

ISSN 1516-2427

número 16 / janeiro de 2004 / R\$ 7,00

Brasiliiana

REVISTA QUADRIMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA



A alma musical brasileira

“Um Outro Gesto Musical” na obra de Gilberto Mendes

Saudação a John Neschling em sua posse na ABM

Gama Malcher e a língua nacional

Resenhas de livros e lançamentos de CDs



Academia Brasileira de Música

Desde 1945 a serviço da música no Brasil

Diretoria: Edino Krieger (presidente), Roberto Duarte (vice-presidente), Ernani Aguiar (1º secretário), Jocy de Oliveira (2ª secretária), Ricardo Tacuchian (1º tesoureiro), Ronaldo Miranda (2º tesoureiro). **Comissão de contas:** **Titulares:** Vicente Salles, João Guilherme Ripper, Roberto Tibiriçá. **Suplentes:** Ilza Nogueira e Laís de Souza Brasil.

Cadeira	Patrono	Fundador	Sucessores
1.	José de Anchieta	Heitor Villa-Lobos	Ademar Nóbrega – Marlos Nobre
2.	Luiz Álvares Pinto	Frutuoso Vianna	Waldemar Henrique – Vicente Salles
3.	Domingos Caldas Barbosa	Jayme Ovalle e Radamés Gnattali	Bidu 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 P. de Mattos – Roberto Tibiriçá
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. Mussurunga	Savino de Benedictis	Mário Ficarelli
12.	José Maria Xavier	Otávio Bevilacqua	José Maria Neves – John Neschling
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 – Belkiss Carneiro de Mendonça
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 Miguéz	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.	Vincenzo Cernicchiaro	Silvio Deolindo Frois	Francisco Chiafitelli – Jaime Diniz – José Penalva – Ilza Nogueira
28.	Ernesto Nazareth	Furio Franceschini	Aloisio 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 – João Guilherme Ripper
31.	Guilherme de Mello	Rafael Batista	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	Lutero Rodrigues
37.	Glauco Velasquez	João Itiberê da Cunha	Alceo Bocchino
38.	Homero Sá Barreto	João de Souza Lima	Turbio Santos
39.	Luciano Gallet	Rodolfo Josetti	Rossini Tavares de Lima – Maria Sylvia T. Pinto – Amaral Vieira
40.	Mário de Andrade	Renato Almeida	Vasco Mariz

Membros honorários: Gilberto Mendes e Hans-Joachim Koellreuter. Membros correspondentes: Aurélio de la Vega (Cuba/EUA); David Appleby (EUA); Gaspare Nello Vetro (Itália); Gerhard Doderer (Alemanha/Portugal); Gerard Béhague (França/EUA); Robert Stevenson (EUA) e Stanley Sadie (Inglaterra).

Academia Brasileira de Música – Rua da Lapa, 120/ 12º andar – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

CEP: 20.021-180 – Tel.: (21) 2221-0277 – Fax: (21) 2292-5845 – www.abmusica.org.br – abmusica@abmusica.org.br

REVISTA BRASILEANA – ISSN 1516-2427

Conselho Editorial: EDINO KRIEGER, LUIZ PAULO HORTA, MERCEDES REIS PEQUENO, RÉGIS DUPRAT, RICARDO TACUCHIAN (COORDENADOR) E VASCO MARIZ. **Assessora Técnica:** VALÉRIA PEIXOTO. **Projeto Editorial e Edição:** HELOISA FISCHER. **Editoração:** HYBRIS DESIGN. **Capa:** "CORO", C. 1945, PINTURA A ÓLEO/ TELA, 48,5 X 37,5 CM, DE PORTINARI. COLEÇÃO PARTICULAR. **Produção:** ANDREA FRAGA D'EGMONT. **Versões em inglês:** LAURA RÓNAL. **Revisão:** KARINE FAJARDO. **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.



Ano novo, vida nova. A Academia Brasileira de Música inicia neste começo de ano um novo ciclo em sua vida institucional, com a eleição e a posse de uma nova diretoria, eleita para o biênio 2004/2005 (veja notícia na página 28). Diretoria nova, entretanto, integrada por diversos membros da anterior, por decisão consensual dos próprios Acadêmicos. Como tarefa imediata e prioritária, a nova diretoria assume a responsabilidade de promover a conclusão das obras da nova sede, iniciada na gestão anterior. Para tanto, contatos já foram feitos no sentido de obter os recursos necessários à realização plena do projeto arquitetônico já aprovado e apresentado aos leitores em nosso último número. Outras tarefas serão a ampliação das edições fonográficas do selo ABM Digital e de livros da série ABM Editorial, incluindo uma coleção de catálogos de compositores brasileiros; a realização dos Concursos Nacionais *José Maria Neves* de monografias e *Cláudio Santoro* de composição para Orquestra, este último em parceria com a Orquestra Petrobras Pró-Música; a programação da *Série Brasileira* de concertos e da *Série Trajetórias* de depoimentos; a atualização continuada da *Bibliografia Musical Brasileira* e, certamente, outros projetos a serem ainda definidos.

No plano internacional, a ABM está promovendo contatos com os organizadores da programação a ser dedicada à música brasileira na França, em 2005, colocando-se à sua disposição para oferecer sugestões e apoio, propugnando para que a criação musical brasileira possa fazer-se representar, nesse macro evento, em sua multiplicidade de vertentes e de valores.

Finalmente, a bela capa deste número constitui uma homenagem a esse mestre maior da pintura brasileira que é Portinari, cujo centerário de nascimento comemorou-se recentemente, reproduzindo, com a autorização especial de seu filho João Candido, seu belíssimo quadro intitulado *Coro*, um óleo sobre tela de 1945, ano em que Villa-Lobos fundava a nossa Academia.

Edino Krieger

Presidente da Academia Brasileira de Música

SUMÁRIO

A ALMA MUSICAL BRASILEIRA <i>Por Maria de Lourdes Sekeff</i>pág. 2	PERFIS ACADÊMICOS <i>Cadeiras 37, 38, 39 e 40</i>pág. 25
“UM OUTRO GESTO MUSICAL” NA OBRA DE GILBERTO MENDES <i>Por Antonio Eduardo</i>pág. 14	BRASILIANASpág. 28
SAUDAÇÃO A JOHN NESCHLING EM SUA POSSE NA ABM <i>Por Jocy de Oliveira</i>pág. 18	RESENHASpág. 31
GAMA MALCHER E A LÍNGUA NACIONAL <i>Por Vicente Salles</i>pág. 20	LANÇAMENTOSpág. 34
	RESUMOS EM INGLÊS (ABSTRACTS)pág. 35
	COLABORAM NESTA EDIÇÃOpág. 36



A alma musical brasileira



MARIA DE LOURDES SEKEFF¹

Das origens cabralinas ao pós-modernismo, um longo caminho seria percorrido no sentido da formação e afirmação da *música brasileira*. Recortando elementos formadores de uma história que serviu de território à construção de nossa identidade musical, acabamos por mergulhar na presente pesquisa, sempre tendo como eixo condutor a *alma musical brasileira*.

A formação da *alma brasileira* se inicia com um pano de fundo: o renascimento, a perspectiva, o espaço, o sistema planetário, a esfericidade da Terra e... o português, cuja ambição e religião autorizavam a conquista de nossas terras.

Com a conquista surge o primeiro brasileiro, filho de mãe índia (tupinambá) e pai branco (português). Cresce no desalento, largado, jogado. Como salientam Gambini e Dias, se o índio e o português deram o primeiro pontapé para a formação de nossa raça, os negros dariam o primeiro impulso para aquilo que Darcy Ribeiro chamou de *civilização brasileira* (1998:63). As levas de escravos negros vindos da África, a partir do último quartel do século XVI até 1850, desempenhariam um importante papel na formação da *alma brasileira*, muito embora a contribuição africana só viesse à luz após a abolição da escravatura.

O modelo original imposto pelo branco colonizador, afirmado na família como suporte e no cruzamento de raças como política oficial, esbarraria com uma *alma* ancestral que, não sendo cartesiana, acabaria por se tornar uma ameaça para o cristão invasor, pois que este vinha marcado pela linha do racionalismo. A conseqüente negação por esse mesmo branco, de uma *alma* que não fazia diferença entre psiquê e natureza, perturbaria o necessário processo alquímico no Brasil, e o resultado seria a integração de elementos opostos: consciência racional e consciência mágico-mítica. Daí que nosso início é o início do *fim* da alma ancestral da Terra.

“Os traços deixados foram poucos porque a civilização tropical não é feita de pedra como no Peru ou na península de Yucatán, mas de palha, pena, timbira e taquara, todos materiais perecíveis” (Gambini e Dias, 1998:93).

Mas sempre fomos ricos em mitos. E mitos, narrativas que historicizam e simbolizam, acabariam por possibilitar a transcendência de aspectos culturais, religiosos e intelectuais da época da colônia. Aliás, “é importante que o Brasil se abra para o exercício da mitologização de suas origens. Isso é ficção, isso é literatura, isso é fantasia, isso é psicologia, é sonho, é intuição. É o que precisa ser feito” (Gambini e Dias, p.17), pois que os mitos são como histórias da busca da verdade, histórias da busca do sentido e das significações através dos tempos. Histórias que precisam ser contadas a fim de serem compreendidas, como também a psicanálise viria ratificar. E se o mito já existe naturalmente em uma camada não-consciente, é necessário que ele venha à tona, é necessário que o conheçamos a fim de nos conhecermos, como doutrinava Jung.

Daí, há legitimidade na afirmação de que “o barroco, a poética da Inconfidência, a música sacra, as cantigas do império, a arquitetura colonial (...) fazem parte da nossa identidade” (Gambini e Dias, p. 97), demarcando a tópica de um significativo sincretismo: o cadinho que somos, cadinho injetado de mitos, indígena, africano e branco, com a influência branca indo além da portuguesa, pois que também envolve a espanhola, francesa e italiana.

1. Prof. Titular da Unesp. Autora dos livros *Da Música, seus Usos e Recursos*. S.P.: ed. Unesp, 2003 e *Curso e Discurso do Sistema Musical*, S.P.: Annablume, 1996. Diretora do Movimento Nacional Ritmo e Som da Unesp.



Primitiva ou politonal, nacionalista ou de vanguarda, a alma brasileira sempre busca sua expressão genuína.

Produto e herdeiro de um encontro intercultural, o mito no Brasil não é assim o português, o indígena ou o negro, mas a fusão dos elementos culturais dessas raças, fusão que ainda hoje se vai tecendo ao sabor da língua portuguesa e de um “neolatim” afro-ameríndio (Gambini e Dias). E é como um povo sincrético que começamos a vivenciar esse arquétipo da *ligação* daquilo que é diferente para formar um todo.

Mistura de Jeca Tatu e Macunaíma (este último, personagem de grandes poderes mágicos que Mário de Andrade tomou emprestado dos caboclos e índios brasileiros construindo com ele o herói de nossa gente), a síntese dos elementos advindos dessas três raças vai acontecer, entre outros, na linguagem artístico-musical, um dos constructos da *alma brasileira*. O resultado é um amálgama de elementos melódicos, procedentes de Portugal (que nos fornece o sistema harmônico-tonal, assim como também nos familiariza com instrumentos como o violino, o violão e a flauta), *mais* a contribuição ameríndia (sem maiores registros histórico-musicais, a não ser de alguns mitos), *mais* a rítmica negra, procedente de uma mitologia típica de regiões da África como a Guiné, Moçambique, Sudão ocidental e Dahomey, onde uma grande civilização atlântida foi destruída pelo homem branco.

Assim nossa música, em sua gênese, é marcada por um processo de dominação que se inicia com a presença do invasor e sua imposição de uma atmosfera ideológico-religiosa sufocante, domínio

que se estende até inícios do séc. XIX quando então, por influência de fatores étnicos e políticos, e a exemplo de outros países de rico folclore musical, nos auto-descobrimos, concebendo o ideal de uma arte baseada nas melodias e ritmos do povo. Esse processo, capaz de assegurar a emergência de uma alma artística nacional, ‘repeliria’ o jugo das escolas italiana, francesa e alemã, que até então prevaleciam, deixando vir à tona uma nascente identidade que se robusteceria mais e mais. O cadinho, inflamado pelos elementos de procedência ibérica, pela música negro-brasileira fortemente ritmada e pela cabocla tonalmente difusa, eleva-se no final do séc. XIX.

Tanto quanto aconteceu com os Estados Unidos, durante uns três séculos o espírito colonial não permitiu que a “nossa” música medrasse. Vivenciava-se aquela, vinculada a manifestações de um Brasil-Colônia, poderosa ferramenta de dominação política a serviço do expansionismo português, e de tal forma que uma escola de compositores que ascendera no séc. XVIII na área do erudito, fôra impropriamente denominada *barroca*, quando na realidade o termo é inexato, na medida em que essa escola dominava a música sacra “italianizante” de Haydn.

D. João VI aumentaria o brilho musical da corte portuguesa no Brasil, “aliciando” a primeira manifestação elevada da criação brasileira, o padre José Maurício Nunes Garcia (1767–1830), compositor que tinha por modelos Haydn, Haendel e Gluck.



Ao mesmo tempo, a música profana abria espaço para elementos de origens negra e indígena e, essa música (profana) se consolidaria no séc. XIX, com a modinha e a ópera de Carlos Gomes (1836–1896), o maior compositor de óperas da América. Quanto à música popular, ela se estruturava nas *danças dramáticas* de coreografia negróide, como dizia Mário de Andrade, nos *cantos puros*, assim chamados por Oneyda Alvarenga, e em *músicas de caráter urbano*.

Marcado o fim do domínio português com a independência do Brasil, a nação, incipiente, vai se alimentar do movimento nacionalista para afirmar a nossa identidade musical.

Na Europa, a primeira onda de nacionalismo já havia sido impulsionada por Weber, despertando a Rússia de Glinka, a Hungria de Erkel, a Dinamarca de Gade (Carpeaux, 1999:434). A segunda onda fora impulsionada pela influência de Schumann e Liszt, continuando na Rússia dos “Cinco”, na Boêmia e Moravia com Smetana e Dvorak, na Escandinávia com Hartmann e Grieg; na Finlândia com Sibelius. A terceira onda traria o signo de Debussy, segundo Carpeaux, provocando a renascença musical da Inglaterra e da Espanha; e, finalmente, a quarta onda, marcada pela influência de Stravinsky e Debussy, vai alimentar o espírito das Américas e, conseqüentemente, o Brasil.

Mais tarde Villa-Lobos (1887–1959) e Luciano Gallet (1893–1931) incrementam a atmosfera musical brasileira: Villa-Lobos levando a conseqüências extremas o aproveitamento da música popular em sua obra; e Gallet estudando ‘cientificamente’ a nossa música a fim de estilizá-la em sua produção.

É nesse contexto que emerge a nascente *alma musical brasileira*, quase um século depois das manifestações de Glinka e Chopin. Para afirmar a incipiente *alma verde-amarela* fazia-se necessária a produção de uma música original, alimentada por temas populares, melódicos, fecundados em sua gênese na terra do pau-brasil, e que atendendo à preocupação estrutural reinante, fosse tratada segundo os métodos harmônicos e polifônicos europeus. Esse papel caberia *particularmente* a Villa-Lobos, precedido por Alexandre Levy (1864–1892), este um compositor de inspiração schumanniana, cuja obra *Variações sobre um tema brasileiro* baseada no tema folclórico *Vem cá, Bitu*, constitui a primeira produção, nacionalista, ‘prenunciada’ pela *Sertaneja*, de Brasília Itiberê da Cunha.

Dentro dos princípios do nacionalismo temático nascente, Levy trabalha motivos folclóricos, valoriza o caráter melódico e aproveita, de forma consciente, a rítmica afro-brasileira. E se um outro compositor,

Alberto Nepomuceno (1864–1920), nacionalista de inspiração pós-lisztiana, não foi o primeiro a fazer cantar em português pois que houve fracassadas tentativas de D. José Amat e Francisco Manuel da Silva, ainda assim caberia a ele imprimir à canção brasileira traços de nacionalidade, além do que, em termos de música instrumental, a sua *Série Brasileira* constitui um marco inicial da *orientação nacionalista* (Azevedo:1956:166).

Nepomuceno não foi nem o maior nem o mais popular compositor brasileiro, mas foi o primeiro a usar sistemática e conscientemente elementos nacionais em sua música. Tendo como lema a frase “não tem pátria o povo que não canta em sua língua” (Perpétuo, 2001:50), apesar de hostilizado pela crítica carioca, utilizou textos de poetas creditados como Olavo Bilac, Gonçalves Dias e Coelho Neto, e ilustrou ritmos afro-brasileiros em sua referida *Série Brasileira*.

Influências de Stravinsky, de Debussy, do impressionismo espanhol, influências eslavas e húngaras, tudo colabora no fortalecimento da consciência nacional de nossos compositores que acabariam por criar uma música do mais alto interesse e de creditado prestígio na Europa, como aconteceu com Villa-Lobos, em cuja literatura se misturam elementos indígenas, africanos e ibéricos, numa fusão totalmente original. Aliás, caberia a Villa-Lobos, precedido por compositores como Glauco Velásquez (1884–1914) afirmar, com sua obra, a *alma musical brasileira*. Pois a verdade é que sua música legitimou a nossa brasilidade (*Choros*, *Ciclo Brasileiro*, *Amazonas* e tantas outras obras). E Villa-Lobos o fez, dando o seu recado, historicizando o Brasil musical, simbolizando transformações rítmico-melódicas de nossa gente, mapeando a tópica do nosso psiquismo racial em características síncopes e singulares volteios musicais. Nesse procedimento alquímico ele não rejeita nada, nem o índio, nem o negro, nem o branco, desenvolvendo o desejado projeto musical do Brasil, partindo do folclore como fonte indispensável para o surgimento de uma música de conotação nativista, muito embora a sua produção originasse, por vezes, uma série de desconfortos, em razão de, cá e lá, uma “exagerada” procura de exotismo.

