gerais sobre a instituição, retrospectiva histórica, biografias de patronos e acadêmicos, noticiário e a Bibliografia Musical Brasileira, (banco de dados *on line* em construção reunindo as publicações sobre música brasileira em nosso país e no exterior).

Faça-nos uma visita!

IDENTIDADES BRASILEIRAS E REPRESENTAÇÕES MUSICAIS: MÚSICAS E IDEOLOGIAS DA NACIONALIDADE*

§
Samuel Araújo
§

Os debates em torno de uma identidade nacional brasileira experimentaram relevância variável ao longo do século XX. Ao discutir os possíveis envolvimento da música e do discurso musicológico em tais discussões, lança-se mão de noções como valor e mercado, entendidas como categorias que transcendem seu usual entendimento no campo das ciências econômicas. Assim, procura-se desenhar um quadro em que a música e o discurso a ela associado são conformados – e, simultaneamente, ajudam a conformar – ideologias distintas da nacionalidade.

"...nossos defeitos impedem que as nossas qualidades se manifestem em eficácia. Por isso que o Brasileiro é por enquanto um povo de qualidades episódicas e de defeitos permanentes." (Mário de Andrade, Ensaio sobre música brasileira, 1928)"

Este trabalho procura discutir o uso e o poder da música como representação de identidades sociais, concentrando-se em um caso mais específico, a construção de uma unidade sócio-política complexa e abrangente, uma nação chamada Brasil, por sobre a grande diversidade e desigualdade encontráveis em seus limites. Sabe-se que até mesmo o que nela existe de aparentemente mais uniforme, a referência a uma língua dominante, se encontra de fato consideravelmente segmentado, graças à simultaneidade e influência de diferentes sistemas de produção, padrões culturais e hierarquias sociais que se trans-

formam a cada dia. Se esta diversidade parece garantida pela prática cotidiana e independente de discursos ou incentivos oficiais, o mesmo não acontece com a busca de unidade nacional, sendo notável, na grande maioria de ações nesse sentido, o escamoteamento de questões como a exclusão, a assimetria do poder e o arbítrio. Por outro lado, certos espíritos atentos desconfiam da insistência de alguns sobre a construção da nação, quando, no mundo todo, o papel dos velhos estados nacionais parece se desintegrar diante da crescente multiplicidade e importância de relações sociais, econômicas e culturais de âmbito supranacional. Frente a tudo isso, não deve causar

* Versão revisada e expandida de texto apresentado originalmente à mesa redonda "A Música como Representação do Século XX" no âmbito do XXI Encontro da Associação Brasileira de Antropologia em Vitória, ES. O autor agradece os comentários de Rafael José de Menezes Bastos e Maria Elizabeth Lucas (coordenadores), Anthony Seeger (debatador) e Tiago de Oliveira Pinto (co-expositor).

Allegretto alla turca



Representações musicais recolocam a questão da identidade nacional em termos que desconcertam os mais idealistas.

estranheza que se considere o século XX como marco simultâneo do auge e decadência de esforços em prol da unidade nacional brasileira, tendo neles a música, como argumentaremos a seguir, um papel destacado.

Não pretendemos, obviamente, responder aqui de modo exaustivo às complexas questões acima colocadas, mas as tomaremos como pano de fundo para discutir a utilização da música como representação de concepções diversas e, por vezes, contraditórias do que seja uma identidade brasileira ou, abreviadamente, “brasileidade”. Assim partiremos de uma reflexão inicial sobre termos teoricamente potenciais contidos no título deste trabalho – que não por acaso aparecem como temas “quentes” nas ciências humanas como um todo e, particularmente, em estudos acadêmicos sobre a música, procurando ressaltar aspectos importantes da relação necessária entre o que alguns autores denominam produção simbólica e a existência de um mercado. Em seguida abordaremos alguns casos, entendidos com significativos, do emprego da música como ferramenta de construção de uma identidade nacional brasileira e examinaremos algumas questões por elas suscitadas. Nesta última seção, busco questionar simultaneamente a autonomia da produção simbólica¹ e o determinismo de certos autores que vêem a música sempre

refletindo algum aspecto da vida social. Em outras palavras, tento mostrar que as representações musicais de identidades sociais cumprem mais eficientemente seu papel pela via da ambigüidade, podendo até mesmo surpreender aqueles que pensam as manipular.

ANTES DE MAIS NADA, UM SAMBA CONCEITUAL ∞ É importante assinalar que, por ser a nacionalidade uma idéia abstrata buscando lastro numa realidade que por sua vez envolve a produção de idéias, nem sempre é possível identificar movimentos de determinação entre idéias e práticas sociais, embora as correlações entre ambas sejam quase sempre notáveis. Não reconhecendo, portanto, posição de precedência ou determinação de qualquer dos termos propostos – i.e. identidade, representação, ideologia, música, nacionalidade –, optamos por seguir uma forma de associação livre entre as definições de cada um que propomos em seguida. Assim, a compreensão aqui adotada do termo “ideologia” diz respeito ao poder de formulação e controle de uma ação social. Sem pretensão de (nem competência para) fazer uma resenha exaustiva das controvérsias conceituais sobre o termo nas ciências humanas, enfatizamos aqui o movimento de oculta-



mento dos aspectos mais polêmicos ou mesmo impasses de uma formação social que parece necessário às grandes empreitadas coletivas. Este ocultamento envolve noções correlatas como a de manipulação (da consciência de uma classe social em Marx), consentimento (estratégia de alianças de uma classe revolucionária em Gramsci) ou eufemização (segundo Bourdieu, sublimação de tensões internas observadas nas práticas rituais cotidianas de um grupo social). Por exemplo, no esforço pela adesão das massas urbanas ao projeto político estado-novista, parece lógico que focos de aglutinação popular como as escolas de samba fossem incentivados a ordeira e pacificamente se expressar musical e coreograficamente em competições oficiais, de modo comparável, guardadas as devidas proporções, às grandes concentrações oficiais de estudantes para a prática do canto orfeônico organizadas por Heitor Villa-Lobos. Jamais se questionaria, porém, a notável assimetria de poder entre os dois campos sociais, ressaltada pela diferenciação entre os respectivos contextos de apresentação (carnaval x datas cívicas) e grau de legitimação (presença de representantes subalternos do poder x presença pessoal de autoridades máximas de governo e sociedade civil): cada um “sabia o seu lugar” ...

Já o termo “identidade” remete a um conjunto de valores assumidos, de fato ou presumidamente, por uma coletividade ou sociedade, evocando as nações correlatas de memória compartilhada e de cultura, cuja raiz latina, lembrada por Bosi (1992), indica a memória de um trabalho comum realizado. Note-se ainda que o exercício de ocultamento ressaltado acima é um dos fortes componentes da formação de uma identidade, justamente por sacrificar ou relevar eventuais dissensões e facilitar a busca do que é “comum”. Ressalto aqui, a título de ilustração, o caso dos conjuntos de flautas-de-pã da comunidade aymara em Conima, nos Andes peruanos, estudada por Turino (1993), em que os músicos especialistas jamais criticam ou zombam publicamente da eventual ineficiência dos músicos *ad hoc*, que são membros não-especialistas da comunidade instados a participar de apresentações públicas. A não-participação desses músicos chega a ser interpretada como sinal negativo

na avaliação de ocultamento e acomodação provisória de uma série de tensões em benefício da participação ampla dos membros da comunidade e contínua recriação de uma identidade aymara, muito mais importante que uma execução musical considerada correta ou de excelência.

Mas ao tratar dos dois primeiros termos ainda nos vemos circunscritos a um processo de formulação e manipulação de valores em uma coletividade que, por algum motivo, se pensa ou é pensada como uma entidade homogênea. Um conjunto humano que se diferencia ou se julga diferenciado de outros, formados por processos muitas vezes análogos. Suas diferenças se evidenciam (e há quem pense estar próximo o dia em que isso não mais ocorra) por uma série de signos, da linguagem à economia, da religião à música, que substituem, onde quer que se apresentem, a existência propriamente da tribo (os shona), do grupo (os punks), da rua (52nd St.), do bairro (Candeal) ou da nação. Esta “existência por algo” nos leva ao verbo *representare* (lat.), apresentar, pôr diante dos olhos (e ouvidos), apresentar a imagem (tornar audível) ou semelhança de e daí chegamos a *representatio*, pagamento em dinheiro, imagem (sonoridade) ou retrato; e, de modo inescapável, nos remetemos ao mercado onde encontram-se expostas mercadorias que serão pagas em dinheiro, representação de um valor atribuído a um determinado produto. Sendo o produto genérico de que tratamos, a idéia de “brasilidade” passada através da música, vamos constatar que seu conteúdo tem variado consideravelmente a partir de fatores como a vivência de seus produtores ou as especificidades históricas e contextuais dos mercados providos por este produto. Assim, as relações entre idéias, práticas musicais e contexto determinados, que serão sinteticamente apreciadas a seguir, procuram ilustrar a dinâmica de representação da nacionalidade brasileira.

