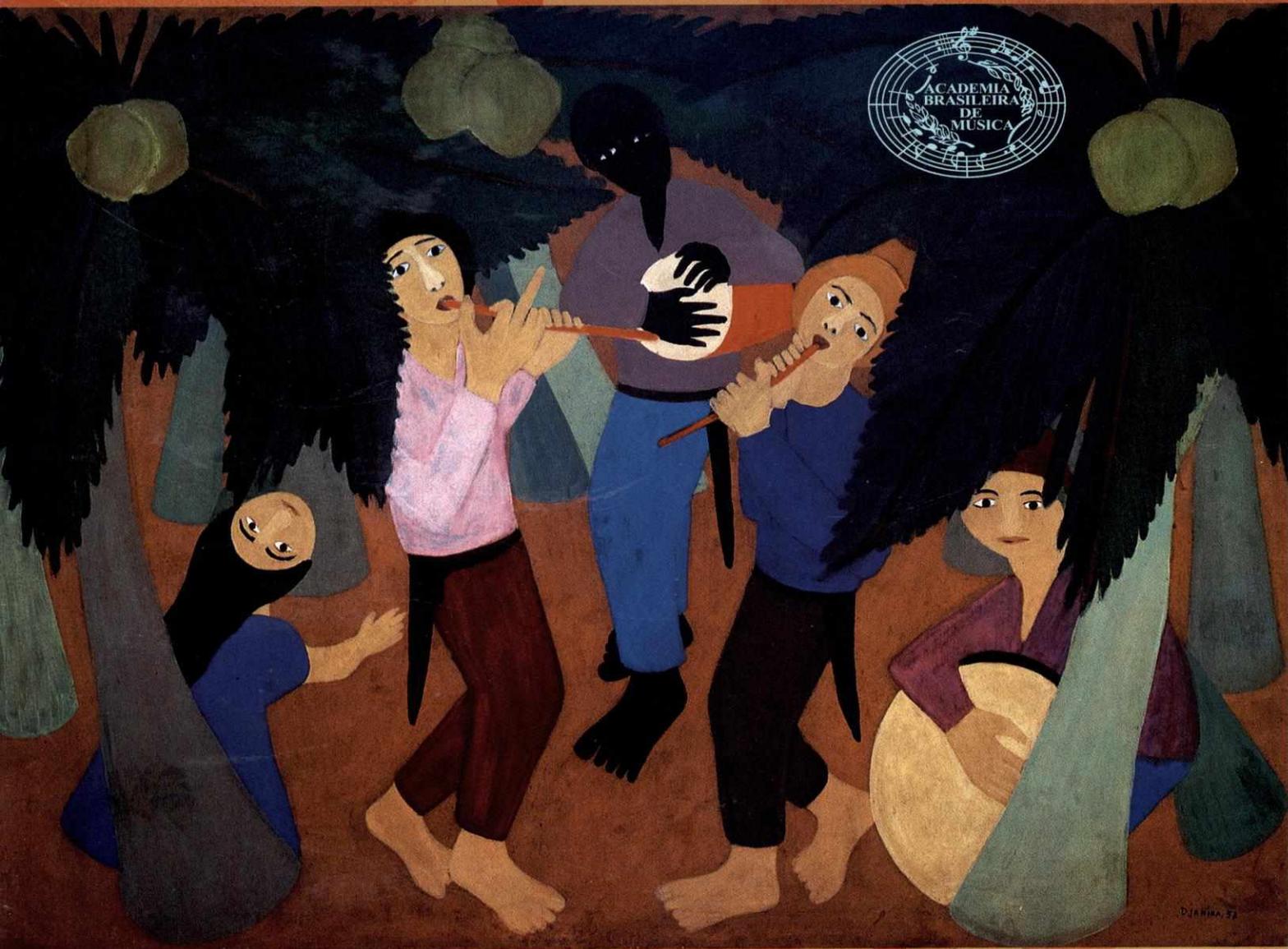


ISSN 1516-2427

número 17 / maio de 2004 / R\$ 7,00

Brasiliána

REVISTA QUADRIMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA



**Carlos Gomes:
a persistência de
um paradigma em
época de crepúsculo**

**Relações da
música brasileira
com Lopes-Graça**

*Resenhas
de livros
e 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	Luis 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 Ficarella
12.	José Maria Xavier	Otavio 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 Júnior	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	Aloísio Alencar Pinto
29.	Alexandre Levy	Samuel A. dos Santos	Enio de Freitas e Castro – Ricardo Tacuchian
30.	Alberto Nepomuceno	João Batista Julião	Mozart de Araújo – Mário Tavares – 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	Turíbio 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 Koellreutter. Membros correspondentes: Aurelio 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:** CACAU MENDES / MATIZ DESIGNERS. **Capa:** TELA CABOCLINHOS DE DJANIRA (ACERVO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES) / FOTO DE FAUSTO FLEURY. **Produção:** ANDREA FRAGA D'EGMONT. **Versões em inglês:** ENEIDA VIEIRA SANTOS. **Revisão:** KARINE FAJARDO. **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.



Academia Brasileira de Música vive o tempo prévio de novas realizações. No momento, a Academia encontra-se em fase de análise e seleção das 34 obras sinfônicas inscritas no Concurso Nacional Cláudio Santoro para Jovens Compositores, promovido em parceria com a Orquestra Petrobras Pró-Música (OPPM).

O expressivo número de participantes é um indicativo da existência de um considerável potencial criador entre os nossos jovens compositores, sobretudo considerando que o regulamento do certame foi veiculado exclusivamente via Internet. E essa resposta animadora é ainda mais significativa quando se sabe não ser esse o único concurso de composição acontecendo quase que simultaneamente em várias regiões do País – e todos registram uma participação expressiva.

Formatado a quatro mãos, quando da gestão do Acadêmico Roberto Tibiriçá à frente da OPPM, o cronograma do concurso teve que sofrer alterações em razão de seu afastamento da orquestra, a começar pela época prevista para a execução, em concerto, das obras vencedoras, adiada pela direção da orquestra para a temporada 2005. No próximo número da *Brasiliiana* serão divulgadas as obras premiadas e seus respectivos autores, bem como a data de sua apresentação em concerto.

Também em tempo de preparação, uma nova safra de CDs que logo se incorporará ao catálogo do selo ABM Digital. Estão em fase de produção ou pré-produção os CDs de Márcia Taborda, voz e violão a serviço da melhor vanguarda; Paulo Passos (clarineta e sax) e Sara Cohen (piano); Quinteto Villa-Lobos liderando a integral de Villa-Lobos para sopros, projeto aprovado pela Petrobras, além das Sonatas e Sonatinas para piano de Guerra-Peixe pela pianista Midori Maeshiro, com lançamento previsto para acontecer no Brasil e no Japão – mais uma homenagem da ABM aos 90 anos que o compositor completaria este ano.

Homenagem a Guerra-Peixe poderia ser também a bela capa deste número, que reproduz a tela *Caboclinhos* de Djanira, do valioso acervo da pintora no Museu Nacional de Belas Artes.

Edino Krieger

Presidente da Academia Brasileira de Música

SUMÁRIO

CARLOS GOMES: A PERSISTÊNCIA DE UM PARADIGMA EM ÉPOCA DE CREPÚSCULO <i>Por Maria Alice Volpe</i>	<i>pág. 2</i>	BRASILIANAS	<i>pág. 22</i>
RELAÇÕES DA MÚSICA BRASILEIRA COM LOPES-GRAÇA <i>Por Ricardo Tacuchian</i>	<i>pág. 12</i>	RESENHAS	<i>pág. 25</i>
		LANÇAMENTOS	<i>pág. 30</i>
		RESUMOS EM INGLÊS (ABSTRACTS)	<i>pág. 31</i>
		COLABORAM NESTA EDIÇÃO	<i>pág. 32</i>



Carlos Gomes: *a persistência de um paradigma* *em época de crepúsculo*



MARIA ALICE VOLPE

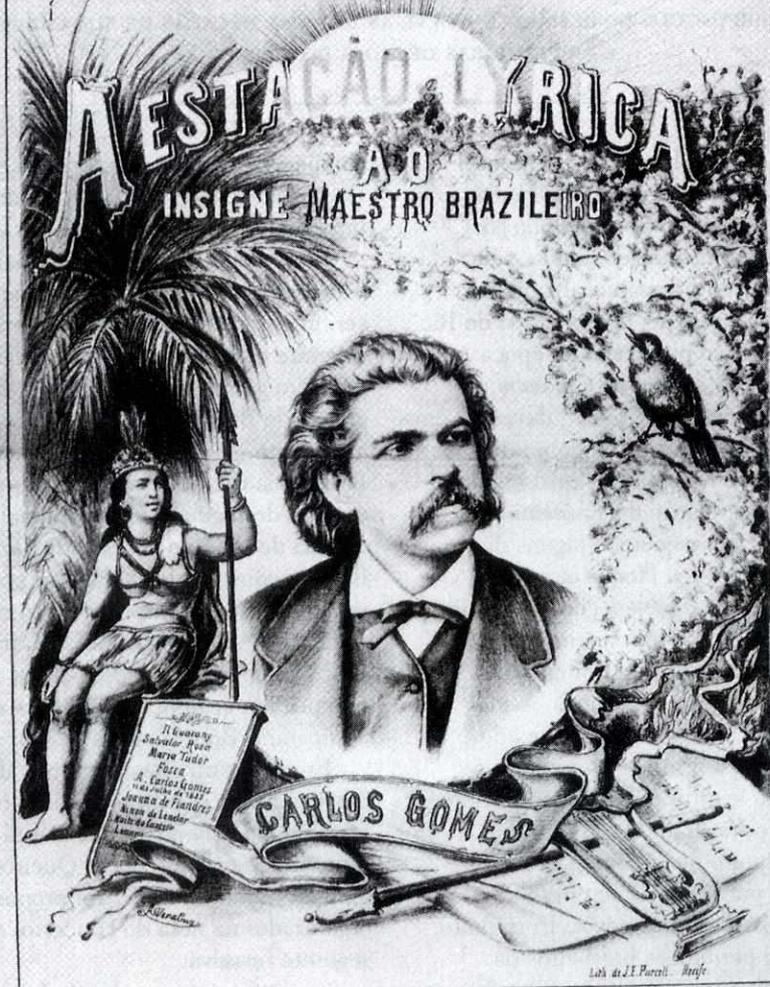
O artigo aborda a história da recepção de Carlos Gomes, buscando uma compreensão mais aprofundada de seu papel paradigmático junto aos compositores brasileiros do final do século XIX e início do século XX.

O presente artigo propõe que Carlos Gomes foi o paradigma nacionalista fundador da música brasileira e permaneceu como tal justamente num período extremamente desfavorável do ponto de vista político-institucional e estético-estilístico. Os últimos anos da carreira do compositor se situaram numa época de crepúsculo, na qual, no plano político se assistiu à queda da Monarquia e a ascensão da República, e, no plano musical, ao declínio da hegemonia italiana, representada por Verdi, provocado pela disseminação do wagnerismo. O crepúsculo gomesiano envolve as últimas décadas da carreira do compositor, agravado pela enfermidade, e as primeiras décadas do século XX, quando já tornado um herói mitificado pela morte. Embora o compositor não tenha se integrado à nova política institucional instaurada pelo governo republicano e tenha sido colocado em posição de desatualização estético-estilística pelo movimento wagneriano no Brasil, uma abordagem da crítica musical do período demonstra que os paradigmas musicais nacionalistas construídos por Carlos Gomes persistiram nessa época crepuscular até o advento do modernismo brasileiro.

Após a Proclamação da República, Carlos Gomes ficou à margem da política institucional oficial da Capital Federal, ao retribuir com lealdade

o apoio de D. Pedro II, recentemente deposto, e permanecendo um monarquista até o fim dos seus dias. Gomes pôs-se em hostilidade com o novo regime logo após a instalação da República ao se recusar a compor o novo hino nacional encomendado pelas autoridades governamentais. A ofensa foi ainda maior porque o compositor recusou a soma em dinheiro que havia sido enviada pelo governo republicano quando da solicitação oficial. Esse gesto teve uma repercussão prejudicial na relação de Gomes com a estrutura do poder do Rio de Janeiro durante muitos anos. A visão negativa que o compositor tinha do novo regime não mudou mesmo quando, nomeado por Floriano Peixoto, serviu na delegação brasileira durante a Exposição Universal Colombiana de Chicago (1893), conforme mostra carta enviada por Gomes a Carlo Tornaghi (representante da Casa Ricordi), datada Chicago, 9 de outubro de 1893:

Você deve ter acompanhado os acontecimentos revolucionários do Brasil... A guerra civil, ou melhor, incivil, porque entre militares, está arruinando as poucas esperanças que tínhamos para o futuro. Os homens sensatos parecem ter enlouquecido!... Eis realizada a profecia do Imperador Dom Pedro! (...) Não cuide de política, nem da



do meu país, mas infelizmente conheço Mello e Peixoto de perto, e receio que isso é apenas o começo! Gostaria de estar enganado.¹

A associação de Gomes com o velho regime foi um alibi para que compositores mais novos buscassem neutralizar o seu prestígio mantendo-o aliado do Instituto Nacional de Música (anteriormente Imperial Conservatório de Música). Depois que Leopoldo Miguez assumiu a direção do Instituto Nacional de Música, não havia lugar para Carlos Gomes naquela instituição.² Uma carta enviada por Carlos Gomes a Salvador de Mendonça, de 4 outubro de 1894, revela que o compositor tinha ciência da maneira negativa que estava sendo tratado pelos republicanos:

O Governo da nossa querida pátria parece me ter em consideração, mas até hoje não fui

lembrado para um emprego qualquer no Conservatório [sic] de Música da Capital".³

Um ano mais tarde a situação pareceu muito clara a Gomes, ao expressar, em carta a Manoel José de Souza Guimarães, datada Bahia, 12 de agosto de 1895, o seu descontentamento com a nova ordem institucional:

Não levarei saudade do mundo nem do Governo da República que tão injusto tem sido comigo. (...) Sei de tudo quanto se passa no venenoso gabinete do Conservatório [sic] do Rio. Bem sei que, desde o tempo do Governo Provisório [1889-1891] até hoje, qualquer vaga que se tenha dado ou que se der nunca deixei nem deixarei de ser lembrado... para ser propositadamente excluído!⁴

1 Apud Vetro 1982: 317.

2 Hollanda 1992: 48.

3 Apud Azevedo 1956: 87.

4 Apud Revista Brasileira de Música 1936: 365.



Em carta anterior, de 12 julho de 1895, a Manoel José de Sousa Guimarães, Gomes desabafa: “No Rio, não me querem nem para porteiro do Conservatório [sic]”.⁵

A carreira de Gomes foi abalada, ainda, pela recepção negativa que seu poema vocal-sinfônico *Colombo* teve em sua estréia no Teatro Lírico do Rio de Janeiro em 1892. Artigo publicado na época indica que o insucesso da estréia de *Colombo*, marcada pela “frieza glacial do público”, deveu-se em grande parte ao mau desempenho do conjunto vocal-orquestral.⁶ Tal recepção foi agravada pelo impacto do wagnerismo com a revelação de *Tannhäuser* ao público do Rio de Janeiro, executado alguns dias antes [no mesmo teatro]. Luis Heitor considera inegável que “a estrela de Gomes declinava” perante um “público mais avançado” – que incluía os estudantes – que consideravam-no um artista “fossilizado”.⁷ Havia uma percepção, pelo menos num círculo mais especializado, de que o estilo musical do compositor estava ultrapassado.

A falta de respaldo institucional de Carlos Gomes na Capital Federal e o fracasso de seu último trabalho poderiam supor o declínio de sua popularidade entre o público e de seu brilho ofuscante aos compositores mais novos. Entretanto, pesquisa em jornais e periódicos brasileiros da década de 1890 indica que Carlos Gomes ainda era muito mais do que uma velha e eminente figura da cena musical brasileira e que sua popularidade não diminuiu entre o público mais amplo. Mais que isso, o período agravado pela doença que o levaria à morte conferiu uma nova dimensão a um processo de mitificação como herói romântico, que galvanizou a coesão e a identidade nacionais. Após esse período de sofrimento e morte, o titã brasileiro entrou para o panteão nacional de celebridades civis.⁸

Sendo Gomes o único compositor brasileiro com reconhecimento internacional até então, era praticamente inevitável que os compositores das gerações seguintes o olhassem, criticamente ou não, como um modelo de sucesso, e que a recepção crítica

comparasse a ele os compositores posteriores. Gomes era um símbolo de realização nacional, e foi considerado um gênio nacional a ser emulado ou suplantado.