Se Freud fosse vivo e fizesse uma análise de Villa-Lobos (31 anos mais novo que ele), concluiria que o índio, considerado então um animal, e o negro, tido na época como mercadoria, ambos sem direito de fala, acabariam por consegui-lo na música desse mestre que oxigenou nossa miscigenação e a consciência de nossa história, desnudando e dando vida à *alma brasileira*, tanto em sua dimensão musical quanto nas histórica e racial. Mesmo



porque o nosso diferencial é a miscigenação e a música de Villa-Lobos, constataria ainda Freud, 'reconhece' essa miscigenação, na medida em que tematiza nossos caaporas e *melodiza* imagens de uma alma sem espaço no plano lógico e racional de nossa consciência

MODERNISMO (1900–1950)

Com a crise do início do século, as oligarquias rurais no Brasil perdem a hegemonia para a burguesia urbana, desestruturando uma cultura profundamente colonialista que tinha a sociedade européia como padrão de vida. Vive-se um tempo multifacetado, tanto no campo social quanto cultural, com a arte e a música refletindo essa dimensão e crise.

O movimento modernista, iniciado no começo do séc. XX com movimentos e manifestos futuristas, marca-se como, "um não ao passado, uma revolta ante o convencionalismo na arte". (Santos, 1986:32). E contra regras antigas e castradoras, só vale o novo, em liberdade de experimentação.

Esse início do modernismo não se revelou na música brasileira como uma mudança radical de postura estética, mas sim como "uma espécie de segundo tempo do nosso romantismo, embora em termos de uma linguagem mais moderna" (Kiefer, 1977:64).

Após a Primeira Grande Guerra, depois de muitos anos na condição de colônia, desponta a busca de uma cultura autônoma que, sendo nacional, fosse ao mesmo tempo universal. É quando então Villa-Lobos abandona de vez sua fase internacionalista, afrancesada, e assume conscientemente uma feição brasileira *incondicional*.

Nas produções de 1920 a 1930 temos, assim, a fase inicial do modernismo musical brasileiro, espelhando uma influência difusa de várias tendências, em que sobressai a figura do mestre Villa-Lobos com sua produção inspirada e/ou emprestada da música popular, à qual se associam influências vanguardistas européias. Como na Europa essas tendências representavam o nacionalismo nas artes (e isso desde a virada do século), ser moderno para nós significava ser nacional, pois que os sentidos do nacional e do universal se mostravam integrados. Todo modernismo era desse modo inicialmente nacionalista, e todo nacionalismo era modernista, parafraseando o musicólogo Renato de Almeida.

Aliás, a questão da modernidade no Brasil se liga (e ainda hoje) à idéia de brasilidade, no sentido *nacionalista* do termo. Como lembra Alberto Tassinari, nossos primeiros modernos, os mais radicais pelo menos, deram a receita dessa união

quando pregaram deglutir o estrangeiro, que já era moderno. "Nosso primeiro ímpeto de modernidade foi, portanto, de assimilação. Primeira reviravolta do outro no mesmo, na qual o estrangeiro surgia tão exterior quanto necessário ao metabolismo do autóctone" (Folhetim, Folha de S.P, n.465:B-5).

SEMANA DE ARTE MODERNA (1922)

A Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922 em São Paulo, procurou ser o marco oficial da abertura histórica do modernismo no Brasil, uma fronteira, um divisor de águas, inserindo-nos naquela tradição de ruptura que Octávio Paz concebia como idéia de modernidade, na qual um grupo de novos artistas, estimulados por uma burguesia de tradição latifundiária, opunha o velho ao novo, minando os núcleos da arte tradicional.

Villa-Lobos foi o músico oficial da Semana, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, nos dias 13, 15 e 17; Semana esta que desencadeou a renovação da estética então vigente na criação artística brasileira, rompendo com os restos de romantismo, naturalismo, parnasianismo, impressionismo, e formulando um novo conceito de arte, embasado na expressão livre da emoção pessoal e nas técnicas vanguardistas adequadas à nossa realidade. Enfim, introduzindo a *alma brasileira* na problemática do séc. XX. No contexto, Heitor Villa-Lobos integrava um grupo de artistas apoiados pelos agentes sociais dominantes ligados à burguesia





agrário-exportadora que objetivava romper definitivamente com a arte tradicional (Contier, 1985).

Na organização da Semana, três atividades caracterizaram a participação musical: o *acontecimento*, a *proposta estética* e a *produção artística*. A música como *acontecimento* propunha uma contínua retomada ao debate entre passado e futuro, recortando o modernismo como uma “fratura do tempo”; a *proposta estética* pregava a música no contexto das idéias modernistas, transcendendo o estético e ganhando conotação ideológica, e a *produção artística*, a linguagem musical propriamente dita, privilegiava os três princípios assinalados em 1945 por Mário de Andrade: o direito à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional.

Assim, o movimento modernista nessa primeira fase foi caracterizadamente estético, e as grandes questões políticas e sociais, nesse momento apenas evocadas, iriam constituir, logo depois, temas referenciais do imaginário de grupos avançados como o *Grupo Música Viva*. Mas, se se buscava a originalidade a qualquer custo, também eram revitalizadas técnicas e formas tradicionais. Ao lado de uma postura rigidamente nacionalista havia a preocupação com temas universais; valorizava-se a poética do cotidiano e as obras eram marcadas de forte intelectualismo.

Na realidade, o modernismo no Brasil não nasceu nem acabou com a Semana de Arte Moderna. Essa data é apenas simbólica. Afinal, 1922 coincidia com o centenário da independência política do Brasil, data ideal para a implantação de um movimento organizado que levantasse a bandeira de nossa independência cultural. Tanto que, quando Graça Aranha chegou da Europa já encontrou aqui uma consciência feita: em 1917, Anita Malfatti, com sua exposição na Paulicéia, já havia impulsionado a rebelião, acendendo o estopim de uma mudança que não aceitaria mais recuos.

Daí em diante o movimento cresceu como bola de neve, eclodindo naquela Semana de escândalos literários, artísticos e musicais como planejara Di Cavalcanti e todos os integrantes do grupo. Mas a verdade é que, em termos estritamente musicais, apesar das preocupações estéticas e a despeito da presença do “demolidor” Villa-Lobos, a Semana não representou nem apresentou um programa que respondesse com o passado, com o romantismo e com o sistema tonal, pois que o mostrado não foi nem a produção mais característica, nem a mais avançada do futurista (!) Villa-Lobos. As dificuldades para encenar obras significativas como o *Amazonas*, marcaram as apresentações musicais com apenas alguns poucos

indícios “avanguardistas”, ao contrário das outras manifestações artísticas. Assim, a música não correspondeu ao coro de vaia e apupos recebido pelos integrantes do movimento: Villa-Lobos, Mário de Andrade (teórico do nacionalismo e líder do modernismo brasileiro), Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Sérgio Miliet, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, John Graz, Victor Brecheret, Graça Aranha, entre outros, com seus desafios dos “ismos”, com a derrubada de Aleijadinho, de Jeca Tatu, de Carlos Gomes, do parnasianismo, do romantismo. Aliás, o programa musical da Semana de Arte Moderna compreendia disciplinados “quartetos, trios, sonatas, (e) formavam o prato de resistência da programação, ainda que não facilmente digerível para um público formado com a ópera e a pianolatria” (Wisnik, 1977:72).

Mas, a despeito de tudo e de todos, o patrimônio do mestre Villa caracterizaria pela vida afora a *alma brasileira* e suas fases de desenvolvimento: a do *folclorismo direto* (fase da tese nacional de Mário de Andrade), do *nacionalismo musical* (fase da consciência nacional) e, finalmente, fase da *inconsciência nacional*, expressando em sons, ritmos e “cores”, uma *alma* inflamada pela superposição de tons e modos diferentes, por choques politonais (o que nos aproximava de Stravinsky), por um atonalismo (que nos colocava lado a lado com Schoenberg), pela exploração do som (ligando-nos a Varèse), pela utilização de estruturas polifônicas (o que nos aproximava de Bach), pela expressividade das síncopes, pela singularidade das linhas melódicas e emprego de instrumentos brasileiros como a puíta, matraca, reco-reco, caracaxá (colocando-nos lado a lado com a música popular).

O nacionalismo musical se fixa, imantado das mesmas características renovadoras do modernismo, fugindo de processos construtivos pós-românticos e adotando técnicas contemporâneas. Valorizando o emprego do contraponto, buscando na construção rítmica o sintético e o elementar que pautava a obra de Stravinsky e Bartok, desenvolvendo uma linguagem camerística elaborada e eficaz, o nacionalismo tematiza a nossa psiquê à custa do folclore, e embora incorporando alguns dos elementos de base do movimento renovador europeu (como a concepção polifônica), mantém-se sempre em franca reação contra tudo o que pudesse abalar a expressão da já identificada *alma brasileira*.

Para nossos compositores, o nacionalismo representava o que havia de mais patriótico, enquanto o internacionalismo significava a negação do autenticamente brasileiro. A busca de novos recursos expressivos seria, entretanto, perseguida por núcleos



minoritários como o *Grupo Música Viva*, aliás, a primeira manifestação de um movimento à cata de novos modelos expressivos.

É interessante notar que embora Villa-Lobos representasse a Declaração de Independência Musical do Brasil (Carpeaux, 1967:305), ainda assim ele não foi o mais radical dos nacionalistas. Esse papel caberia a Lorenzo Fernandez (1897–1948), compositor de origem espanhola que, na catalogação do musicólogo Vasco Mariz (2000), integra a segunda geração de nacionalistas. Um outro nacionalista robusteceria a nossa identidade, mas sem explorar citações folclóricas como o fazia Villa-Lobos: é o paulista Mozart Camargo Guarnieri (1907–1993). Com um estilo singular e características neoclássicas, o polifonismo desse compositor explora alternâncias tímbricas enquanto sua concepção melódica segue o modalismo da música folclórica. Tudo valorizado por uma rítmica incisiva e uma harmonia clara e rica.

Com talento mais ordenado que o de Villa-Lobos e não menos brasileiro, como teria dito Copland (in Perpétuo, p. 90), é impossível abordar a *alma brasileira* sem levantar o nome de Camargo Guarnieri, único compositor da época a criar uma escola e cujo nacionalismo chegou a ser rotulado de antiexótico, pela maneira elaborada com que estilizou os temas folclóricos.

Trabalhando essas reviravoltas acabamos por chegar à exaustão, prenunciada nos anos 1950 com a exacerbação do estudo da psicologia bergsoniana, a exploração do inconsciente, a percepção intuitiva da realidade, a dessacralização da obra de arte, o exercício da metalinguagem, a tendência ao hermetismo, futurismo, cubismo, expressionismo e dadaísmo.

Se a historiografia tradicional costuma rotular as últimas décadas do século XIX como pós-românticas e as primeiras do séc. XX como o período da modernidade, a verdade é que em ambas encontramos características românticas como individualismo, lirismo, predomínio da emoção sobre a razão, subjetividade, assim como encontramos também traços de modernidade: ruptura com as tradições acadêmicas, liberdade de criação e pesquisa estética.

No momento atual, podemos recortar uma série de leituras interpretativas do espaço da modernidade, situando-o em relação ao seu passado imediato, o *romantismo*, seja na sua continuidade, na ampliação de seus limites, na negação do ideário romântico, seja no sentido de tomar a própria tonalidade como parâmetro.

No contexto dessa leitura, percebemos que em termos de modernidade no que tange à continuação e recuperação da tonalidade, tivemos o pós-romantismo,

neo-romantismo, neoclassicismo, música politicamente engajada e certas faixas do nacionalismo. Em relação à ampliação de seus limites, tivemos o impressionismo (enquanto suspensão de relações tonais), o expressionismo (utilização indiferenciada de todas as referências tonais), assim como a negação do ideário romântico (futurismo, dodecafonismo, microtonalismo e certas faixas de produção neoclássica), todas tendências presentes no nosso ideário.

Enquanto na modernidade musical européia do início do séc. XX, a grande questão era a problemática instaurada pelo esgotamento da tonalidade na condição de sistema, o que aliás propiciaria uma multiplicidade de tendências incluindo a exploração do ruído e do silêncio (que começando com Luigi Rúsolo se ampliaria em algumas experiências de Hába, Webern, Cage, La Monte Young e Kagel), a música eletroacústica, a multimídia e a conquista do território estrutural em nível morfológico e sintático (que se enriqueceria na dimensão temporal com Stravinsky, na dimensão espacial com Schoenberg e Webern e na dimensão temporal e formal com Messiaen), no Brasil dos anos 1920 e 1930, a questão fulcral era a identidade nacional, ou seja, a *alma brasileira* já agora caracterizada. Por essa razão, “as pesquisas de linguagem dirigidas a problemáticas de sintagma, capazes de aportar contribuições estruturais, não chegaram a merecer uma atenção especial” (Káter, 2001:29). Grande parte da produção da época permaneceu nos limites conquistados pelo folclore, sem ultrapassar a fronteira dos “empréstimos” (harmonizações, arranjos e adaptações), muitas vezes oscilando entre o primitivismo (impulso às fontes musicais brasileiras, às músicas do povo) e o futurismo (expressão tomada na época, entre nós, como algo próximo ao exótico).²

Como se pode inferir, as primeiras décadas do séc. XX constituem um período de profunda expressão, marcado “pela intenção de se construir uma linguagem essencialmente brasileira, que se originasse e se destinasse ao povo” (Neves, 1977:77). E é assim que, na segunda metade da década de 1950 e início dos anos 1960, temos por encerrada a fase da “infância” da *alma brasileira*.

Surge “um novo período em que os filhos das grandes mesclas de culturas, que invadiram e foram invadidas, passam a desenhar um País chamado Brasil” (Suzigan, 1990:18). O que, aliás, fora iniciado pelos modernistas, em 1922, particularmente por Villa-Lobos no campo musical.

2. Remetemos à leitura do livro *Música Viva e Koellreutter, Movimentos em Direção à Modernidade*, de Carlos Káter. São Paulo: Atravez, 2001.



Com a crise da representação realista do mundo e do sujeito na arte, uma segunda fase do modernismo musical se instala. Cultiva-se o formalismo e o hermetismo, um “jogo” de formas inventadas, uma arte auto-referencializada. Expressionistas explodem seus sentimentos em borrões; surrealistas dão vida ao sonho com humor ou terror; quebra-se a sintaxe, exploram-se novas perspectivas de organização do espaço musical, e o atonalismo e dodecafonismo servirão de referência para a produção das obras de alguns de nossos compositores.

A liderança dessas novas proposições no Brasil caberia ao alemão naturalizado brasileiro, Hans-Joachim Koellreutter (1915 –). Chegando aqui em 1937 deixando seu país de origem forçado pelo regime nazista, Koellreutter criaria já em 1938 o *Grupo Música Viva*, movimento de renovação musical que objetivava “cultivar, proteger, promover a música contemporânea (...) e criar espaço próprio para uma jovem música a ser produzida no Brasil”.³

Atuante em 1939, o *Grupo Música Viva* se encontra por essa época em pleno florescimento, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, causando sensação nos meios musicais que ansiavam por uma renovação dos métodos de aproveitamento do folclore. Criticava o jogo “estéril” da arte pela arte e defendia a ‘música como uma linguagem universal e inteligível e, portanto, sua contribuição para maior compreensão e união entre os povos’ (*Manifesto Música Viva*).

O Grupo reunia músicos e amadores em torno de respostas ousadas e realizações inovadoras no campo musical e seria o ponto de partida de muitas frentes técnicas e estéticas de experimentação artístico-musical que acabariam por contrariar a vertente romântico-nacionalista predominante. Essa, a segunda fase da *alma brasileira*.

Ora, de música e de músicos sempre se falou com uma perspectiva, restrita, histórica ou analítica. Entretanto, falar de Koellreutter exige uma visão menos redutora, mais integrada e interdisciplinar. Exige um diálogo com diferentes formas do saber, para que se possa dar conta do seu papel de mestre, filósofo, humanista, compositor, educador e líder de movimentos de renovação da música brasileira.

Alimentando com sua inquietação visceral os rumos da nossa música, esse teuto-brasileiro estende o melhor de si às atividades de mestre, compositor e regente, representando para a geração de sua época, o que Mário de Andrade representou para a geração anterior, ou Graça Aranha, para a geração de Villa-Lobos, como bem lembra Vasco Mariz (1977:100).

Daí que se o Brasil foi “descoberto” pelos portugueses (que promoveram a aculturação do nosso índio), possibilitando que a música no Brasil colonial

permanecesse essencialmente européia (a despeito da contribuição africana); se a *alma brasileira* foi posteriormente “imantada” pelos nacionalistas, quando então Villa-Lobos contribuiu para a afirmação de nossa identidade, particularmente pela interface que promoveu do nosso psiquismo racial com o moderno e o universal, a *alma musical brasileira* chegaria à “adolescência”, graças aos desafios e embates suscitados pelos novos caminhos abertos pela figura de Koellreutter que, divulgando a técnica dos 12 sons nos anos 1940, expurgou com ela ultrapassados métodos de pesquisa. Com Koellreutter e a partir dele, o brasileiro perdeu o pudor e a timidez da escrita do *ostrânie* (estranhamento).

Pregando a liberdade de expressão, o desenvolvimento da personalidade e o domínio de um *métier* que correspondesse às exigências da composição moderna (respeitadas as leis imutáveis da acústica musical), Koellreutter irritava uns e entusiasmava outros, travando polêmicas históricas com o movimento nacionalista que o considerava ‘um corruptor da juventude’, um desestruturador da *alma brasileira*.

Analisando a música tradicional, a dodecafônica, a eletrônica, revisitando Schoenberg, Cage, Webern e Stockhausen; antecipando o espírito contemporâneo de globalização, com sua imaginada construção de uma cultura planetária; seduzido pelos microtons, pela magia do silêncio e do ruído; trazendo consigo a “peste” (parafreando Freud), ou seja, a técnica dodecafônica, voltado à acústica, psicologia, física moderna, semiologia, procedendo esteticamente do expressionismo centro-europeu e tecnicamente de Hindemith, Koellreutter enfrentaria a força de um mal-estar, e com ela brigas intestinas que absolutamente não lhe impediriam a criação de uma nova escola brasileira de composição, dentro das mais avançadas linhas da técnica musical.