BRASILIDADES: NARRATIVAS FUNDADORAS, REPRESENTAÇÕES MUSICAIS ∞ As discussões em torno da definição dos atributos que marcariam os traços definidores de uma nacionalidade brasileira se intensificam e refinam em meio à emergência do

A MÚSICA NO BRASIL NÃO RECONHECE QUE CALADO, CHIQUINHA E NAZARETH CONSTRUÍRAM,
ANTES DOS ERUDITOS, PONTES ENTRE DIFERENÇAS ÉTNICAS E SOCIAIS.



regime republicano na virada do século passado pela de um sem-número de intelectuais, alguns deles influenciados pelo pensamento positivista e seu corolário, o chamado social-evolucionismo se lançando pioneiramente ao estudo sistemático da cultura em sentido amplo (ver, por exemplo, Mattos 1994). A partir daí iremos encontrar uma série de formulações do caráter nacional, muitas das quais se encontram inventariadas e analisadas na excelente síntese crítica de Dante Moreira Leite (1992). Segundo este autor, poderíamos enxergar tais esforços ao longo de um contínuo que parte de um profundo pessimismo (de, por exemplo, um Silvio Romero) a um progressivo otimismo (como exemplificado pela obra de um Gilberto Freyre), tendo se achado mais recentemente um balanço entre aqueles extremos na obra de autores em geral pesquisadores, de formação universitária, que incorporam, de um modo ou de outro, o instrumental típico das ciências sociais (um Florestan Fernandes) e, principalmente teorias de análise da dinâmica social inspiradas em Marx (um Caio Prado Jr.). Seria por demais ambicioso realizar um exame detalhado dessas tendências de pensamento, mas cumpre tão somente apontar aqui o impacto deste movimento mais abrangente sobre as discussões sobre o caráter nacional na música brasileira, bem como ressaltar a relação intrínseca entre esses estudos e o processo específico de industrialização brasileira, também, de início, tímida e insegura quanto ao papel político do setor em meio à herança agrária e patriarcal ainda dominante nos centros de poder.

Já na primeira história da música brasileira, publicada originalmente em 1908, seu autor, Guilherme de Melo, procura reverter de algum modo o pessimismo de intelectuais de seu tempo, sublinhando seu “desejo ardente de mostrar... com provas exuberantes que não somos um povo sem arte e sem literatura, como geralmente dizem, e que **pelo menos** (grifo deste autor) a música no Brasil tem feição característica e inteiramente nacional.” (Melo 1942:5). Inspirando-se teoricamente no pensador positivista francês Edmond Schérer, Melo declara ter procurado

“achar as leis étnicas que presidiam à [sic] formação do gênio, do espírito e do caráter do povo brasileiro e de sua música, bem como ainda de sua etnologia; isto é, como o povo português sob a influência do clima americano e em contato com o índio e o africano se transformou, constituindo o mestiço ou o brasileiro propriamente dito.” (idem: 6). A organização dos capítulos é significativa: a influência indígena através da compilação de relatos históricos de viajantes; a influência jesuítica através dos autos; as influências portuguesa, africana e espanhola, como observadas nas práticas populares; a influência bragantina, como um estudo detalhado da modinha; um capítulo sobre “o período de degradação”, em que são analisados o desprestígio da prática e do ensino na música culta e a proliferação de espetáculos líricos de gosto duvidoso; e, por último, em seção intitulada nativismo, uma apreciação da vida musical erudita no Rio de Janeiro e dos grandes compositores brasileiros, com destaque para Carlos Gomes e sua repercussão internacional, encerrando-se o texto com uma nota sobre as modinhas de Carlos Gomes.

Em *A música no Brasil* são encontrados ao menos duas posições que exerceriam influência duradoura na literatura sobre a cultura (incluída a música) brasileira. A primeira delas diz respeito ao mito das três raças formadoras (música popular, “flor amorosa de três raças tristes”, cantou um dia Olavo Bilac) do caráter nacional brasileiro, ressaltando o papel da influência portuguesa como transformadora e reordenadora das demais. A outra, assumida por omissão, se refere à desconfiança quanto ao papel das práticas populares urbanas (envolvendo, no caso da música, a produção de polcas, valsas, tangos, maxixes, mazurcas, *schottisches* etc.) no processo de nacionalização da música brasileira. O silêncio sobre a produção de um Calado, uma Chiquinha Gonzaga ou um Nazareth reflete, de algum modo, o não-reconhecimento do fato de que estes compositores já haviam construído em sua música, antes dos chamados artista eruditos, pontes sólidas entre as diferenças étnicas e sociais. Em contraposição, para Guilherme de Melo, o canto erudito em vernáculo, principal-



mente o operístico, o folclore musical, aparentemente conhecido pelo autor em sua Bahia natal, e o indianismo de gabinete teriam valoração positiva na definição da singularidade brasileira. Na esfera erudita, os compositores mais importantes da virada do século também são reverenciados como fundadores de uma arte nacional maiúscula, sendo o critério básico a relação com temáticas literárias brasileiras e um vago “assunto musical” igualmente nacional. Com relação, por exemplo, ao poema sinfônico *Marabá* de Francisco Braga, diz Guilherme de Melo ser “obra-prima da arte brasileira” pelo “perfume nativo que dele a todo momento se desprende; os regatos que murmuram são os nossos regatos; os troncos que gemem impelidos pelo sôpro dos ventos, são os majestosos e frondosos troncos de nossas árvores...” (Melo 1942: 307)

À luz de *A música no Brasil*, um olhar retrospectivo sobre a obra de um Heitor Villa-Lobos encontrará relações interessantes, como a manutenção de uma relação muito mais intuitiva que racional tanto com o indianismo – assinalado por alguns autores (por exemplo, Andrade 1928, Wisnik 1977, Behague 1994) como apenas imaginário, apesar de já existirem fontes para uma utilização mais sistemática de elementos da música indígena – como com o chamado folclore musical, do qual já se aproveitam melodias e ritmos percussivos. Quanto ao aproveitamento do folclore, aliás, lembremos que Nepomuceno já o havia experimentado, aparentemente sem impressionar Guilherme de Melo. Outra relação notável, porque em flagrante desacordo com a omissão da música popular urbana pelo autor baiano, é a referência à própria em obras como a *Suíte popular brasileira* (1908-1912) para violão solo, mas notadamente nos *Choros* (1921-1926). No registro fonográfico do *Choros Nº 1* (LP Villa-Lobos: *O intérprete*; MVL 002), feito ao violão pelo próprio autor, verifica-se a sutileza na construção de múltiplas nuances interpretativas, notadamente agógica-dinâmicas, possível apenas ao intérprete plenamente familiarizado com o respectivo idioma. Tal elemento de “novidade” se introduz na música de concerto paralelamente à expansão da

atividade industrial no Brasil – e, em particular, da produção de discos comerciais centrada na música popular urbana do Rio de Janeiro.

Se esse impacto é perceptível na própria formação musical de Villa-Lobos, ele não é menos notável na intelectualidade (ver Vianna 1995) e, particularmente, na musicologia brasileira. Citaremos aqui apenas dois exemplos exponenciais, Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que, apesar das evidentes reticências na apreciação da música urbana, já discernem, sob a influência variada de correntes musicológicas e sócio-antropológicas, a originalidade de um Nazareth ou de uma Chiquinha Gonzaga. Mário, como notado por Wisnik (1977), ainda mantinha firme a crença – traçável, acrescentaríamos, aos pré-românticos alemães do *Sturm und Tang* – de que somente o estudo sistemático do folclore pudesse gerar as bases metodológicas² de uma arte simultaneamente singular (porque nacional) e universal. Para tal objetivo pouco teria a contribuir a música popular urbana já amplamente conformada a padrões familiares ao mercado ocidental como um todo (metros binários ou ternários, dualidade tonal maior/ menor, escala temperada etc.).

Por seu turno, Luiz Heitor expressa em algumas oportunidades seu desalento e reprovação ao encontrar, em plenos anos 40, os sucessos do rádio vindos do Rio, então Distrito Federal, sendo apresentados “em servil imitação” (ver Azevedo 1943: 4) por violeiros, rabequeiros e outros músicos populares pelos quatro estados (Goiás, Minas Gerais, Ceará e Rio Grande do Sul) em que realizou trabalho de documentação sonora³. Em seu “Preâmbulo” à *Relação dos discos gravados no estado de Goiás*, o musicólogo alerta o leitor que

“Nem todos os documentos que colhemos tem igual valor folclórico. A propagação de marchinhas de carnaval, pelas grandes rádio-difusoras, atingiu a imaginação poético-musical de certos bardos da região, que pensavam elevar a sua arte, moldando-a pelos padrões mais cultos que vêm do Rio ou de São Paulo.” (Azevedo 1950: 3-4)

Uma leitura possível dessas duas musicologias, fundamental ao debate sobre a representação da brasilidade, chegaria ao seguinte paradoxo: antes de

O SUCESSO DE CARMEN MIRANDA REEQUACIONA A QUESTÃO DA IDENTIDADE CULTURAL.

BRASILEIRA EM TERMOS RADICAIS.



possuir uma face reconhecível, o Brasil caminhava rapidamente, em função da cultura de massas, para a desfiguração cultural.