O processo de leonização iniciado em 1870, com o sucesso internacional de *Il Guarany*, insuflou sentimentos nacionalistas e culminou na década seguinte com afirmações ufanistas tais como “o primeiro gênio musical da América”,⁹ “uma das glórias do Brasil (...) [e] o grande gênio americano”.¹⁰ Nas últimas décadas do século XIX, a Protofonia de *Il Guarany* transformou-se numa espécie de segundo hino nacional brasileiro.¹¹ Na década de 1890, o sucesso de Gomes ajudou o Brasil a construir uma imagem positiva de si mesmo por aclamações do tipo “o único compositor de que se gloria a América do Sul”.¹² Carlos Gomes era o único compositor brasileiro até a década de 1890 que poderia sustentar aspirações no sentido de equiparar o Brasil com os países “civilizados”.

Entre as primeiras tentativas de incluir a música brasileira num quadro mais amplo da construção histórica do cânone europeu, está o *Concerto Histórico* promovido por J. Queirós no Teatro Lírico a 28 de junho de 1896. Tal propósito, indicado pelo organizador na nota do concerto, é acompanhado da seguinte ressalva:

*Será pouco, depois de tantos nomes célebres que ilustram o estudo retrospectivo da música em quatro séculos, mas é o único brasileiro que nesse gênero se impôs às nações que criaram a divina arte.*¹³

Gomes foi definitivamente reconhecido como “o criador da ópera romântica brasileira”¹⁴ e os compositores brasileiros que tentaram sua pena no gênero operístico não puderam escapar da sombra do aclamado compositor. No *début* de Delgado de Carvalho como compositor de ópera em 1894, o crítico da *Gazeta de Notícias* não hesitou em compará-lo ao mestre campineiro, vendo no compositor de *Moema* “o continuador de nossas glórias musicais, o

⁵ Apud Azevedo 1956: 87.

⁶ *Revista Ilustrada* n° 651, Out. 1892, p. 3.

⁷ Azevedo 1956: 98.

⁸ Para estudo sobre a mitificação de Gomes durante seu período final em Belém do Pará, ver Coelho 1995.

⁹ *O Liberal do Pará*, 27 Jul. 1882, apud Coelho 1995: 127-8.

¹⁰ *A Constituição*, 7 Jul. 1883, apud Coelho 1995: 131

¹¹ Lange 1969: 403.

¹² *JC*, 15 Ago. 1894, p. 2: “Carlos Gomes e a sua ópera *Lo Schiavo*,” contribuição especial de V[incento] C[ernicchiaro]. Doravante o *Journal do Commercio* será referido pela abreviatura *JC*.

¹³ Programa de concerto, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, referida doravante pela abreviatura BNRJ.

¹⁴ *JC*, 15 Ago. 1894 p. 2: “Carlos Gomes e a sua ópera *Lo Schiavo*,” contribuição especial de V[incento] C[ernicchiaro]



herdeiro das tradições honrosas que para o nome brasileiro conquistou Carlos Gomes”.¹⁵

A opinião emitida no referido artigo, escrito por “um dos mais abalizados jornalistas brasileiros”, parece ter ecoado na crítica da época pois foi transcrito, com a permissão do autor, no jornal de música lisboense *Amphion*, do qual o maestro pernambucano Euclides Fonseca era correspondente e colaborador; e uma década mais tarde, no próprio livro de história da música brasileira, de Guilherme de Melo.¹⁶

Por ocasião da primeira execução de *I Salduni*, de Leopoldo Miguez, em versão reduzida para dois pianos e cantada por amadores, realizada no salão do Instituto Nacional de Música a 28 de setembro de 1899, o crítico do *Jornal do Commercio* lembra que o crítico de *O Paiz* havia proclamado ser Miguez “a maior glória musical de nossa pátria”. Tal elogio, pronunciado quando o diretor do Instituto Nacional de Música venceu o concurso do Hino da Proclamação da República (21 de janeiro de 1890), implicava a destituição do lugar indisputável que Carlos Gomes ocupava no panteão das glórias nacionais. O crítico do *Jornal do Commercio* faz, então, uma distinção entre a opinião do público e a da crítica musical:

*Estas palavras podiam, mesmo naquele tempo, exprimir um conceito justo e um juízo verdadeiro; entretanto, dificilmente convenceriam os profanos, fascinados pelos triunfos mais evidentes de Carlos Gomes.*¹⁷

Durante a década de 1900, o público brasileiro ainda ansiava por um compositor digno de ser aclamado sucessor de Carlos Gomes. Ao retornar da Europa em 1900, Francisco Braga foi recebido pelos críticos e pelo seu círculo entusiástico de amigos com referências comparativas a Carlos Gomes. Ao comentar o primeiro concerto sinfônico do maestro Francisco Braga, realizado a 18 novembro de 1900 no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, o crítico do *Jornal do Commercio* faz a arguta constatação que “quase toda a imprensa proclamou [Francisco Braga] sucessor do nosso glorioso Carlos Gomes”, mas contesta candidamente tal reivindicação, argumentando que Braga era um compositor em

início de carreira que, então, “conquista suas esporas de cavaleiro” e ainda era muito cedo para “investi-lo da sucessão das glórias de Carlos Gomes”.¹⁸ Em outro artigo, sobre o segundo e último concerto sinfônico de 1900 de Francisco Braga, realizado a 25 de novembro no mesmo teatro, o crítico conclui que “o talento genial de Carlos Gomes (...) continua sem sucessor na cena lírica, apesar do açodamento dos que só cuidam em dar-lhe substituto.”¹⁹

Carlos Gomes foi também um paradigma quanto ao gênero indispensável para a consagração de um compositor, na medida em que a ópera permaneceu *condito sine qua non* para o público brasileiro da década de 1890. A produção instrumental e camerística tinha repercussão numa esfera menor, promovendo o reconhecimento entre um público selecionado, os críticos e o círculo dos amigos, não exercendo papel relevante na canonização do compositor perante o grande público. O crítico do *Jornal do Commercio* observa que a valiosa produção instrumental e sinfônica de Leopoldo Miguez – que já incluía a *Sonata para violino e piano*, o poema sinfônico *Parisina*, a *Sinfonia em si bemol* e abundantes músicas para piano – não bastou para consagrá-lo perante o grande público.

*Neste meio comercial e político, avesso às artes, onde a ignorância predomina falseando o sentimento estético pouco educado, a preeminência do Sr. Leopoldo Miguez só receberia a consagração popular quando ele escrevesse uma ópera, porque – é um fato digno de nota e significativo – entre nós se acredita geralmente que a ópera é a mais elevada produção musical, e o verdadeiro estalão do talento musical, e o verdadeiro estalão do talento do compositor.*²⁰

Entre as obras que deram maior reconhecimento a Leopoldo Miguez como compositor, constam duas óperas wagnerianas e um poema sinfônico: a ópera em dois atos *Pelo Amor!* (s.d.), o poema sinfônico *Prometheus* (1891) e a ópera em quatro-atos *I Salduni* (1899). *Prometheus* foi considerada por Viana da Mota “a melhor de todas as obras de Miguez”.²¹ No entanto,

¹⁵ *Gazeta de Notícias* [1895, artigo de Luís de Castro], citado in Melo 1908: 330-1.

¹⁶ Melo 1908: 330-1.

¹⁷ *JC*, 20 Out. 1899, p. 3, coluna Teatros & Música, doravante referida pela abreviatura T&M.

¹⁸ *JC*, 19 Nov. 1900, p. 2, T&M [de Rodrigues Barbosa].

¹⁹ *JC*, 26 Nov. 1900, p. 2, T&M [de Rodrigues Barbosa].

²⁰ *JC*, 20 Out. 1899 p. 3.

²¹ Azevedo 1956: 116-7.



Miguez foi aclamado sobretudo por *I Salduni*, a obra de sua lavra mais comentada nos periódicos brasileiros, sobre a qual um grande número de artigos foram publicados anos antes e meses após sua primeira execução. A importância dessa ópera e de toda a historiografia que ela gerou reside na defesa de uma nova tendência na música brasileira: o wagnerismo.

Francisco Braga também atendeu a demanda pela ópera e se empenhou na composição de *Jupyra* para fazer seu retorno triunfal ao Brasil após dez anos na Europa. A chegada de Braga foi comemorada com uma grande recepção organizada por seus amigos vinculados ao Instituto Profissional e ao jornal *Cidade do Rio*. Os acontecimentos que cercaram o retorno de Braga foram comentados extensamente pela imprensa diária do Rio de Janeiro, antes e após a sua chegada.²² Conforme o crítico do *Jornal do Commercio*, “a grande aspiração do nosso compatriota era escrever uma ópera”.²³ Braga quis repetir a façanha de Gomes de ter sua ópera executada na Europa e depois retornar ao Brasil coroado pela aclamação internacional – o que não aconteceu, pois Braga não logrou encenar *Jupyra* na Europa; teve executada apenas a 2ª cena dessa ópera em um ato, em concerto realizado no Teatre La Bodimère em Paris a 30 de dezembro de 1900.²⁴

Prova adicional da importância do gênero operístico para o público brasileiro reside no fato de que diversos críticos da época referiam-se aos compositores brasileiros por antonomásia, evocando-os pelo título de suas óperas de sucesso, em artigos que comentavam sobre a execução de obras sinfônicas. O mesmo acontecia nos anúncios de edição de novas composições para piano. Por exemplo, Braga é referido como “o compositor de *Jupyra*” e Delgado de Carvalho como “o compositor do *Moema*”.

Carlos Gomes foi um modelo não somente por sua carreira bem-sucedida como compositor da

ópera, mas também pelos paradigmas nacionalistas que sua obra estabeleceu na música brasileira. Os paradigmas musicais se referem sobretudo ao uso do Indianismo como fonte literária e a paisagem como um *topos* musical nacionalista.²⁵ Gomes obteve reconhecimento internacional com uma ópera sobre tema indianista que, embora tenha sido recebida na Itália sob a rubrica do exotismo, foi reinterpretada pelo público brasileiro como obra nacionalista.

A combinação de assunto Indianista com *libretto* em italiano do *Il Guarany* de Gomes (1870) veio a ser uma fórmula seguida por compositores subseqüentes, como é o caso de *Moema*, de Delgado de Carvalho, e *Jupyra*, de Francisco Braga. Entretanto, essas três óperas indianistas desviavam da importante premissa nacionalista de usar o vernáculo, estabelecida pela literatura brasileira desde a década de 1830 e adotado pelo movimento de ópera brasileira, iniciado na década de 1850 e abortado no início da década de 1860. A proposição nacionalista de José de Alencar de incorporar no romance brasileiro o português falado no Brasil, ao invés do português falado em Portugal, não ecoou na versão operística de seu romance *O Guarany*. Embora Carlos Gomes fosse produto do movimento de ópera nacional,²⁶ razões pragmáticas impossibilitaram-no de usar um *libretto* em português em *Il Guarany* na sua *première* brasileira no Rio de Janeiro a 2 de dezembro de 1870.

Já em 1864 Gomes tinha o romance *Il Guarany* de Alencar em mente,²⁷ e em 1865, mais de um ano após sua chegada na Itália, Gomes havia gasto Fr\$800 na adaptação do *libretto*.²⁸ Gomes havia planejado essa ópera inicialmente para a Companhia de José Amat, da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional²⁹, e muito provavelmente iria seguir seus preceitos nacionalistas. Essa suposição sugere que Gomes teria tido a intenção de produzir uma versão em português de *Il Guarany*. Entretanto, o

²² Ver, por exemplo, *Cidade do Rio*, 21, 23, 24, 25, 26 Jul. 1900; e *JC*, 23, 24 e 27 Jul. 1900, p. 2 com artigos dedicados inteiramente a Francisco Braga. Entre os diversos periódicos que noticiaram a chegada de Braga constam a *Revista Ilustrada* e a *Revista da Semana*.

²³ *JC*, 24 Jul. 1900, p. 2.

²⁴ Hora 1953: 13-5, 16.

²⁵ Volpe 2001 apresenta estudo revisionista sobre o Indianismo na música brasileira a partir da crítica literária e ideológica (cap. 4). Volpe 2001 propõe ainda a paisagem como *topos* nacionalista na música brasileira sob o ponto de vista da construção da historiografia musical brasileira (cap. 1) e da história da recepção (cap. 5).

²⁶ Kiefer 1976: 77.

²⁷ Cf. carta de Carlos Gomes para Francisco Manuel da Silva, datada Milão, 4 de setembro de 1864, citada in Azevedo 1950: 207-8; Azevedo 1956: 76.

²⁸ Azevedo 1938: 331; e Azevedo 1950: 211.

²⁹ Azevedo 1938: 331; e Azevedo 1950: 211.



fracasso da companhia de Amat em 1864 o teria temporariamente desanimado de levar em frente o projeto do *Guarany*.³⁰

A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional não conseguiu criar uma escola brasileira de canto e seu projeto de nacionalizar a ópera brasileira pelo canto em vernáculo falhou pela falta de cantores capacitados. Tal Academia podia motivar compositores a escrever óperas em português, mas suas encenações ainda dependiam de cantores estrangeiros, cuja falta de dicção apropriada comprometeu gravemente a execução daquelas óperas. O público reagiu negativamente ao canto embrulhado e ria das palavras pronunciadas erroneamente.³¹

Conseqüentemente, quando *Il Guarany* estreou no Brasil, o projeto de cantar óperas nacionais em português estava completamente abortado e *Il Guarany* foi executado na língua que tinha feito Carlos Gomes famoso na Itália. “Esse exemplo foi considerado pelos demais compositores brasileiros como uma regra. E todos eles, a partir de então, abandonaram o vernáculo para compor exclusivamente em italiano”.³² Apesar dos esforços de Nepomuceno quanto à canção brasileira, esse paradigma operístico foi superado somente em 1937 com o I Congresso de Língua Nacional Cantada, organizado por Mário de Andrade.

O Indianismo, e suas subseqüentes reformulações, foi uma fórmula considerada por outros compositores brasileiros, como indica o número considerável de óperas e poemas sinfônicos sobre o assunto compostos depois de *Il Guarany*, por exemplo, *Moema* (1891) e *Jacy* (s.d.), de Assis Pacheco; *Moema* (1892), de Delgado de Carvalho; *Iara* (1895), de Gama Malcher; *Uiaras* (1897; perdida), de Alberto Nepomuceno; *Marabá* (1894) e *Jupyra* (1899), de Francisco Braga; *Iracema* (1937), de J. Octaviano; *Ponaim* (1935), de Vitor Ribeiro Neves; *Uirapuru* (1917; 1935), *Amazonas* (1917;

1935) e *Iara* (1917), de Villa-Lobos; *Imbapara* (1928), de Lorenzo Fernandez; *Iara* (1942), de Francisco Mignone.

Óperas de compositores subseqüentes contêm algumas passagens cujas citações apontam para o paradigma Carlos Gomes. Por exemplo, o verso “*Tutto é silenzio!*” com o qual Gonzales abre a Scena e Duetto, “*Donna tu forse l'unica*” (Ato II) do *Il Guarany*, aparece como o primeiro enunciado da primeira cena de Moema no Recitativo e Romanza “*Quanta sventura*” de *Moema*, Delgado de Carvalho. Tal como seu modelo, o referido verso é musicado em terça menor ascendente, porém funciona diferentemente do ponto de vista harmônico. Porquanto, em *Il Guarany*, o intervalo se compõe das notas *mib-solb* sobre o acorde de Mi menor; e em *Moema* consiste das notas *ré-fá* sobre o acorde de Sol menor perfazendo um acorde de sétima menor.