Como corrente estético-musical, o dodecafonismo começou a se definir, como lembra Eunice Katunda, “em plena fase de decadência de todo um sistema social (in Káter, 2001:64). Sua formação e cristalização deu-se desde a Primeira Guerra Mundial, na Alemanha, na Áustria e em outros países, assim como dentro de toda uma elite de classe (...) criando novas escolas e academias cultoras da pura forma”.

Sinônimo de abstracionismo musical, a técnica dodecafônica gerava desconforto nos nacionalistas, de tradição tonal e modal, pois que era tomado como símbolo “de uma cultura importada, totalmente desvinculada dos anseios do povo brasileiro (...) uma arte formalista nascida em países sem tradições, ou melhor, onde o folclore praticamente inexistia devido aos avanços tecnológicos” (Contier 1975:13).

3. Cf. “Finalidades” do Grupo Música Viva. Artigos 3 e 4 dos “Estatutos”. Káter, Op. cit. (2001, Anexo 3).



Às críticas de que o dodecafonismo era excessivamente formalista, impessoal, antinacionalista, estéril, sufocante, os integrantes do *Grupo Música Viva* responderam com o *Manifesto de 1946*, pregando o “poder da música como linguagem universalmente inteligível e (...) sua contribuição para a maior compreensão e união entre os povos”, como lembra Carlos Káter (2001).

A partir da década de 1940, o *Música Viva* produz significativas realizações no Rio de Janeiro ao mesmo tempo que, estendendo-se em meados de 1944 por São Paulo, passa a tomar novo fôlego. Até o final da década de 1950, Rio de Janeiro e São Paulo constituíam os pólos característicos da música brasileira. E é exatamente no final dessa década que se registra, nesses centros, o início do desaparecimento do nacionalismo como tendência predominante da produção musical no Brasil.

No final da Segunda Guerra, tínhamos um período de “realinhamento” no meio intelectual e artístico internacional. Com os países do Leste Europeu combatendo o universalismo; com o *Manifesto de Praga* condenando a música dodecafônica como expressão de uma “burguesia decadente”, e com os músicos nacionalistas obedecendo às diretrizes de Praga e Moscou, vários dos integrantes do *Grupo Música Viva*, de tendência esquerdista, acabariam por se voltar novamente para o nacionalismo, tomando por base a mesma linha folclórica que antes deixaram de lado.

Aliás, já na década de 1930, o dodecafonismo vinha sendo banido pelo nazismo como produto do “judaísmo bolchevique”, assim como também vinha sendo expurgado pelo stalinismo da esfera soviética, como demonstração da “decadência burguesa”. Mas ele voltaria novamente à tona depois da Segunda Guerra Mundial, influenciando compositores como Stravinsky, Boulez, Luigi Nono, Bruno Maderna e Stockhausen, que acabariam por conduzi-lo ao serialismo integral. E, como dizia Boulez, “todo músico que não tenha sentido a exigência da linguagem dodecafônica é um inútil. Toda a sua obra irá a reboque das necessidades de sua época” (in Moraes, 1983:51).

A despeito de tudo e de todos, e particularmente a despeito das repulsas ao dodecafonismo, divergências internas no *Grupo Música Viva*, a ácida polêmica desencadeada (a partir de 1950) pela *Carta Aberta* do compositor Camargo Guarnieri contra o movimento dodecafônico, assim como a lembrança do famoso relatório de Jdanov (surgido em 1948) – em que o encarregado de Stálin para a cultura atacava o vanguardismo, pregando a necessidade de uma arte compreensível para as massas – acabariam por levar o *Grupo* a um cisma demolidor, o que aliás já vinha se anunciando desde 1947.

No Brasil musical, 1950 se caracteriza como uma data limite, com Camargo Guarnieri assumindo posição radical contra os “inimigos do nacionalismo”, esses cultores (como dizia) de uma técnica musical análoga ao abstracionismo na pintura, ao hermetismo na literatura, ao charlatanismo nas ciências, refúgio de compositores medíocres. Guarnieri mantinha-se sempre em reação contra tudo o que pudesse, segundo dizia, abalar a *alma brasileira*. E, no entanto, como analisaria posteriormente Neves (1981:93), funcionando como disciplina técnica e elemento estruturador de uma nova linguagem musical, só ele, dodecafonismo, garantia a unidade e coerência difíceis de serem obtidas fora desse sistema.

Menos de uma década depois dessa estressante polêmica nascia, no Brasil, um número expressivo de movimentos de renovação musical agora não mais restritos ao eixo Rio-S.Paulo. Derivados quase todos dos trabalhos de Koellreutter, esses movimentos afastavam-se da estética nacionalista, perseguindo a maioria da *alma brasileira*, “pela assimilação de novas técnicas e por uma atitude de permanente questionamento no plano estético” (Neves, p. 137), muito embora alguns núcleos nacionalistas permanecessem vivos, como o *Grupo* dos discípulos de Camargo Guarnieri.

Essa atitude experimental alimenta nossa música dos anos 1960, retomando as idéias do movimento modernista dos anos 1920 (que, naquela época, não conseguiu se refletir como desejado no universo da





música). Nesse movimento neo-modernista, a *alma brasileira* se aproxima da pesquisa criativa que se processa em diferentes países do mundo, e jovens compositores, alimentados também pelo concretismo literário, voltam-se aos recursos da arte contemporânea internacional, o serialismo integral, a aleatoriedade, a arte-total, a eletroacústica, sem com isso recusar sugestões da tradição popular e o 'sabor' de um clima sonoro decididamente brasileiro.

PÓS-MODERNISMO

Termo empregado em 1947 pelo historiador Toynbee, o pós-modernismo (correlato de pós-industrial) figura uma sociedade que ultrapassou a era da mecanização para ingressar na era da informática. Caracteriza, assim, tão somente uma passagem mais sólida à própria modernidade. O termo se aplica também às mudanças ocorridas nas ciências e nas artes a partir de 1950.

O primeiro momento do pós-modernismo dá-se nos anos 1950, com as manifestações iniciais se misturando às expressões do modernismo tardio. O segundo momento é marcado pelos anos 1960, quando então "há uma seleção e uma revitalização da herança das vanguardas européias submetidas a um processo de americanização, configurado no chamado eixo Duchamp-Cage-Wharol" (Proença Filho, 1988:47). Já o terceiro momento se dá nas décadas de 1970 e 1980, caracterizando-se, na América Latina, pelo exercício intensificador da metalinguagem, pela presença do hiper-realismo e pela emergência do realismo fantástico.

Lembrando que de 1950 a 1987 o Brasil vivera acontecimentos políticos e sociais significativamente mobilizadores: o suicídio de Getúlio Vargas (1954); sucessivos presidentes em exercício; a eleição de Juscelino Kubitschek, que cumpriria seu mandato de 1956 a 1961; a eleição de Jânio Quadros que, logo após renunciar, é substituído pelo vice, João Goulart, com seu governo acentuadamente populista; o golpe militar de 1964 (quando então a arte sofre violenta censura); a reabertura da democracia, que viria lenta e gradualmente em fins do Governo Geisel (1974-1980) e do Governo Figueiredo (1980-1985); as eleições diretas; a morte de Tancredo Neves; a posse de José Sarney e a instalação de uma Assembléia Nacional Constituinte, observa-se que todo esse movimento com suas implicações ideológicas, políticas e sociais, repercutiriam e se manifestariam na área cultural e, logicamente, na produção e nas atitudes de nossos músicos.

Aproveitando muitas das realizações anteriores propostas pelos modernistas e abrindo-se às influências dos grandes centros desenvolvidos, o pós-modernismo brasileiro assume uma dimensão plural.

"Faz-se de manifestações que ainda muito devem ao Modernismo, (...) de movimentos de transição para o novo, e abriga obras em que se presentificam traços pós-modernos" (Proença Filho, p. 53).

Se, historicamente, o pós-modernismo nasce com a arquitetura e a computação nos anos 1950, ele toma corpo nos anos 1960 com a arte pop, cresce ao entrar pela filosofia durante os anos 1970, amadurece e se estende hoje na moda, no cinema, na música e no cotidiano, programado pela tecnocência, sem que ninguém saiba se se trata de um movimento decadente ou de um renascimento cultural (Santos, 1986:5). Ou seja, o marco hipotético localiza-se nos anos 1960, com a modernidade, aquele mundo das certezas humanistas, do iluminismo, da razão, da centralização do poder entrando em processo de desmontagem, numa paisagem virtual.

Revisitando os estilos passados, numa fusão pretensamente a-histórica das vogas de todas as épocas, e na busca do novo, o pós-modernismo é alimentado pelas idéias de Baudrillard e Derrida (a desconstrução, a *différence/différance*) passando por Lacan, e tendo ao fundo a presença do pensamento de filósofos como Nietzsche e Heidegger.

Entronizando o efêmero, o pós-modernismo encarna o niilismo, hiper-realiza o mundo super-criado pelos signos e pulveriza a massa numa nebulosa de consumidores individualizados, com interesses diferentes.

Enriquecidos pelo contato com a música nova de todo o mundo especialmente a da América Latina, estimulados pelo surgimento de festivais interamericanos e internacionais e caracterizando-se como um culto ao estilo (que, como acumulação é uma característica pós-moderna, mas também pré-moderna, medieval), a nova música brasileira coloca em prática seus programas de ação, sensível às técnicas mais avançadas sim, mas sem abandonar a necessidade intrínseca de uma expressão genuína. É a autenticação da maioria da *alma brasileira*.

AS ARTES MUDAM

Ganha vulto uma tendência à eliminação de fronteiras entre o erudito e o popular; é freqüente a intertextualidade, o diálogo, o cruzamento de vários textos à luz das teorias de Bakhtin (na música contemporânea isso se dá, sobretudo, com o aproveitamento intencional de obras do passado, inserindo-se nesse procedimento a mistura de estilos); exercita-se a metalinguagem; configura-se no texto musical a alegoria e a fragmentação; é peculiar a presença do humor, cultiva-se a arte com ação, nascida ao sabor do espetáculo, o pastiche, os *happenings*, as *performances*, além de "um comportamento extremamente dessacralizador que



oscila entre uma atitude cáustica e uma atitude conformista” (Proença Filho, 1988:41) cujo exemplo é flagrado na arte minimalista, conceitual e ambiental.

Novas técnicas, a fuga do temperamento (muito embora o microtonalismo pouco representasse, então, para nossos compositores), estruturação espacial dos sons, processos seriais de composição, pesquisa tímbrica, sonoridades não habituais, tudo tem importante papel no desenvolvimento da *alma contemporânea brasileira*. Assim como sustenta a maioria das teorias pós-modernas, a música, injetada da concepção de um mundo não mais linear, não mais bem definido, cede lugar a uma produção fragmentada, descentrada, jocosa, anárquica, irônica, indeterminada, epítetos estes que foram brilhantemente analisados por um dos grandes pensadores do pós-modernismo, o marxista Frederic Jameson. Como exemplo, temos a *Ópera Aberta*, um fascinante teatro musical de Gilberto Mendes (leia artigo sobre Mendes na página 14), de 1977, cuja partitura é apenas um roteiro condensado de uma representação na qual a música é fio condutor.

Uma cantora lírica entra no palco. Está vestida como personagem de ópera, vestido longo, decote generoso e o cabelo penteado a caráter. Já em cena exercita sua voz solfejando escalas e vocalizes. Inesperadamente irrompe da coxia um halterofilista que vem pulando corda vestindo apenas um calção de competição atlética. O público está desconcertado e não consegue reprimir a irresistível hilaridade que a cena provoca. A cantora continua exibindo sua voz. Relembra árias de ópera. Empolga-se representando hipotéticas cenas dramáticas. O halterofilista prossegue impassível, executando sua série de exercícios com pesos e aparelhos, exibindo os músculos fabulosos. Por vezes seus gestos são absolutamente paralelos à cantora: um levantar de braços, um gesto. A inusitada cena termina quando um e outro se dão conta da presença recíproca, e o halterofilista sai, carregando a cantora nos braços (Souza, 1983:44).

Articulada analogicamente, a obra é sustentada pela analogia dos gestos e conteúdos representados pelos intérpretes, com a cantora e o halterofilista estabelecendo um nexos disparatado dentro de uma situação absurda, onírica, de sátira, humor e ironia, permitindo ao compositor prescindir de um enredo.

Na maturidade a *alma brasileira* se vale, então, de novos recursos técnicos: operações sígnicas trabalhadas em movimentos de condensação e deslocamento, tendência economizante dominando a técnica do humor, adoção de princípios estruturais definidos, exploração do indeterminismo, integração de diferentes linguagens artísticas, niilismo neo-dadaísta, *happening*, estética aleatória, colagem, princípio da acumulação e percepção sinestésica, sistemas estocásticos e algorítmicos. Esse, o conjunto de caminhos possíveis. O importante para o compositor, agora, é que a obra se crie com a intenção precisa de ser obra musical.

A influência de Cage, de Stockhausen, dos Cursos Internacionais de Darmstadt, as formas abertas e a livre improvisação, o niilismo neodadaísta, os poetas concretistas, a aleatoriedade caracterizam uma reação ao racionalismo extremo e ao abstracionismo que determinava a composição musical desde a aplicação da técnica dodecafônica.

E se jovens compositores brasileiros se envolvem com esses movimentos de renovação, isso acontece muito mais com aqueles que viveram algum tempo esse tipo de experiência musical fora do Brasil, trazendo posteriormente a sua vivência para cá, como analisa José Maria Neves. Àqueles que permaneceram no ambiente rígido dos cursos formais de composição, essas proposições pareciam inadequadas, com exceção mais uma vez de pequenos grupos (o *Música Viva*).

Novos grupos emergem como o *Música Nova* em São Paulo (Damiano Cozzella, Willy Correa de Oliveira, Rogério Duprat, Gilberto Mendes, entre outros), refutando o nacionalismo e pregando um compromisso total com a contemporaneidade, estimulando a ênfase na criação moderna, na música como arte coletiva, negando o mito da personalidade, pregando a contribuição de outras áreas do saber, atualizando e internacionalizando a música brasileira; pregando a consciência de uma nova realidade determinada pelo avanço das ciências; revisando o passado musical com aproveitamento de tudo o que pudesse ser utilizado como solução para os problemas atuais; definindo a educação musical como processo de aprendizagem da linguagem musical e a música nova como linguagem direta que usa variados aspectos da realidade; recolocando a construção e estruturação musicais como processo dinâmico; enunciando uma semântica face ao binômio criação-consumo, desejando libertar a cultura brasileira das travas infra-estruturais e das superestruturas ideológico-culturais, como aliás podemos concluir pelo seu *Manifesto*.

Estimulados pelos poetas concretistas, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos (recentemente falecido) e por Décio Pignatari, assim como pelos acontecimentos da vanguarda musical européia, os



jovens compositores brasileiros erguem uma nova bandeira, a do *Grupo Música Nova*, suscitando novos escândalos e novas polêmicas, pois que o *Grupo* é tido então como símbolo do niilismo e da antimúsica.

Enquanto isso, Rogério Duprat e Damiano Cozzella seriam os responsáveis diretos por toda uma revolução operada na música popular brasileira a partir da segunda metade de 1960, quando, então, abandonando suas posições radicais e convencidos de que não havia nada mais a fazer no campo da música erudita, partem para a criação de uma música que se integra na sociedade de consumo.

Outros grupos proliferariam, como o de *Compositores da Bahia* (1954), ao mesmo tempo que eclodem novos talentos em outros centros, como Cláudio Santoro, o mais importante compositor dessa época, e Jorge Antunes (década de 1960). A orientação para a música experimental, a despeito da formação nacionalista, levará Antunes à pesquisa eletrônica e a tentar um paralelo entre fenômenos luminosos e sonoros, desenvolvendo a técnica por ele chamada de *chromofônica*.

A partir de 1967–1968 surge o Tropicalismo na música popular, influenciando a música de concerto com suas propostas de deglutição cultural e de relativização das “posições antagônicas da época na realidade brasileira, quando se oscilava entre conceder ênfase às raízes nacionais ou à importação cultural”, como assinala Celso Favaretto (in Proença Filho, p. 60).

Ezra Pound já dizia que o artista é a antena da raça, o que é coerente se pensarmos que os tropicalistas captaram um significativo momento político e cultural do Brasil. Inspirado no *Manifesto Pau-Brasil*, do poeta modernista Oswald de Andrade, o Tropicalismo cria uma estética cuja combinação e contraste de elementos incluem a miséria, o passado, o desenvolvimento, a tecnologia industrial, os movimentos musicais brasileiros, o subdesenvolvimento e a paródia. Esta última como instrumento de ridicularização da ideologia do nacionalismo ufanista” (Caldas, 1985:64).

No final de 1968, cantando diante das câmeras de TV e de revólver em punho, Caetano Veloso consideraria o Tropicalismo historicamente sepultado (mas suas idéias permaneceriam definitivamente em nossa cultura). Ao mesmo tempo, compositores de música erudita, Marlos Nobre, Aylton Escobar, Ricardo Tacuchian e José Antonio de Almeida Prado, criam obras que ilustram as tendências da música brasileira do período pós-modernista (de estética pós-nacionalista).

Quanto ao movimento eletroacústico, ele começa a se desenvolver com Reginaldo de Carvalho, compositor que, interessado pela técnica da música concreta e pela música experimental, compõe obras eletroacústicas para o teatro, *A Menina e o Vento*, de 1965, e *Interferências*, de 1966, entre outras. Como diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (RJ), depois Instituto Villa-Lobos (escola fundada por Villa-Lobos), Reginaldo fez daquela escola um centro de estudos, de produção e divulgação da música experimental. E é exatamente nesse centro que Jorge Antunes encontraria campo para o desenvolvimento de suas pesquisas.

E agora a *alma musical brasileira*, em plena maturidade, comprometida com o mundo contemporâneo, adentra as grandes correntes culturais da época, caracterizando uma linha de experimentação e de relativismo absoluto, conduzindo o Brasil musical a um “frutífero questionamento estético”. As novas correntes dão o seu recado, libertando o compositor das amarras clássico-românticas da harmonia com suas intermináveis modulações, explorando novas técnicas composicionais, pregando novas posturas estéticas, redefinindo o fato musical, um pluralismo de tendências estéticas, o que inclui a tendência européia de hoje para, entre outros, um neotonalismo e uma nova simplicidade.