Voltando, no entanto, à cena musical dos anos 40, vamos encontrar também a emergência de formulações de identidade que colocam em cheque as noções endógenas de nacionalismo. No campo da música erudita, aparece uma profunda cisão entre adeptos do dodecafonismo, associado à emergência de uma cultura supranacional, e os defensores do ideário de Mário de Andrade, uns e outros vislumbrando, quando muito, remotas possibilidades de compromisso (ver Neves 1980). Parte dessa última tendência é a tentativa efêmera de conciliação entre atonalismo e música popular urbana, que levaria um Guerra-Peixe a um conflito pessoal, comentando informalmente tempos mais tarde nos seguintes termos:

"Entreí no dodecafonismo até o ponto que achei que estava senhor da matéria. Depois, não me esquecendo da lição de Mário de Andrade, tentei nacionalizar o dodecafonismo; e à medida que mais me aproximava dessas idéias nacionais fui abandonado a técnica dos doze sons. Então a conclusão lógica é que para fazer música nacional, tem-se que abandonar o dodecafonismo." (Guerra Peixe apud Faria Jr. 1998:71).

No terceiro movimento da *Suíte violão* de 1946 (ver Figura 1), por exemplo, um atonalismo não-serial se encontra mesclado a certas constâncias rítmicas que remetem ao universo do choro, retrabalhadas por Guerra-Peixe de modo a evitar a obviedade da reprodução integral dos mesmos elementos.

É indispensável notar, entretanto, que a discussão



Figura 1: Choro da *Suíte para violão* (1946) de Guerra Peixe (com 7 passos 1=7).

sobre a identidade brasileira nos anos 40 já transcende os limites da polêmica interna. O sucesso internacional estrondoso de uma Carmen Miranda a partir de 1939, via Hollywood e Departamento do Estado dos EUA, reequaciona a questão da identidade cultural brasileira em termos radicais. Qualquer idéia de brasilidade esbarra, daí em diante, com a virtualidade de uma imagem comercial simultaneamente instigante (ao menos para os padrões culturais mais puritanos) e ingênua, verdadeira e falsa, submissa e libertadora, bem-sucedida e fracassada. Entre o café do passado agrário e, pouco mais tarde, o futebol antoprofágico, o samba urbano do Rio de Janeiro, incensado internamente pelo populismo, passa a símbolo pátrio no mercado internacional e veículo de sínteses e formulações não menos antropofágicas de brasilidade, como pode se depreender do texto de um histórico samba-enredo dos Acadêmicos do Salgueiro:

Brasil fonte das artes (1954)

Djalma Sabia, Eden Silva e Nilo Moreira

És Brasil fonte das artes

Berço de riquezas mil

E os nossos selvagens

Já se faziam notar

Depois veio a civilização

E as academias dando nova formação

à filosofia rudimentar

Temos obras de grande talento

Que vêm de longínquas eras

Temos obras antigas e modernas

Em exemplo que permite paralelos com outras formulações nacionais (ver Hobsbawn 1998), as leituras muitas vezes irônicas de livros textos escolares, em que a história do país se encontra mitificada e reinventada, levam os sambistas a criar uma nova forma poético-musical, o samba-enredo, sintetizando elementos de tradição popular com as necessidades de um espaço sócio-político em transformação e das relações identitárias entre o Brasil e o resto do mundo (ver Araújo 1992).



CINQUENTA ANOS EM CINCO? MÚSICA E O FETICHE DA MODERNIZAÇÃO — Dos anos 50 ao começo dos anos 60 o Brasil político se debate entre apelos à modernização econômica, política e cultural e pressões à esquerda por reformas estruturais que eliminassem a exploração e a miséria. Enquanto a primeira tendência fetichiza a noção de modernidade ao ocultar propositalmente as crescentes relações de dependência externa e a exclusão de grandes parcelas da população embutidas em tal processo, pode-se dizer que as correntes a elas contrárias por vezes simplificam demasiadamente tais implicações, incorrendo muitas vezes em análises xenófobas inconsistentes em relação à própria formação da sociedade brasileira.

No plano da música erudita reclamava-se cada vez menos o *status* de representação da nacionalidade, sem que isso significasse tampouco uma rejeição absoluta a representá-la efetivamente isto é, através de uma eletrônica ou mesmo a possíveis influências de elementos nacionais no sentido andradeano (ver Neves 1980). Ainda assim, as relações intrínsecas ente pesquisa sistemática do folclore musical e criação artística, preconizadas por Mário de Andrade, obtinham ressonância em pouquíssimos compositores. Uma dessas exceções, César Guerra-Peixe, se vê cada vez mais isolado na condição de seguidor do escritor e musicólogo paulista.

Prossegue, porém, o processo de consolidação do samba carioca como símbolo nacional, já incorporando uma boa porção da versão hollywoodiana, o que era visível por indicadores como sua inserção cada vez maior no *show business* (vide os pioneiros shows de revista na Zona Sul carioca apresentando dançarinas mulatas) e o surgimento das primeiras gravações realizadas por membros de escolas de samba, algumas das quais realizadas por iniciativa de produtores estrangeiros. A ressonância do samba se torna ainda

de capital importância, através da tomada de alguns de seus elementos como objeto de transformação ao final dos anos 50, na definição de rumos da produção de músicos ligados ao que mais tarde se rotularia como bossa-nova. *Chega de saudade* se constitui não apenas em estopim, mas no próprio lema do movimento formado em torno dos clubes noturnos e lares de classe média alta da Zona Sul do Rio de Janeiro. O sucesso internacional da bossa-nova, como no caso Carmem Miranda, cria novos estereótipos de brasilidade, agora incluindo padrões de “modernização” e “sofisticação” sem precedentes. Em gravação pioneira feita em 1963 (*Getz/ Gilberto*, LP Verve, 810048-2) a *Garota de Ipanema* a caminho do mar – desenhada pela imbricação polirrítmica voz/ violão de João Gilberto e pelo sutil piano de Antonio Carlos Jobim – alcançaria o mundo como *Girl*



Detalhe da capa do LP *Tropicalia*.

from Ipanema – marcada pelas acomodações rítmicas exigidas pela versão inglesa cantada por Astrud Gilberto e a tímida improvisação *cool*, em que Stan Getz, talvez com receio do mar, pouco se aventura além do tema.

O produto desse novo momento passa a ser polemizado não mais por via exclusiva de uma produção literária (para um exemplo significativo desta, ver Campos 1968), mas, principalmente, através da emergência de uma crítica jornalística militante de um José Ramos Tinhorão, um Sérgio Cabral ou, durante os anos 60, um Muniz Sodré⁴. Parte central da polêmica, a noção de autenticidade, apontada por Tinhorão (1974) em práticas como o samba, o frevo ou o baião, é contraposta ao suposto pastiche do jazz norte-americano empreendido pelos representantes da bossa-nova (Tinhorão 1966, 1968).

Mas, a partir do final dos turbulentos anos 60 e seguindo pelos anos 70, a maneira dual de polemizar as representações musicais da nacionalidade brasileira se transforma em alvo de um movimento



intelectual que, pensando o Brasil de modo mais amplo, reconsidera antropofagicamente – formação de uma identidade a partir da deglutição de informações sem restrição a fontes determinadas, nacionais ou quaisquer outras – a questão da identidade. Apoiando-se muito mais em Oswald de Andrade que em Mário e rebelando-se contra a correção e o bom comportamento de ambos os lados da desgastante polêmica, a Tropicália (hoje já uma “mulher de trinta”) passa a incluir heranças antes proibidas ou impensadas pelos formuladores de identidades nacionais, como a música erudita de vanguarda, a música estrangeira (latina, rock etc.), a música romântica açucarada (boleros, sambas-canções) e, mal-dos-males, o chamado iê-iê-iê. Tal atitude torna viável, entre outras possibilidades, fazer chegar a uma audiência pretensamente refinada, à busca de ousadia, um *Coração de mãe* de Vicente Celestino (LP *Tropicália*), em orquestração que lembra a música concreta (com tiros de canhão e outros efeitos sonoros que evocam o cotidiano); uma canção, enfim, que aquela mesma audiência provavelmente repudiaria em sua versão original como melodramática e de extremo mau gosto. Como diria, em tom irônico, o locutor de rádio nos anos 50: “Isto é Brasil!” Em tempos de extremo endurecimento e violência política, é proibido proibir.

IDENTIDADE BRASILEIRA HOJE (OU QUEM SOU EU PRA TER DIREITOS EXCLUSIVOS SOBRE ELA) ∞ Não poucos observadores têm sugerido que, em tempos de globalização, clonagem e virtualidade, a tendência que parece encerrar o século desde os anos 80 é a de um crescente descolamento da prática musical de projetos definidores de uma identidade nacional brasileira. Ainda assim, entendemos que a possibilidade de eventuais correlações desse tipo não estão absolutamente descartadas. Sugerimos, portanto – e em conclusão –, duas discussões que trazem à tona questões potenciais para o tema central de nosso debate. A primeira seria sobre a representatividade e importância dos muitos mercados de difusão musical no Brasil e o predomínio neles

do chamado produto nacional sobre o produto importado. Descentrando a definição de mercado do raio de ação dos produtos gerados a partir do Rio de Janeiro ou São Paulo, encontra-se uma realidade muito mais rica de embates por autonomias expressivas. Procurar conhecer as características e ideologias, concorrentes do grande mercado, as de seus diversos segmentos (ver, por exemplo, Araújo 1987) e as de seus concorrentes em menor escala pode ser um caminho de estudarem-se os processos de redefinição de identidade em curso nesta virada de século. Cumpre aí desvendar caminhos de produção de sentido extremamente complexos e vertiginosamente paradoxais, como evidenciado, por exemplo, nos textos das canções de um Amado Batista, como a emblemática *Desisto* (São coisas que eu/ Não posso esquecer/ Mas pretendo abandonar).