A referência paradigmática ao Indianismo de Gomes é indicada claramente pelas restrições que Braga fez ao tratar do Indianismo em sua ópera. Em uma carta a seu libretista Luis Escragnolle Doria, datada de abril de 1893, recomendando o conjunto dramático que queria para sua primeira ópera, Braga afirma que “gostaria que o assunto fosse nacional, mas que não tivesse índios (...) e nada de bailados.”³³ Esta ópera veio a ser *Jupyra*, baseada no pequeno romance de Bernardo Guimarães com o mesmo título. Embora a ópera de Braga tivesse uma índia como sua protagonista, ela não se veste com indumentária de penas.³⁴ Obviamente, Braga não quis seguir o modelo indianista de *Il Guarany* em seus *ballets* e trajes exóticos. Nesse caso, o paradigma foi evocado justamente para ser rejeitado. De fato, Braga relutou em escrever ópera sobre assuntos nacionais e percebeu a importância desse empreendimento somente após a insistência de seus amigos.³⁵

Carlos Gomes foi o primeiro compositor cuja imagem pública foi associada ao Indianismo. No

³⁰ Azevedo 1938: 331. Em carta a Francisco Manuel da Silva, datada Milão, 3 de maio de 1865, Gomes dizia: “Sinto muito a morte prematura das músicas nacional e italiana. Essa morte me faz perder a coragem de escrever a ópera Nacional o GUARANY, cujo libretto me custou 800 francos. (...) Deus queira que não seja completa a destruição da Ópera Nacional, porque morrendo para sempre, quais serão as nossas esperanças?!...” (apud Azevedo 1936: 334; e Azevedo 1950: 214)

³¹ See Kiefer 1976: 77-82.

³² Salles 2000: 35.

³³ Apud Azevedo 1956: 182.

³⁴ Azevedo 1956: 182.

³⁵ Carta de Francisco Braga para [Corbiniano] Villaça, datada Dresden, 9 de março de 1897: “Diversas vezes me foram dados conselhos por amigos do Rio (que, brasileiros daqueles que como nós também, dão a vida pela pátria) me fazendo ver a necessidade, o dever quase, de eu estrear com um trabalho de assunto nacional, de autor nacional. Outrora fiquei em dúvida, porém, hoje compreendo a razão que tinham os meus amigos quando sugeriram-me a idéia...” (Hora 1953: 40-2)



âmbito lingüístico, consta a nota de programa do *Concerto Histórico* de J. Queirós realizado no Teatro Lírico a 28 de junho de 1896, informando que o concerto será encerrado com a profonia do *Guarany*, “ao grito guerreiro do filho das selvas americanas”.³⁶ Sabe-se também que o libretista Antonio Ghislanzoni o chamava afetuosamente de “selvagem”.³⁷ Na iconografia consta a caricatura, de Alfredo Edel, publicada no *Álbum Artístico da Gazetta Musicale di Milano* (c. 1879). Importante ressaltar que a precedência de Carlos Gomes como objeto de mitificação fundadora da música brasileira contraria o que foi propalado pelo modernismo nacionalista em torno da figura de Villa-Lobos como o “índio de casaca”.



Caricatura de Carlos Gomes, por Alfredo Edel (c. 1879).

Carlos Gomes estabeleceu também paradigmas musicais relativos à importância da melodia e da orquestração na música brasileira, consideradas pela crítica coeva como as principais qualidades da música do compositor. A crítica se refere constantemente à orquestração de Carlos Gomes, especialmente nas seções de descritivismo paisagístico. Vincenzo

Cernicchiaro, violinista italiano, crítico e compositor que se estabeleceu no Rio de Janeiro, e autor do importante livro *Storia della musica nel Brasile; dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (Milão, 1926), enfatizou a hábil orquestração de Gomes e a associou à descrição da natureza, já alguns anos antes da morte do compositor em longo artigo publicado no *Jornal do Commercio*. Afirma o músico e crítico italiano que a instrumentação “ousada, terrível, ameaçadora, austera, delicada, elegante e colorida [de Gomes], não receia comparação” e que esse “orquestrador por excelência” e “colorista muito hábil” sabe “tirar efeitos calculados, pondo assim em evidência as virtudes e as propriedades dos instrumentos, que na opinião de Boury, foram feitos para idealizar os sons da natureza”. Cernicchiaro continua sua digressão identificando os diversos elementos da natureza no Prelúdio “Alvorada”,

*cuja música descritiva (...) mostra com bonitos e encantadores efeitos o rugido do mar, cujas vagas, no profundo silêncio da noite, rompem-se contra a beira pedrosa, enquanto outra frase, preludiando com sons muito variados, prepara o aparecimento da aurora brasileira em toda sua majestade, e ao longe ouve-se o som da Unubia [sic; em vez de Inubia] guerreira no campo Tamoyo. Os clarins tocam a alvorada e contrastam com o lamento do cuco e com os trinos do sabiá. O efeito orquestral continua rico, audacioso e variado. Uma progressão, que começa com pianíssimo, prepara com um grandioso crescendo, um efeito de máxima sonoridade, em que a frase dominante parece um hino grandioso ao primeiro raio de sol que beija a incomparável terra do Guanabara.*³⁸

A habilidade de Gomes como orquestrador ao abordar a música descritiva também é observada por outro crítico, Rodrigues Barbosa. Ambos os comentários indicam que a recepção coeva reconheceu uma “brasilidade” nos efeitos orquestrais de Gomes. Ao comentar a execução de *Lo Schiavo*, o crítico do *Jornal do Commercio* diz que as partituras de Gomes contêm “páginas descritivas, cheias dos mais belos efeitos, sempre com um cunho de originalidade brasileira”.³⁹ Na virada do século, o mesmo crítico

³⁶ Programa de concerto BNRJ.

³⁷ Vetro 1982: 37.

³⁸ JC, 15 Ago. 1894 p. 2, “Carlos Gomes e a sua ópera *Lo Schiavo*,” contribuição especial de V[incenzo] C[ernicchiaro].

³⁹ JC, 17 Ago. 1894, p. 1, T&M [de Rodrigues Barbosa].



reiterou que a profonia do *Guarany* “traduz todas as grandezas desta terra querida”.⁴⁰ Portanto, uma análise dos textos de diversos críticos das décadas de 1890 e 1900 mostra que, embora a historiografia brasileira desde Renato Almeida (*História da música brasileira*. Rio de Janeiro, 1926) tenha desacreditado a obra de Carlos Gomes do “verdadeiro” nacionalismo musical, sua obra estava carregada de apelo nacionalista para a recepção contemporânea.

A crítica da época revela também como a geração seguinte de compositores procurava maneiras muito específicas para expressar a originalidade brasileira e como a recepção estava sintonizada com esse propósito. A tempestade no segundo ato da ópera *Tiradentes*, de Manuel Joaquim de Macedo, considerada uma descrição musical bem realizada de tal cena na natureza brasileira, teve ainda o mérito de nacionalizar inequivocamente a referência musical à fauna brasileira, com “o trinar dos canários e o gorgueio das mais belas aves brasileiras, destacando-se de maneira pastoral o canto das siriemas, em par, em *décimas menores descendentes*”. O crítico ressalta que “quem tiver (...) viajado pelo sertão mineiro, reconhecerá a exatidão desse canto duplo em música”.⁴¹

A década de 1900 também teve uma visão crítica do legado de Gomes ao apontar a inadequação de algumas de suas fórmulas musicais para expressar a natureza brasileira. Trata-se especificamente do uso do “canto do cuco no albor da aurora numa fazenda do Brazil”, proveniente da “sugestão européia” da *Sinfonia Pastoral* de Beethoven.⁴² A evocação da fauna brasileira continuou sendo elemento fundamental da música nacionalista no Brasil, culminando com *Uirapuru*, de Villa-Lobos, que utiliza o canto de um pássaro de *status* quase mítico da Amazônia.⁴³

Ao mesmo tempo que os compositores brasileiros do final do século XIX mantiveram os paradigmas nacionalistas de Carlos Gomes, eles buscavam também atualizar seu estilo musical. *Moema*, de

Delgado de Carvalho, revelou renovação estilística sob a influência de Massenet; *Jupyra*, de Francisco Braga, com Massenet e Wagner.

As mudanças estilísticas que impactaram o Brasil na década de 1890 afetaram em certa medida a recepção de Carlos Gomes. Rodrigues Barbosa reconhece uma mudança substancial no gosto do público brasileiro. “Nos seis anos decorridos [da estréia de *Lo Schiavo*] não poucas alterações se têm operado no gosto musical brasileiro, que está naturalmente afeito às transformações da música nos principais centros europeus”. Esse crítico já detectou, na época, que o declínio da popularidade de Gomes no Brasil foi fenômeno paralelo do ocorrido com Verdi na Europa, cuja música, embora “agradando sempre, já não impressiona como outrora”.⁴⁴

Essa visão reflete o impacto inicial do wagnerismo no Brasil que abalou em certa medida o prestígio de Carlos Gomes. A crítica da época indica que a hegemonia de Carlos Gomes foi questionada num determinado setor do círculo musical do Rio de Janeiro mas não entre o público mais amplo. Segundo Cernicchiaro, “esta injustiça não cabe à sociedade brasileira, que tem inato o gosto de boa música, mas a uma seita de músicos anarquistas [i.e., os wagnerianos], cuja terrível inveja pretende obscurecer a glória do benemérito maestro”.⁴⁵ Asserção semelhante faz Rodrigues Barbosa ao dizer que *Il Guarany* foi “injustamente considerada pelos ferozes exclusivistas do wagnerismo”, pois sendo ópera “filiada à escola italiana, perdeu o seu prestígio anterior pelo atual desenvolvimento wagnerista aplicado às escolas modernas”.⁴⁶

No entanto, o público continuou a encher teatros brasileiros para ver *Il Guarany* e *Lo Schiavo*, como mostram os artigos já mencionados, tendo sido ovacionadas ruidosamente e suas encenações interrompidas no decorrer de vários trechos pelos aplausos ardentes do público. Os jornais mostram claramente que o público ainda era muito entusiasmado a respeito de *Lo Schiavo* mesmo seis anos após sua

⁴⁰ JC, 26 Nov. 1900, p. 2, T&M [de Rodrigues Barbosa] por ocasião do segundo e último concerto sinfônico do maestro Francisco Braga, 25 Nov. 1900, Teatro Lírico RJ

⁴¹ JC, 22 Nov. 1900, p. 4, T&M; transcrição de artigo publicado originalmente no jornal de Belém do Pará; o nome do autor não é mencionado.

⁴² JC, 22 Nov. 1900, p. 4, T&M. Ver discussão aprofundada dessa questão concernente à “Alvorada”, de Gomes, in Volpe 2001 (cap. 5).

⁴³ Sobre o uso do canto dos pássaros brasileiros como elemento nacionalizante da música desde Carlos Gomes até Villa-Lobos, ver Volpe 2001 (cap. 5).

⁴⁴ JC, 17 Ago. 1894, p. 1, T&M [de Rodrigues Barbosa], artigo sobre a execução de *Lo Schiavo*, de C. Gomes.

⁴⁵ JC, 15 Ago. 1894 p. 2, “Carlos Gomes e a sua ópera *Lo Schiavo*,” contribuição especial de V[incenzo] C[ernicchiaro].

⁴⁶ JC, 1 Ago. 1894, p. 2, T&M, artigo de [Rodrigues Barbosa].



première,⁴⁷ quando a música wagneriana já havia penetrado o meio musical brasileiro.

Em concordância com a opinião pública, o crítico musical Vincenzo Cernicchiaro sustentou a importância de Gomes na música brasileira, concluindo que “queiram ou não queiram os tais répteis [os detratores de Carlos Gomes, i.e., os wagnerianos] Carlos Gomes é e será pela escola brasileira o que foi o Glinka pela russa, o Massenet pela francesa, Brahms pela alemã e Verdi pela italiana, e o seu nome, como também as suas obras, não de sobreviver desde a primeira até a última evolução da arte”.⁴⁸

Mesmo os wagnerianos apelaram para a autoridade de Gomes para sustentar a sua causa, advogando que “é justa a homenagem prestada ao grande compositor brasileiro que na Europa fez-se aplaudir pelas mais exigentes platéias” e ressaltando que “A *Fosca*, influenciada pela música de Wagner, será a sua melhor partitura”.⁴⁹

Vincenzo Cernicchiaro, que defendia ardentemente a ópera italiana e combatia o wagnerismo, emitiu uma avaliação que veio a corresponder ao prestígio durador de Gomes entre o público na década seguinte, como foi atestado pela temporada de 1901. Apesar do mau tempo que reinava na noite de 16 de agosto, o Teatro Lírico teve lotação completa na encenação de *Il Guarany*, ópera “com que o pranteado compositor campineiro logrou abrir triunfalmente a sua brilhante carreira” e que “sempre mereceu e continuará a merecer” a apreciação do público, segundo as palavras do crítico do *Jornal do Commercio*. Tal noite teve caráter especial pois rendeu-se homenagem à memória de Carlos Gomes, cujo busto de bronze foi colocado no proscênio. “Antes de descerrar-se a cortina do palco, a orquestra, de pé, em solene e respeitosa atitude, executou o Hino Nacional, que foi ouvido em meio a reverencioso silêncio por toda a assistência, e conservando-se esta na mesma atitude dos respectivos executantes. Terminado o hino, irrompeu de todos os ângulos da sala estrondosa ovação”.⁵⁰ A execução de *Il Guarany*, “a ópera mais

popular de nosso inolvidável maestro Carlos Gomes”, encheu a *matinee* do Teatro Lírico a 18 de agosto de 1901, repetindo o sucesso de bilheteria a 22 de agosto de 1901 com o mesmo triunfo.⁵¹

Depois dos wagnerianos nas décadas de 1890 e 1900, os modernistas na década de 1920 deflagraram o segundo assalto sobre o legado de Gomes. Mário de Andrade estava entre os intelectuais que reconheceram que a era de Gomes havia passado. Mesmo admitindo que “o Brasil não produziu músico mais inspirado nem mais importante que o campineiro”, Mário de Andrade afirma que “hoje sua música pouco interessa e não corresponde às exigências musicais do dia nem à sensibilidade moderna. Representá-lo ainda seria proclamar o bocejo uma sensação estética”.⁵²

A imagem de Gomes foi insultada durante a Semana da Arte Moderna de 1922. O crítico Oscar Guanabara “irritou-se com todos os ‘avanguardistas da Arte Moderna’; e encabeçou uma reação feroz contra os detratores de Gomes e defensores do Modernismo, entre eles Graça Aranha, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e Ronald de Carvalho”.⁵³ A polêmica em torno de Carlos Gomes e Villa-Lobos durante a Semana da Arte Moderna oferece clara evidência de que o compositor do século XIX ainda era um paradigma durante a década de 1920, mesmo que para ser demolido. No contexto de modernização da música brasileira, Gomes representava não somente a tradição mas também o “velho”, enquanto Villa-Lobos encarnava a promessa de futuro e do “novo”. O crítico Oscar Guanabara foi chamado insolentemente por Menotti del Picchia de “o ser da época terciária”, por defender Carlos Gomes e depreciar “o monstro da Arte Nova” representado na música brasileira por Villa-Lobos.⁵⁴

A reputação de Gomes foi abalada consideravelmente pelo Modernismo, especialmente com a crítica de Menotti del Picchia e Oswald de Andrade, este último qualificando-a de “inexpressiva, postiça, nefanda”, atributos ligados à própria artificialidade da ópera, ‘convencional, com tenores cheios de *rouge* e

⁴⁷ *JC*, 17 Ago. 1894, p. 1, T&M, artigo de [Rodrigues Barbosa].

⁴⁸ *JC*, 15 Ago. 1894, p. 2, “Carlos Gomes e a sua ópera *Lo Schiavo*,” contribuição especial de V[incenzo] C[ernicchiaro].

⁴⁹ Programa de concerto BNRJ do *Concerto Histórico* de J. Queirós, no Teatro Lírico a 28 de junho de 1896.

⁵⁰ *JC*, 18 Ago. 1901, T&M, p. 3.

⁵¹ *JC*, 20 e 24 Ago. 1901, p. 3, T&M.

⁵² Mário de Andrade, “Pianolatria”, *Klaxon* Nº 1, Maio 1922, apud Wisnik 1977: 81.

⁵³ Wisnik 1977: 84.

⁵⁴ Ver discussão in Wisnik 1977: 80-91.

Relações da música brasileira com Lopes-Graça^()*



RICARDO TACUCHIAN

O envolvimento do compositor, pianista, regente, professor, musicólogo, crítico e ativista político português Fernando Lopes-Graça – também membro-correspondente da ABM – com a música brasileira foi tema de recente pesquisa conduzida pelo autor desse artigo em Portugal. Além do levantamento de textos publicados, obras musicais e correspondência enviada por compositores brasileiros a Lopes-Graça, foi feita uma análise do material, comparando problemáticas nas músicas portuguesa e brasileira, principalmente no que concerne às preocupações nacionalistas de então.