É no calor dessa atmosfera que emergem os compositores de vanguarda, estimulados pelo desenvolvimento do ensino musical nas universidades, pela consciência da música como matriz de conhecimento e de economia, pelo rádio, televisão, Internet, comércio dos discos, sociedades musicais, Bienais, Panoramas e Festivais de Música Nova, incentivadores e divulgadores da produção musical, das pesquisas, das novas tecnologias.

Assim, nas últimas décadas do século XX e início do séc. XXI, a *alma musical brasileira* vive sob o signo da multiplicidade. Nesse espaço convivem atitudes modernistas, movimentos progressistas, posicionamentos singulares, relatividade de sistemas, assimetria, aperiodicidade, música eletrônica, espectral, de computador, a poética da obra aberta, nova complexidade, nova simplicidade, nova consonância (estas duas últimas tendências já difundidas nos anos 1970 e 1980), novo conceito de tempo, arte conceitual, intertextualidade, construtivismo, tudo aberto à pesquisa, estudo e reflexões.

Nesse contexto explodem muitos talentos dos quais levantamos três, em razão dos sistemas por eles criados: Ricardo Tacuchian (1939), Jorge Antunes (1942) e José A. de Almeida Prado (1943).

Ricardo Tacuchian, compositor de considerável experiência, “superou as polaridades da música

MOVIMENTOS DE RENOVAÇÃO INCITARAM A “MAIORIDADE” DA ALMA BRASILEIRA,
MERGULHANDO-A EM NOVAS CONCEPÇÕES SONORAS.



brasileira (nacional/universal) e enriqueceu seus recursos sonoros como compositor pós-moderno, com as técnicas mais utilizadas como o minimalismo e a música computadorizada” (Mariz, 2000:419). É criador do *Sistema T*, sistema que desenvolve uma técnica de controle de alturas, utilizando-a em várias de suas obras, destacando-se *Giga Byte*, para 14 instrumentos de sopro e piano *obbligato*.

Jorge Antunes, um dos primeiros compositores a trabalhar com música eletroacústica no Brasil, é criador do *Sistema Cromofônico*, que tenta unir música e luz, música e cores, música e pintura, numa procurada vivência sinestésica. A sua *Elegia Violeta para Monsenhor Romero* constitui-se uma obra baseada no desenvolvimento de uma nota musical, o mi (e sua série harmônica), nota que juntamente com a cor violeta expressam para o compositor, a dor e o sofrimento humanos.

Almeida Prado, compositor ‘ecológico’ e místico, desenvolve o chamado *Sistema Transtonal*, que incorporando técnicas clássicas, românticas e experiências contemporâneas, leva em conta as ressonâncias naturais e as ‘necessidades de uma neocadência’, conferindo ao discurso musical uma entonação mais evidente e mais simples de ouvir. Não sendo tonal, atonal ou serial, o sistema “pesquisa elementos de ressonância num espectro sonoro mais amplo” como lembra Mariz (em *Cartas Celestes* de 1974).

É a *alma brasileira* no vigor de sua maturidade, no seu fazer musical, na sua potência criativa, no seu acontecimento, estranhamento, num movimento processual que jamais estará pronto mas sempre em constituição, desmanchando formas, atravessando o informe e constantemente deslocando fronteiras, como diria Luciano Berio.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, R. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: E. Brfibuiet & Comp, 1942.
- ANDRADE, M. de. *Pequena História da Música*. 4. ed., São Paulo: Martins Editora, s/d.
- AZEVEDO, L. H. C. *150 anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 1956.
- CALDAS, W. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.
- CARPEAUX, O. M. *Uma Nova História da Música*. 2. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- CONTIER, A. D. *Música e Ideologia no Brasil*. 2. ed., São Paulo: Novas Metas, 1985.
- _____. *O Livro de Ouro da História da Música. Da Idade Média ao Século XX*. 2. ed., São Paulo: Ediouro, 2001.
- GAMBINI, R. E, DIAS, L. . *Outros 500. Uma Conversa sobre a Alma Brasileira*. São Paulo: Senac, 1999.
- KÁTER, C. *Eunice Katunda: Musicista Brasileira*. São Paulo: FAPESP/ Annablume, 2001.
- KIEFER, B. *História da Música Brasileira*. 2a. ed. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1977.
- MARIZ, V. *A Canção Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977.
- _____. *História da Música no Brasil*. 5. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- _____. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.
- MONTANARI V. *História da Música: da Idade da Pedra à Idade do Rock*. 2.ed., São Paulo: Ática, 1993.
- MORAES, J. J. de. *Música da Modernidade. Origens da Música do Nosso Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- NEVES, J.M. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- PAVAN A., PERPÉTUO, I. F. *Populares e Eruditos*. São Paulo: Invenção, 2001.
- PROENÇA FILHO, D. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTOS, A. E. *O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 1997.
- SANTOS, J. F. dos. *O que é Pós-Moderno*. 2.ed., São Paulo: Brasiliense, 1986.
- SEKEFF, M. L. Villa-Lobos, músico da Semana de 22. *Revista Brasileira de Música*. RJ: Escola de Música da UFRJ, vol. XIII p. 93. 98, 1983.
- SOUZA, R. C. de. *Música*. São Paulo: Novas Metas, 1983.
- SUZIGAN, G. *O que é Música Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- TASSINARI, A. Nós e o Pós. *Folha de São Paulo*. São Paulo, Folhetim, n. 565, p. B-5.
- WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários. A Música em Torno da Semana de 22* São Paulo: Duas Cidades, 1977.

“Um Outro Gesto Musical” na obra de Gilberto Mendes



ANTONIO EDUARDO

O artigo desenvolve questões do teatro musical contemporâneo, bem como suas características de realização, detendo-se na produção do compositor santista Gilberto Mendes, membro honorário da Academia Brasileira de Música (ABM). A plurisensorialidade de Mendes é destacada, assim como seus princípios composicionais. O autor detém-se especialmente sobre a obra “Ópera Aberta”, para halterofilista e soprano.

“*T*oda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham”.
(Borges)

Sempre houve um intercâmbio rico entre escrever música ou sobre música e as teorias interpretativas em geral. Sempre houve um intercâmbio rico entre o exercício da música ou sobre a música, atividades que vêm se beneficiando de outras interfaces, dando vida ao processo da interdisciplinaridade. Assim é que particularmente nas últimas décadas tem havido um movimento de aproximação entre música, cinema e literatura, isto é, música e diferentes artes.

O escritor Ítalo Calvino levanta a idéia de *multiplicidade* como uma de suas propostas para o próximo milênio, afirmando que:

Somos uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações; uma biblioteca, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (1988:138).

A musicologia tradicionalmente limitada a técnicas de análise de partituras, a análises discográficas, a pesquisas históricas e sociais, vale-se hoje de novas idéias de interpretação desenvolvidas na Filosofia, Teoria da Literatura, Teoria da Comunicação, como lembra Edward Said em seu livro *Elaborações Musicais*.

E a linguagem sugere interdisciplinaridade, ou *multiplicidade* como fala Calvino, proposição que requer do compositor, do *performer* e do ouvinte um constante aprendizado.

Como observa Pierre Boulez, num artigo intitulado “Computers in Music”, publicado na *Scientific American*:

Pela primeira vez na história, o compositor precisa explicar e formalizar o caminho pelo qual desenvolveu e manipulou conceitos, temas e relações no contexto musical, de forma que os técnicos (que possuem um treinamento musical reduzido) possam penetrar em sua criação. (Tragtenberg, 1991:76).

A música, uma forma de transgressão que simultaneamente se reafirma e se projeta além do limite social – universo em que a privacidade e a diferença representam modalidades não coercitivas de prática cultural, como ensina Said – é arte cujas premissas são a performance, a recepção e a produção individuais. Envolvendo uma redescoberta da intuição e da independência, o Teatro Musical contemporâneo, fruto da combinação de linguagens, marcado por interfaces que se alimentam, caracteriza-se como um desdobramento da ópera e do teatro moderno, exigindo de compositores e *performers* um total envolvimento.

Para o compositor, são necessários conhecimentos nas áreas da construção textual, encenação, movimento, dança e técnicas específicas relacionadas ao *performer*,



Fotografismo sobre cena de "Ópera Aberta" – destaque para cantora Françoise Vanecke, no palco na cidade belga de Gent.

seja ele cantor, ator, instrumentista, dançarino, assim como a combinação de todas essas linguagens. Acrescente-se ainda as possibilidades de manipulação de imagens projetadas ou em movimento – vídeo, cinema, holografia, exigindo por outro lado, uma nova postura também do *performer*, pois que o coloca como mais um recurso (cênico e sonoro) à disposição, em meio à representação da totalidade e da diversidade do texto que está sendo proposto, no qual até mesmo a sala de espetáculos "não é mais a representação da totalidade, mas um microuniverso no qual é possível investigar os fragmentos". (Tragtemberg, 1991: 76)

A partitura no Teatro Musical contemporâneo aproxima-se, em certa medida a um roteiro cinematográfico, no qual são especificados os diferentes procedimentos simultâneos que envolvem a realização do projeto. É o que poderíamos classificar como *um gênero híbrido, um gênero cabide* (Tragtemberg, 1991: 76).

Provavelmente, sem consciência científica da questão mas com a consciência que define um compositor experimental, Gilberto Mendes buscou criar seus Teatros Musicais marcando-os pela ironia, alegoria e "humor" (características pós-modernas), acabando por diferenciar o gênero de outras manifestações da multimídia, em especial o teatro tradicional.

Deveríamos estabelecer, porém, que isso só foi possível a partir de sua atuação no Movimento Música

Nova, quando então Gilberto Mendes assume novos princípios composicionais que, alimentando sua produção musical, acabam por defini-lo como um compositor singular, orientado para o experimentalismo, para a exploração da eletroacústica, da aleatoriedade e da idéia de série como base estrutural. Enfim, um compositor marcado pela plurisensorialidade do universo artístico. Outras influências mapeariam este seu novo perfil como a *pop-art*, a arte conceitual, a estética neodadaísta, o cinema de Godard, o Concretismo e o universo de informações colhidas nos cursos de Darmstadt cujas lições seriam aplicadas, a seu modo, no sentido de uma "linguagem musical particular" (e não simplesmente no sentido de seguir as pegadas das novas tendências do velho mundo). É assim que Gilberto Mendes chega ao seu Teatro Musical perseguindo tudo o que estivesse ao seu alcance, e, em troca dessa assimilação, acabou por construir uma literatura marcada pela inovação e pela renovação da tradição. Ou como queria dizer Ezra Pound, com "as the sun make it the new day by day make it new", (Santos, 1997:20).

Gilberto Mendes assume uma postura vanguardista na produção do Teatro Musical, refletindo com essas obras experimentais a contemporaneidade, na qual "a palavra arte é uma sofisticação da interpretação dos nossos gestos cotidianos." (Serrano Jr., 1991)



Integrando nessa linguagem sonora todo o material e meios de expressão e informação que a produção artística nos coloca à disposição, ele cria uma arte semântica que, refletindo o cotidiano, desvela "a natureza industrial com um propósito crítico. E que em determinados casos chega, de maneira direta, a encontrar suas respostas". (Tribuna de Minas, 1989). Com isso, o humor e a polêmica aparecem como elementos constantes em sua obra. Sobre o assunto, diz Gilberto Mendes:

'É um humor que eu nunca pretendi ter conscientemente. Reconheço, por outro lado, que faço obras que todo mundo acha graça.' Concluindo que este ímpeto vem de uma certa ruptura com a posição sisuda da arte erudita em geral. (Serrano, 1991)

Escrita em 1977, o teatro musical *Ópera Aberta*, de Gilberto Mendes, foi estreado no XIII Festival Música Nova de Santos (SP). Aliás, quando da abertura deste Festival, o compositor Hans Joachim Koellreutter falava sobre a "falta de comunicabilidade" dos compositores contemporâneos, afirmando que "na sociedade que agora se inicia, a música voltará a ser funcional e seu critério será a comunicabilidade, uma música integrada na vida, como toda a arte", (Souza, 1977: 105/106). O auditório que o ouvia compunha-se de pouco mais de 30 pessoas e, ironicamente, escreve ainda Souza: "na mesma hora, Pelé se despedia do futebol diante de 300 milhões de espectadores".

A *Ópera Aberta*, ao mesmo tempo em que explora outras expressões artísticas, tem na música seu fio condutor. É uma *curtição* de voz e músculos (contraponto as duas partes) uma cantora e um halterofilista.

O enredo é o seguinte:

Uma cantora lírica entra no palco. Ela está vestida como personagem de ópera. Vestido longo, cabelo penteado a caráter. No palco, solfeja escalas e faz vocalizes. O desempenho teatral da cantora destaca seu encantamento, seu enlevo com a própria voz que ela, com as mãos, deverá acariciar, embalar e moldar como se a visse materializada à sua frente, pois a cantora de ópera é, antes de tudo, uma enamorada de sua voz. Inesperadamente entra um halterofilista pulando corda e vestindo apenas um calção, entremeando exhibições de seus músculos, de seu peitoral e dorsal. Porque o halterofilista é, antes de tudo, um enamorado do próprio corpo. Dois momentos, duas vivências, a música agindo como ligação, como um espelho duplo de cada personagem. (G. Mendes, 1992 : 119)

O público desconcertado com o ineditismo da cena entrega-se à hilaridade, provocado pelo espetáculo que a cena provoca.

A cantora, 'indiferente', continua solfeando, fazendo vocalizes, cantando e imitando os gestos do atleta. O halterofilista, impassível, executa exercícios com pesos e aparelhos, imita os gestos da cantora, faz demonstrações de músculos. Por vezes seus gestos são absolutamente sincrônicos aos da cantora e, guiados os dois pela música, estabelecem um contraponto visual até o final, quando então o halterofilista sai de cena carregando a cantora atônita sobre seus ombros e sempre cantando.

É assim que o compositor Rodolfo Coelho de Souza analisa esse teatro musical, em seu livro "Música"(1981).

O teatro musical, é aqui, articulado "analogicamente, gerando situações absurdas," como ainda escreve Rodolfo Coelho de Souza. Há um jogo de similaridades e contrastes (que acontece entre a cantora e o halterofilista), no qual a semelhança de gestos é explorada com os recursos da música e dos conteúdos por eles representados, que são aliados a outros recursos utilizados da música, cênica, voz e luz, gerando um clima onírico, de humor, de sátira, prescindindo mesmo de enredo literário.

Guardando um parentesco com a música e com o teatro, aproveitando da música a sintaxe do discurso analógico e do teatro o suporte cênico gestual, como lembra Rodolfo Coelho de Souza, a obra *Ópera Aberta* sugere uma paródia a *Obra Aberta*, de Umberto Eco, na qual o humor é veículo de crítica e sátira.

Com tendência à compressão e economia, e com o humor dominando a obra, percebe-se que a "hilaridade provocada no público pela cena esconde uma tendência do autor contra a mesmice da ópera tradicional, *mofada*", contra a exibição vocal das cantoras de ópera, com o desnudamento da vaidade humana. (Mendes, 1995: 120).

Com a mesma abordagem irônica, em *Asthmatour*, outra obra de Gilberto Mendes, o compositor ironiza a si próprio, já que sofrendo de asma, pensa este trabalho para coro, em meio a gargarejos, roncões, sibilos e estertores, promovendo musicalmente uma agência de turismo, através da qual se poderia partir para um lugar onde não existe asma...

Esta (a asma) constitui sua temática central. Enfim, "*Asthmatour*, é composição de um asmático que tem suspiros e sensações de asfixia". (Naspitz, 1992).

Essa abordagem estética é também uma nova visão do próprio fato musical que não será mais visto como um passatempo de uma determinada elite cultural. É arte, livre de barreiras, uma volta ao dionisíaco, ao puro jogo lúdico como observa Bakhtin ao refletir sobre a cultura popular, mencionando que... "os bufões e os



'bobos' assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos" (Nigris, 1999: 5).

O ouvinte, envolvido pela música, gesto, ação, luz e enredo, assimila uma representação que parece absurda, acomodando-a nas analogias das formas signíficas. É esta ironia que pressupõe um falso sorriso, um sorriso de Gioconda, um sorrir para dentro, que pode ou não ser compreendido pelo receptor (tudo vai depender de sua sensibilidade e seu repertório).

Citando novamente Borges ao dizer que:
as grandes metáforas, leituras do mundo, são poucas, muito poucas, e quase todas se perfizeram no mundo grego. O resto são representações dessas metáforas sob uma nova entonação'. (Santaella, 1992: 39),

concluimos este trabalho lembrando que nos seus teatros musicais, Gilberto Mendes desmistifica o ato criador e a vivência artística em conjunto, mostrando que todos os atos da vida cotidiana podem e devem ser vistos como manifestações da criatividade pessoal e de conjunto. Como resultado, os atos tradicionalmente definidos como atividades musicais são apenas uma maneira, a mais teatral, de viver o fenômeno musical, na qual o humor e a sátira parecem tomar corpo.

Obras experimentais com ação teatral de Gilberto Mendes

Son et Lumière, para *tape recording*, pianista-manequim e dois fotógrafos, com ação teatral, 1968.

Vai e Vem, para SATB, *tape recording* e um toca-discos, com ação teatral. Texto de José Lino Grunewald, 1969.

Atualidades: Kreutzer 70 – Homenagem a Beethoven, para *tape recording* e ação teatral de um violinista e um pianista, 1970.

Asthmatour, para vozes e percussão, maracas, crátoles e ação teatral. Texto de Antonio José Mendes, 1971.

O Objeto Muscial – Homenagem a Marcel Duchamp, para ventilador, barbeador elétrico, com ação teatral, 1972.

Gota e Contagota, para dois intérpretes, com ação teatral, 1973.

Ponto e Contraponto – Homenagem a J. S. Bach, para 2 intérpretes, com ação teatral, 1973.

Pausa e Menopausa, para três intérpretes, xícaras de café, projeção de *slides*, com ação teatral. Texto de Ronaldo Azeredo, 1973.

Poema de Ronaldo Azeredo, para *slides* e pessoas, com ação teatral. Texto de Ronaldo Azeredo, 1973.

Música para Eliane. Página musical para ser olhada. Participação num poema de Ronaldo Azeredo, 1974.

In Memoriam Klaus-Dieter Wolff, para vozes e ação teatral, 1975.