Uma outra questão, intrinsecamente ligada à primeira, diria respeito à crescente visibilidade, importância e independência de mercados outrora dependentes do eixo Rio-São Paulo (por exemplo, AM, PA, CE, BA, PE, MG, RS). Da “Noite da Bahia” do festival de Montreux ou da apresentação do *reggae* do Cidade Negra no Sunsplash Festival em Kingston, Jamaica, a uma inserção do Boi Carrapicho ao lado de um perplexo Chico Buarque na TV a cabo francesa ou um concerto *heavy metal* da banda Sepultura em qualquer palco, em qualquer lugar, símbolos como a bandeira ou a camisa da seleção de futebol sinalizarão ligações ora fortes, ora difusas com uma referência – a brasilidade – em permanente mutação. Dispensando ideologias totalizadoras da nacionalidade, representações musicais as mais variadas se lançam ao mundo sem mais passar necessariamente pela intermediação dos centros hegemônicos de legitimação da produção de pensamento, se tornam objeto de infinitas leituras fragmentadas e reorganizadoras de sentido (ver Lucas 1996), além de recolocar a questão da identidade nacional em termos que desconcertam os mais idealistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: I. Chiarato.

ARAÚJO, Samuel. (1987) *Brega: Music and Conflict in Urban Brazil*. Tese de mestrado (Master of Music) em Musicologia, University of Illinois at Urbana-Champaign. *Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life: A Critical Contribution to the History of Samba in Rio de Janeiro*. Tese de doutorado (Ph. D) em Musicologia, University of Illinois at Urbana-Champaign.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *A Escola Nacional de Música e as pesquisas de folclore musical no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música. 1950.

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

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar. 1997.

CAMPOS, Augusto de (ed.). *O balanço da bossa*. São Paulo: Perspectiva. 1968.

FARIA JR., Antônio Guerreiro de. "Guerra Peixe e as idéias de Mário de Andrade: uma revelação". *Debates* 2: 63 - 72. 1998.

HOBBSAWN, Eric. *Sobre história*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro; história de uma ideologia*. 5ª ed. São Paulo: Ática. 1992.

LUCAS, Maria Elizabeth. "Wonderland Musical"; notas sobre a representação da música brasileira na mídia norte-americana". *Transcultural Musical Review* 2 (disponível em <http://www.ujf.es/trans>)

MELO, Guilherme de. *A música no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música. 1992.

MATTOS, Cláudia Neiva de. *A poesia popular na república das letras; Sílvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Mine/ Funarte. 1994.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi. 1980.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: CODECRI. 1979.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular, um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga. 1969.

_____. *O samba agora vai...: a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM. 1974

_____. *Pequena história da música popular*. Petrópolis: Vozes.

TURINO, Thomas. *Moving away from silence; a musical ethnograph of the Aymara from the Peruvian Altiplano*. Chicago: The University of Chicago Press. 1993.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar/ UFRJ.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários; a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades. 1977.

NOTAS

1 Sem querer, no entanto, responder à pergunta feita um dia por Ary Barroso a um vereador do Rio de Janeiro: "Sª, Exª, está insinuando que haja alguma relação entre música popular e doutrina partidária?" (apud Cabral 1997)

2 É importante notar, no entanto, que, em diversos momentos de sua obra, Mário de Andrade reconhece a possibilidade de uma arte singular e universal sem sintonia, direta ou indireta, com elementos nacionais. Essa, segundo ele, seria fruto de talentos incomuns. Sua defesa, portanto, dos estudos do folclore se aplica à utopia de uma escola capaz de assimilar racionalmente processos musicais singulares, os transformando em formas universais de expressão.

3 Essas gravações encontram-se atualmente no Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ, onde se pode constatar a proficiência de vários músicos participantes nos gêneros-samba, choro e outros — que "imitavam".

4 Esta intensa atividade crítico-jornalística redundaria mais tarde em literatura indispensável sobre a música popular brasileira (ver Tinhorão 1966, 1969, 1974; Cabral, 1997; Sodré, 1979).



O CRAVO BRASILEIRO

Rosana Lanzelotte, cravo.

Edição UNIRIO/ Sol Maior.

solmaia@ibm.net

Em *O cravo brasileiro*, produzido em setembro de 1998, com apoio da UNIRIO, Rosana Lanzelotte traz uma importante contribuição à produção fonográfica no Brasil. O cravo, por sua própria história, tem a voz intrinsecamente associada à linguagem barroca européia, embora não se possa pensar o repertório cravístico sem este importante segmento da história da música, a integração deste instrumento no panorama musical brasileiro é de fundamental importância. A produção nacional de obras para cravo está qualitativamente muito bem representada, mas quantitativamente é ainda incipiente. Ronaldo Miranda, no excelente texto que compõe o encarte para o CD, menciona algumas obras mais importantes como *Macaíra, a pescaria fantástica* de Almeida Prado, e *Estrias VIII (cravo em escultura sonora)* de Raul do Valle. Cabe ainda mencionar entre as mais bem-sucedidas o *Mapa rítmico* de Almeida Prado e *Mutationen I* para o cravo e fita magnética, de Claudio Santoro.

A principal qualidade deste CD está na escolha do repertório, que impõe uma interessante transformação à linguagem cravística, revelando em sua sonoridade características genuinamente brasileiras, sem que haja perda dos elementos intrínsecos à natureza do instrumento.

Das peças que se apresentam aqui são originais para cravo: *Sonata*, de Osvaldo Lacerda, *Suíte*, de Antônio Guerreiro, *Peças de ocasião*, de Ernani Aguiar e *Convulsões delicadas*, de Caio Senna. As outras são originais para piano, escolhidas cuidadosamente entre peças perfeitamente compatíveis com as possibilidades do cravo, de maneira a nunca deixá-lo parecer distorcido, travestido ou expatriado, como freqüentemente acontece com essas adaptações.

A *Sonata* de Osvaldo Lacerda é sem dúvida a pioneira, como define corretamente Ronaldo Miranda. Juntamente com o *Mapa rítmico* de Almeida Prado e a *Suíte à antiga* de Souza Lima, foi composta por encomenda do curso-festival de cravo, realizado no MASP em 1975. Nesta obra, Lacerda realiza com naturalidade uma interessante fusão entre as características timbrísticas do instrumento, que determinam grande parte dos procedimentos do barroco, elementos da músi-

ca nordestina e belos momentos de seresta. No primeiro movimento (*Allegro*), a alternância entre trechos de livre expressão agógica e outros vigorosamente rítmicos, faz lembrar algumas fantasias de C. Ph. E. Bach, quando sua música oscila entre o rigor advindo da austera formação luterana do autor e a alegria palaciana da ambientação pré-clássica. Na sonata de Lacerda soma-se ainda a riqueza modal das melodias nordestinas.

O segundo movimento (*Andante*) está muito bem caracterizado no texto Ronaldo Miranda, que o descreve como "*reminiscências de sabor urbano*". Há neste *Andante* algo provocativo, no diálogo entre a extrema seriedade da melodia e a velada ironia do acompanhamento.

O *Allegro Vivo*, do terceiro movimento, é um desafio ao intérprete, que tem a oportunidade de demonstrar as suas qualidades técnicas, unindo virtuosismo à expressividade e espontaneidade dos motivos, mais uma vez inspirados na música nordestina.

A *Suíte* de Antônio Guerreiro, dedicada a Rosana Lanzelotte, revela grande cuidado e sutileza na elaboração e na procura por um tratamento cravístico à escrita bastante pessoal, que evidencia a excelente formação e forte influência do mestre Guerra-Peixe. *Entrada*, *Forró urbano*, *Cantiga* e *Ponteado e bordão* formam as quatro partes desta suíte. *Entrada* e *Cantiga*, a primeira com o peso de uma *Sarabanda*, a segunda evocando uma seresta urbana, são dois momentos de grande beleza. No *Forró urbano* um pandeiro traz à música uma picante contribuição, e o cravo adquire uma nova sonoridade, nada barroca, em passagens de acordes paralelos, uma espécie de *faux-bourdon* que conduz a momentos em que os acordes repetidos assumem uma característica asperamente rítmica. O *Ponteado e bordão* é o movimento mais sofisticado desta suíte, vigoroso e surpreendente, com suas síncopes e células rítmicas, rápidas e jocosas.