Entre 2002 e 2003, financiado pela Capes, cumpri um Estágio Pós-doutoral em Portugal onde desenvolvi três atividades básicas: fazer contato com o meio musical português, visando futuros intercâmbios musicais entre Brasil e Portugal; ministrar aulas em nível de graduação e de pós-graduação como Professor Visitante da Universidade Nova de Lisboa; e trabalhar como Pesquisador do Museu da Música Portuguesa (MMP), em Cascais. Neste texto só focalizaremos o terceiro ponto.

Em 1955, Lopes-Graça publicou em *O Comércio do Porto* um artigo intitulado “Relações musicais luso-brasileiras”, no qual se lê:

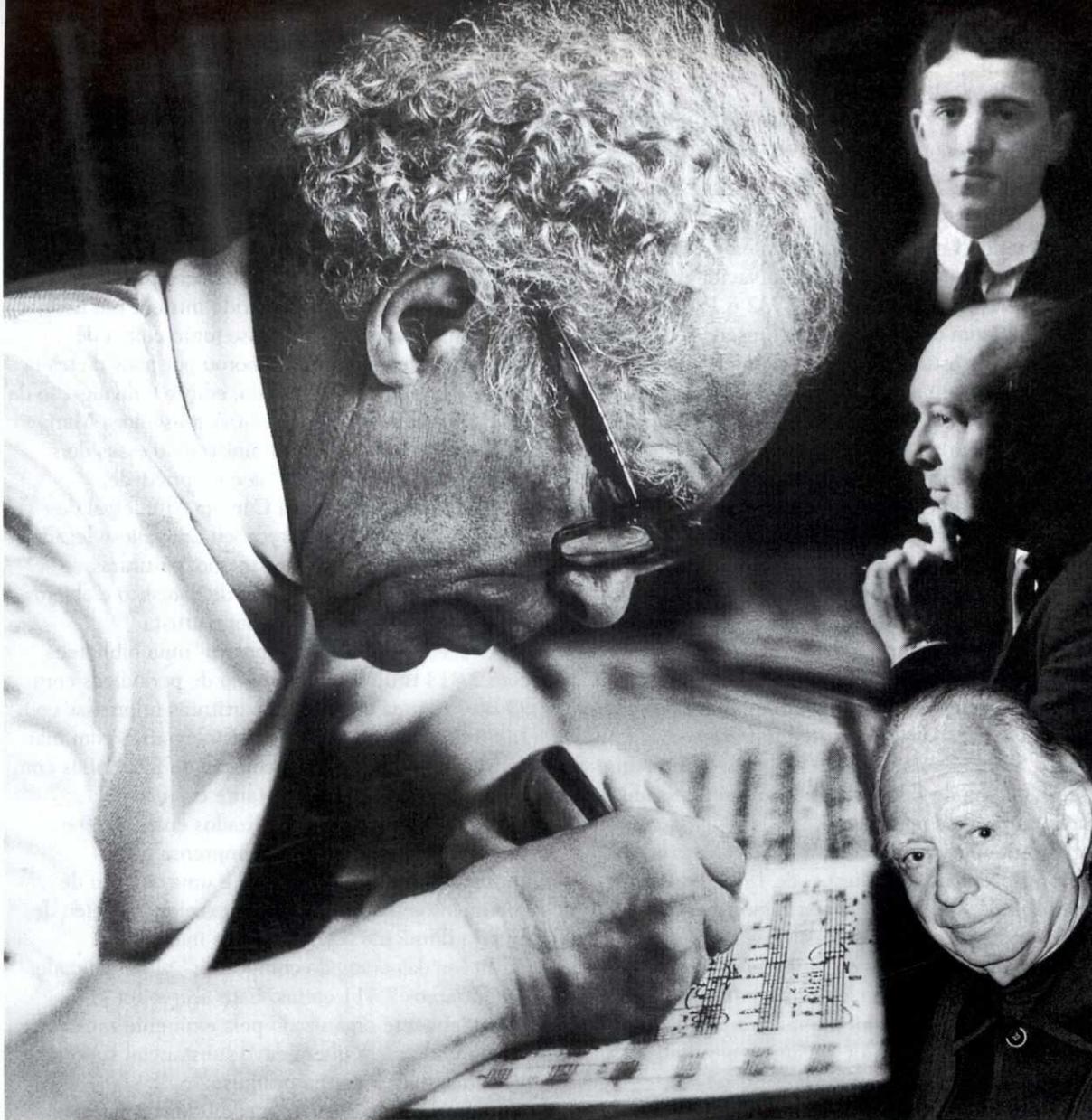
Nas nossas correspondências com músicos brasileiros, ou nas nossas conversas com os seus colegas aqui de passagem, com frequência abordamos a questão das relações musicais entre as duas pátrias irmãs para

chegarmos à lamentável conclusão de que nem os portugueses conhecem nada da música brasileira, nem os brasileiros têm notícia alguma da música portuguesa, ou, pior do que isso: que o que nós conhecemos da música do Brasil se reduz ao samba, que o que eles, os nossos irmãos de além-Atlântico, conhecem da música de Portugal se limita ao fado.¹

Somente meio século mais tarde, este quadro de desconhecimento mútuo começa a modificar-se, ainda que lentamente. No mesmo artigo, Lopes-Graça chama a atenção para o fato de que a música popular portuguesa representa um dos substratos do folclore musical brasileiro e que a influência brasileira na música popular portuguesa é também um fato a considerar. A pregação nacionalista de Lopes-Graça representa uma contraparte portuguesa

(*) Pesquisa realizada na Casa Verdades de Farias / Museu da Música Portuguesa. Estoril, Cascais, Portugal.

1 LOPES-GRAÇA, Fernando. “Relações musicais luso-brasileiras” in *A música portuguesa e os seus problemas*, vol. 3 (Lisboa: Editorial Cosmos, 1973): 285.



Lopes-Graça e brasileiros (Mignone, Santoro e Koellreutter):
relação enriquece conhecimento sobre questões estéticas de nossos compositores.

de Mário de Andrade. A todo momento se revela esta preocupação. Mais adiante, no citado artigo, Lopes-Graça afirma:

Uma boa parte da criação musical contemporânea do Brasil vai precisamente buscar na música popular a matéria da sua inspiração e dos seus métodos. Nessa faina, ao nome de Villa-Lobos há que juntar um grande número de outros compositores de relevo, como Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Radamés Gnattali, José Siqueira, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Eunice Catunda, para só falar de vivos e de

músicos cuja reputação se não limita às fronteiras do País. Impunha-se divulgar entre nós as suas obras, e decerto que o melhor acolhimento lhes seria reservado, reconhecendo o público português nelas algo da sua própria alma.²

O músico português não ficou apenas na retórica. Por meio da Sociedade de Concertos Sonata que ele dirigia, foram programados vários compositores brasileiros: seis obras de Camargo Guarnieri, três obras de Guerra-Peixe, uma de Cláudio Santoro e nove obras de Villa-Lobos.³

² Idem, 286.

³ CASCUDO, Teresa. "Brasil como tópicos, Brasil como espelho, Brasil como argumento: as relações de Fernando Lopes-Graça com a cultura brasileira" in *Congresso Brasil-Europa 500 anos: música e visões*. (Colônia: Instituto Brasileiro de Estudos Musicológicos, 1999): 268-9.



Fernando Lopes-Graça nasceu em Tomar em 1906. Estudou no Conservatório Nacional de Coimbra. Nesta cidade, entre 1932 e 1936, colaborou com o grupo literário Presença. Em 1937 foi para Paris estudar Musicologia na Sorbonne. Também recebeu aulas de composição com Koechlin. Ao regressar para Lisboa, em 1939, iniciou sua carreira poliédrica no panorama da música portuguesa. No ano seguinte recebeu o Prêmio de Composição do Círculo Cultural Musical, com seu *Primeiro Concerto para Piano e Orquestra*. Este mesmo prêmio ele o reconquistaria em 1942, 1944 e 1952. Em 1942, fundou a sociedade de concertos "Sonata", na qual programou várias obras brasileiras. Em 1951, fundou a revista *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, onde vamos encontrar artigos seus sobre a música no Brasil e que, mais tarde, foram publicados na coleção de suas Obras Literárias. Fernando Lopes Graça, embora perseguido pelo regime salazarista (seu Diploma de Professor chegou a ser cassado pela ditadura fascista portuguesa, em 1954), assumiu importante posição no cenário musical português, após a Revolução dos Cravos, de 1974, e a instalação de um regime constitucional, a partir de 1976. Inúmeros músicos brasileiros mantiveram intercâmbio com o músico português em ocasiões que ele dirigia entidades culturais em Lisboa.

Entre suas obras, em que melhor está definido seu credo nacionalista, destacam-se a *Suite Rústica* (para orquestra), os *Cinco Velhos Romances Portugueses* (pequena orquestra), as *Nove Canções Populares Portuguesas* (voz e orquestra), *Natais Portugueses* e *Melodias Rústicas Portuguesas* (para piano), além de várias harmonizações de melodias folclóricas para coro, canto e piano. Faleceu em Parede, no ano de 1994. Todo o seu acervo está no Museu da Música Portuguesa (MMP). O museu foi instalado, em 1988, na Casa Verdades de Farias, em Estoril, Concelho de Cascais. A instituição abriga, basicamente, dois importantes espólios: o de Lopes-Graça e o de Michel Giacometti (Ajaccio, 1929 / Faro, 1990).

Giacometti, um corso que foi o pioneiro dos estudos de etnomusicologia em Portugal, reuniu importante acervo de instrumentos musicais, gravações e fotografias de norte a sul do país.⁴ Lopes-Graça foi um eminente compositor, pianista, regente,

professor, musicólogo, crítico e ativista político português. Dez meses antes de falecer, transferiu todo o seu acervo para o referido museu. Ele desejava que esta documentação ficasse junto com a de Giacometti, com quem colaborou por mais de trinta anos no levantamento, estudo, edição e divulgação da música tradicional portuguesa. A museóloga Maria Conceição Correia vem administrando esses dois acervos com muita sabedoria e propriedade, devidamente apoiada pela Câmara Municipal de Cascais. Assim, o MMP recebeu um valioso legado constituído por extenso epistolário, partituras, recortes de jornais, programas de concerto e objetos pessoais do eminente pensador e artista.

O acervo Lopes-Graça possui "uma biblioteca com 2.813 títulos, uma coleção de periódicos com 93 títulos, uma coleção de partituras impressas com 1.088 títulos, uma coleção epistolográfica com mais de três mil missivas, uma coleção de fotografias com 1.200 registros, uma importante coleção de programas de concertos realizados entre 1929 e 1994, um extenso dossiê de imprensa com entrevistas e críticas musicais e uma coleção de documentos fonográficos com excelente núcleo de música do século XX, na qual se incluem as gravações das obras do compositor".⁵ Na realidade, encontramos 7.411 cartas. Este acervo foi principalmente organizado pela eminente musicóloga Teresa Cascudo a quem devo substancial suporte científico para a minha pesquisa.

Não obstante as inúmeras diferenças entre os dois países, existem muitos paralelos entre a vida política e cultural no Brasil e em Portugal. Algumas situações em comum podem ser destacadas como a ditadura militar de 1926, deflagrada em Portugal e seguida pelo salazarismo que durou de 1932 a 1968 (com uma extensão de partidários de Salazar, no poder, após a doença e afastamento do ditador). O getulismo durou de 1930 a 1945, com o retorno constitucional de Getúlio Vargas em 1950, mas com a eclosão da ditadura militar em 1964. Após o período militar no Brasil (1964–1985), os seguidores civis do antigo regime continuaram no poder, ainda por alguns anos, como ocorrera também em Portugal. Grande número de intelectuais, artistas e músicos portugueses foram ativistas políticos, com coloração esquerdista. O caos econômico produzido

⁴ CORREIA, Maria da Conceição (org), *Michel Giacometti, caminho para um museu* (Cascais: Museu da Música Portuguesa / Casa Verdades de Faria, 2004).

⁵ CASCUDO, Teresa. *Fernando Lopes-Graça, Catálogo do espólio musical* (Cascais: Museu da Música Portuguesa / Casa Verdades de Farias, 1997): VII.



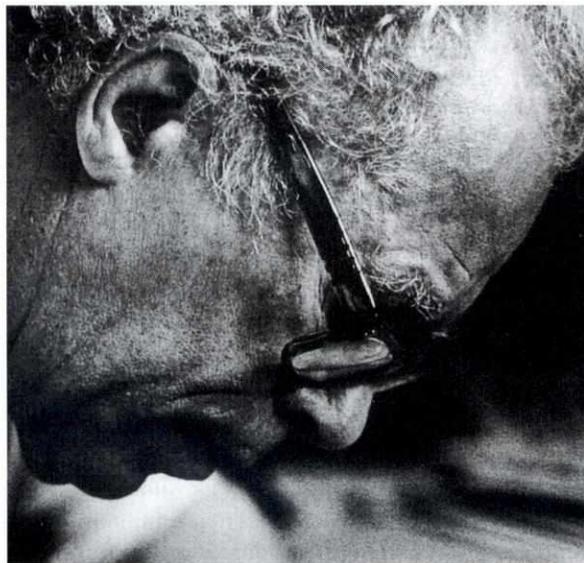
pelo braço civil da ditadura no Brasil (governo Sarney) e mais tarde os desmandos da era Collor, de certo modo encontraram um paralelo com a profunda decadência econômica por que passou Portugal, com as guerras coloniais na África, já no final do período salazarista. Em 1974, foi deflagrada a Revolução dos Cravos e, a partir de então, o país passou a trilhar uma nova orientação democrática. Lopes-Graça foi um permanente crítico do regime salazarista e um ativista do Partido Comunista Português. Além disso, foi um defensor do credo nacionalista na música portuguesa, como o faziam seus colegas brasileiros coevos como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, José Siqueira e Guerra-Peixe.

A problemática social e política, além dos traços culturais comuns entre os dois países, possivelmente aproximou alguns compositores brasileiros do artista português.

A metodologia adotada na pesquisa correspondeu, inicialmente, no levantamento de três tipos de fontes: a) textos publicados do musicólogo e crítico português sobre a música brasileira; b) seleção das obras musicais de Lopes-Graça que tenham alguma relação com a música brasileira; c) correspondências enviadas por compositores brasileiros a Lopes-Graça. Numa segunda etapa, fizemos uma análise do material, por comparação das problemáticas na música portuguesa e brasileira, principalmente no que concerne às preocupações nacionalistas de então.

Lopes-Graça escreveu cerca de 24 livros, alguns com mais de uma edição. Nos três volumes de *A Música Portuguesa e os seus problemas*⁶ ele traça um panorama da crítica e da criação musical portuguesa de seu tempo, defende o tratamento erudito da canção popular, aponta Luís de Freitas Branco como o iniciador do Modernismo musical lusitano e, no terceiro volume, transcreve a conferência feita em diversas instituições e localidades do Brasil, quando esteve pela primeira vez no País, em 1958. Trata-se de uma magnífica reflexão crítica, intitulada “claridades e sombras da história da música portuguesa”.

Em *Disto e daquilo*⁷, encontramos dois artigos sobre a música brasileira: “Notícias sobre os seminários livres de música da Universidade da



Bahia” (p. 265-9) e “O I Festival de Música da Guanabara” (p. 287-293). Em *Um artista intervém, Cartas com alguma moral*⁸, Lopes-Graça publica o artigo “carta décima terceira”, uma carta aberta a Guerra-Peixe, discutindo a questão dodecafonismo versus nacionalismo. Em *Musicália*,⁹ Lopes-Graça traça um conciso mas penetrante perfil de Villa-Lobos, por ocasião de seu falecimento. Lopes-Graça afirma que na obra de Villa “não escasseiam as páginas de génio” (p. 147), para depois levantar uma questão que será desenvolvida em seguida:

Génio sobretudo local? É possível. Mas todos os génios da arte são, antes de mais nada, locais: e se o de Villa-Lobos não atinge a universalidade do de um Stravinsky ou um Bartok (para só lembrar, dentre os seus contemporâneos, os que, em sua essência, lhe são mais afins), já não será pequena façanha, e diminuta glória, o haver, a golpes de audácia, de talento, de incontroversos dons, dado a carta de alforria à música do seu país criando, de facto, uma música brasileira individualizada no sentido étnico e na projeção cultural (pag. 147).