Der Kuss – Homenagem a Gustav Klimt. Beijos amplificados entre um homem e uma mulher, com ação teatral. Composta em 1976 e estreada em 1985.

Ópera Aberta. Ação teatral para voz operística, halterofilista e três ou mais pessoas aplaudindo, 1976.

Anatomina da Musa, para voz, piano, projeção de um *slide* e ação teatral. Texto de José Paulo Paes em 1970, revista em 1993.

Referências Bibliográficas

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

MENDES, Gilberto. *Dos Mares do Sul à Elegância Pop Arte Deco. Uma Odisséia Musical*. São Paulo: Giordano/EDUSP, 1994.

NASBITZ, Charles K. Música e Asma. In *Jornal da Asma*. Ano 4 n.º 5. nov., 1992.

NEVES, José Maria. *A Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ed. Ricord, 1991.

NIGRIS, Mônica de. Rir, Satirizar, Parodiar, Ironizar. *Revista Ângulo*. In: *Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila*. N.º 79, jul./set., 1999, Lorena, SP.

SAID, E. W. *Elaborações Musicais*. Trad. Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das Mídias: O Signo à Luz do Espelho (Uma Releitura do Mito de Narciso)*. pág. 37-44. São Paulo: Ed. Razão Social, 1992.

SEBASTIÃO, W. *A Irreverência contra a Estagnação*. Tribuna de Minas, 03/01/89.

SERRANO J. R., J. M. *Não me Interessam mais as Discussões Estéticas. Entrevista com Gilberto Mendes*. *Caderno de Música*. São Paulo, 4:8-9, jan./fev., 1991.

SANTOS, Antonio E. *O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Ed. Annablume, 1997.

SEKEFF, M. L. *Curso e Dis-curso do Sistema Musical*. São Paulo: Annablume, 1996.

SOUZA, Tarik de. É para entender? In: *Revista Veja*: 19 de outubro, 1977. págs.105/106.

SOUZA, Rodolfo Coelho de: *Música*. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1981.

TRAGTEMBERG, Lívio. *Artigos Musicais*. Série Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

Saudação a John Neschling em sua posse na ABM



JOCY DE OLIVEIRA

Elogio acadêmico proferido por Jocy de Oliveira na posse de John Neschling na cadeira N° 12, em 9 de setembro de 2003. O dia marcou também a inauguração da sede da Academia Brasileira de Música (ABM), cujo processo de aquisição iniciou-se justo na gestão de José Maria Neves, ocupante anterior da referida cadeira.

É com imenso prazer que nos reunimos em 9 de setembro de 2003, por dois motivos: para inaugurarmos a nova sede da Academia Brasileira de Música, casa de Villa-Lobos; e para comemorarmos a posse do novo acadêmico, o brilhante músico maestro John Neschling para a cadeira de número 12, do saudoso e querido José Maria Neves.

Foi na gestão de José Maria Neves como nosso presidente que iniciamos o processo de busca para aquisição de uma nova sede. Assim, é uma feliz coincidência inaugurarmos esta casa com a posse de John Neschling para a referida cadeira, que teve também como fundador Octavio Bevilacqua e como patrono José Maria Xavier.

Coube-nos a honra de saudá-lo neste dia da maior importância para todos nós. São vários os motivos de alegria. O principal é trazer para a nossa família de acadêmicos um dos mais importantes e talentosos músicos brasileiros.

Numa conversa informal com John Neschling, estimulando-o a candidatar-se à Academia, ele, surpreso e desprevenido, argumentou: "mas eu não tenho perfil de acadêmico", ao que respondi: "e eu por acaso tenho?". Naquele momento acreditamos que ele passou a refletir e questionar seriamente o que significava dar este novo passo em sua vida musical. Havíamos colocado algumas questões que envolvem o significado de "ser acadêmico", assim como o papel desta instituição no cenário artístico nacional.

É de conhecimento geral que a Academia Brasileira de Música foi fundada por Villa-Lobos, em 1945. Embora ela tenha sido fundada nos moldes da *Académie Française de Lettres* e da Academia Brasileira de Letras, seu criador foi um gênio transgressor em busca da inovação, da originalidade, da ousadia como homem e como compositor. Para tal, Villa-Lobos, acreditando no destino desta instituição, legou a ela seus direitos autorais que nos permitiram adquirir sua atual sede, assim como realizar atividades importantes para a comunidade artística brasileira (tais como publicações, CDs, concertos, palestras e debates). Este legado de Villa-Lobos possibilitou à ABM tornar-se a única organização musical no País com total independência e sem vínculos que a impeçam de exercer livremente o seu papel ético e estético no cenário musical brasileiro.

Essa herança moral é, para nós, da maior importância! Logo, uma Academia que teve um fundador com uma ampla visão como esta não pode e nem deve ser ou tornar-se apenas uma galeria, ou confraria ornada por honrosas figuras musicais decorativas. O que seduz e difere esta Academia é a possibilidade de ser um organismo vivo, dinâmico, participativo e atento às transformações e políticas culturais do País, podendo atuar e emitir seu depoimento independentemente, sempre que seja necessário.

Acreditamos que isso tenha atraído a personalidade dinâmica, participante e criativa do maestro Neschling e que, como tal, ele será uma



John Neschling (à direita, observado por Edino Krieger e Jocy de Oliveira) é um exemplo de perseverança e de fé no Brasil.

grande aquisição para a Academia, que deve sempre se renovar e acompanhar as transformações de nosso tempo.

Tivemos o privilégio de trabalhar com John Neschling e ter um contato bastante próximo durante os primeiros anos de formação e desenvolvimento do Partido Verde no Rio, quando seu envolvimento sociopolítico e sua consciência de cidadania nos inspiraram a maior admiração e respeito. Além de suas qualidades profissionais como regente e compositor, ele é um defensor da música de seu tempo e especialmente da música brasileira, tendo resgatado inúmeras partituras sinfônicas do passado, assim como trazido ao público as primeiras audições importantes de compositores brasileiros contemporâneos.

Sobrinho-neto de Schoenberg e do maestro Arthur Bodansky, sua trajetória levou-o a receber prêmios expressivos de regência, tais como os de Florença, Sinfônica de Londres e do La Scala. Foi regente e diretor artístico do Teatro Municipal de São Paulo, Teatro São Carlos de Lisboa, Saint Gallen na Suíça, Teatro Massimo de Palermo, Ópera de Bordeaux e regente residente da Ópera de Viena. Há seis anos, regente e diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), seu trabalho tem acumulado extraordinários resultados culminando com a construção da Sala S. Paulo, sede da Osesp, além de uma aclamada turnê com sua orquestra pela América Latina e Estados Unidos.

Lembramo-nos de que, antes de assumir sua posição permanente no Teatro São Carlos de Lisboa,

o maestro John Neschling dizia estar desiludido com as condições para exercer a profissão de regente no Brasil. Chegava a pensar que se continuasse aqui, provavelmente se dedicaria somente a um trabalho político-social ou precisaria mesmo emigrar. Assim o fez e voltou coroadado de sucessos pelas mais importantes orquestras européias.

Referimo-nos a esse fato porque muitos de nós, músicos, passamos por momentos de desânimo e descrença das condições de realizarmos nosso ofício e nossos sonhos em nosso País, mas John Neschling é um vitorioso e um exemplo de perseverança e de fé no Brasil. Ele voltou e conseguiu realizar o seu projeto e completar o sonho de outro acadêmico que havia iniciado esse mesmo percurso e que passou por semelhantes dificuldades, o maestro Eleazar de Carvalho. A sua ligação com Eleazar de Carvalho é mais um elo gratificante para nós.

Hoje, estamos homenageando você, Johnny, e desejamos que este título de acadêmico se junte ao seu belo *curriculum* e lhe traga muita alegria. Dizem que para ser aceito membro da Academia, além do candidato ter um brilhante *curriculum*, é preciso atingir uma idade de amadurecimento. Porém, o mais importante é manter o espírito jovem e continuar tendo coragem de sonhar. Junte-se a nós nesta casa de Villa-Lobos e ajude-nos a manter o seu sonho, a zelarmos pela nossa memória musical e a estimular-mos a nova criação e o desenvolvimento da música brasileira. Seja bem-vindo a esta casa!



A primeira contribuição expressiva de Gama Malcher à canção de câmara foi compor música para soneto de Luiz Torres.

Canto

Era um arcanjo celeste
 Descido d'alta manção,
 P'ra libertar o captivo
 Da ferrenha escravidão!
 Tinha na frente doirada
 Um diadema de luz,
 E engrinaldava-lhe a frente
 A corôa de Jesusz. (bis)

Era um arcanjo celeste
 Descido d'alta manção,
 P'ra libertar o captivo
 Da ferrenha escravidão!
 Tinha na frente doirada
 Um diadema de luz,
 E engrinaldava-lhe a frente
 A corôa de Jesusz. (bis).

O periódico *Il Teatro Illustrato*, de Milão, comentou o álbum analisando cada peça: “Il primo pezzo è un *Inno alla Libertà*, gli altri sono melodie ora dai ritmi

melanconiosi, ora dai ritmi bizzarri” – A primeira peça é um *Hino à Liberdade*, as outras são melodias de ritmos ora melancólicos, ora extravagantes.

As três obras restantes, com versos italianos de Innocenza Well, compreendem duas *romanzas*, *Risposta a Lettera*² e *È Morto Amore*³, e uma valsa, *L'Ultima Danza*,⁴ vivacíssima e muito expressiva, com explicação na capa após o título – allusione all'abolizione della Schiavitù. Danza delle Schiave) – alusão à abolição da escravatura no Brasil. Dança dos escravos. A esta valsa, portanto, corresponde o desenho da capa. Também elogiado pelo periódico italiano: “L'Ultima Danza (un tempo di valzer) è piena di vita, di espressione, rispondente in tutto al concetto originale della poesia.[...] è un componimento che fa onore all'ingegno inventivo del Gama” – literalmente: A Última Dança (tempo de valsa) é cheia de vida, de expressão, correspondendo plenamente ao assunto original da poesia... é uma obra-honra o gênio inventivo de Gama”.

Desta maneira, Gama Malcher prestou homenagem à abolição da escravatura no Brasil e logo mais prestava homenagem à República compondo música para os versos do poeta paraense Frederico Rhossard (1868–1900), *Hino Republicano*, no calor dos acontecimentos.

2. No álbum da coleção Mozart de Araújo há apenas as páginas 7, 8 e 9, faltando as iniciais, de números 5 e 6.

3. Única obra completa no álbum da coleção Mozart de Araújo, pp. 19 a 23.

4. Quase completa, restando as páginas de 10 a 14, faltando três páginas finais.

FORMADO EM MILÃO, GAMA MALCHER LEVOU ANOS SEM LIDAR COM O VERNÁCULO ATÉ COMPOR A ÓPERA EM PORTUGUÊS *Idílio*, HOJE PERDIDA.

O *Hino Republicano* foi cantado na abertura da estação lírica de 1890 e vendido todas as noites de espetáculos no teatro da Paz, no Camarim da empresa. De um recorte no álbum do compositor sem data e sem identificação do jornal:

Esta esplendida composição do maestro
Gama Malcher, tão applaudida já, por ser
um vibrante e entuziástico grito de
liberdade, d'um melodioso *ensemble*
arreatador, vende-se todas as noites de
espectaculo no Theatro da Paz, no camarim
da empresa.

Os versos festejam mais a derrocada do regime do que a aurora de um novo dia:

*Em lugar do troféu coroado
Torpe emblema nefando e servil,
Glorioso Estandarte estrelado
Desenrola ante o mundo o Brasil;
E as estrelas são mais peregrinas,
Que se fossem cravadas no azul,
Abriçando-se às luzes divinas
Que despacha o Cruzeiro do Sul.*

Coro:

*Libérrimos, agora,
Seremos nós em prol:
Da Justiça – essa intermina aurora,
Do Progresso – esse esplêndido sol.*

*Brande o índio o tacape possante
E derruba o tuxáua feroz:
O soldado surgiu delirante
E também homem foi como nós;
Das montanhas no dorso altaneiro,
Liberdade! – O Progresso escreveu;
Liberdade! – Cantava o Cruzeiro,
Sentinela fulgente do céu! [etc.]*

É o mesmo tom das três oitavas restantes, fatura de versos que o compositor não se recusou a musicar.

O poeta Frederico Rhossard descendia do francês Henrique Carlos Rhossard que, na época da Cabanagem, possuía de idéias incendiárias, mesmo preso para ser deportado, fazia propaganda política nos quartéis, anota Raiol.⁵

Gama Malcher descendia de Félix Clemente Malcher (1782–1835), prócer da independência no Pará, republicano e aderente da Confederação do Equador, primeiro presidente revolucionário dos Cabanos.

Ambos tinham, portanto, a Cabanagem no sangue. Gama Malcher, formado em Milão, aprendeu cedo a lidar com o idioma italiano no qual lavrou grande parte de sua produção. E ainda levou alguns anos sem lidar com o vernáculo, até que, em contato com o poeta e jornalista Dr. Alberto Dias, resolveram os dois compor uma ópera em português, *Idílio*, em um ato, hoje perdida.

A ópera esteve para ser montada em 1905 pela Companhia Lírica Donato Rotolli, dirigida pelo Dr. Assis Pacheco, compositor que lhe devia a honra de haver estreado em 1890, no Teatro São José, em São Paulo, a ópera *Moema*, em português.⁶

A ópera em português ressurgiu em São Paulo nos primeiros anos da República, mas não teve força para se impor. Em São Paulo, nessa época, residia o italiano Ettore Bosio que ali iniciou a composição da ópera *Duque de Vizeu*, em português, que estreou no Teatro da Paz, no Pará, na estação lírica de 1895. Bosio ficou na capital paraense e foi dedicado amigo de Gama Malcher.

Não temos elementos para apreciar a ópera *Idílio*, tampouco o libreto do Dr. Alberto Dias, um dos tantos poetas paraenses esquecidos pelos historiadores e ausente das antologias. Mas é possível compreendê-la pelo que vazou de diversas fontes jornalísticas e programas de concertos. A referência mais segura da ópera é a cena *Pregheira*, cantada por Georgina Bezerra, depois Mme. Sousa Franco, no concerto realizado no salão do Sport Club, em 8 de setembro de 1905.

Outro hino compôs Gama Malcher, o *Hino do Pará-Club*, que estreou em 26 de janeiro de 1905, dedicado ao clube criado por ingleses aqui residentes que introduziram no Pará a prática do futebol.

Destaque, neste conjunto, é o *Hino ao Pará*, nos exemplares mais recentes *Hino do Pará* – como consta da gravação em disco feita sob os auspícios do Governo do Estado pela orquestra e coro da Rádio Ministério da Educação e Cultura, regência de Nelson Nilo Hack – letra do Dr. Arthur Porto e música de Nicolino Milano, durante algum tempo atribuída a Gama Malcher.

Gama Malcher fez apenas a adaptação da música de Nicolino Milano à letra do Dr. Artur Porto, como se declara na página 5 dos *Annaes do Collegio Progresso Paraense*, 1916, editados em homenagem ao tricentenário da fundação da cidade de Belém, letra publicada na pág. 179. Era professor de canto orfeônico no colégio e fez isso como trabalho didático.

5• RAIOL, Domingos Antônio, *Motins Políticos*, vol. 3, p. 338.

6. Libreto do compositor. Segundo Luiz Heitor é o mesmo que, com pouca diferença, serviu à ópera de igual nome, de Delgado de Carvalho. Fez a estréia a companhia lírica italiana organizada e dirigida por Gama Malcher que, depois de trabalhar no Teatro da Paz, exibiu-se no Teatro São José, São Paulo e no Teatro Lírico, no Rio de Janeiro, promovendo a exibição de nada menos do que de três óperas de compositores brasileiros: *Bug-Jargal*, de Gama Malcher; *Carmosina*, de João Gomes de Araújo; e *Moema*, de Assis Pacheco.

É POSSÍVEL COMPREENDER A ÓPERA *IDÍLIO* POR PROGRAMAS DE CONCERTOS, COMO O DE GEORGINA BEZERRA, NO SALÃO DO SPORT CLUB, EM 8 DE SETEMBRO DE 1905.



O músico, que perdeu grande parte de sua produção num ambiente onde tão pouco se cuida da preservação da própria memória e muitos arquivos são facilmente destruídos – como o dele próprio –, com a mesma insensibilidade com que são destruídos monumentos arquitetônicos, coretos, teatros, etc. – foi bastante honesto quando se divulgou a letra “adaptada à música do maestro brasileiro Nicolino Milano”.

Agora, sexagenário, retomava o interesse pelo canto em português, não só na composição de hinos, como canções, e até obras de caráter religioso, como a *Ave Maria* que compôs em 22 de maio de 1915 para ser cantada na cerimônia de casamento de seu filho José Cândido com a jovem Sylvia Damasceno Monard, em 17 de junho de 1915, cantada pela soprano Helena Nobre. A letra é a tradução livre do texto religioso.

A *Folha do Norte*, de Belém, em 20 de junho de 1916 publicou o soneto *Queixas do coração*, de Luiz Torres, datado de 17 de maio de 1916:

Coração, coração, que mais queres na vida,
Sob o verde docel da fresca ramaria,
Cantaste ao lago azul da minha fantasia
As endexas de amor à prenda mais querida.
E o tempo já passou; a lembrança erradia
Dos sonhos aromais, dessa alma estremecida,
Enflora novamente as notas da harmonia,
– Coração, coração, que mais queres na vida.
Simbólica feição foi esta assim de outrora,
O esto juvenil fortalecido e quente,
Desfolhava sem par as rosas dessa aurora...
E, hoje, coração, senhor do olhar sereno,
Por quem pulsaste assim, te espelhas docemente
Na lâmina gentil do seu corpo moreno.

Versos parnasianos alexandrinos sob o delicado tema do amor e a velhice tocaram profundamente o compositor que compôs imediatamente a música. Tem um leve tom de modinha, como as modinhas do tempo do império, mas ele classificou como “romance”. A primeira versão para soprano e piano foi apresentada no concerto do compositor em 18 de setembro do mesmo ano. O manuscrito-autógrafo que me chegou às mãos, datado de 14 de dezembro de 1919, é a versão para barítono e piano que dedicou a Ulysses Nobre, um de seus mais constantes e queridos intérpretes. Canção ou romance, tornou-se uma das peças de “resistência” do barítono. E foi bastante aplaudida.