A série *Momentos brasileiros* de Dawid Korenchandler, composta originalmente para piano, em 1991, inicia-se com uma *Conversa informal*, um chorinho que se interrompe algumas vezes para se desfazer em comentários que desafiam a forma estabelecida, retornando logo adiante à ambientação original, até que finalmente, nos compassos finais, extrapola todas as formas, como realmente acontece em conversas de fim de noite. Na *Conversa informal* e no *Allegro ma non troppo*, são evidentes as influências de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Já em *Folias em Eisenach*, Korenchandler reúne com delicioso senso de humor a melancolia charmosa da música popular brasileira com a

rigorosa erudição bachiana, em uma linda invenção a duas vozes.

O próximo bloco desta produção é dedicado a Ernesto Nazareth. Essa música, pianística por excelência, tem algumas características que a fazem perfeitamente adaptável ao cravo, e na escolha do repertório está o maior mérito de Rosana que, com conhecimento e domínio total de seu instrumento, selecionou alguns títulos perfeitos para serem reproduzidos no cravo. A semelhança do timbre com os violões e cavaquinhos, a transparência rítmica que dele resulta pela característica um tanto percussiva dos instrumentos de corda pinçada, tudo isto foi considerado por Rosana. Dos quatro títulos: *Batuque*, *Fon-fon*, *Escorregando* e *Odeon*, o que melhor resultou nesta gravação foi *Fon-fon*, onde a cravista se mostra completamente à vontade, e consegue transmitir toda a alegria e descontração desta música. A participação de Fernando Maciel de Moura na percussão traz um toque extremamente pessoal a esses chorinhos, que por vezes, como no caso de *Odeon*, adiciona uma certa rigidez ao diálogo com o cravo.

Nas próximas faixas, Rosana lentamente se afasta do repertório que de alguma maneira relaciona o cravo com a música barroca em geral. Das *Peças de ocasião* de Ernani Aguiar, *De viola sem rabeca* faz a alusão a Guerra-Peixe – como informa Ronaldo Miranda – com um pedal inicial que lembra uma de suas *Suítes nordestinas*, e no título, que evoca a sua *De viola e rabeca*, para violino e violão. Em *Meio choro*, Rosana traz sua contribuição pessoal, demonstrando competência, na delicada regis-tração que otimiza os recursos do cravo.

Para comentar *Convulsões delicadas* de Caio Senna, não poderia encontrar melhores palavras que as escritas por Ronaldo Miranda no encarte: “são uma saudável ilha de atonalismo no contexto tonal e modal que predomina no atual CD. [...] Para o título da obra em questão, ele propositalmente reuniu dois nomes opostos: o adjetivo *delicado* refere-se ao cravo que, no seu entender, é um instrumento que sempre sugere uma certa delicadeza; o substantivo *convulsões* diz respeito à textura sonora da obra, de ininterrupta e cerrada obstinação rítmica.”

Encerrando a seleção, nos *Prelúdios N° 1, N° 7 e N° 12*, escritos entre 1946 e 1963, Claudio Santoro elabora as harmonias à maneira das canções populares brasileiras do movimento da bossa-nova. O cravo se adapta perfeitamente a esta linguagem, que o enriquece sobremaneira.

Rosana Lanzelotte, que já alcançou excelente reputação como intérprete da música barroca, prova com este CD que tem personalidade e flexibilidade para con-

quistar novas linguagens para o seu instrumento. Iniciativas como esta fazem com que a presença do cravo se torne mais efetiva no panorama da música contemporânea e contribuem positivamente para o enriquecimento do repertório nacional para o instrumento.

Helena Jank



CALÍOPE

Direção: Júlio Moretzsohn

caliope@alternex.com.br

O número expressivo de CDs que vêm sendo lançados abordando a música colonial brasileira vem provar que nossa música do passado não é uma arte morta, apenas passível de estudos musicológicos, mas uma música viva que dá possibilidade a leituras diversas por parte dos diferentes intérpretes.

A mais recente contribuição nesta área é o CD do conjunto Calíope, dirigido por Júlio Moretzsohn, lançado em julho de 1999.

O CD consta apenas de peças para Semana Santa. Inicialmente (faixas 1-8) a *Missa a 4 vozes para Quarta-Feira de Cinzas com violoncelo obbligato* composta em 1778 por Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), o mais importante compositor mineiro do período colonial. A *Missa*, com suas texturas verticais típicas, oferece a possibilidade ao conjunto de explorar uma sonoridade homogênea e afinação impecável. O clima de serenidade da composição é também transmitido com sucesso pelo Calíope. Um dos problemas mais comuns a serem enfrentados pelos executantes de música do período colonial brasileiro está na brevidade de muitos dos movimentos que integram as peças. Enquanto que um movimento longo tende a se impor pela sua continuidade, o que torna mais simples a tarefa de um intérprete, demanda um movimento breve, como por exemplo o *Agnus Dei* da *Missa*, uma grande concentração para que a informação seja transmitida plenamente em tão curto espaço de tempo. Júlio Moretzsohn consegue um ótimo resultado nesta concentração dos movimentos curtos bem como no seu encadeamento. Destaque-se ainda na *Missa* o desempenho da violoncelista Maria Alice Brandão, cuja sonoridade e fraseados contribuem decisivamente para o resultado final.

Seja mencionado ainda que a gravação desta *Missa* é fruto de uma profunda pesquisa musicológica feita por Júlio Moretzsohn, que estabeleceu desta obra uma edição crítica e a submeteu a reflexões sobre questões de prática de execução.

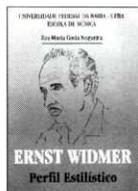
José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) está representado no CD através de cinco motetos: *Gradual para Domingo de Ramos*, *In Monte Oliveti*, *Domine tu mihi lavas pedes*, *Judas Mercator Pessimus* e *Sepulto Domino* (faixas 20-24).

Uma nova gravação destas peças traz à tona a discussão sobre as pesquisas em torno da prática de execução de nossa música do passado. Se comparamos a presente gravação com outras, como, por exemplo, a nossa com o Coro de Câmera Pro-Arte, a do Ensemble Turicum, etc., constatamos que os andamentos diferem enormemente, especialmente no *Gradual para Domingo de Ramos* e no *Judas Mercator Pessimus*. Ficam as perguntas por parte do ouvinte que compare estas gravações: não há indicações precisas sobre estes andamentos nos manuscritos? Não há convenções de época que associem o resultado sonoro com os termos utilizados ou as figurações rítmicas encontradas? Ficam estes andamentos apenas a critério do intérprete atual? Estas questões ainda não foram definitivamente enfrentadas pela musicologia brasileira e fica para o ouvinte, por hora, a fruição estética das múltiplas leituras destas obras, o que traz um interesse especial.

Mas não só a música colonial brasileira está presente no CD *Calópe*. No segundo bloco encontramos o compositor português João Rodrigues Esteves (ca.1700-ca.1755), Mestre de Capela da Sé e do Seminário da Patriarcal de Lisboa. Seu *Stabat Mater* (faixas 9-19) é obra barroca expressiva e de fôlego, no mais puro estilo italiano, com solos virtuosísticos, que são enfrentados com grande musicalidade e bravura pelos integrantes do conjunto, todos cantores profissionais.

Sejam finalmente mencionados a qualidade técnica da gravação, ressaltando-se apenas um certo excesso de reverberação, o que se entende quando se conhece o local em que a gravação foi realizada e o cuidadoso trabalho gráfico do encarte, em português e inglês, pleno de informações importantes para o ouvinte e para o estudioso.

Carlos Alberto Figueiredo



**ERNST WIDMER,
PERFIL ESTILÍSTICO**

Iza Maria Costa Nogueira.
Ed. UFBA, Salvador, 1997 (198 págs).

A 24 de setembro último viajávamos de trem para Zurique e paramos na estação ferroviária de Aarau, pequena cidade suíça. Veio-me então à memória toda a história de Ernst Widmer, nascido em 1927 naquela comunidade, na época em que a Suíça não era ainda a grande potência financeira que é hoje. Rapaz de talento e ambição, Widmer tratou de estudar no Conservatório de Zurique, que ficava a meia hora de trem de sua residência. Lá ele foi pinçado por H.J. Koellreutter, que estava na Europa em 1956 à caça de talentos para levar à Bahia. Com 19 anos apenas e sem muitas alternativas de futuro, Ernst deixou-se tentar pelo desafio. Não se desiluiu e ficou fascinado pelos encantos de Salvador. Tinha vindo para ensinar piano, mas acabou lecionando uma dúzia de matérias diferentes na Escola de Música da UFBA, onde galgou todos os graus universitários.

Sentiu-se tão bem na Bahia que acabou se naturalizando brasileiro em 1964. Lá ganhou uma dúzia de prêmios de composição e escreveu uma centena de obras, além de haver desempenhado importante papel como professor, organizador e chefe de escola. Entre seus alunos em Salvador, lembro Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Milton Gomes, Jmary Oliveira, Rinaldo Rossi, Nicolau Kokron, Walter Smetak, Agnaldo Ribeiro, Rufo Herrera e outros.