Aliás a *Musicália* expõe a seguinte dedicatória:

6 LOPES-GRAÇA, Fernando. *A música portuguesa e os seus problemas*. Vol. 1. (Porto: Edições Lopes da Silva, 1944).
LOPES-GRAÇA, Fernando. *A música portuguesa e os seus problemas*. Vol. 2. (Coimbra: Edição do autor, 1959).
LOPES-GRAÇA, Fernando. *A música portuguesa e os seus problemas*. Vol. 3. (Lisboa: Editorial Cosmos, 1973).

7 LOPES-GRAÇA, Fernando. *Disto e Daquilo* (Lisboa: Edições Cosmos, 1973).

8 LOPES-GRAÇA, Fernando. *Um artista intervém, Cartas com alguma moral* (Lisboa: Edições Cosmos, 1974): 255-60.

9 LOPES-GRAÇA, Fernando. *Musicália*, 2. ed. (Lisboa: Editorial Caminho, 1992): 146-8.



Aos senhores Renato Almeida, Andrade Muricy, Nogueira França e Caldeira Filho, eminentes musicólogos brasileiros, grato pelo lisonjeiro acolhimento dispensado nas Terras de Santa Cruz, oferece e dedica o autor (Lopes-Graça se referia à sua primeira estada no Brasil, em 1958).

Por fim, em *Opúsculos* (2)¹⁰, Lopes-Graça nos mostra o “Inquérito aos compositores brasileiros”, no qual ele submete seis perguntas a seis compositores brasileiros (Villa-Lobos, Francisco Mignone, Guerra-Peixe, Luís Cosme, Cláudio Santoro e Camargo Guarnieri). Trata-se de uma republicação de um artigo que veio à luz em 1958, na *Gazeta Musical e de Todas as Artes*. Este inquérito é de suma importância para a musicologia brasileira, pois representa um corte epistemológico do pensamento criativo brasileiro no ano de 1958.

Estes textos representam um manancial de estudo muito precioso porque mostram uma visão da música brasileira de uma perspectiva de fora, feita por observador perspicaz ainda que não conhecendo profundamente o objeto em questão. De outro lado, revela que a polaridade que começava a se formar na música do Brasil (tonalismo *versus* atonalismo) era o reflexo do mesmo fenômeno que ocorria em Portugal. De outro lado, Lopes-Graça, era um ideólogo do nacionalismo musical e não deixava de mostrar uma certa tendência a favor dos defensores desta linha.

Passemos agora para um breve comentário sobre o segundo item de nossa pesquisa, isto é, a obra musical de Lopes-Graça que tem alguma vinculação com o Brasil.

No vasto catálogo de composições de Lopes-Graça, encontramos nove obras que apresentam alguma relação com o Brasil. A primeira é a *Elegia à memória de D. Herculana de Carvalho*. Constam duas versões, sendo apenas a primeira com dedicatória a Anna Stella Schic. Encontramos um bilhete datilografado (São Paulo 4/5/54) de Anna Stella agradecendo a composição a ela dedicada. Não conseguimos saber se ela chegou a executar a peça alguma vez. A primeira audição foi feita pelo próprio compositor, em 1953, no Porto. As *Sete canções populares brasileiras* são de 1954 e dedicadas a Mme. Vera Janacopoulos. Encontramos o bilhete de Vera Janacopoulos, do Rio, 26/9/54, agradecendo as canções brasileiras a ela dedicadas.

Neste bilhete a cantora informa, ainda, que suas alunas cantam as canções francesas de Lopes-Graça em concerto e no rádio. Possivelmente Vera Janacopoulos estava se referindo às *Six vieilles chansons françaises*. A primeira audição parcial foi feita no ano seguinte, em Lisboa, por Maria Alice Vieira de Almeida, acompanhada ao piano pelo autor. A primeira audição integral foi feita por Dulce Cabrita (que foi uma das grandes intérpretes do compositor), em Lisboa, 1965, também acompanhada pelo compositor ao piano. Num outro bilhete de Vera Janacopoulos, este do Rio, 10/6/55, ela afirma: “Recebi suas bonitas “Trovas” que muito gostei. Não canto mais em público, senão estariam no meu repertório. Minhas alunas terão esse prazer.” Outra peça para canto e piano é o “Desafio” sobre texto de Manuel Bandeira (1958/60), sem indicação de *première*.

No espólio do compositor encontramos uma carta de Manuel Bandeira, agradecendo a Lopes-Graça pela “honra de você me ter musicado ‘Desafio’ (com bunda e tudo!)”. “Balada de uma heroína” de 1953, com poesia de José Gomes Ferreira, foi dedicada ao Madrigal Renascentista de Belo Horizonte que a estreou em 1958, nos Seminários Internacionais de Música da Universidade da Bahia, sob a regência de Eduardo Prates. *Dezessete canções tradicionais brasileiras*, de 1960, para coro misto a *cappella*, foi dedicado “à memória de Mário de Andrade”. Para escrever esta coletânea, Lopes-Graça se valeu de transcrições feitas por Oneyda Alvarenga em sua *Musica Popular Brasileira*, Alceu Maynard Araújo e Aricó Junior em *Cem Melodias Folclóricas e Rossini Tavares de Lima, no ABC do Folclore*. Também sobre cantos folclóricos brasileiros está escrito o Quinteto de Sopros *O túmulo de Villa-Lobos*, de 1970, dedicado ao Pacific Arts Woodwind Quintet, mas com primeira audição feita em Lisboa, em 1973, por um conjunto não identificado, sob a direção de Silva Dionísio. Novamente Lopes-Graça se louvou no livro de Oneyda Alvarenga para aproveitar as melodias folclóricas utilizadas.

O *Quarteto de Cordas n° 1*, de 1964, foi dedicado ao Quarteto de Cordas do Rio de Janeiro, mas sua primeira audição foi feita em Madri, em 1970. Esta obra ganhou o prêmio de composição musical Príncipe Rainer III de Mônaco, em 1965. Também para quarteto de cordas é a *Suite rústica n° 2* (1965), dedicada a Guerra-Peixe, sobre cantos e danças tradicionais portugueses. Sobre esta obra há

10 LOPES-GRAÇA, Fernando. *Opúsculo 2* (Lisboa: Editorial Caminho, 1984): 193-227.



(1), Eladio Perez-Gonzalez (2), Kilza Setti (35), Ana Stella Schic (1), Cláudio Santoro (15), Helza Cameu (5), Curt Lange (4), Jorge Amado (8) e Mozart Araujo (9). Dentre as instituições estão a Sala Cecília Meireles, Sociedade Brasileira de Musicologia, Academia Brasileira de Música, Reitoria da UFBA, I Festival de Música da Guanabara, Círculo de Arte Vera Janacopulos, Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea e Academia Internacional de Música.

A grande maioria das cartas trata de assuntos pessoais, pedidos de concertos e agradecimentos por envio de livros, entre outros. Entre as que envolvem depoimentos com interesse musicológico estão as de Luiz Heitor, Camargo Guarnieri, Arnaldo Estrela e Mariuccia Iacovino, Francisco Mignone, Vasco Mariz e, principalmente, Guerra-Peixe. Este último grupo de cartas é o mais rico pelos depoimentos do compositor petropolitano. A correspondência de Guerra-Peixe tem um caráter de depoimento, em que o ilustre compositor expõe seu credo estético e comenta o meio artístico brasileiro com mais espontaneidade do que o faria se o texto se destinasse a ser lido em território nacional. Em outra oportunidade voltaremos a esse tema.

Em 1958, Camargo Guarnieri era assessor do Ministro da Educação e Cultura Clóvis Salgado. Aproveitando essa oportunidade, o compositor paulista convidou Lopes-Graça para visitar o Brasil e realizar uma série de palestras sobre a música em Portugal e apresentar a sua própria música. Era a primeira vez que a personalidade portuguesa visitava o Brasil, fazendo contato com grande parte de seu mundo musical. Lopes-Graça visitou várias instituições e escreveu, na imprensa de Portugal, artigos sobre a música no Brasil, inclusive a importante enquete com seis compositores brasileiros citados anteriormente. Arquivado junto com as cartas, está o discurso proferido por Guarnieri, em São Paulo, no dia 19 de setembro de 1958, em nome do governo brasileiro:

Minhas Senhoras, Meus Senhores: A modéstia de Fernando Lopes-Graça não autorizaria a interferência das palavras, quando aqui estamos reunidos para nos deliciar com a música deste ilustre compositor e musicólogo português. Mas, considero de tanta importância a honrosa visita de Lopes-Graça ao Brasil, que seria injusto calar-me, tendo sido eu um dos responsáveis pelo prazer que sentimos em abraçá-lo pessoalmente e ouvir a mensagem fraternal que nos traz de Portugal.

Lopes-Graça não precisa de apresentação, tal a soma de trabalhos que realizou em favor da cultura universal e tal a sua importância no cenário artístico internacional.

Nada, pois, direi a respeito dos seus grandes méritos que são reconhecidos e admirados por todos.

Quero apenas, em duas palavras, agradecer-lhe o favor e a honra que nos concedeu quando aceitou o convite do Ministro da Educação e Cultura para visitar o Brasil.

Meu caro Lopes-Graça: esta terra é, também, a sua terra natal, este povo é o seu povo. Transmita, agora, através da música, a sua mensagem fraternal, que nos tornará mais unidos e mais irmãos.

Nas cartas subseqüentes, Guarnieri faz uma série de comentários pessoais sobre sua vida privada, suas viagens e instituições musicais no Brasil. Por exemplo, em carta de São Paulo, 4/5/59, Guarnieri solicita alguns livros e comenta sobre a direção de Mozart de Araújo frente à Rádio MEC.

Por aqui a vida continua no mesmo ritmo de sempre. O Mozart anda às voltas com a Rádio Ministério da Educação. Tem feito verdadeira ceifa. Muita gente recebia honorários enormes e nem aparecia na rádio. Este Brasil está mesmo daquele jeito, ou melhor, sem jeito algum...

Em bilhete informal de Paris, 28/2/60, Guarnieri comunica que está naquela cidade desde o dia 29 de janeiro e que encontrou, no apartamento de José Eduardo Martins, dois outros amigos comuns: Louis Saguer e Jean Riculard. Informa, ainda, que foi à Europa para assistir a recitais de obras suas, em Paris e Milão e que, em seguida, partiria para Lisboa. Em carta de São Paulo, 15/9/66, depois de escrever sobre questões coloquiais, termina da seguinte maneira: "A família está bem, mas a composição não está lá tão boa, parece que a minha musa adormeceu. Talvez seja cansaço!".

Por meio das cartas de Arnaldo Estrela, verificamos o importante papel que este pianista exerceu como uma espécie de representante brasileiro no Congresso de Praga de 1948 e, posteriormente, na tentativa de organizar encontros no Brasil, de acordo com a orientação zdanovista. Esta posição trouxe dificuldades políticas para Estrela e, também, para Santoro, que foi outro brasileiro que esteve no Congresso de Praga. Estrela estava negociando com Lopes-Graça para fazer



concertos em Portugal. Como o cônsul do Brasil, no Porto, era o embaixador Vasco Mariz, homem sobejamente ligado à música de concerto, ele mesmo um intérprete da canção brasileira, este foi consultado sobre a possibilidade do consulado dar algum apoio. Em carta do Porto de 28/6/48, Mariz afirma para Lopes-Graça: "Quanto aos concertos do Estrela no Porto, há um grande empecilho, que aliás se estende ao Santoro, também com planos de vir a este país acolhedor. Como comunistas declarados temo que as autoridades portuguesas lhes recusem os vistos". Lopes-Graça transmite esta dificuldade a Estrela que lhe responde de Paris, em 24/7/48:

Agradeço-lhe muito ter escrito ao Vasco Mariz. Não entendo muito a resposta dele. Esperava que dissesse si podia ou não. A questão do visa é comigo. A resposta dele parece não passar de uma evasiva, não é o que você pensa?

Estrela, nesta declaração, interpreta com certa reserva o zelo e o realismo de nosso ilustre embaixador e musicólogo.

Santoro também enfrentou muitas dificuldades, depois de sua ida ao Congresso de Praga. Não agüentou muito tempo em Paris; foi obrigado a voltar para o Brasil por questões financeiras e foi trabalhar numa fazenda de gado leiteiro, pertencente ao seu sogro, em Cruzeiro, São Paulo. Não tinha opção, pois naquela época não conseguiu nenhum emprego na área de música. Como se sabe, Santoro abandonou o dodecafonismo, praticado com seu mestre Koellreutter e abraçou o nacionalismo folclórico, conforme orientação do Congresso de Compositores e Críticos Progressistas de Praga (1948). Eis alguns trechos de longa carta que Santoro, ainda em Paris, 2/8/48, escreveu para Lopes-Graça: "Estou compondo... ou descompondo como dizem muitos... bastante. Tenho trabalhado no Ballet e remodelei quase todo o 1º Ato, na nova linha..." Santoro se referia, naturalmente, à linha zdanovista, recomendada pelo Comitê Central do Partido Comunista da antiga URSS. Na mesma carta, mais adiante ele afirmava:

Escrevi um longo artigo para o Brasil sobre o "Congresso" e também sobre o que penso que devemos fazer nós jovens compositores brasileiros. O artigo provocou um pouco de celeuma... [sic] Até o Koellreutter ficou assustado e não está muito de acordo... De minha parte comecei ou melhor recomencei o meu trabalho por um novo caminho que é o que considero lógico e o que há muito já

vinha germinando e o reprimia por uma questão de "falso conceito". Sei que é duro tudo isso, a luta em dois fronts, pois aqueles (os críticos) que ontem me atacavam por ser atonal achando a nova tendência anti-nacional, hoje atacam por ser nacional, e não querem acreditar que estou sinceramente agindo, dizendo que recebi ordens de Moscou... Formidável.

O artigo a que Santoro se refere provavelmente é "Problemas da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Compositores de Praga", publicado na revista Fundamentos, São Paulo, em agosto de 1948. Ele fala novamente deste artigo, em carta de 5/11/48:

Sabes que meu artigo sobre Praga e a posição nova que assumi com minha nova profissão de fé estética está dando o que falar, principalmente em se tratando do ponto de vista da técnica dos doze sons e do atonalismo que deixei de lado...

Lopes-Graça apoiava a cruzada de Santoro, tanto que em 24/2/49, já trabalhando na fazenda de gado, em Cruzeiro, Santoro escreve: "Tua carta de dezembro que foi para mim um grande prazer





principalmente no que se refere ao apoio que me dá no terreno musical.” Ainda da fazenda, em 8/9/49, Santoro, com muito humor responde à indagação de Lopes-Graça sobre como ele ía no trabalho: “Perguntas que tal o negócio de gado leiteiro? Pelo menos dá mais leite do que o dodecafonismo”

Nas 15 cartas de Santoro, encontradas nos arquivos portugueses da Casa Verdades de Farias, ele comenta sobre a posição de Koellreutter sobre sua virada estética, faz reflexões críticas às tentativas de Guerra-Peixe de conciliar o dodecafonismo com o folclore e reafirma sua disposição de “criar algo novo inspirado nos sentimentos, nos anseios da classe proletária...” (carta da fazenda de 8/9/49). Uma análise mais profunda do conteúdo das 15 cartas de Santoro estão a merecer um estudo mais particular.