Essa é a primeira de uma série que torna expressiva a contribuição de Gama Malcher à canção de câmara, compondo música para versos de poetas brasileiros.

Sendo a canção de câmara a “forma mais refinada da arte vocal na música”, segundo Vasco Mariz,⁷ Gama Malcher atingiu este refinamento na maturidade e o fez inteiramente voltado para a língua nacional.

O conjunto de canções em português foi quase todo criado a partir de 1915, última fase do compositor, em seus últimos sete anos de vida. Isso mostra uma qualidade apreciável: a capacidade de evoluir, de adaptar-se às novas tendências, já que esse era o tempo da aceitação do idioma nacional, pelos novos compositores que seguiam a linha de Alberto Nepomuceno. E ele era um veterano.

Há outra circunstância que favorece a nova posição do compositor. Essa é também a época da consolidação do ensino de canto coral nas escolas paraenses, tornado obrigatório nos estabelecimentos públicos em 1904 e adotado por muitos colégios particulares.

Gama Malcher teve sua experiência no ensino do canto coral, que foi das mais fecundas e duradouras. Claro que deveria trabalhar principalmente com hinos e outras canções em português. Bastante fecunda foi sua atuação como professor de canto coral do Colégio Progresso Paraense, do Dr. Artur Porto, onde além da adaptação do *Hino ao Pará* produziu a canção *Exílio*, esta sim, música de sua lavra, versos de Casimiro de Abreu, oferecida ao Dr. Artur Porto “como iniciador do Canto Coral nas escolas do Pará”, isto é, nas escolas particulares.

Mais quatro obras produzidas nessa última fase são bastante expressivas, todas elas escritas para a voz do barítono Ulysses Nobre, que ofereceu a primeira audição nos seus concertos: a *Canção do Exílio*, *Mimo de um Passarinho*, que classificou como “canção paraense”, *Na Asa da Saudade*, canção lírica e *A Flagelada*, canção dramática.

Canção do Exílio, barítono e coro, com versos de Casimiro de Abreu com primeira audição no Teatro da Paz em 18 de setembro de 1916, por Ulysses Nobre com acompanhamento de orquestra sob a regência do autor.

Mimo de um Passarinho, canção singela, composta sobre quadras septissilábicas, de Inácio Moura (1857–1929). Oferecida ao barítono Ulysses Nobre, que a cantou em primeira audição no Teatro da Paz também em 18 de setembro de 1916, com acompanhamento de orquestra sob a regência do autor. São dez estrofes sobre as quais disse a *Folha do Norte*, na época:

A originalidade da música, impregnada do acento dolente que caracteriza as canções nativas do nosso País, destacam a composição do maestro paraense entre as mais raras delicadezas que conhecemos nesse difícil gênero musical, no qual o maior obstáculo a vencer é não deixar-se resvalar para a banalidade:

7. *A Canção Brasileira de Câmara*, 202, p. 25.

O CONJUNTO DE CANÇÕES EM PORTUGUÊS FOI QUASE TODO CRIADO A PARTIR DE 1915,
ÉPOCA DA CONSOLIDAÇÃO DO CANTO CORAL NAS ESCOLAS PARAENSES.



*A modesta patativa,
Que tens agora na mão,
É uma filha da saudade
Voou do meu coração.
Leva no bico mil beijos,
Que lhe dei cheio de ardor;
Nos beijos leva contados
Os dias do nosso amor.*

Inácio Moura escreveu esses versos quando residia no Rio de Janeiro, em 1878, completando seu curso de engenheiro. A música foi composta provavelmente em 1915.

Na Asa da Saudade, canção lírica, letra de José Augusto Meira Dantas (1873–1964), data de Belém, (18 de fevereiro de 1918). Gama Malcher achava-se em Milão e recebendo jornais de Belém deparou-se na *Folha do Norte* com o poema de Augusto Meira, compondo imediatamente a *romanza* descritiva, oferecida ao seu primo Dr. José Carneiro da Gama Malcher. Foi cantada em primeira audição por Ulysses Nobre na “festa de despedida”, em 1º de fevereiro de 1920.

Este romance musical obedece ao modelo moderno que, numa ópera, poder-se-ia chamar *arioso*, “lembrando a frase iniciadora da aurora resplendente de sua terra em flor. Mas a saudade obriga o cantor a novas queixas até que dolentemente diz: “Jamais na vida hei de esquecer-te, ameno valle onde eu nasci”; e a orquestra com ele confia ao gemedor violoncelo a frase que também morre: “Na ausência, desvairado, por perder-te, nunca mais eu vivi.” A segunda parte é um entrelaçamento de luz e anseio, recordação e esperanças de renascer na felicidade, de viver na glória da terra muito amada e distante. Há momentos de doçuras quando se lembra da terra natal, do sol do meio dia, e parece acordar do sonho saudoso em que estava, com a poderosa e vibrante melodia. É mais um longo poema. Destaco a primeira estrofe:

*Aurora resplendente e adamantina
De minha terra idolatrada, em flor!
Eterna verterás, clara e divina,
Eflúvios de candura em teu fulgor!*

A Flagelada ou *A História da Flagelada*, canção dramática, poemeto do professor Carlos Nascimento (1889–1926), primeira audição dada no festival de arte promovido pelo Centro Musical Paraense, em 31 de maio de 1920. São dez oitavas septissilábicas. Destaco as duas iniciais e a última

*Esmola por Deus imploro!
Minha voz na terra infinda,
Soluça um canto, que ainda
São saudades do meu lar...
É o canto da dor, ouvi-me
Tenho fome, tenho sede,
Em febre, meus olhos, vêde,
Estão gastos de chorar.
Da vossa mesa opulenta,
Do resto que vos sobeja,
Atirai à sertaneja,
Um pouco do vosso pão!
“Que o bom Deus te favoreça!”
É o que diz a indiferença...
Como a dor se torna imensa
Quando pede e não lhe dão!*

...

*Soluço, de rua em rua,
Entre a via, enquanto a gente
Passa rindo indiferente...
Quem me dera a eterna paz!
Ao Ceará o riso e a festa
Voltarão um dia, é certo,
Mas ao coração deserto
Os sonhos não voltam mais!*

O poeta inspirou-se claramente na modinha *A Mendiga*, anônima pelo Norte, e parece derivar do recitativo *O Pobre*, de Ferreira das Neves, que se encontra na coletânea *Trovador*,⁸ publicada no Rio de Janeiro, em 1876. É, sem dúvida, boa a construção do poema de Carlos do Nascimento, que conseguiu fundir o velho recitativo às cenas dos retirantes cearenses, que ainda chegavam ao Pará com muita frequência, tangidos dos sertões pelas secas periódicas.

A localização da melodia produzida por Gama Malcher, ou ao menos sua recuperação pelo feliz acaso de algum informante que a tenha ouvido e memorizado, poderá justificar ou negar a suposição que temos de tratar-se de uma das mais admiráveis obras do compositor, a última composição, já que morreria em Belém, em 17 de janeiro de 1921.

O perecimento de grande parte de sua produção de maneira tão prosaica, comida pelos cupins, é uma das grandes perdas da memória artística do Pará.

8. Coletânea organizada por Joaquim Norberto de Sousa e Silva, contém modinhas, recitativos, árias, lundus, etc. Publicada em três volumes. A edição consultada (que já se diz “nova edição”), é a da livraria Popular de A. A. da Cruz Coutinho, Rio de Janeiro, 1876. O texto se encontra nas págs. 123-4, do 1º v. Na p. 39, do III v., encontra-se outra poesia anônima com o mesmo título, inspirada, evidentemente, no texto de Ferreira das Neves, ou vice-versa. Mello Moraes Filho transcreve o recitativo de Ferreira das Neves em *Serenatas e sarais*, Rio de Janeiro, 1902, 2º v., págs. 163-4. No artigo “Cantares Brasileiros – A modinha” (nº 19), publicado em *A Província do Pará*, Belém, em 21/11/1976, trato do mesmo texto coletado no Pará de fontes folclóricas.

ACADÊMICOS

POR VASCO MARIZ

CADEIRA 37

PATRONO: GLAUCO VELÁSQUEZ



Nápoles, Itália, 1884 – RJ, 1914. Controvertido compositor da geração de Villa-Lobos, era considerado mais talentoso do que o próprio maestro brasileiro na época. Glauco prometia muito, mas faleceu aos 30 anos. Fez música européia, bastante avançada e chegou a gozar de certa popularidade em vida, apoiado por Luciano Gallet, que organizou uma sociedade só para divulgar a sua música. Darius Milhaud terminou o seu 3º *Trio*. José Maria Neves e Maria Cecília Ribas Carneiro publicaram, em 2001, um excelente estudo sobre o homem e a sua obra, sob o patrocínio da Academia Brasileira de Música. Sua obra voltou a ser interpretada e gravada no final do século XX. Autor da ópera inacabada *Soeur Beatrice*, música de câmara de boa qualidade, peças para piano e canções.

FUNDADOR: JOÃO ITIBERÊ DA CUNHA

Cerro Azul, PR, 1870 – RJ, 1953. Pianista, compositor e crítico musical de renome em sua época. Irmão de Brasília Itiberê da Cunha, trabalhou em nossa embaixada no Paraguai. No período de 1925 a 1953 escreveu regularmente para o jornal *O Correio da Manhã*, com o pseudônimo de JIC, e exerceu bastante influência no meio musical carioca.

2º OCUPANTE: ALCEO BOCCHINO



Curitiba, PR, 1918 –. Compositor, regente e pianista. Aluno de Guarneri e Dinorah de Carvalho, fixou-se no Rio de Janeiro em 1946. Esteve muito atuante como regente desde jovem e encerrou sua carreira brilhantemente em 1999 como titular da sinfônica de Curitiba. Fez turnês pela Europa e pelos Estados Unidos e recebeu vários prêmios. Foi também titular da Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC. Sofreu influência de Hindemith e Villa-Lobos, a quem esteve ligado na juventude. Obras: *Suíte Brasileira*, *Suíte Miniatura*, *Variações para Fagote e Orquestra*, *Divertimento Curitiba*, música de câmara, canções, etc.

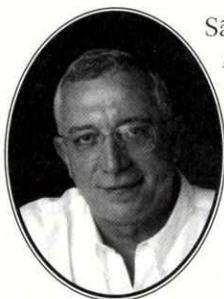
CADEIRA 38

PATRONO: HOMERO DE SÁ BARRETO

Cravinhos, SP, 1884 – RJ, 1924. Compositor, pianista e professor. Tinha saúde frágil, o que dificultou a sua carreira, prematuramente encerrada aos 40 anos. Foi docente de canto no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Villa-Lobos adaptou várias de suas obras suas para orfeão. Autor da ópera *Jatí*, não encenada, peças para orquestra e música de câmara.

FUNDADOR: JOÃO DE SOUZA LIMA

SP, 1908–1982. Regente, pianista e compositor, Souza Lima estudou na capital francesa e, em 1922, obteve o 1º lugar do curso de piano do Conservatório de Paris. Atuou como solista dos Concertos Colonne e fez turnês pela Europa. Só começou a compor mais intensamente após os 50 anos e, em São Paulo, destacou-se, sobretudo, como regente. Depois de Guarnieri, Souza Lima foi a segunda mais alta personalidade musical da capital paulista. Autor de livro de memórias. Obras: *Andrea del Sarto*, *O Rei Mameluco* (poema sinfônico), *Danças Brasileiras* para piano e orquestra, peças para piano, canções, etc

2º OCUPANTE: TURÍBIO SANTOS

São Luiz, MA, 1943 –. Violonista e professor, aluno de Oscar Cáceres, Julian Bream e Andrés Segóvia. Em 1965, ganhou o primeiro prêmio no Concurso Internacional de Violão de Paris. Foi solista das principais orquestras européias e norte-americanas. Desde 1985, é diretor do Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, onde vem realizando uma excelente administração. Autor de um livro sobre a música de Villa-Lobos para violão, também publicado na Inglaterra. Considerado o melhor violonista brasileiro.

CADEIRA 39

PATRONO: LUCIANO GALLET

RJ, 1893–1931. Compositor, pianista e professor de talento, também faleceu prematuramente. No ano de 1916, recebeu medalha de ouro como pianista no Instituto Nacional de Música (INM). Em 1924, fundou a sociedade Pro-Arte, foi diretor da revista WECO e da Casa Carlos Wehrs. Em 1930, assumiu a direção do INM, lá realizando oportuna reforma de ensino. Exerceu considerável influência em sua época. Autor de *Estudos de Folclore*, com valioso prefácio de Mário de Andrade, as suítes orquestrais *Turuna*, *Nhô Chico* e *Temas Afro-brasileiros*, cinco cadernos de canções populares brasileiras, etc.

FUNDADOR: RODOLFO JOSETTI

Porto Alegre, RS, 1888 – RJ, 1946. Violinista, aperfeiçoou-se na Alemanha. Era presidente da prestigiosa Sociedade de Cultura Artística do Rio de Janeiro por ocasião da criação da Academia Brasileira de Música, em 1945. Autor de estudos sobre Beethoven, Schubert e Boccherini, foi uma pessoa influente nos meios musicais da época.

2º OCUPANTE: ROSSINI TAVARES DE LIMA

SP, 1915 – 1987. Musicólogo e folclorista, fundou a revista *Folclore* e criou o Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade. Era figura de prestígio no meio musical de São Paulo. Obras: *Folclore Nacional*, *ABC do Folclore*, *Melodia e Ritmo no Folclore de São Paulo*, etc.

3º OCUPANTE: MARIA SILVIA PINTO

Sapucaia, RJ, 1913 – RJ, 1999. Soprano, pianista e professora de canto, aperfeiçoou-se em Paris com Alfred Cortot e Isidor Philippe. Foi professora do Conservatório Nacional do Canto Orfeônico e da UNIRIO. Ofereceu numerosos recitais, nos quais apresentava sempre repertório brasileiro. Em 1986, publicou o livro *A Canção Brasileira*.

4º OCUPANTE: JOSÉ CARLOS DO AMARAL VIEIRA

SP, 1952 – . Pianista, organista e compositor, foi aluno de Souza Lima e de Olivier Messiaen. Como pianista recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior. Por ocasião do centenário de Liszt, gravou a obra completa do compositor e foi condecorado com o prêmio Liszt de 1986, pelo governo húngaro. Em 1990, seu *Magnificat* recebeu o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). Autor de numerosa obra sacra, como o *Stabat Mater*, *Te Deum* em estilo barroco, *Missa Pro Defunctis*, *Missa Choralis*, etc. Boa parte de sua obra já está gravada.

CADEIRAS 40

PATRONO: MÁRIO DE ANDRADE

SP, 1893 – 1945. Poeta, folclorista, crítico musical e musicólogo, exerceu notável influência sobre as 2ª e 3ª gerações de compositores nacionalistas. Entre os anos de 1935 e 1938, foi diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. Sempre viveu dos proventos de professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Obras: *Ensaio sobre a Música Brasileira*, *Música Doce Música*, *Pequena História da Música*, etc. Estudo completo sobre Mário Músico está no livro *Três Musicólogos Brasileiros*, de Vasco Mariz (1985).

FUNDADOR: RENATO DA COSTA ALMEIDA

S. Antônio de Jesus, BA, 1895 – RJ, 1982. Musicólogo, folclorista e ensaísta, esteve muito atuante no movimento modernista dos anos 1920. Realizou notável trabalho de sistematização do folclore e foi o organizador da Campanha Nacional de Defesa do Folclore. No período compreendido entre 1934 e 1953, foi o porta-voz do Ministério das Relações Exteriores e diretor do Liceu Francês do Rio de Janeiro. Obras: *História da Música Brasileira* (2ª edição, 1942), *A Inteligência do Folclore*, *A Liga das Nações*, etc.

2º OCUPANTE: VASCO MARIZ

RJ, 1921 – . Musicólogo, historiador e diplomata. Foi presidente da ABM no biênio 1991–1993. Obras: *Heitor Villa-Lobos* (11 edições, das quais seis no exterior), *Dicionário Biográfico Musical* (três edições, a última de 1991), *A Canção Brasileira* (seis edições, a última de 2002), *História da Música no Brasil* (cinco edições, a última de 2000, prêmio José Veríssimo de 1983 da Academia Brasileira de Letras), *Três Musicólogos: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor* (1985), *Claudio Santoro* (1994), *Villegagnon e a França Antártica* (2000), etc. Organizou: *Francisco Mignone, o Homem e a Obra* (1997) e *Antônio Houaiss, uma Vida* (1995). Recebeu o prêmio APCA de 2001 pelo conjunto de sua obra de musicologia e, em 2003, o prêmio *Clio* da Sociedade Paulista de História, por sua obra de historiador.

Brasilianas

Termina projeto da Petrobras no Museu da Música de Mariana

Chegou ao fim o projeto Acervo da Música Brasileira – Restauração e Difusão de Partituras, patrocinado pela Petrobras no Museu da Música de Mariana (MG). A terceira e última etapa foi concluída em dezembro de 2003, com o lançamento do terceiro volume da série. O pacote traz três CDs acompanhados por seus respectivos livros de partituras: *Devocionário Popular dos Santos*, *Ladainha de Nossa Senhora* e *Música Fúnebre*. Ao todo, o projeto de pesquisa, coordenado pelo musicólogo Paulo Castagna, recuperou, gravou, editou e disponibilizou na Internet (www.mmmariana.com.br) 51 obras de autores conhecidos e de anônimos. O trabalho inclui também a reorganização e a catalogação dos cerca de dois mil manuscritos do Museu.