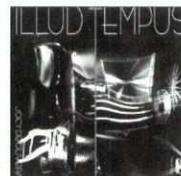
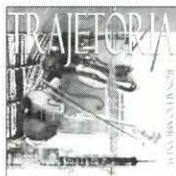
De um modo geral, sua obra se caracteriza por arrojadas proposições estéticas, resultado de intensa pesquisa em busca de um novo idioma musical. Por vezes caiu no cerebralismo, mas a sensibilidade de Widmer convence o ouvinte, transmitindo-lhe notável tensão espiritual. Tudo isso ressalta no livro da ilustre professora Iza Nogueira, ex-aluna de Widmer e agora ensinando na Universidade da Paraíba, em João Pessoa. A obra consta de duas partes: a primeira dedicada à vida do mestre, com considerações gerais sobre sua obra. Na segunda parte, a autora nos oferece cinco estudos analíticos de obras importantes do compositor suíço-brasileiro, tudo com ilustrações e exemplos musicais, por vezes de difícil leitura. A dra. Nogueira incorporou ainda o catálogo de obras completas de Ernst Widmer, discografia e bibliografia, de muita utilidade para os estudiosos. Trata-se de um livro que deve constar de toda biblioteca musical brasileira moderna.

Vasco Mariz

Em atendimento a um dos seus objetivos estatutários e à sua vocação natural, a Academia Brasileira de Música vem prestando apoio à edição de diversos CDs dedicados à difusão da música brasileira. Entre eles, a série de quinze discos da *Coleção Rádio MEC*, editados pela Soarmec e a Acerp com o apoio também da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro; o CD *Piano brasileiro – 70 anos de história*, da pianista Miriam Ramos, editado pela Paulus; *Villa-Lobos, sua música, suas idéias*, editado pelo Museu Villa-Lobos; *Concerto em Kiev*, com obras do jovem compositor carioca Sergio Barboza, e os quatro títulos da série “Compositores brasileiros”, com obras de Joicy de Oliveira, Ricardo Tacuchian, Ronaldo Miranda, Ernani Aguiar e Henrique Dawid Korenchender, em co-edição com o RioArte.

Com este mesmo objetivo, a ABM inaugura o seu próprio selo fonográfico com as *Cinco sonatas para violino e piano*, de Claudio Santoro, um dos mestres maiores da criação musical brasileira de todos os tempos. Valorizadas pela qualidade técnica e artística de suas

intérpretes, a violinista Mariana Salles e a pianista Laís de Souza Brasil, estas gravações certamente contribuirão para o maior conhecimento de um conjunto de obras extremamente representativas do imenso talento musical de Santoro em suas diversas configurações estéticas. E talvez indiquem o despertar de um reconhecimento pleno da importância desse mestre, já considerado internacionalmente um dos grandes clássicos da criação musical brasileira deste século.



Ronaldo Miranda - *Trajetória* - Co-edição RioArte/ABM • Ricardo Tacuchian - *Estruturas* - Co-edição RioArte/ABM • Laís de Souza Brasil (piano), Mariana Salles (violino) - **5 Sonatas de Claudio Santoro** - Sonatas N° 1, 2, 3, 4 e 5 - Selo ABM Digital • Joicy de Oliveira - *Illud Tempus* - Co-edição RioArte/ABM.



MARCUS VIANA (VIOLINO) E MARIA TERESA MADEIRA (PIANO). *Chiquinha Gonzaga*. Obras de Chiquinha Gonzaga: *Corta Jaca, Lua Branca, Menina Faceira, Atraente, Amapá, Quadrilha, Yayá Fazenda, Etc e Tal, Cananéia, Faceiro, Não Insistas Rapariga, A Corte na Roça, Fogo Foguinho, Morena, Tim Tim, Bijou, Bionne*. Selo Sonhos e Sons. Tel.: (31) 281-4789 – 281-3356.



DUO FORTEPIANO: SARA COHEN & MIRIAN BRAGA. *Brasileiras*. Obras de Radamés Gnattali (*Graciosa*), Osvaldo Lacerda (*Brasileira N° 4*), Francisco Mingnone (*Lundu, No fundo do meu quintal, Congada*), Osvaldo Lacerda (*Brasileira N° 8*), Octavio Maul (*Cirandinha*), Edino Krieger (*Sonata*), Ernst Mahle (*Suíte Nordestina*). Edição Tons e Sons da UFRJ.

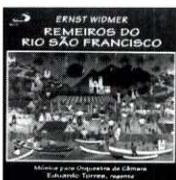


HERMETO PASCOAL. *Eu e Eles*. Obras de Hermeto Pascoal: *Chorinho Mec, Viva Jackson do Pandeiro, Caminho do Sol: Tributo ao Papagaio Floriano, A sua Benção Brasil, Fauna Universal, Vai um Chimarrão:*

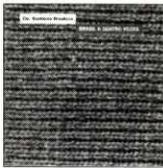
Dedicado a Borghettinho, Miscelânea Vanguardiosa, Linguagens e Costumes, Marcosom, Boiada, Capelinha & Lembranças: Dedicado ao Irmão de som Miles Davis, Parquinho do Passado, Presente e Futuro: Dedicado às Crianças e aos Parques. Selo Rádio Mec. Tel.: (21) 221-7447



ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA/ Y. SCHAROVSKY (REGÊNCIA). *Carlos Gomes – Aberturas e Prelúdios*. Obras de Carlos Gomes: *Salvador Rosa, O Guarani: abertura, O Guarani: Prelúdio, Noite no Castelo, Maria Tudor, O Escravo: Prelúdio, O Escravo: Alvorada, Joana de Flanders, Condor e Fosca*. Edição patrocinada pelo Programa de Apoio às Orquestras do Ministério da Cultura.



ORQUESTRA DE CÂMARA/ EDUARDO TORRES (REGÊNCIA). *Remeiros do Rio São Francisco*. Obras de Ernst Widmer (*Marujadas, Reísado e Toada do Médio São Francisco, Op. 141; Divertimento VI, Op. 57; Concerto para fagote, orquestra de cordas e percussão; Toadas dos remeiros do Rio São Francisco*) e Dorival Caymmi/Jorge Amado (*É doce morrer no mar*). Edição Paulus. (www.paulus.org.br)



CIA. BACHIANA BRASILEIRA (CORO DE CÂMARA)/RICARDO ROCHA (REGÊNCIA). *Brasil a quatro vozes.* Obras de Sergio Vasconcellos Correa (*Moacareta e Orubá-Orubá*), Odemar Brígido (*Canto de Inhumá*), Guerra-Peixe (*Série Xavante*), Ernani Aguiar (*Psalmus CL*), Luciano Mendes Lima (*Ave-Maria*), Henrique de Curitiba (*Aleluia, Paz na Terra*), Carlos Alberto Pinto Fonseca (*Ponto de Oxum-Iemanjá*), Marlos Nobre (*Agô-Lona*), Ernst Mahle (*A Arca de Noé*), Djavan (*Sina*) e Gilberto Gil (*Refazenda*). Edição independente.



CORO INFANTIL DO RIO DE JANEIRO/ ELZA LAKSCHEVITZ (REGÊNCIA). *Bambambulelê.* Obras de José Vieira Brandão (*Canções folclóricas brasileiras*), Ricardo Tacuchian (*A um passarinho, dos Três Cantos Simples*), Mario Ficarella (*Noturno*), H. Dawid Korenchandler (*Velha Anedota*), Denise Mendonça (*Quem mora?*), Marcos Leite (*O Barco*), Oscar Torales (*Pim Pam Pum*), Edino Krieger (*Os Sinos de Belém*), Ernani Aguiar (*Aleluia*), Ronaldo Miranda (*Borba Gato*), Osvaldo Lacerda (*Uma Palmada Bem Dada*), Jose Siqueira (*Terceira Suíte das Cantigas Folclóricas do Brasil*), Villa-Lobos (*Seleções do Guia Prático*). Edição independente.



ANNA MARIA KIEFER (MEIO-SOPRANO), DAVID KULLOCK (BARÍTONO), MARIO SOLIMENE (BAIXO), RUBEN ARAÚJO (TENOR), GRUPO ANIMA. *Teatro do Descobrimento: Música do Brasil nos séculos XVI e XVII.* Edição Akron Projetos Culturais e SESC São Paulo.



DRAMA E FETICHE: VODUM, BUMBA-MEU BOI E SAMBA NO BENIM. Pesquisa de Marcos Branda Lacerda, realizada no Benim (África). Edição do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/FUNARTE.



DA QUIXABEIRA PRO BERÇO DO RIO. Obras de autores de comunidades do interior da Bahia. Cultura Popular – Volume 2. Edição Nova Pesquisa e Assessoria em Educação.