De um modo geral podemos concluir que o paralelismo político e ideológico entre Portugal e o Brasil se repetia quanto aos anseios estéticos, nos artistas dos dois lados do Atlântico. Além disso, enquanto a maioria dos músicos brasileiros seguia a doutrina andradeana, Lopes-Graça reproduzia, em Portugal, a mesma consciência da necessidade de estudar o folclore e transfigurá-lo na música de concerto. Por fim, as mesmas dificuldades e discriminações políticas sofridas pelos compositores brasileiros de tendência esquerdista ocorriam em Lisboa com Lopes-Graça, que teve seu diploma de professor cassado pela ditadura salazarista em 1954. Aliás, nessa época, Lopes-Graça tentou se transferir para o Brasil, mas sem sucesso, conforme pudemos constatar em cartas de Guarnieri, Estrela, Santoro e Guerra-Peixe. A vitória da Revolução dos Cravos de 1974, restaurando a democracia no país e, conseqüentemente, todos os direitos de Lopes-Graça, foi comemorada por vários brasileiros que mandaram suas manifestações de júbilo ao compositor português. Numa carta de Petrópolis de 3/5/74 Estrela escreve:

As notícias de Portugal trouxeram-me grande alegria. Antes tarde do que nunca. Respirar, após 40 anos de asfixia, é uma grande felicidade. Pensamos, Mariuccia e eu, em ti e queremos, com um grande e afetuoso abraço, congratularmo-nos contigo, com o fim das perseguições, com uma vida como a que mereces ter e que, esperamos, te será oferecida, como compensação, ainda que tardia, ao muito que sofreste e ao muito que, injustamente, te foi negado. Enfim, vês chegada para teu país uma nova atmosfera, aquela em que se pode viver porque se pode pensar e pensar alto.

Nesse mesmo ano, o Brasil assistia à transferência de poder entre os ditadores General Médici e General Geisel.

Caio Pagano, numa carta muito emocionada de 3/5/74, pergunta: “Então é possível?!? Depois de tantos anos?”

Santoro, de Heidelberg, onde trabalhava, praticamente numa situação de exilado, escreveu em 1/8/74:

Meu caro Lopes-Graça. Já estava para te escrever há muito tempo, para te cumprimentar pelo retorno de teu país, que também é nosso, à Democracia. Vi, agora na TV alemã, num belo programa sobre os novos acontecimentos, que deixaram a todos aqueles que amam a Liberdade e a Democracia, numa grande alegria [sic].

O estudo das relações entre Lopes-Graça e músicos brasileiros enriquece o conhecimento sobre algumas questões estéticas de nossos compositores, especialmente a polêmica nacionalismo x vanguarda que eclodiu depois da II Guerra Mundial, mostra uma certa ambigüidade política de nossos compositores em sua militância partidária, às vezes apaixonada e a polarização que os partidos comunistas brasileiro e português exerceram sobre a intelectualidade e o meio artístico. Revela, também, que Lopes-Graça foi uma versão portuguesa de Mário de Andrade que, aliás, também defendia posições de esquerda e, por isso, enfrentou dificuldades políticas, no final de sua vida. Enfim, o terceiro quartel do século XX foi um período de posições extremas e apaixonadas mas que gerou uma literatura musical das mais ricas da história da música brasileira. Este estudo revela, por fim, não obstante nossas semelhanças, que sempre houve dificuldade de conhecimento mútuo entre os músicos das duas pátrias. As cartas revelam, a todo momento, várias tentativas frustradas de apresentação de compositores e intérpretes de um país ao outro. O Brasil, pouco a pouco, deixou de ser um país francófilo para ter como modelo a cultura norte-americana enquanto Portugal se esqueceu de sua antiga colônia americana para se submeter à esfera musical da França e da Alemanha. Lopes-Graça, com uma posição crítica a esse estado de coisas, é um caso isolado, mas quase sempre malgrado em suas tentativas de integração transatlântica. Atualmente, esta situação está mudando...



03 JUN Cedro quinta 21h00
05 JUN Mogno sábado 16h30
ROBERTO MINCZUK regente
CLAUDE DEBUSSY
HENRI DUTILLEUX
FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

10 JUN Carnaúba quinta 21h00
12 JUN Imbuia sábado 16h30
KRZYSZTOF PENDERECKI regente
IZABELLA KLOSINSKA soprano
JADWIGA RAPPÉ contralto
RYSZARD MINKIEWICZ tenor
ROMUALD TESAROWICZ baixo
CORO DA OSESP
KRZYSZTOF PENDERECKI

19 JUN Imbuia sábado 16h30
20 JUN Jatobá domingo 17h00
YORAM DAVID regente
BARRY DOUGLAS piano
ARAM KATCHATURIAN
DMITRI SHOSTAKOVICH

24 JUN Cedro quinta 21h00
26 JUN Mogno sábado 16h30
ANTONI WIT regente
ROBERTO COMINATI piano
WOJCIECH KILAR
MAURICE RAVEL
PIOTR I TCHAIKOVSKY

27 JUN Jacarandá domingo 17h00
CORO DA OSESP
NAOMI MUNAKATA regente
CARLO GESUALDO
FRANCIS POULENC
ALESSANDRO SCARLATTI

01 JUL Pau-Brasil quinta 21h00
02 JUL Araucária sexta 21h00
ROBERTO MINCZUK regente
PABLO ROSSI piano
JOSEPH HAYDN
GUSTAV MAHLER

08 JUL Carnaúba quinta 21h00
10 JUL Ipê sábado 16h30
CORO DA OSESP
NAOMI MUNAKATA regente
CLAUDIO MONTEVERDI

17 JUL Jequitibá sábado 16h30
MÚSICA DE CÂMARA
CHRISTOPH GENZ tenor
STEPHAN GENZ baixo
ILAN RECHTMAN piano
CANÇÕES DE
FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
JOHANNES BRAHMS
ROBERT SCHUMANN

22 JUL Cedro quinta 21h00
23 JUL Araucária sexta 21h00
JOHN NESCHLING regente
GABRIELLA PACE soprano
LUISA FRANCESCONI contralto
CHRISTOPH GENZ tenor
STEPHAN GENZ baixo
DAVID PYATT trompa
CORO DA OSESP
GIOACCHINO ROSSINI
BENJAMIN BRITTEN
JOSEPH HAYDN

29 JUL Carnaúba quinta 21h00
01 AGO Jatobá domingo 17h00
JOHN NESCHLING regente
CHRISTIAN LINDBERG trombone
CHRISTIAN LINDBERG
NATHANIEL SHILKRET
DMITRI SHOSTAKOVICH

31 JUL Imbuia sábado 16h30
ORQUESTRA DE CÂMARA
WAGNER POLISTCHUK regente
ALEXANDRE SILVÉRIO fagote
ARNOLD SCHOENBERG
HEITOR VILLA-LOBOS
LEOS JANÁČEK

19 AGO Jacarandá quinta 21h00
21 AGO Ipê sábado 16h30
ORQUESTRA DE CÂMARA
CLAUDIO CRUZ regente
ADRIANA CLIS mezzo soprano
HEITOR VILLA-LOBOS
OTTORINO RESPIGHI
BENJAMIN BRITTEN

20 AGO Araucária sexta 21h00
22 AGO Jatobá domingo 17h00
YORAM DAVID regente
WOLFGANG A MOZART
GUSTAV HOLST

26 AGO Pau-Brasil quinta 21h00
28 AGO Jequitibá sábado 16h30
JOHN NESCHLING regente
VIVIANE HAGNER violino
RICHARD STRAUSS
KURT WEILL
HEITOR VILLA-LOBOS

29 AGO Mogno domingo 17h00
CORO DA OSESP
ERIK WESTBERG regente
JOHANN S BACH
EINOJUHANI RAUTAVAARA
JAAKKO MÄNTYJÄRVI
JAN SANDSTRÖM
OTTO OLSSON

02 SET Cedro quinta 21h00
04 SET Mogno sábado 16h30
JOHN NESCHLING regente
MARINA SHAGUCH soprano
VSEVOLOD GRIVNOV tenor
THORÓH DE SOUZA barítono
MARCOS THADEU tenor
SERGEI LEIFERKUS baixo
CORO DA OSESP
SERGEI RACHMANINOV

09 SET Pau-Brasil quinta 21h00
MÚSICA DE CÂMARA
JEAN-GUIHEN QUEYRAS violoncelo
JONATHAN HARVEY
ANTONÍN DVORÁK
HENRI DUTILLEUX
WOLFGANG A MOZART

11 SET Jequitibá sábado 16h30
12 SET Jatobá domingo 17h00
ROBERTO MINCZUK regente
JEAN-GUIHEN QUEYRAS violoncelo
CORO DA OSESP
CORO INFANTIL DA OSESP
JOHN ALDEN CARPENTER
WITOLD LUTOSLAWSKI
JOHN ADAMS

16 SET Jacarandá quinta 21h00
18 SET Ipê sábado 16h30
GERD ALBRECHT regente
LIVIA AGH soprano
MICHELLE BREEDT contralto
STEFAN MARGITA tenor
ARUTJUN KOTCHINIAN baixo
CORO DA OSESP
ANTONÍN DVORÁK

23 SET Carnaúba quinta 21h00
25 SET Imbuia sábado 16h30
JAMES LOUGHRAN regente
JOHANNES GRAMSCH violoncelo
JOSEPH HAYDN
OTTORINO RESPIGHI
WILLIAM WALTON

24 SET Araucária sexta 21h00
26 SET domingo 17h00
MÚSICA DE CÂMARA
CÉSAR CAMARGO MARIANO piano
ROMERO LUBAMBO violão

30 SET Jacarandá quinta 21h00
02 OUT Ipê sábado 16h30
JOHN NESCHLING regente
EVELYN GLENNIE percussão
PAULO CHAGAS
JAMES MACMILLAN
IGOR STRAVINSKY



PODE
APLAUDIR
QUE A
ORQUESTRA
É SUA

Brasilianas

Segundo Concurso José Maria Neves de Monografia: impulso ao pensamento musical brasileiro

Estão abertas até 15 de julho as inscrições para o Segundo Concurso José Maria Neves de Monografia, organizado pela Academia Brasileira de Música e voltado para trabalhos não publicados sobre a música clássica produzida no Brasil.

O concurso foi instituído em 2001 pelo então presidente da ABM, o musicólogo José Maria Neves. Seu objetivo é estimular a reflexão e a produção de material sobre a música brasileira. Edino Krieger, presidente da instituição, comenta haver grande produção acadêmica sobre música brasileira, mas apenas uma pequena parcela é publicada. “Não há interesse das editoras. O concurso vem preencher essa lacuna, já que a monografia vencedora é publicada pela Série ABM Editorial e distribuída pela Academia”, afirma. Desde o falecimento de seu idealizador, em 2002, o concurso leva o nome de José Maria Neves.

O cantor, regente coral, crítico musical e ensaísta Marcos Câmara de Castro ganhou a primeira edição do concurso, tendo inscrito sua dissertação de mestrado para a ECA-USP chamada *Frutuoso Viana – Orquestrador do Piano*. O trabalho foi publicado em 2003 como um livro de 175 páginas. O autor considera o concurso uma feliz proposta para estimular o estudo e a reflexão sobre a música produzida no Brasil. Segundo ele, a publicação é um incentivo a mais, já que o público leigo passa a ter acesso a um tipo de informação que, de outro modo, ficaria restrita a círculos acadêmicos. O autor revela

que a vitória no concurso foi além da alegria de ver seu trabalho publicado: “Vencer foi uma grata surpresa e um enorme incentivo para que eu continuasse meu trabalho”, conta o pesquisador, que já faz planos para o doutorado: uma edição crítica da obra de Frutuoso Viana.

O vencedor do Concurso José Maria Neves de Monografia ganha um prêmio em dinheiro no valor de R\$ 5 mil, além da publicação do trabalho. O segundo colocado recebe um prêmio no valor de R\$ 3 mil. A comissão julgadora pode ainda indicar três menções honrosas. Todos os trabalhos premiados serão depositados na biblioteca da ABM para consulta pública. A entrega dos prêmios aos vencedores acontecerá no encerramento da Série Brasileira (*concertos mensais organizados pela ABM na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro*) no próximo mês de novembro. Os trabalhos devem ser entregues na sede da ABM ou via correio em carta registrada. O regulamento está disponível no site da ABM: www.abmusica.org.br.

Livro editado pela ABM,
com a monografia vencedora
do primeiro concurso.



Estréias mundiais

Aconteceu no dia 26 de março a estréia mundial da *Missa Brevis III "In Honorem Sancti Maximiliani Kolbe"* do acadêmico Ernani Aguiar. O concerto levou ao Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) o Coral Masculino de Cornell University dos Estados Unidos, sob a regência de Scott Tucker. Na mesma ocasião, Ernani Aguiar regeu à frente da Orquestra Sinfônica da Escola de Música (ORSEM) a *première* mundial de *Tocata* para orquestra, de Sérgio Di Sabbato.

VivaMúsica! comemora 10 anos de atividades

A empresa de comunicação VivaMúsica!, especializada em música clássica, comemorou sua primeira década de atividades com uma festa na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, cidade em que é sediada. Na ocasião, foi lançada mais uma edição do Anuário VivaMúsica!, o guia de negócios clássicos do Brasil. Estiveram presentes os acadêmicos Edino Krieger, Mercedes Reis Pequeno, Sonia Maria Vieira e Ricardo Tacuchian (foto).

VivaMúsica! foi fundada em 1994 pela jornalista Heloisa Fischer. Os primeiros quatro anos de atividade da empresa foram dedicados à publicação de uma revista mensal e à edição do *site* www.vivamusica.com.br. Em 1998, foi lançada a primeira edição do Anuário VivaMúsica!, ininterruptamente produzido desde então. O Anuário compila dados de contato de pessoas e organizações



Anuário VivaMúsica!
1.353 contatos do
meio musical brasileiro.

que fazem a música clássica acontecer no Brasil, além de informações relevantes para o setor, como destaques da temporada anual Rio–São Paulo e recursos técnicos das principais salas de concerto do País. Não à toa recebeu o reconhecimento de mérito cultural da Unesco, que possibilita a distribuição em 41 países. O cadastramento padronizado é gratuito – as instituições ou pessoas que



Acadêmicos Mercedes Reis Pequeno, Edino Krieger,
Sonia Maria Vieira e Ricardo Tacuchian:
presença na festa dos 10 anos de VivaMúsica!.

desejarem constar do banco de dados de VivaMúsica! podem enviar informações pelo *e-mail* info@vivamusica.com.br ou entrar em contato pelo telefone (21) 2296-8245.

O Anuário VivaMúsica! 2004 reúne 1.353 contatos da música clássica brasileira, com dados atualizados de endereço, telefone, fax, *e-mail* e *website*. Entre os artigos jornalísticos, há uma matéria que defende a importância do investimento nacional em música clássica, com exemplos de sucesso, além de uma síntese do estudo do economista Luiz Carlos Prestes Filho sobre a economia de música no Brasil.

Outra publicação regular da empresa é a Agenda VivaMúsica!, revista mensal com o roteiro de concertos realizados mensalmente no Rio de Janeiro com tiragem de 10 mil exemplares, distribuídos gratuitamente em salas de concertos e espaços culturais da cidade.

Revista virtual de música

A compositora e musicóloga uruguaia Graciela Paraskevaïdis e o musicólogo suíço Max Nyffeler são os responsáveis pela revista virtual Latinoamérica Música (www.latinoamerica-musica.net), cuja proposta editorial é apresentar ensaios, textos analíticos, entrevistas e relações sobre música na América Latina. O *site* apresenta versões em espanhol, português, inglês e alemão. Lá estão disponibilizados dois artigos de José Maria Neves: *Música contemporânea e educação musical* (1974) e *Educar por y para la música electroacústica* (1978). O consultor de Latinoamérica Música para o Brasil é o compositor Chico Mello.

“Bibliografia” franqueada

Atenção, pesquisadores. O acesso ao acervo da Bibliografia Musical Brasileira, localizado no *site* da Academia Brasileira de Música, foi franqueado ao público. A consulta está disponível em www.abmusica.org.br.



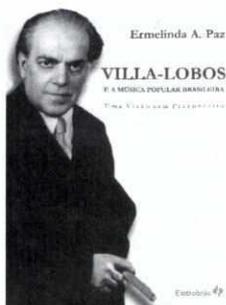
Curtas

Lançado o Prêmio Syngenta de composição instrumental para Viola 2004, com apoio do Ministério da Cultura. Os vencedores receberão prêmios em dinheiro e terão obras incluídas em um CD gravado ao vivo durante a final. Informações pelo site www.direcaocultura.com.br. • ..PER MUSI – Revista de Performance Musical., publicação semestral editada pela Universidade Federal de Minas Gerais trocou de nome e agora se chama ..PER MUSI – Revista Acadêmica Musical.. – UFMG. Informações adicionais pelo site www.musica.ufmg.br/permusi. • O Instituto Musical Villa-Lobos, de Araçatuba (SP), organiza no mês de junho seu XXI Concurso Nacional de Canto, Música de Câmara e Piano, e o I Fórum de Música. Regulamento e programação estão em www.heitovillalobos.hpg.com.br/2004/. • A Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) realiza em novembro seu II Encontro Nacional, em Salvador. Detalhes em www.abetencontro.ufba.br. • Os Seminários de Música Pro Arte, no Rio de Janeiro, organizam em outubro o IV Concurso Nacional de Piano e o I Concurso Latino-americano de Piano, além do IV Seminário de Pedagogia do Piano. • A Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica anuncia o projeto Eletro-Sax Brasil, voltado para seus sócios, que inclui gravação de CD, concertos e palestras no Brasil e na França em 2005. Veja em www.sbme.com.br. • O repertório da pianista brasileira Clélia Iruzun em turnê na China mês passado incluiu peças de Villa-Lobos.