Identificada imagem do arquivo fotográfico ABM

Em sua edição nº 8 (maio/2001), a revista *Brasiliana* publicou, em sua seção “Memória Fotográfica”, uma imagem do Acervo Andrade Muricy, sem data nem identificação de local, registrando o encontro promovido pela ABM. Parte das pessoas que constavam da fotografia não foram identificadas. Na ocasião foi solicitado o envio de informações por parte dos leitores. A revista recebeu recentemente uma carta de Carlos Wehrs: “Com atraso, mas ainda esperançoso de lhes ser útil de alguma forma, envio-lhes estas linhas. Trata-se de responder à pergunta formulada na revista *Brasiliana*, nº 8. Perguntava-se ali a respeito de uma fotografia do Acervo Andrade Muricy, sem data e sem indicação de local. Aqui vai a resposta. Foi tirada no Salão Leopoldo Miguez, na Escola Nacional de Música, em 7 de novembro de 1938, quando ali se festejava, com um concerto, o 87º aniversário da Casa Carlos Wehrs, ocorrido em 29 de setembro daquele mesmo ano. Consegui identificar mais algumas das figuras da foto, pois possuo uma cópia original e tenho assim alguns nomes anotados na época por meu saudoso pai. Anexo cópia do programa daquela festa e o contorno dos retratados, identificados em sua maioria. No dito programa constam também os nomes do prof. Fritz Barth e da soprano Nanette Cassão de Castro; estarão na fotografia?” As pessoas identificadas por Carlos Wehrs são: Lambert Ribeiro, Laura Bevilacqua Barroso Neto, Carmem Bertucci e Vera Bertucci.

Nova diretoria da ABM é eleita por unanimidade

No último dia 19 de dezembro foi eleita a diretoria da Academia Brasileira de Música para o biênio 2004–2005: Edino Krieger (Presidente), Roberto Duarte (Vice-Presidente), Ernani Aguiar (1º Secretário), Jocy de Oliveira (2º Secretário), Ricardo Tacuchian (1º Tesoureiro) e Ronaldo Miranda (2º Tesoureiro). A comissão de contas é composta por Vicente Salles, João Guilherme Ripper e Roberto Tibiriçá, sendo suplentes Ilza Nogueira e Laís de Souza Brasil. A chapa única foi eleita por unanimidade.

Acadêmicos comemoram estréias mundiais

O acadêmico Roberto Duarte regeu, em 2003, três estréias mundiais do também acadêmico Ernani Aguiar. A primeira foi em janeiro: a Sinfonietta Seconda "Carnavale", com a Orquestra Sinfônica de Villingen-Schwenningen, na Alemanha. O público exigiu bis de três movimentos. A segunda estréia foi o "Te Deum Laudamus", em abril, na Sala Cecília Meireles (RJ), com a Orquestra Sinfônica Petrobras Pró-Música e os corais Municipal e da Universidade Católica de Petrópolis. Já em novembro, ocorreu a estréia mundial da ópera "O Menino Maluquinho", sobre o libreto de Ziraldo e Maria Gessy de Salles, no Theatro Central de Juiz de Fora, em Minas Gerais. O acadêmico Almeida Prado estreou em novembro de 2003, nos Estados Unidos, a obra *Ubi Caritas, opus 310*, para coro, oboé obrigato e orquestra de cordas, em programa da York County Choral Society e Charlotte Symphony Orchestra. O concerto aconteceu na Oakland Baptist Church, em Rock Hill, no estado da Carolina do Sul.

Curtas

O acadêmico Norton Morozowicz comemora o recebimento do título de cidadão honorário de Londrina.

- A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) colheu louros em sua primeira turnê européia, realizada em outubro de 2003.
- A Orquestra Petrobras Pró Música ganhou o Prêmio Carlos Gomes 2003 na categoria "orquestras e conjuntos orquestrais".
- Acontece entre os dias 7 e 24 de janeiro a XXII Oficina de Música de Curitiba, com direção-artística do brasileiro Alex Klein, primeiro-oboé da Sinfônica de Chicago. Há vagas para 1.500 alunos.
- Já a cidade mineira de Poços de Caldas sedia entre 18 e 31 deste mês o Festival Música nas Montanhas.
- Começaram as obras da Cidade da Música, complexo cultural no Rio de Janeiro voltado prioritariamente para a música clássica.
- O Governo do Estado de São Paulo lançou em outubro a Loteria da Cultura, com expectativa de arrecadação anual de R\$10 milhões.
- O tenor Alfredo Colosimo celebrou 80 anos de vida com a edição de um CD triplo sem fins comerciais, reunindo registros históricos de sua carreira.
- *Brazilian Music* é uma nova revista quadrimestral editada em inglês a ser lançada em 2004. No conselho editorial estão Sergio Roberto de Oliveira, Laura Ronai e Caio Senna. Informações pelo e-mail do editor Tom Moore: mooret@tenj.edu.

Assine Brasileira, a revista do
pensamento musical brasileiro.



**ORQUESTRA
SINFÔNICA DO ESTADO
DE SÃO PAULO**

DIREÇÃO ARTÍSTICA
JOHN NESCHLING



SECRETARIA
DA CULTURA

GOVERNO DO ESTADO DE
SÃO PAULO
CUIDANDO DE GENTE



MARÇO 2004

Pau-Brasil **04 MAR** quinta-feira
21h00
05 MAR sexta-feira 21h00
Jequitibá **06 MAR** sábado 16h30
ROBERTO MINCZUK regente
IRÈNE THEORIN soprano
LUIZA FRANCESCONI mezzo soprano
STEPHEN GOULD tenor
GEERT SMITS baixo
CORO DA OSESP
NAOMI MUNAKATA regente
CORAL PAULISTANO
MARA CAMPOS regente
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia nº 9 em ré menor, Op.125 - Coral

Cedro **11 MAR** quinta-feira 21h00
Mogno **13 MAR** sábado 16h30
JOHN NESCHLING regente
GUSTAV MAHLER
Sinfonia nº 9 em Ré maior

Jacarandá **18 MAR** quinta-feira 21h00
Ipê **20 MAR** sábado 16h30
JOHN NESCHLING regente
GÉRARD CAUSSÉ viola
HECTOR BERLIOZ
Harold en Italie, Op.16
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia nº 2 em Ré maior, Op.36

Cedro **25 MAR** quinta-feira 21h00
Mogno **27 MAR** sábado 16h30
GABRIEL CHMURA regente
JEAN-PHILIPPE COLLARD piano
WOLFGANG A. MOZART
Concerto nº 23 em Lá maior, KV 488
ANTON BRUCKNER
Sinfonia nº 9 em ré menor, WAB 109

Jequitibá **28 MAR** domingo 17h00
CORO DA OSESP
NAOMI MUNAKATA regente
AYLTON ESCOBAR
Missa breve sob Ritos populares brasileiros
BLAUTH, MENDES, MIRANDA,
PINTO FONSECA, VIEIRA BRANDÃO E
VILLA-LOBOS

ABRIL 2004

Carnaúba **01 ABR** quinta-feira 21h00
Imbuia **03 ABR** sábado 16h30
ENRIQUE BARRIOS regente
RICARDO CASTRO piano
JOSÉ PABLO MONCAYO
Huapango
BENJAMIN BRITTEN
Concerto em Ré maior, Op.13
SERGEI RACHMANINOV
Danças sinfônicas, Op.43

Pau-Brasil **08 ABR** quinta-feira 21h00
Araucária **09 ABR** sexta-feira 21h00
ROBERTO MINCZUK regente
DANIEL HOPE violino
ANTONIO MENESES violoncelo
FRANCISCO BRAGA
Insônia
ALFRED SCHNITKE
Concerto duplo
JOHANNES BRAHMS
Concerto duplo em Lá menor, Op.102

Jatobá **11 ABR** domingo 17h00
MÚSICA DE CÂMARA
DANIEL HOPE violino
ANTONIO MENESES violoncelo
ANTONÍN DVORÁK
Sexteto para Cordas
FRANZ SCHUBERT
Quinteto para Cordas

Jacarandá **15 ABR** quinta-feira 21h00
Ipê **17 ABR** sábado 16h30
JOHN NESCHLING regente
JONATHAN GILAD piano
F. MENDELSSOHN BARTHOLDY
*Abertura Märchen von der
schönen Melusine, Op.32*
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Concerto nº 2 em Si b maior, Op.19
SERGEI PROKOFIEV
Sinfonia nº 6 em mi b menor, Op.111

Pau-Brasil **22 ABR** quinta-feira 21h00
Jequitibá **24 ABR** sábado 16h30
MAXIMIANO VALDÉS regente
BORIS BROVTSYN violino
CORO DA OSESP
NAOMI MUNAKATA regente
LEONARD BERNSTEIN
On the Town
BÉLA BARTÓK
Concerto nº 2
MANUEL DE FALLA
El Sombrero de tres Picos - Balé completo

Cedro **25 ABR** domingo 17h00
CORO DA OSESP
NAOMI MUNAKATA regente
JOHANNES BRAHMS
Vier Quartette
CHAUSSON, FRANCK, GINASTERA,
SCHUBERT, SCHUMANN E WOLF

Jacarandá **29 ABR** quinta-feira 21h00
Ipê **01 ABR** sábado 16h30
CARLOS KALMAR regente
FREDDY KEMPF piano
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Concerto nº 4 em Sol maior, Op.58
EDWARD ELGAR
Sinfonia nº 1 em Lá b maior, Op.55

Araucária **30 ABR** sexta-feira
21h00
Jatobá **02 MAI** domingo 17h00
ORQUESTRA DE CÂMARA
CLÁUDIO CRUZ regente
LIUBA KLEVTSOVA harpa
MAURICE RAVEL
Introdução e Allegro
HENRIQUE OSWALD
Mimeto
CLAUDE DEBUSSY
Danças sacras e profanas
CLÁUDIO SANTORO
Introdução e Allegro
DMITRI SHOSTAKOVICH
Sinfonia para Cordas (Quarteto nº 8)

MAIO 2004

Carnaúba **06 MAI** quinta-feira 21h00
Imbuia **08 MAI** sábado 16h30
ROBERTO MINCZUK regente
NANCY GUSTAFSON soprano
RICHARD STRAUSS
Morte e Transfiguração, Op.24
Salomé, Op.34 - Dança dos Sete Veus
Salomé, Op.34 - Cena final

13 MAI quinta-feira 21h00
Mogno **15 MAI** sábado 16h30
JOHN NESCHLING regente
JULIAN RACHLIN violino
JOHANNES BRAHMS
Abertura trágica, Op.81
Concerto em Ré maior, Op.77
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia nº 8 em Fá maior, Op.93

Pau-Brasil **20 MAI** quinta-feira 21h00
Jequitibá **22 MAI** sábado 16h30
JOHN NESCHLING regente
STEPHEN KOVACEVICH piano
JOHANNES BRAHMS
Concerto nº 1 em ré menor, Op.15
F. MENDELSSOHN BARTHOLDY
*Sinfonia nº 3 em Lá menor, Op.56 -
Escocesa*

Carnaúba **23 MAI** domingo 17h00
MÚSICA DE CÂMARA
STEPHEN KOVACEVICH piano
WOLFGANG A. MOZART
Quarteto com Piano em Mi b maior, KV 493

Jacarandá **27 MAI** quinta-feira 21h00
Ipê **29 MAI** sábado 16h30
ROBERTO MINCZUK regente
R. WAGNER / L. MAAZEL
O Anel sem Palavras

Imbuia **30 MAI** domingo 17h00
CORO DA OSESP
NAOMI MUNAKATA regente
ALBERTO GINASTERA
Lamentaciones de Jeremias Profeta
BENJAMIN BRITTEN
Te Deum
ARNOLD SCHOENBERG
Friede auf Erden, Op.13
ZOLTÁN KODÁLY
Missa brevis

JUNHO 2004

Cedro **03 JUN** quinta-feira 21h00
Mogno **05 JUN** sábado 16h30
ROBERTO MINCZUK regente
CLAUDE DEBUSSY
Prélude à L'Après-midi d'un Faune
HENRI DUTILLEUX
Sinfonia nº 2
F. MENDELSSOHN BARTHOLDY
*Sinfonia nº 5 em Ré maior, Op.107 -
Reforma*

Carnaúba **10 JUN** quinta-feira 21h00
Imbuia **12 JUN** sábado 16h30
KRZYSZTOF PENDERECKI regente
IZABELLA KLOSINSKA soprano
JADWIGA RAPPE contralto
RYSZARD MINKIEWICZ tenor
ROMUALD TESAROWICZ baixo
CORO DA OSESP
NAOMI MUNAKATA, regente
KRZYSZTOF PENDERECKI
Requiem polonês

Imbuia **19 JUN** sábado 16h30
Jatobá **20 JUN** domingo 17h00
JOHN NESCHLING regente
BARRY DOUGLAS piano
ARAM KHACHATURIAN
Concerto em Ré b maior
DMITRI SHOSTAKOVICH
Sinfonia nº 15 em Lá maior, Op.141

Cedro **24 JUN** quinta-feira 21h00
Mogno **26 JUN** sábado 16h30
ANTONI WIT regente
LOUIS LORTIE piano
WOJCIECH KILAR
Krzyszany - Poema sinfônico
MAURICE RAVEL
Concerto em Sol maior
PIOTR I. TCHAIKOVSKY
Sinfonia nº 4 em fá menor, Op.36

Jacarandá **27 JUN** domingo 17h00
CORO DA OSESP
NAOMI MUNAKATA regente
CARLO GESUALDO
Marian Motets
FRANCIS POULENC
Motets de Penitencia
ALESSANDRO SCARLATTI
Missa Santa Cecilia



PODE
APLAUDIR
QUE A
ORQUESTRA
É SUA

Sala São Paulo:
Praça Júlio Prestes
Tel: 11 3337 5414

Estacionamento: R\$ 5,00
Ticketmaster: 11 6846 6000
www.osesp.art.br



GIUSTINI DI PISTOIA, LODOVICO. SONATE DA CIMBALO DI PIANO E FORTE. Gerhard Doderer, apresentação. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2003.

Uma das últimas realizações do musicólogo José Maria Neves, no cargo de presidente da Academia Brasileira de Música, foi a publicação das *Sonatas para Pianoforte* de Lodovico Giustini di Pistoia. O intercâmbio musicológico entre dois eminentes pesquisadores, o teuto-português Gerhard Doderer (Universidade Nova de Lisboa), e José Maria Neves (UNIRIO), com o apoio da Academia Brasileira de Música, gerou esse excelente projeto editorial.

A edição fac-similar das *Sonatas* de Giustini foi baseada na primeira edição da obra, ocorrida em 1732, em Florença. Desta edição original, chegaram até nossos dias, seis exemplares. Doderer se baseou no exemplar que está depositado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Entre 1742 e 1746, estas sonatas tiveram uma segunda edição, em Amsterdan, chegando aos nossos dias por meio de apenas um exemplar (depositado na Biblioteca Estatal de Estocolmo). Em 1933, a Cambridge University Press publicou uma edição fac-similar, baseada na “versão florentina”. Existem, ainda, três outras versões fac-similares desta versão, respectivamente de Florença (1982), Utrecht (1985) e de Genebra (1986).

Qual o motivo de tanto interesse editorial? Independentemente do valor intrínseco das obras, à luz dos conhecimentos atuais, elas são consideradas as primeiras obras musicais compostas para o novo instrumento que tinha acabado de ser criado por Bartolomeu Cristofori, já no alvorecer do século XVIII, em Florença.

Como uma homenagem ao musicólogo José Maria Neves, transcrevemos o seu prefácio para a edição da Academia Brasileira de Música, texto que exemplifica a clareza, concisão e elegância que eram características daquele pesquisador.

Este novo volume da série editada pela Academia Brasileira de Música parece afastar-se um pouco dos propósitos que deram origem ao projeto editorial: dar difusão a textos de autores brasileiros sobre os diversos aspectos da criação musical brasileira.

Mas este novo livro relaciona-se com o Brasil, em primeiro lugar, pela sua clara ligação com o Portugal setecentista: Dom João de Seixas fez publicar em um volume, em 1732, doze sonatas para pianoforte – instrumento ainda novo – do compositor Lodovico Giustini de Pistoia,

dedicando o volume ao infante Dom António, irmão mais novo de Dom João V. O fato desta primeira edição das sonatas ter sido dedicada ao infante português já estabelece relações privilegiadas destas obras (e da música italiana) com a cultura portuguesa (é bom lembrar o papel desempenhado por Domenico Scarlatti na Corte, particularmente com a princesa Dona Maria Bárbara, que tornou-se excelente cravista). Mas como se não bastasse esta relação com a Corte lisboeta, aquela edição da obra demonstra relação imediata com a vida cultural brasileira do século XVIII. O mecenas que a promove e a dedica ao infante era Dom João de Seixas da Fonseca Borges, que havia nascido no Rio de Janeiro em 1691 e sido educado no mosteiro beneditino da Bahia. Viveu por longos anos na Europa (Lisboa, Roma e Florença). Em 1733, tornou-se bispo titular de Aerópolis, mas só em 1740 retorna ao Brasil, vivendo na Bahia e no Rio de Janeiro, onde faleceu em 1758. A Academia Brasileira de Música tem mais uma razão para alegrar-se com a edição deste documento fundamental, citado por tantos musicólogos, mas que tão poucos podem consultar. Aqui, as sonatas de Lodovico Giustini são precedidas de excelente estudo histórico e crítico do musicólogo teuto-lusitano Gerhard Doderer, professor do Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa e membro correspondente de nossa Academia.

Resta acrescentar que a referida edição é acompanhada de um CD com a gravação das *Sonatas I, IV, XI, III e X*, magistralmente interpretadas pela cravista e pianofortista portuguesa Cremilde Rosado Fernandes. Cremilde Fernandes, professora do Conservatório Superior de Música de Lisboa, é uma autorizada especialista em música antiga ibérica para instrumentos de teclado. Ela toca num pianoforte dos irmãos Antunes, muito semelhante aos instrumentos de Cristofori, mas com algumas particularidades que representam um progressivo desenvolvimento técnico na construção do instrumento. O instrumento, construído em Lisboa, em 1767, encontra-se hoje no The Shrine to Music Museum da South Dakota University, que o cedeu, especialmente para esta gravação.

Parabéns a Gerhard Doderer, a Cremilde Rosado Fernandes, à Academia Brasileira de Música e muitas saudades de José Maria Neves que, na sua visão de pesquisador, soube dar a este projeto todo o apoio e o significado que ele merece, colocando a ABM no circuito musicológico internacional.