MÚSICA ELETROACÚSTICA BRASILEIRA VOLUME II. Obras de Edson Zampronha (*Modelagem XI*), Jorge Antunes (*Hombres tristes y sin título rodeados de pájaros en noche amarilla, vio-*

leta y naranja), Jônatas Manzolli (*Acqua Viva*), Fernando Iazetta (*PerCurso*), Rodolfo Coelho de Souza (*O que acontece embaixo da cama enquanto Janis está dormindo?*), Frederico Richter (*Metamorfoses, Sonhos e Fantasias*), Conrado Silva (*Equus*), José Maria Neves (*Un-X-2*). Edição Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica. Tel.: (61) 368-1797, antunes@unb.br

GRUPO SEXTANTE DE MATO GROSSO. *Grutas permitidas – ao vivo.* Obras de Roberto Victorio (*Planalto Central*), Lau Medeiros (*Vai e Vem*), Beth Alamino (*Sardas*), Marcelo Palhares (*Absolo*), Taygoara Nunes (*Microtemas*), Pio Toledo (*Arvore (Ser)*), Roberto Victorio (*Sentinelas de Pedra*). Edição independente – Telefax: (65) 627-3525.

MARIA HELENA DE ANDRADE (PIANO). *Mestres Brasileiros.* Obras de Lorenzo Fernández (*2ª Suíte Brasileira e 3ª Suíte Brasileira*), Francisco Mignone (*Sonata Nº 1*), Heitor Villa-Lobos (*Festa no Sertão e Valsa da Dor*). Edição patrocinada pela Lei de Incentivo à Cultura do MinC.

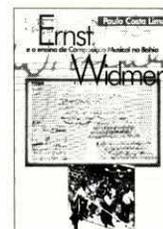
GRUPO ANIMA (Isa Taube, Ivan Villela, Joao Carlos Dalgalarondo, Jose Edesa e canções tradicionais irlandesas. Edição independente. Tel.: (19) 256-7409. (nuca@correionet.com.br)

LIVROS

CASO ME ESQUEÇA(M): ME-MÓRIAS MUSICAIS. Volume I (1935-1982). José Alberto Kaplan. João Pessoa. Coleção Páginas Paraibanas/ Secretaria de Educação e Cultura/ Quebra-queilo. 1999. 301 p.



ERNST WIDMER E O ENSINO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL NA BAHIA. Paulo Costa Lima. Salvador. FAZCULTURA/COPENE. 1999. 360 p.



CARTA AOS EDITORES

☉ número 2 desta revista inclui um artigo da compositora uruguaio-argentina Graciela Paraskevaïdis, denominada *Música Dodecafônica y Serialismo en América Latina*. Nele, a autora se refere, de maneira grosseiramente insultuosa, aos dois maiores compositores brasileiros de século XX, Guarnieri e Villa-Lobos (este, justamente, o fundador da Academia Brasileira de Música, de que *Brasiliana* é um periódico!). Não posso, portanto, deixar de manifestar o meu maior repúdio a essa leviana agressão de além-fronteiras.

Oswaldo Lacerda, compositor

ADENDO À EDIÇÃO Nº 3

☉ último número da revista *Brasiliana* não trouxe o currículo de Maria Célia Machado, autora do artigo "A harpa segundo Villa-Lobos", reproduzido a seguir:

Autora e coordenadora dos projetos *O ensino da harpa através de uma proposta fenomenológica*, *Projeto Berimbau* e *Orquestra Brasileira de Harpas/UFRJ*, vem realizando concertos e conferências no Brasil e em congressos no México, Estados Unidos, Venezuela e República Tcheca. Mestre em Educação pela UFRJ, obteve prêmio de publicação de sua tese *Heitor Villa-Lobos, tradição e renovação na música brasileira*. Exerce magistério na Escola de Música/UFRJ, tendo exercido a direção desta unidade universitária. Membro da Sociedade Brasileira de Musicologia. Representante no Brasil da Sociedade Harpista Ludovico (Espanha). Membro do Comitê Organizador dos Encontros Latino-americanos de Harpa. Presidente do departamento Rio de Janeiro da American Harp Society (EUA).

OBITUÁRIO - MARIA SYLVIA TEIXEIRA PINTO

Maria Sylvia Teixeira Pinto nasceu em Sapucaia (RJ), mas considerava-se carioca, por ter vindo cedo para o Rio de Janeiro. Foi educada por uma tia, que tinha estudado canto e que a encaminhou a ótimos professores de música. Com oito anos, iniciou estudos de piano com Henrique Oswald, que a encaminhou para o exame final do então Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ). Antes da realização das provas, morreu o professor, e ela passou a estudar com Luciano Gallet, que também faleceu poucos meses depois. Sob a orientação do pianista J. Otaviano Gonçalves passa na prova final do curso superior de piano, concorrendo em seguida ao Prêmio de Medalha de Ouro, que ganhou por unanimidade. Pouco depois, incentivada por sua tia, partiu para Paris, onde teve aulas com Philippe e com Alfred Cortot.

De volta ao Brasil, e ainda animada pela tia, Maria Sylvia procurou o famoso professor Murilo de Carvalho, para ter aulas de canto. Este entendeu que apesar da pequena voz, ela poderia cantar bem, dedicando-se à música de câmara. E esta será a principal característica da cantora Maria Sylvia Pinto.

Sua estréia deu-se na rádio Mayrink Veiga, em um programa de canções francesas. Sua estréia em concerto deu-se no Instituto Nacional de Música, em programa composto exclusivamente de música brasileira. Diversos críticos registraram este fato excepcional, considerando um gesto de coragem da jovem cantora. Realizou concerto de canções folclóricas harmonizadas por grandes compositores.

Sua carreira já estava perfeitamente definida: cantora e

pianista especializada em música de câmara, particularmente acompanhando outros cantores. Realizou *tourneés* pelo Brasil, França, Portugal, Uruguai e Argentina. Acompanhou alguns dos maiores cantores brasileiros (Maria Lúcia Godoy, Fátima Alegria, Lia Salgado, Amim Feres, Ermelindo Castelo Branco, Lauricy Prochet, Nilze Mirian de Araújo Viana) e foi acompanhada por pianistas de renome (Fritz Jank, Ermelindo Castelo Branco, além de muitos compositores pianistas como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Alceo Bocchino e Helza Cameo). Constituiu uma das melhores musicotecas do país, particularmente rica em música vocal, onde destacavam-se dezenas de obras dedicadas a ela. A coleção está na biblioteca do Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

Sua carreira no magistério superior iniciou-se no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, no tempo de Villa-Lobos, convidada para lecionar fisiologia da voz e técnica vocal. Ensinou também folclore, sucedendo Brasília Itiberê II. Continuou no Instituto Villa-Lobos da UNI-RIO quando o antigo conservatório foi transformado em instituto e assimilado pela universidade.

Ali terminou sua carreira, quando a aposentadoria compulsória forçou-a a abandonar o ensino. Em 1986, publicou o livro *A canção de câmara*, com sua experiência de cantora, de pianista acompanhadora e de professora.

Entrou na Academia Brasileira de Música na categoria especial de *Membro Intérprete*, passando depois a *Membro Titular* quando, em reforma de estatutos, aquela antiga categoria foi extinta.

ABSTRACTS



REFLECTIONS ON THE EVE OF BRAZIL'S 500th BIRTHDAY: THE COUNTRY'S MUSICAL IDENTITY

Edino Krieger

Brazil's musical identity was something that already existed before the Portuguese Discovery and could be discerned in the warbling of birds, as well as in Indian chants and ritual dances. Other musical influences arrived together with the colonists, bringing about some changes. The sense of unity that this plurality of expressions occasioned is a characteristic of Brazil's musical identity. It is noteworthy that the general basis of this identity has been formed through the mixture of the three major sources of Brazilian musical creativity – folk, urban pop and classical music, with all their diversity of style, language and expression.



THE SILENCE

Jorge Antunes

In this article, Jorge Antunes develops his reasoning and reflections on the concepts of noise and silence. According to his theory about the Correspondence Between Sounds and Colours – which has established the basis for chromophonic music – Antunes claims that noises are grey-coloured and the silence, the absence of light (colour), is black. However, the author demonstrates that absolute silence does not exist. Since any musical work is a set of desired and organised signs, Antunes implies that noise and silence are a non-desired set of signs. The common background upon which music is laid is nothing more than a world of relative silences, which are actually noises. His arguments lead to the conclusion that silence changes colours, and the quest for a melody made up of silence is also a pertinent project. His reflections point towards the need for a greater commitment by composers in the search, construction and organisation of new silences.



BRAZILIAN IDENTITIES AND MUSICAL REPRESENTATIONS: MUSICS AND IDEOLOGIES OF NATIONALITY

Samuel Araújo

Debates about the concept of a Brazilian national identity have been held with various relevance in the twentieth-century. To discuss the possible involvement of music and musical discourse in such debates, it is necessary to resort to notions such as value and market, seen as categories that transcend their usual understanding in the field of economic sciences. Thus, Araújo endeavours to picture a scene in which music and its discourse are established – and, at the same time, help to establish – distinct ideologies of nationality.



CARLOS GOMES AND HIS MUSIC IN NINETEENTH-CENTURY BRAZIL

Vicente Salles

A conference held at Museu de Arte de Belém on 12 September 1996, during the week in commemoration of the hundredth anniversary of the composer's death. It emphasises the position of Carlos Gomes in the Brazilian historical context at the moment of Romanticism's rise.