Acesse o site da ABM

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

www.abmusica.org.br



PAZ, ERMELINDA A.
VILLA-LOBOS E A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.
Edição ilustrada da Eletrobras, Rio de Janeiro, 2004, 160 páginas.

A autora é uma conhecida pesquisadora com numerosos trabalhos publicados, entre os quais o excelente estudo sobre Villa-Lobos, o educador (1989, MEC / INEP). Seu mais recente trabalho merece atenção, embora o tema já tenha sido abordado com êxito por Hermínio Bello de Carvalho (*O Canto do Pajé*, editora Espaço e Tempo, Rio de Janeiro, 1988).

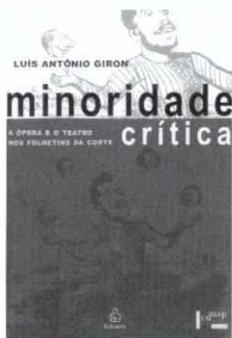
A obra em apreço, em edição de luxo e com o subtítulo de *Uma visão sem preconceito*, apresenta vários pontos altos de bastante interesse, tais como os capítulos intitulados: “As concentrações orfeônicas e a presença de músicos populares”, “A frota da boa vizinhança” e “Estes brasileiros ilustres”, série de depoimentos por vezes altamente ilustrativos.

Os comentários de Ermelinda sobre as concentrações orfeônicas esclarecem alguns pontos obscuros daquelas atividades culturais da Época do Estado Novo de Getúlio Vargas. Do mesmo modo, as

páginas dedicadas à vinda do famoso maestro Leopold Stokowsky ao Brasil, à frente da Orquestra Jovem dos Estados Unidos (EUA), revelam novos aspectos daquela excursão político-artística, pela qual o governo norte-americano tentava obter nosso apoio à causa dos aliados na II Guerra Mundial. Aliás, essa vinda de Stokowsky ao Rio de Janeiro resultou no convite para Villa-Lobos apresentar-se à frente de várias orquestras norte-americanas em 1944, o que daria grande impulso à carreira internacional do mestre no pós-guerra. Saliento ainda a reprodução da correspondência de Villa-Lobos com o Sr. Carlos Guinle, seu protetor e quem financiou suas duas primeiras viagens a Paris em 1922 e 1927. Curiosamente, Villa refere-se às contribuições regulares do industrial como “mesadas”...

O belo livro de Ermelinda é fartamente ilustrado e teve a apresentação de Turíbio Santos, diretor do Museu Villa-Lobos há cerca de vinte anos, e do Dr. Luiz Pinguelli Rosa, presidente da Eletrobras. A obra contém ainda uma útil relação dos CDs do compositor disponíveis no mercado atualmente. Por todos esses motivos, recomendo sem reservas a leitura desta última obra da operosa musicóloga Ermelinda A. Paz.

VASCO MARIZ



GIRON, LUIS ANTÔNIO.
MINORIDADE CRÍTICA (A ÓPERA E O TEATRO NOS FOLHETINS DA CORTE).
Editora Ediouro / EDUSP, São Paulo, 2004, 415 páginas.

O autor é um dos melhores críticos musicais de São Paulo, com rápidas passagens pelo Rio de Janeiro.

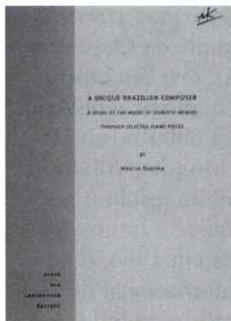
Infelizmente, ele tem sido obrigado a fazer jornalismo cobrindo vários terrenos da arte, pois a música clássica neste país não merece mais espaço nos jornais para uma coluna diária, tal como ocorria até meados do século XX. Recentemente, Giron decidiu fazer mestrado em musicologia na Universidade de São Paulo (USP) e o resultado é esse esplêndido livro que escrutina profundamente as atividades musicais na primeira metade do século XIX.

Esse período foi dos mais pobres de nossa história da música, pois após a partida de D. João VI para Portugal em 1821 e a abdicação de D. Pedro I em 1828, a corte não teve mais dinheiro para nada. A

música sofreu bastante e D. Pedro, que havia estudado com o padre José Maurício e era seu amigo, sequer pôde manter o modesto estipêndio que lhe havia outorgado seu augusto pai. Pois Giron estudou a fundo esse período e o da regência e conseguiu provar que as atividades musicais no Brasil não foram assim tão modestas quanto se supunha. Esse período já havia sido bem estudado por Cleofe Person de Matos e pelo crítico musical Ayres de Andrade, autor do valioso livro sobre “Francisco Manuel e seu tempo”. Também José Maria Neves tem um pormenorizado estudo sobre Sigismund Neukomm, que ainda está inédito e que a ABM bem poderia publicar, pois foi a última obra de seu pranteado presidente.

Luis Antônio Giron foi mais fundo nas pesquisas sobre a ópera e o teatro nos folhetins da corte e o fez em estilo fluente e elegante, com leitura agradável e instrutiva. O livro em apreço tem mais de 400 páginas e uma apresentação de José Eduardo Martins. A obra contém inúmeras ilustrações interessantes, ampla bibliografia e até mesmo uma antologia de críticas publicadas entre 1826 e 1861. Recomendo sem reservas essa excelente obra que enriquece nossa musicologia.

VASCO MARIZ



BEZERRA, MÁRCIO.
A UNIQUE BRAZILIAN
COMPOSER. A STUDY OF
THE MUSIC OF GILBERTO
MENDES THROUGH
SELECTED PIANO PIECES.
 Alain Van Kerckhoven Éditeur,
 Brussels, 2003.

Gilberto Mendes é Membro Honorário da Academia Brasileira de Música. A bibliografia sobre sua música tem sido ampliada por diferentes publicações e teses acadêmicas, o que demonstra a importância desse compositor no panorama da música brasileira dos séculos XX/XXI. Além da tese-autobiografia de Gilberto Mendes, defendida em seu doutoramento na USP, *Uma Odisséia Musical, dos mares do sul à elegância pop/art déco*, publicada pela Edusp em 1994, o ano de 1997 marcou o lançamento de duas publicações a respeito da obra do compositor para piano. A primeira foi o abrangente e bem estruturado estudo de Antonio Eduardo Santos, intitulado *O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes*. A segunda foi o livro *Compositores Brasileiros, Obras para Piano (1950/1988)*, uma edição da Relume Dumará/Funarte, no qual a autora faz uma análise sintética da obra pianística de Mendes, contida naquele período delimitado. De Gilberto Mendes, Saloméa Gandelman estuda 31 peças para piano.

Uma recente obra sobre o compositor santista é *A Unique Brazilian Composer, a study of the music of Gilberto Mendes through selected piano pieces*, de

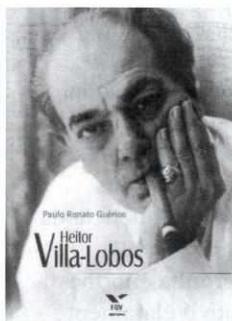
Márcio Bezerra. Bezerra escreveu o texto para sua tese de doutoramento no Graduate College at the University of Arizona. Atualmente ele faz parte do corpo docente da School of Music of the Palm Beach Atlantic University, como professor de piano, e mantém, com sua mulher, a pianista basca Estibaliz Gastesi um já respeitado duo Pianístico.

Em seu livro, Márcio Bezerra selecionou 15 obras para piano de Mendes que definem três diferentes períodos estilísticos do compositor. O primeiro período (*Anos de Formação*) é caracterizado pelo uso da tonalidade, do folclore e do recurso da citação musical. No segundo período (*Experimental*), Mendes visita várias técnicas como o serialismo e procedimentos aleatórios, entre outros. Por fim, Bezerra chama de *Anos de Maturidade* o atual período de Mendes, caracterizado por citação musical, minimalismo e neotonalidade. O livro está enriquecido com um conciso prólogo assinado pelo eminente musicólogo Gerard Béhague, da University of Texas at Austin e membro correspondente da ABM.

O estudo de Bezerra é fluente, objetivo e dá ao leitor uma idéia bastante precisa do pensamento e dos traços estilísticos da obra para piano de Gilberto Mendes. Seus objetivos são claramente alcançados em cada capítulo, obedecendo a uma metodologia com rigor acadêmico sem, contudo, excluir algumas reflexões pessoais do autor. As fontes primárias e secundárias foram extensivamente levantadas e analisadas. Enfim, trata-se de uma preciosa contribuição à bibliografia sobre a música brasileira contemporânea.

RICARDO TACUCHIAN

*Assine Brasileira, a revista do
 pensamento musical brasileiro.*



**GUÉRIOS, PAULO RENATO.
HEITOR VILLA-LOBOS,
O CAMINHO SINUOSO DA
PREDESTINAÇÃO.**

Editora da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2003.
265 páginas.

O livro em apreço não é apenas mais uma biografia de Villa-Lobos e sim um estudo minucioso dos diversos aspectos e das várias etapas da vida do mestre. A publicação não contém análise da obra e se concentra em pormenores do currículo do artista, baseado em ampla documentação, e comentários à extensa bibliografia. Apreciei sobretudo o capítulo inicial, dedicado às "Imagens de Villa-Lobos", no qual o autor analisa com profundidade os controvertidos retratos que o artista fez de si mesmo a diversos biógrafos, a começar por meu livro. Guérios fez análise das diversas edições de minha biografia, demonstrando a evolução de meu pensamento em relação à interpretação de algumas das minhas entrevistas com o maestro, entre 1945 e 1947. Confesso que eu mesmo me surpreendi com as observações perspicazes do Dr. Guérios, com as quais, de um modo geral, concordo.

O autor utilizou também o relatório da comissão instituída pelo Museu Villa-Lobos em 1994 para entrevistar as últimas pessoas ainda vivas que conviveram de perto com o compositor e ainda

poderiam fornecer esclarecimentos às dúvidas pendentes. Vários aspectos controvertidos de sua vida e de sua obra foram melhor desvendados e essa foi, talvez, a última oportunidade de apurar tais dúvidas, já que quase todos os entrevistados morreram desde então. Recordo que as conclusões dessa comissão foram publicadas na revista *Brasíliana* (nº3, setembro de 1999.)

Saliento uma frase do autor sobre o mestre: "Villa-Lobos converteu-se em músico brasileiro em Paris, de acordo com a imagem do Brasil que o espelho parisiense lhe mostrava. (...) Villa-Lobos não é um compositor brasileiro apenas porque nasceu no Brasil e tem uma essência brasileira, mas sim porque em sua trajetória houve um momento em que o projeto de compor essa música brasileira exótica e selvagem passou a fazer sentido". Mário de Andrade já lhe havia mostrado o caminho e Villa respondeu à sua sugestão enviando-lhe os originais das *Cirandas*, em 1926.

Sinto-me até certo ponto embaraçado ao avaliar esta obra, tantas vezes fui citado e comentado pelo autor, que aliás não conheço pessoalmente. O presente espaço não permite uma análise mais profunda da obra em questão, mas direi, em uma frase apenas, que se trata de um dos livros melhor estruturados da extensa bibliografia de Villa-Lobos. Sua documentação é variada e excelente, comentada com inteligência, objetividade e equilíbrio. Não tenho reservas ao recomendar aos leitores da *Brasíliana* o livro em pauta.

VASCO MARIZ

A próxima edição de *Brasíliana*
circula em setembro de 2004.

CD MODELAGENS, DE EDSON ZAMPRONHA.

Com o apoio da editora Annablume e do Grupo de Pesquisa em Música, Semiótica e Interatividade, o compositor carioca radicado em São Paulo Edson Zampronha lançou, em dezembro último, seu mais recente CD: *Modelagens*. Incluindo peças para as mais diferentes formações, o disco expõe uma rica demonstração da produção musical do talentoso compositor, além de fornecer ao ouvinte um panorama da produção musical de vanguarda em São Paulo proveniente da Universidade Estadual Paulista (Unesp), da qual Zampronha é docente (professor de composição e análise).

“Modelagem” é o termo que Zampronha utiliza para denominar algumas de suas melhores composições. Neste termo está diretamente implícita a analogia com as artes visuais e a escultura: o compositor considera o som algo plástico, isto é, o corpo do som, a natureza das relações entre os mesmos e a possibilidade de interação entre este som e a escuta são muito semelhantes ao material bruto de uma escultura. Na moldagem escultural, o material bruto vai, aos poucos, tomando forma e, ao ser exposto, interage com o público de maneira tridimensional. O mesmo acontece com a música, não mais no campo visual mas sim no campo da audição, campo em que a interação, apesar de análoga, pode ser mais intensa uma vez que a música não consiste numa barreira física e tem a possibilidade de permear todo o indivíduo. A escultura é, nesse ângulo, centrípeta: sua arte é platônica, portanto, inatingível; a música, por sua vez, é centrífuga, capaz de arrebatar o ouvinte na sua interação.

Nesse disco são apresentadas sete das melhores produções de Zampronha, entre as quais quatro modelagens e três peças mais novas. A primeira peça apresentada está entre as melhores do CD: *Modelagem XII*, para Orquestra. A interpretação está a cargo da Orquestra Sinfonia Cultura, da Rádio e Televisão Cultura de São Paulo, sob a regência do maestro Lutero Rodrigues.

Nessa peça percebe-se a real intenção de Zampronha em modelar o material sonoro. A obra inicialmente assemelha-se a um concerto para percussão, mas, à medida que se desenrola, o todo orquestral passa a se integrar de maneira uniforme e com timbres extremamente sugestivos e refinados. A escrita orquestral de Zampronha, notadamente

influenciada por sua extrema comunhão com a música eletroacústica, é de uma orquestração instigante: tudo funciona perfeitamente, não há sons perdidos, não há algazarra orquestral. Os sons são pensados e produzem efeitos interessantes, de tal forma que certas misturas provocam sons ininteligíveis até. Nota-se uma clara influência da musicalidade orquestral de Luciano Berio, compositor que forneceu a Zampronha enormes influências; sua música no entanto é claramente nacional e tem um forte apelo à originalidade. A interpretação da obra, a cargo da Orquestra Sinfonia Cultura e de Lutero Rodrigues é musical e cuidadosa: apesar de a peça não ser das mais difíceis, a capacidade do regente em entrosar o grupo de percussão ao grupo orquestral foi notável. Posteriores apresentações serão possivelmente melhores, uma vez que há dificuldades na assimilação de uma obra complexa como esta; no entanto, o nível conseguido pela orquestra nada deixa a desejar.

A próxima peça do CD, *Modelagens II*, é uma obra difícil, tanto para o intérprete como para o ouvinte. A intérprete é a já falecida pianista Beatriz Balzi, de quem lembramos com carinho por suas incríveis interpretações de composições contemporâneas para piano. A obra é difícil na medida em que requer um denso mergulho auditivo, maior até do que aquele necessário à compreensão das obras eletroacústicas. A peça evidencia certos materiais motivicos desenvolvidos em um ambiente de massa sonora, que vão se entrelaçando à medida que a obra se desenrola. Por ser uma das primeiras modelagens, é uma das peças que mais evidencia o caráter escultural da composição de Zampronha: o estilo “modelagem” estava, aqui, no início. No entanto a maturidade composicional já é perceptível.

Segue-se a peça *O Crescimento da Árvore Sobre a Montanha*. Realizada no estúdio do Conservatório Profissional de Música de Cuenca, o trabalho reflete o consistente intercâmbio Brasil-Espanha que o compositor vem desenvolvendo entre a Unesp, e grandes centros universitários espanhóis. Nota-se aqui uma mudança de estilo: a modelagem dá lugar a uma peça descritiva, quase programática, em que é perceptível o crescimento da árvore em solo instável.