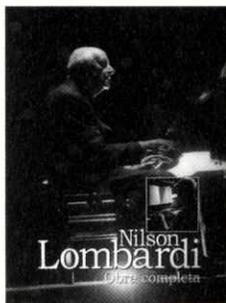
RICARDO TACUCHIAN

SCHIC PHILIPPOT, ANNA STELLA. L'ECOLE LISZT

Edição particular, Nice, França, 2003, em idioma francês.

Anna Stella, ilustre acadêmica, foi uma das maiores pianistas brasileiras de todos os tempos e, apesar de já haver ultrapassado a faixa dos oitenta anos, continua ativa e disposta a partilhar sua enorme experiência com seus alunos e outros interessados em sua arte. Recentemente, mudou-se de Paris para o sul da França, onde vive em Nice. A presente publicação é especializada, pois é dedicada exclusivamente à interpretação da música de Liszt, que ela conhece à perfeição. Aluna de um mestre que aprendeu a tocar essa música com um aluno predileto do próprio Liszt, suas observações me parecem da maior valia para o jovem intérprete que deseje estudá-la corretamente. O livro contém ilustrações com as posições ideais das mãos. Recomendo aos interessados escrever à própria autora para adquirir a obra em apreço. Seu endereço é "Résidence les Jardins de Cimiez, Avenue Michel de Cimiez 5, Nice, França, 06000.

VASCO MARIZ

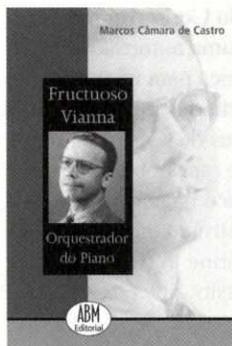


NILSON LOMBARDI: OBRA COMPLETA

Coordenadora: Marcia Mah. Editora TCM, Sorocaba, SP. Tel.: (15) 222-4003

O compositor Nilson Lombardi, ilustre seguidor de Camargo Guarnieri, não figura entre os membros da ABM, mas é uma personalidade muito respeitada e querida em São Paulo. Por isso, temos o prazer de registrar o aparecimento desta obra em sua homenagem. O livro em apreço tem 408 páginas e, além do prefácio da coordenadora, contém um informativo estudo sobre a obra do mestre, não assinado, mas ilustrado com várias fotografias do artista. Noventa por cento da presente publicação reproduz numerosas peças para piano solo, canto e piano, música de câmara, canto coral e orquestra sinfônica, o que permite ao leitor a oportunidade de estudar e tocar as peças que mais lhe interessam. Trata-se de uma valiosa iniciativa da Prefeitura de Sorocaba, terra natal do compositor, editada com o apoio da comissão local de incentivo à cultura. Certamente outros músicos estariam muito felizes com iniciativas semelhantes. O livro é acompanhado por CD, que contém algumas de suas obras mais importantes. A Nilson, nossos parabéns!

VASCO MARIZ



CÂMARA DE CASTRO, MARCOS. FRUCTUOSO VIANNA, ORQUESTRADOR DO PIANO

Rio de Janeiro. Academia Brasileira de Música – ABM Editorial, 2003.

Com este volume, a Academia Brasileira de Música iniciou a coleção de monografias sobre a música brasileira, dentro da Série ABM Editorial. Vencedor do primeiro Concurso Nacional de Monografias, instituído em 2001 pelo então presidente, o musicólogo José Maria Neves, o trabalho de Marcos Câmara constitui, com sua abordagem crítica, um importante instrumento para o resgate e a divulgação da obra do grande compositor mineiro, verdadeiro cinzelador das

sonoridades multiformes do piano, a que ele empresta uma essência profundamente brasileira.

Compositor formado pela USP e pelo Conservatório Nacional de Paris, Marcos Câmara é também mestre em Musicologia, tendo dedicado sua dissertação de mestrado à vida e à obra de Frutuoso Vianna. É ainda crítico musical, redator e ensaísta, com textos publicados na *Folha de São Paulo*, na *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, em programas da OSESP, na *Revista Concerto* e outras publicações. Como compositor, tem se apresentado em recitais, concertos e festivais no Brasil e no exterior. Atualmente, atua como regente do Coral e da Oficina de Cordas do Centro Cultural de São Paulo e da Fundação para o Desenvolvimento da Educação.

EDINO KRIEGER

VALLE, GERSON. JORGE ANTUNES, UMA

TRAJETÓRIA DE ARTE E POLÍTICA

Sistrum Edições Musicais, Brasília, 2003

Em 1980, sob o impacto do assassinato do líder religioso e político salvadorenho Monsenhor Romero, Antunes escreveu a *Elegia Violeta para Monsenhor Romero*, em que um coro infantil canta: “¡ no se mata la justicia!”. Segundo o autor, a obra homenageia “os mártires de ontem e de hoje que lutam ou lutaram em favor da dignidade humana e da justiça social”. Além dessa obra, a *Sinfonia das Buzinas* ou a ópera *Olga* são apenas alguns títulos do rico catálogo de Jorge Antunes, com forte conotação política e que são analisados pela pena perspicaz de Gerson Valle, em seu livro *Jorge Antunes, uma Trajetória de Arte e Política*.

O escritor deixa implícito que não pretende apenas tratar da música e da biografia do compositor, mas comentar o tempo em que os fatos e a expressão artística ocorreram, mais precisamente, o contexto político pelo qual transitou o compositor Jorge Antunes. Que relações teriam a arte de Antunes com a vida política? Além de ser um homem de seu tempo, desde cedo sempre exercendo uma liderança seja na vida estudantil seja na vida profissional, Antunes foi colhido, aos 22 anos, por um dos mais negros períodos da história do Brasil: a ditadura militar de 1964, que se opôs aos ideais democráticos e de justiça e atrasou o avanço social do País em pelo menos 25 anos. Ora, Antunes estava dando os primeiros passos para uma

promissora carreira, ao lado de outros compositores de sua geração, e é bruscamente podado pela cassação da liberdade de expressão. Alguns músicos logo se adaptaram ao *status quo*, por questão estratégica passageira ou por adesismo fisiológico. Outros arriscaram sua estabilidade, seu emprego, sua integridade física e, em alguns casos, sua própria vida, para reagir contra o golpe de 64. Este foi o caso de Jorge Antunes, cuja militância e ideário são narrados de modo elegante e fluente por Gerson Valle. O próprio autor do livro, pertencendo à mesma geração de Antunes, também testemunhou os horrores daqueles tempos.

Além da vivência política em comum, Gerson Valle é um homem das artes: poeta, ex-assessor jurídico da Funarte, é autor de dois libretos de óperas brasileiras (*Olga*, de Jorge Antunes, e *A Noite de Iemanjá*, de Odemar Brígido), além de parceiro de outros compositores brasileiros, em textos de canções, coros e cantatas. Portanto, um intelectual “não músico”, mas perfeitamente inserido na música. Ele aproveitou sua experiência artística e política e seu convívio com os principais músicos do Rio de Janeiro para escrever uma verdadeira história do Brasil dos últimos 50 anos, tendo por eixo a interface entre a música e a militância política de Antunes. Trata-se de um livro interdisciplinar, superpondo música, história, crítica, cultura e política. O resultado não poderia ser melhor.

RICARDO TACUCHIAN

A próxima edição de *Brasíliana*

circula em maio de 2004

LANÇAMENTOS • CDs E LIVRO

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

John Neschling, regente.

Obras de Camargo Guarnieri (Symphony nº 1, Abertura Festiva e Symphony nº 4, 'Brasília').

Selo BIS (Suécia).



Modelagens

De Edson Zampronha. Orquestra Sinfonia Cultura / Luterio Rodrigues, regente; Beatriz Balzi, piano; Celina Charlier, flauta; Jesús Jará, tuba e Eduardo Giancesella, percussão. Produzido por Edson Zampronha. (www.zampronha.com)

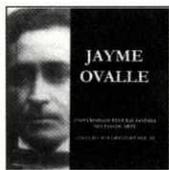
14º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora.

Orquestra Barroca / Luís Otávio Santos (direção). Obras de J. S. Bach (Cantata BWV 97); G. F. Handel (Concerto Grosso) e André da Silva Gomes (Missa a oito vozes e instrumentos). Realização Pró-Música.



Ouvindo Osvaldo Lacerda

Eudóxia de Barros e Mario Balzi, piano. Cláudio Micheletti, violino. Denise de Freitas, meio-soprano. Sávio Sperandio, baixo. Selo ABM Digital. (www.abmusica.org.br)



Jayme Ovalle

José Maria Cardoso, baixo. Marina Monarcha, soprano. Eliana Cutrim e Lenora Menezes de Brito, piano. Alpha Oliveira, mezzosoprano. Edição do Núcleo de Arte da Universidade Federal do Pará.

Os Borulóides

Grupo AUM

Projeto "Música Brasileira de Compositores Vivos". Obras de Amaral Vieira, Edmundo Villani-Côrtes e Julio Bellodi. (www.grupoaum.com.br).

Octavio Maul – Obras para piano

Miriam Ramos, piano.

Edição RioArte. mramos@prolink.com.br

Canções de Amor e Prelúdios

Com José Hue, barítono e Heitor Alimonda, piano. Edição independente.

Livros da música: seus usos e recursos.

Maria de Lourdes Sekeff.

Editora UNESP, 2002. 163 páginas.

Acesse o site da ABM

Acompanhe o incremento nos projetos
Bibliografia Musical Brasileira e
Banco de Partituras de Música Brasileira.

www.abmusica.org.br

Abstracts



THE BRAZILIAN MUSICAL SOUL

Maria de Lourdes Sekeff

In traveling from its roots in the time of Pedro Álvares Cabral to post-modernism, the creation and affirmation of Brazilian music has made a long journey. First reviewing the formative elements shaping a history that laid the basis for the construction of our musical identity, we end up by taking a plunge into current research, with the Brazilian soul always serving as our guide.



ANOTHER MUSICAL GESTURE IN THE WORK OF GILBERTO MENDES

Antonio Eduardo

The article deals with contemporary Brazilian musical theater, as well as how it is produced, with particular emphasis given to the works of the Santos-born composer, Gilberto Mendes, an honorary member of the Brazilian Academy of Music. Attention is drawn to the plurisensoriality of Mendes, as well as his compositional principles. The author discusses mainly the work "Ópera Aberta", for body-builder and soprano.



A SALUTE TO JOHN NESCHLING ON THE OCCASION OF HIS TAKING OFFICE AT THE ABM (BRAZILIAN ACADEMY OF MUSIC)

Jocy de Oliveira

Academic eulogy proffered by Jocy de Oliveira when John Neschling took office of chair N°12, in September 9, 2003. That day was also crowned by the inauguration of the headquarters of the Brazilian Academy of Music, which started to be acquired precisely during the administration of José Maria Neves, who was the former occupant of that chair. The eulogy traces parallels between the transgressive genius of Villa-Lobos, the institutional role of the Brazilian Academy of Music and the profile of its new member.



GAMA MALCHER AND NATIONAL LANGUAGE

Vicente Salles

The most prolific and brilliant composer of operas in the state of Pará, maestro José Cândido da Gama Malcher (1852–1921) is the patron of the chair number 24 of the Brazilian Academy of Music. Having obtained his degree in the Milan Conservatory, while he was still a student he formed close ties with Carlos Gomes and was one of his most dedicated benefactors. He wrote four operas, three of them to Italian librettos, and one with a Portuguese text. His late works for voice, written in his native language, are the subject of this article.



Colaboram Nesta Edição

MARIA DE LOURDES SEKEFF é professora-titular da Unesp. Autora dos livros *Da Música, seus Usos e Recursos* (São Paulo: Ed. Unesp, 2003) e *Curso e Dis-curso do Sistema Musical* (São Paulo: Annablume, 1996). É diretora do Movimento Nacional Ritmo e Som da Unesp e membro da Associação Paulista dos Críticos de Arte.

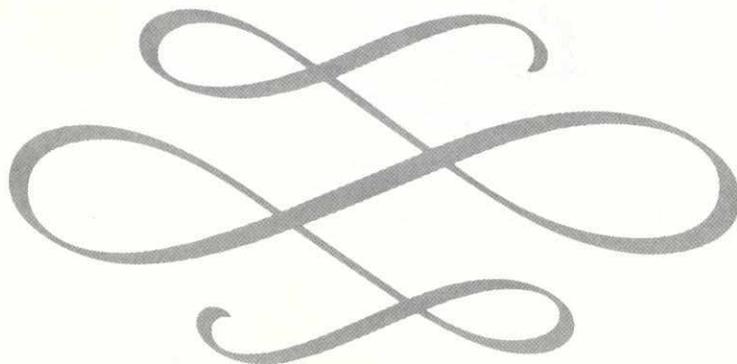


JOCY DE OLIVEIRA está envolvida com uma variedade de mídias desde o início dos anos 1960. Tem utilizado instrumentos acústicos e eletrônicos, teatro musicado, instalações, textos, grafismos, vídeo, público e dança, aproximando-se de um desenvolvimento orgânico de *performance* e composição. É a compositora mais proeminente do Brasil, com seis óperas e peças para teatro musicado apresentadas com êxito em diversas produções pelo mundo. Como pianista, tem dezessete discos lançados com obras suas e de outros compositores contemporâneos. Autora de quatro livros publicados no Brasil e nos Estados Unidos, também criou e produziu diversos vídeos. Recebeu várias bolsas e premiações como Rockefeller Foundation, CAPS, New York Council on the Arts, Pan American Union, Vitae e Rioarte. É membro da Academia Brasileira de Música.

ANTONIO EDUARDO é doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Mestre em Artes pela Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho com dissertação sobre a obra pianística de Gilberto Mendes, *O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes*, (São Paulo: Annablume/FAPESP) Como pianista vem se apresentando regularmente na Bélgica, Dinamarca e França destacando em seus programas a música contemporânea brasileira. Gravou o CD "*Vele Groetjes et Até logo*", com obras para piano de Gilberto Mendes, Sérgio Vasconcelos Corrêa e Boudweijn Buckinx.



VICENTE SALLES é paraense, antropólogo, historiador e folclorista. Diplomado pela Faculdade Nacional de Filosofia da antiga Universidade do Brasil. Trabalhou com Renato Almeida, Edison Carneiro, Andrade Murici e Mozart de Araújo. Redator e diretor da *Revista Brasileira de Folclore* durante dez anos. Organizou e dirigiu a Biblioteca Amadeu Amaral (Funarte) e dirigiu também o Museu da Universidade Federal do Pará. É membro da Academia Brasileira de Música e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Publicou, entre outros, o ensaio *Maestro Gama Malcher – Patrono da Cadeira 24 da Academia Brasileira de Música*, em 1999, e organizou o álbum de partituras remanescentes deste mesmo compositor – cinco peças para piano solo e cinco peças para canto e piano.



A música brasileira de casa nova.

Sede própria da Academia Brasileira de Música



Planta-baixa da sede (auditório em detalhe).
Conjunto de salas à direita do hall
de entrada já em funcionamento



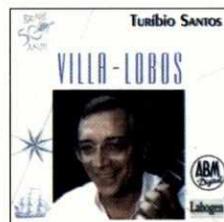
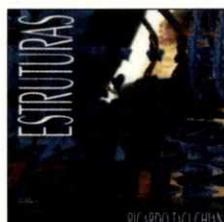
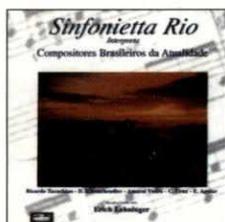
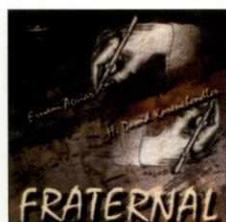
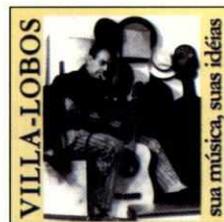
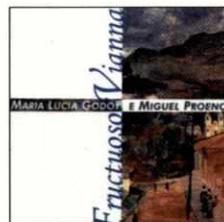
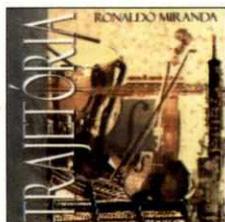
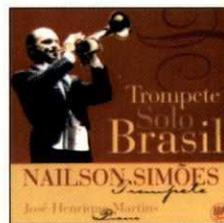
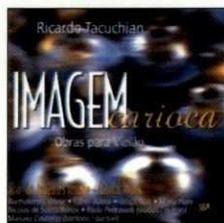
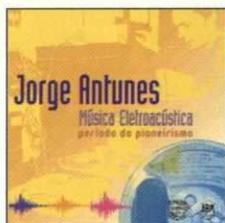
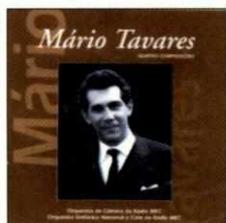
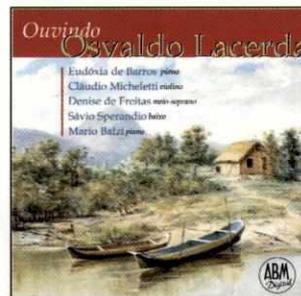
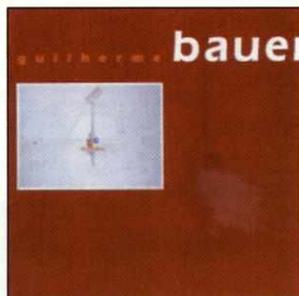
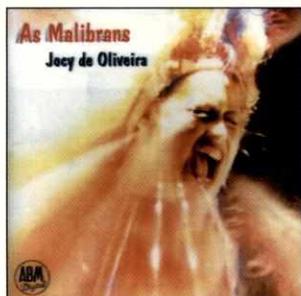
Auditório

Rua da Lapa, 120/ 12º andar • Lapa • Rio de Janeiro
RJ • Brasil • CEP 20021-180
Tel.: (21) 2221-0277 • Fax: (21) 2292-5845
www.abmusica.org.br • abmusica@abmusica.org.br

CDs DO SELO ABM DIGITAL E PARCERIAS

Um rico painel da música clássica brasileira em gravações de alta qualidade

lançamentos!



All collection in bilingual (Portuguese/ English) brochures



Informações e vendas

Tel.: (21) 2221-0277 • Fax: (21) 2292-5845

vendas@abmusica.org.br