OLD-TIME RIO: SMALL MUSIC ENSEMBLES AND THE "GERMAN DANGER"

Carlos Wehrs

Not all the diverse aspects of musical life in old-time Rio de Janeiro have been sufficiently studied. The author recalls here the role played by small musical ensembles in the city along the second half of the nineteenth-century, which disappeared in the 1920's. Coming from various origins, they played at ceremonies and other festive occasions, lending them a cheerful aspect, besides diffusing European musical novelties, at a time when broadcasting was something unheard of and the record industry was still an incipient business.



METAPHORS IN MUSIC

Frederico Richter (Frederício)

This article deals with the intentionality of composers when writing music and the particular semantics of artistic languages. New composers need to develop their capacity to create through metaphor, while performers are supposed to delve into metaphor studies applied to musical language, so they can play musical pieces correctly. It is the relation existing between decoding, that is to say, the knowledge of musical writings and rules, and performing, namely to perceive the intentionality of composers, which allow one to unveil the truth of their music through musical metaphor.



CAMARGO GUARNIERI – THE MASTER, THE MUSICIAN, THE MAN

Eduardo Escalante

Besides the creation of a vast musical work, essentially Brazilian, founded on a very personal style, Camargo Guarnieri developed a very conscious and consistent pedagogical structure, a result of his own reflections, studies, and analyses, paving the way for the rise of a whole generation of composers that increased substantially our musical heritage.

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO

CARLOS WEHRS, 1927, médico e doutor em Medicina (UFF), sócio titular do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; autor, entre outros livros, de *Meio século de vida musical no Rio de Janeiro, 1889 – 1939* (Inst. Hist. Geogr. Bras., 1990) e *Machado de Assis e a magia da música* (Sette Letras, 1997). Detentor de diversos títulos honoríficos e condecorações de natureza cultural.

EDINO KRIEGER nasceu em Brusque, Santa Catarina, em 1928, estudou violino inicialmente com seu pai e depois no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, estudou composição com Koellreutter, Aaron Copland, Peter Menin e Lennox Berkeley, no Rio de Janeiro, em Tanglewood, Nova Iorque e Londres, exerceu diversos cargos públicos na área da música e em 1998 foi eleito presidente da Academia Brasileira de Música.

EDUARDO ESCALANTE é compositor, regente, folclorista, professor universitário (Inst. de Artes - Univ. Est. Paulista), autor de mais de 300 obras. Tendo composto para quase todos os gêneros musicais, da sua produção destacam-se a Sinfonia N° 1, o poema coral-sinfônico *Sertões*, três *Concertantes*, quinze *Prelúdios* para piano, quinze duos para instrumentos diversos, trios, quartetos, inúmeras peças para instrumentos solistas e uma ópera (*O pagador de promessas*).
eescala@mandic.com.br

FREDERICO RICHTER (FRERÍDIO) compositor e regente gaúcho, nasceu em 1932. Doutor em música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pós-doutor em música eletrônica e composição musical pela McGill University de Montreal, Canadá. É professor pesquisador na Universidade Federal de Santa Maria (RS), criador e fundador da Orquestra Sinfônica de

Santa Maria, junto à Universidade. Suas obras são apresentadas na Europa, América, Ásia e por todo Brasil. Seu nome aparece em dicionários de música, desde o *Who's Who in Music* de Cambridge até os dicionários nacionais.

JORGE ANTUNES é compositor, regente, professor titular do Departamento de Música da Universidade de Brasília e membro efetivo da Academia Brasileira de Música onde ocupa a cadeira número 22. É doutor em estética musical pela Sorbonne, Université de Paris VIII. Foi precursor da música eletrônica no Brasil em 1962 e criador da técnica cromofônica de composição musical que utiliza a correspondência entre os sons e as cores. Atualmente é pesquisador do CNPq e presidente da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica.

SAMUEL ARAÚJO Ph.D. em Etnomusicologia pela Universidade de Illinois (EUA), professor de Etnomusicologia da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisador do CNPq e da FAPERJ, membro do conselho diretor do International Council for Traditional Music - ICTM.

VICENTE SALLES é antropólogo, folclorista e historiador. Nasceu no Pará em 1931. Muito jovem ligou-se à banda de música de Castanhal. Na capital do estado, interessou-se pela literatura e pelo folclore. Em 1954, transferiu-se para o Rio de Janeiro, completando a formação acadêmica na Faculdade Nacional de Filosofia. Publicou livros sobre folclore, história, música e colaborou na produção de cerca de 40 discos, divulgando música popular e folclórica, o repertório brasileiro de banda de música. Membro da Academia Brasileira de Música e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.



Visite a Divisão de Música
e Arquivo Sonoro da
Biblioteca Nacional na
Internet.

Conheça biografias de
compositores, fotografias,
partituras digitalizadas em
MIDI e acesse de casa os
catálogos on-line.

Website:

<http://info.Incc.br/dimas/>

E-mail:

dimas@omega.Incc.br

Fundação Biblioteca Nacional
Departamento de Referência e Difusão
Divisão de Música e Arquivo Sonoro
Rua da Imprensa, 16/3º andar
CEP 20030-120 - Rio de Janeiro - RJ
Tel: (021) 262-6280 Fax: 220-4173

Patrocínio



TELEBRÁS

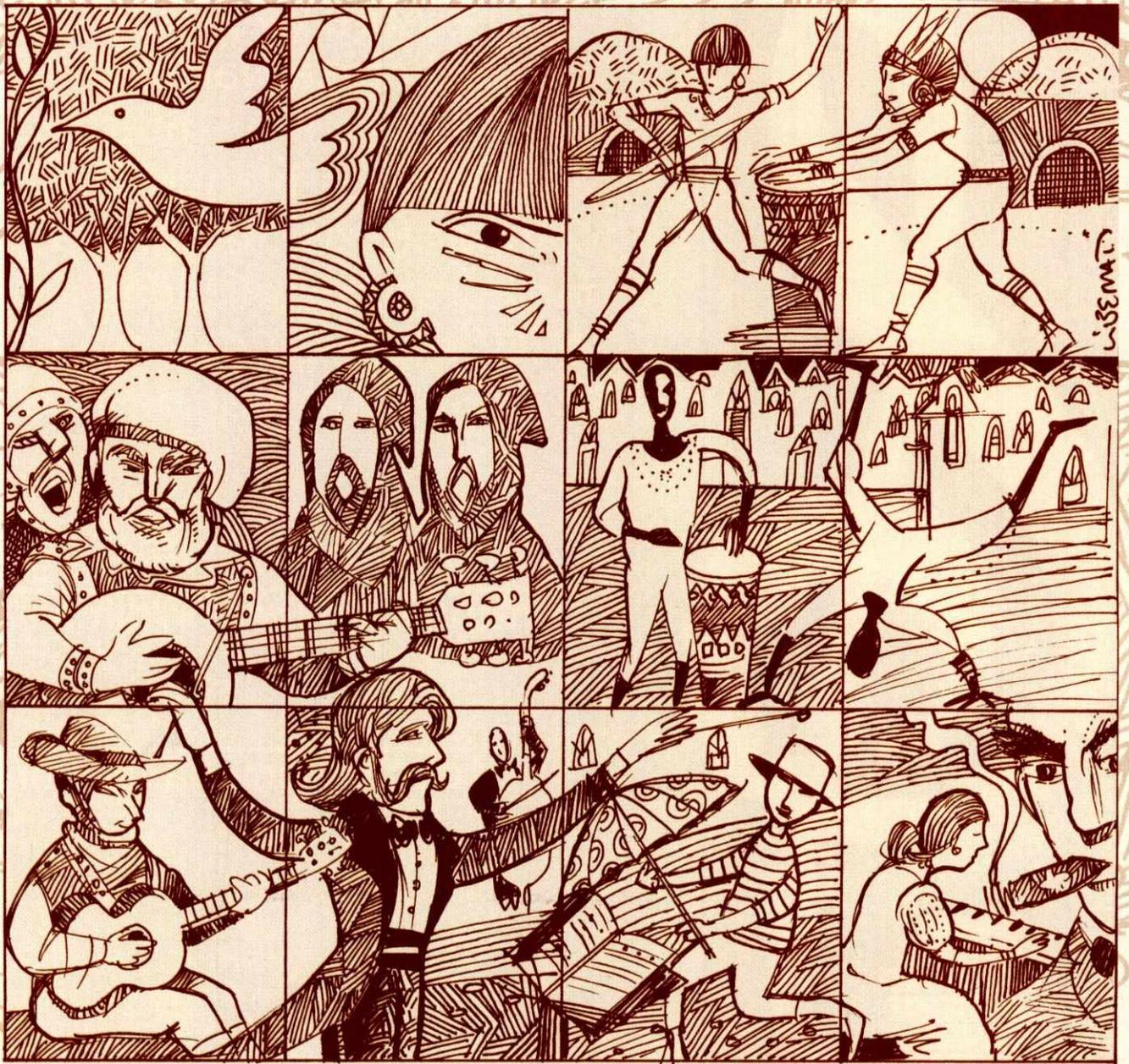


MINISTÉRIO DA CULTURA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

Departamento de Referência e Difusão
Divisão de Música e Arquivo Sonoro



MINISTÉRIO
DA CULTURA



LIBERATA