Retomando-se as modelagens, a quarta peça é um exemplo de como os conceitos de massa e motivos podem ser desenvolvidos para um instrumento de uma linha só, no caso a flauta.

Nessa peça, Zampronha lida com a qualidade do som: uma única nota é moldada através de vibratos, frulatos, embocaduras e *staccatos*, proporcionando à obra uma variedade e diversidade incríveis. A interpretação de *Modelagens III* esteve a cargo da competente flautista Celina Charlier.

As três últimas peças do álbum evidenciam toda a consistência já aqui pronunciada. Mármore, uma peça para tuba e sons eletroacústicos, mostra um interessante diálogo entre a tuba e o tape, muitas vezes com a tuba na região aguda. A analogia com *Bydlo*, de *Quadros de Uma Exposição*, de Mussorgsky, é inevitável. A peça parece evidenciar tanto o caráter estático da pedra como suas diferentes *nuances* e ranhuras. A seguir, *Modelagem VIII* é uma perfeita comunhão entre a musicalidade de um compositor e de um percussionista, no caso Eduardo Giancesella. A partitura é gerada por computador, e o intérprete toca por reflexo: o caráter intuitivo transparece na audição. Encerrando o CD, *Fragmentação*, uma grande fantasia eletroacústica sobre sons da natureza, realizada no laboratório de linguagens

sonoras da PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). O caráter agreste do compositor torna-se evidente nessa peça: Zampronha trabalha com sons complexos em dinâmicas fortes, e as massas sonoras parecem vencer o pontilhismo de herança serial, denunciado em algumas de suas obras. A imensa liberdade no trato dos materiais é uma analogia clara à liberdade de Villa-Lobos em suas orquestrações: não há medo algum no tratamento composicional.

Apesar de Zampronha, sobretudo em suas peças não tão acessíveis, às vezes fornecer a impressão de escrever para si e para seus próprios questionamentos (o que fortemente contradiz seu próprio conceito centrífugo de *Modelagem*), sua musicalidade e domínio técnico, sobretudo na versatilidade do trato com os mais distintos materiais (orquestra, percussão, flauta, tuba e música eletroacústicos), é notável, de modo que seu disco é um bom exemplo de música criativa, contemporânea, acessível e de qualidade.

MAURICIO KUBRUSLY

CD OBRAS PARA PIANO DE JOSÉ ALBERTO KAPLAN.

Edição do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2004.

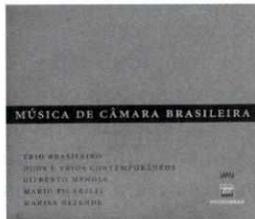
Kaplan e eu temos algo em comum: ambos somos cidadãos rosarinos, isto é de Rosário, a segunda cidade da Argentina – ele de nascença, em 1935, e eu honorário, dos anos 1950, quando lá fui Cônsul do Brasil. Por isso tenho acompanhado com interesse e simpatia, embora de longe, a sua brilhante carreira como pianista, compositor, regente e professor universitário. Kaplan teve, em Genebra e em Viena, os melhores mestres, como Magaloff, Kedra e Hans Graf, mas veio parar na Paraíba e gostou tanto (e foi tão apreciado) que lá se radicou e hoje é nome consagrado entre os ilustres músicos estrangeiros que entraram para a história da música brasileira.

Por ocasião do 25º aniversário do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), do qual Kaplan foi um dos fundadores, temos em mãos um CD com obras para piano de José Alberto Kaplan, interpretado por professores da referida instituição: Eldia Carla Farias, José Henrique Martins e Vânia Cláudia Camacho. Se a interpretação é exemplar, a qualidade da gravação por vezes deixa a desejar. Mesmo assim, este CD é obrigatório para uma boa discoteca particular porque contém obras significativas de um compositor importante. As peças são as seguintes; 4 Peças para Piano em homenagem a Anton Webern (1965), Suite Mirim (1978), 3 Sátiras para Piano (1979), Sonatina Breve (1982), 3 Peças Curtas (1987), Prelúdio e Fuga (1987) e Sonata para Piano (1991). Parabéns ao compositor, aos intérpretes e ao Departamento de Música da UFPB no seu 25º aniversário.

VASCO MARIZ



LANÇAMENTOS • DISCOS



COLEÇÃO MÚSICA DE CÂMARA BRASILEIRA

Produção do Laboratório de Acústica Musical e Informática ECA/USP (LAMI) com patrocínio do Projeto Petrobras Música 2002.

CD1: TRIO BRASILEIRO
Erich Lehninger (violino), Watson Clis (violoncelo) e Gilberto Tinetti (piano).
Obras de Francisco Braga, Radamés Gnattali, Osvaldo Lacerda e Almeida Prado.

CD2: DUOS E TRIOS CONTEMPORÂNEOS
Luís Eugênio Montanha (clarinete baixo), Carlos Tarcha e Eduardo Giancesella (percussão), Dimos Goudaroulis (violoncelo) e Lídia Bazarian (piano).
Obras de Roberto Victório, Silvio Ferraz, Eduardo Guimarães Álvares, Eduardo Seincman, Marcos Branda Lacerda, Fernando Iazzetta, Edson Zampronha e Luiz Carlos Csekö.

CD3: GILBERTO MENDES
Terão Chebl e Lídia Bazarian, piano. Quarteto de Cordas de São Paulo.
Obras de Gilberto Mendes: *16 Peças para piano*, *Für Annette*, *Pour Eliane*, *5 Prelúdios e Rimsky*.

CD4: MARIO FICARELLI – QUINTETOS
Quarteto de Cordas de São Paulo. André Ficarelli (trompa), Alexandre Ficarelli (oboé) e Horacio Schaefer (segunda viola).
Obras de Mario Ficarelli: *Quinteto para trompa e quarteto de cordas*, *Quinteto para oboé e quarteto de cordas*, *Quinteto para dois violinos, duas violas e violoncelo*.

Premiado pela Fundação Vitae em 1997.

CD5: MARISA REZENDE – MÚSICA DE CÂMARA
Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo, Cássia Carraschoza (flauta), Luís Eugênio Montanha (clarinete), Dimos Goudarolis (violoncelo), Ana Valéria Poles (contrabaixo), Lídia Bazarian e Marisa Rezende (pianos), Marcelo Fagerlande (cravo), Carlos Tarcha e Eduardo Giancesella (percussão).
Obras de Marisa Rezende: *Volante*, *Sintagma*, *Variações*, *Elos*, *Ressonâncias*, *Mutações*, *Contrastes*, *Vórtice* e *Cismas*.

MELANGE. VOCAL AND INSTRUMENTAL WORKS FROM THE AMERICAS

Elizabeth Farnum, soprano. Sheila Reinhold, violino. Lisa Hansen, flauta. Richard Goldsmith, clarineta. Gilbert Dejean, fagote. Richard Albagli, xilofone e vibrafone. Max Lifchitz, piano.
Obras de Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Max Lifchitz, Raoul Pleskow, Joann Kuchera-Morin, Allan Crossman e Ricardo Tacuchian (*Cono Sur* e *Transparências*).
Edição americana da North / South Music Recordings (www.northsouthmusic.org).

VILLA-LOBOS E OS BRINQUEDOS DE RODA

Grupo de Percussão da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), (direção Fernando Rocha) & Coral Infantil da Fundação Clóvis Salgado (regência Lara Tanaka).
Obras de Villa-Lobos: *Na Corda da Viola*, *Quando eu era Pequenino*, *Sambalelé*, *A Cotia*, *A Roseira*, *A Maré Encheu*, *A Mamãe Estava Doente*, *Na Bahia Tem*; *Mando Tiro*, *Tiro*, *Lá*; *Passa, Passa Gavião*; *Rosa Amarela*; *Pobre Cego*; *Mariquita Muchacha*; *Viva o Carnaval*; *Você Diz que Sabe Tudo*; *A Velha que Tinha 9 Filhas*; *Garibaldi Foi à Missa*; *Pintor de Cannahy*; *Constância*; *Có, Có, Có*; *Nesta Rua*; *Nigue Ninhas*; *Teresinha de Jesus*; *Candieiro*; *Mando Tiro*, *Tiro*, *Lá*; *Sambalelé* e *Garibaldi*.

TRIO DE BRASÍLIA

Ludmila Vinecka (violino), Guerra Vicente (violoncelo) e Elsa Gushikem (piano).
Trio em sol menor de Smetana.
Trio de Guerra-Peixe.

CELEBRANDO – DUO TRINDADE-DALTRO

Ilze Trindade, piano. João Daltro, violino.
Obras de Dvorák, Smetana e Edmundo Vilani-Côrtes (*Sonata para Violino e Piano Encantada*).
Edição independente.

OFÍCIO DE TREVAS, DO PADRE JOSÉ MARIA XAVIER

Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e Coro do Palácio das Artes. Marcelo Ramos, regente.
Edição independente.

CROMO

Leandro Carvalho, violão. Quinteto de Cordas da Paraíba. Quinteto Latino-americano de sopros.
Obras de Levino Albano Conceição: *Cromo*, *Suíte Mato Grosso*, *Rei da Boemia*, *Há quem Resista*, *Tarantella*, *Saudades do Rio Grande*, *Reminiscências Baianas*, *Minha Caçula*, *Triste Ausência* e *Transportes D'alma*.
Edição independente. Informações e vendas pelo e-mail leandrofrc@uol.com.br.

POLICRÔMO. MÚSICA MODERNA PARA TROMPETE

Heinz Karl Schebel, trompete. Julia Akatsu, Eduardo Torres e Saulo Gama, piano.
Obras de Joseph Turin, Ricardo Tacuchian (*Subúrbio Carioca*), Enesco, Paulo Costa Lima (*Oriki*), Bazza, Osvaldo Lacerda (*Pequena Suíte*, *Invitação* e *Ponto*), Wellington Gomes (*Policromo*) e Ibert.
Edição Prêmio Brasken Cultura e Arte.

BOSSA NOVA SERIES, LIVE. MÚSICA NOVA FESTIVAL 2003

Antonio Eduardo, piano.
Obras de Boudweijn Buckinx (*Antonio Eduardo em Tervuren*), Dmitro Cervo (*Meio Bossa*), Eduardo Avellar (*Castelos de Sal*), Sergio Igor Chnee (*Hora da Bossa*), Silvia Berg (*Old Bossa Remixed*), Marcos Câmara (*Homenagem a Mr. Joe Bean*), Jean Chatillon (*Un Revê de Vacances*), Jack Fortner (*Bossa Baixa*), Sergio Vasconcellos Correa (*Sambossa n.1*), Paulo Costa Lima (*Eis aqui*, Op. 68), Jorge Antunes (*Sambinha do Antonio Eduardo*) e Ricardo Tacuchian (*Leblon à Tarde*).
Gravação ao vivo no 38º Festival Música Nova, em Santos (SP).
Edição independente.

Abstracts



CARLOS GOMES: THE PERSISTENCE OF A PARADIGM IN WANING TIMES.

By Maria Alice Volpe

The article broaches the subject of Carlos Gomes' reception in order to achieve a deeper understanding of his paradigmatic role for Brazilian composers at the end of the 19th Century and beginning of the 20th Century.



THE RELATION BETWEEN BRAZILIAN MUSIC AND LOPES-GRAÇA.

By Ricardo Tacuchian

In addition to his work as a professor, musicologist, critic and political activist, the Portuguese composer, pianist and conductor, Fernando Lopes-Graça, was also a foreign-correspondent member of the ABM (Brazilian Academy of Music). His involvement with Brazilian music was the subject of a recent study conducted by the article's author in Portugal. It consisted in researching published texts, musical works and correspondence sent by Brazilian composers to Lopes-Graça. This material was analyzed, and a comparison was made between Portuguese and Brazilian music, focusing on the nationalist concerns of the time.

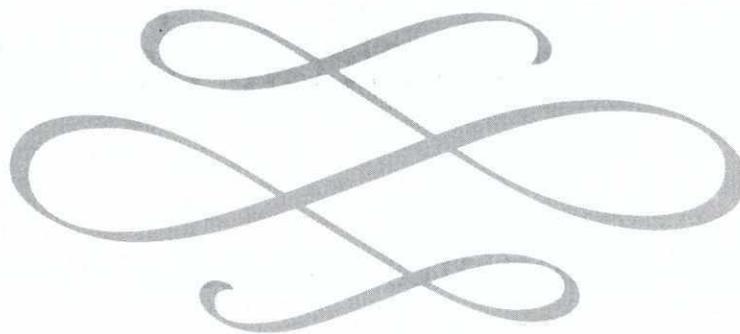
Complete sua coleção de Brasileira

Solicite exemplares atrasados diretamente
na Academia Brasileira de Música
pelo telefone (21) 2292-5845

Colaboram Nesta Edição

MARIA ALICE VOLPE, Doutora (Ph.D.) em Musicologia / Etnomusicologia pela Universidade do Texas-Austin, EUA, é Professora-Adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, cadeira de Musicologia. Tem-se dedicado à pesquisa da música brasileira do período colonial, dos séculos XIX e XX, bem como a questões teórico-conceituais da musicologia. Seus projetos têm recebido o apoio do CNPq, FAPESP e CAPES.

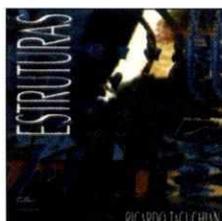
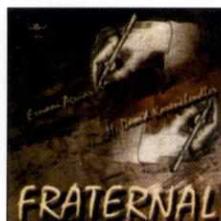
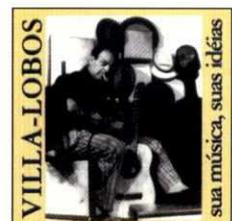
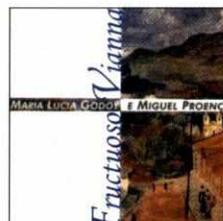
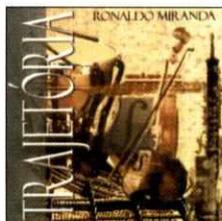
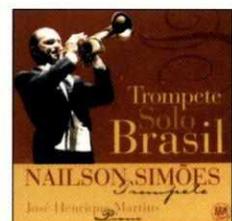
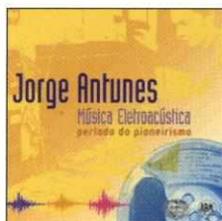
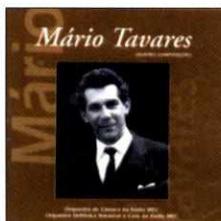
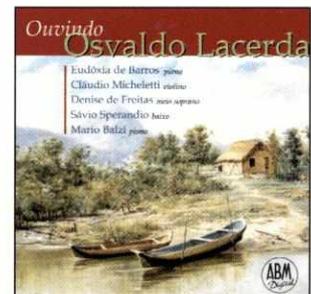
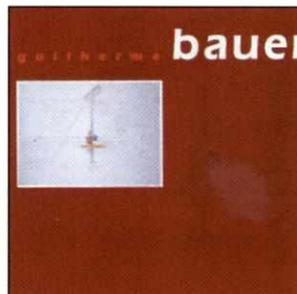
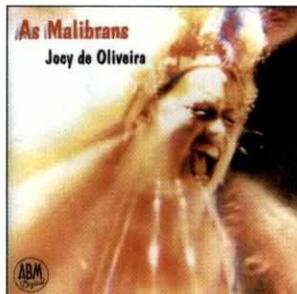
RICARDO TACUCHIAN é compositor e regente. Doutor em Música pela University of Southern California, professor da Universidade do Rio de Janeiro, membro e ex-presidente da Academia Brasileira de Música. Escreve para as principais revistas especializadas em música no Brasil. Em 2000 foi residente da Villa Serbelloni, em Bellagio, Itália, sob o patrocínio da Rockefeller Foundation. Em 2002, recebeu encomenda da Fundação Apollo, de Bremen (Alemanha), para compor um ciclo de canções com versos do poeta Carlos Drummond de Andrade, e foi compositor convidado do Oitavo Festival Other Minds, em São Francisco (EUA). Foi professor visitante da Universidade Nova de Lisboa e pesquisador do Museu da Música Portuguesa, em Cascais, em 2002-2003. Em 2004, regeu, na Cidade do Porto, um concerto inteiramente dedicado à própria obra.



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



