

NÚMERO 22 ~ JANEIRO DE 2006

# Brasiliiana

REVISTA QUADRIMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA



O Direito Autoral  
na “Floresta do  
Amazonas” de  
Villa-Lobos

O Baixo Cantante do  
Choro: A Herança  
Viva da Tradição  
Colonial Brasileira?

~  
Morte em Belém

# Academia Brasileira de Música

DESDE 1945 A SERVIÇO DA MÚSICA NO BRASIL

DIRETORIA: Ricardo Tacuchian (presidente), Roberto Duarte (vice-presidente), Turbío Santos (1º secretário), Vasco Mariz (2º secretário), Ernani Aguiar (1º tesoureiro), Jocy de Oliveira (2º tesoureira). COMISSÃO DE CONTAS: Titulares: Manuel Veiga, Mario Ficarelli, Regis Duprat. SUPLENTES: Amaral Vieira, Lutero Rodrigues

CADEIRA	PATRONO	FUNDADOR	SUCESORES
1.	José de Anchieta	Heitor Villa-Lobos	Ademar Nóbrega – Marlos Nobre
2.	Luiz Álvares Pinto	Frutuoso Vianna	Waldemar Henrique – Vicente Salles
3.	Domingos Caldas Barbosa	Jayme Ovalle e Radamés Gnattali	Bidu Sayão – Cecília Conde
4.	J.J.E. Lobo de Mesquita	Oneyda Alvarenga	Ernani Aguiar
5.	José Maurício Nunes Garcia	Fr. Pedro Sinzig	Pe. João Batista Lehmann – Cleofe P. de Mattos – Roberto Tibiriçá
6.	Sigismund Neukomm	Garcia de Miranda Neto	Ernst Mahle
7.	Francisco Manuel da Silva	Martin Braunwieser	Mercedes Reis Pequeno
8.	Dom Pedro I	Luís Cosme	José Siqueira – Arnaldo Senise
9.	Thomáz Cantuária	Paulino Chaves	Brasílio Itiberê – Osvaldo Lacerda
10.	Cândido Ignácio da Silva	Octavio Maul	Armando Albuquerque – Régis Duprat
11.	Domingos R. Mussurunga	Savino de Benedictis	Mário Ficarelli
12.	José Maria Xavier	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	Sonia Maria Vieira Rabinovitz
19.	Brasílio Itiberê da Cunha	Nicolau B. dos Santos	Helza Cameu – Roberto Duarte
20.	João Gomes de Araújo	João da Cunha Caldeira Filho	Sérgio de Vasconcellos Corrêa
21.	Manoel Joaquim de Macedo	Claudio Santoro	Luiz Paulo Horta
22.	Antônio Callado	Luiz Heitor Corrêa de Azevedo	Jorge Antunes
23.	Leopoldo Miguéz	Mozart Camargo Guarnieri	Laís de Souza Brasil
24.	José de Cândido da Gama Malcher	Florêncio de Almeida Lima	Norton Morozowicz
25.	Henrique Oswald	Aires de Andrade Junior	Aylton Escobar
26.	Euclides Fonseca	Valdemar de Oliveira	Anna Stella Schic Philippot
27.	Vincenzo Cernicchiaro	Silvio Deolindo Frois	Francisco Chiafitelli – Jaime Diniz – José Penalva – Ilza Nogueira
28.	Ernesto Nazareth	Furio Franceschini	Aloisio Alencar Pinto
29.	Alexandre Levy	Samuel A. dos Santos	Enio de Freitas e Castro – Ricardo Tacuchian
30.	Alberto Nepomuceno	João Batista Julião	Mozart de Araújo – Mário Tavares – João Guilherme Ripper
31.	Guilherme de Mello	Rafael Batista	Ernst Widmer – Manoel Veiga
32.	Francisco Braga	Eleazar de Carvalho	Jocy de Oliveira
33.	Francisco Valle	Assis Republicano	Francisco Mignone – Lindembergue Cardoso – Raul do Valle
34.	José de Araújo Vianna	Newton Pádua	César Guerra-Peixe – Edino Krieger
35.	Meneleu Campos	Eurico Nogueira França	Jamary de Oliveira
36.	J.A. Barrozo Netto	José Vieira Brandão	Lutero Rodrigues
37.	Glauco Velasquez	João Itiberê da Cunha	Alceo Bocchino
38.	Homero Sá Barreto	João de Souza Lima	Turbío Santos
39.	Luciano Gallet	Rodolfo Josetti	Rossini Tavares de Lima – Maria Sylvia T. Pinto – Amaral Vieira
40.	Mário de Andrade	Renato Almeida	Vasco Mariz

Membro honorário: Gilberto Mendes. Membros correspondentes: Aurélio de la Vega (Cuba/EUA); David Appleby (EUA), Gaspare Nello Vetro (Itália), Gerhard Doderer (Alemanha/Portugal); Robert Stevenson (EUA).

## Academia Brasileira de Música

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

Revista Brasileira – ISSN 1516-2427

Editor: RICARDO TACUCHIAN. Conselho Editorial: EDINO KRIEGER, LUIZ PAULO HORTA, MERCEDES REIS PEQUENO, RÉGIS DUPRAT e VASCO MARIZ. Assessora Técnica: VALÉRIA PEIXOTO. Projeto Gráfico e Produção Gráfica: FA EDITORAÇÃO. Capa: Carlos Oswald, Trio (acervo Museu Nacional de Belas Artes). Revisão: REGINA MARQUES. Versões em inglês: GISELE FORTES. 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 de 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.

# BRASILIANA

REVISTA QUADRIMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

## Editorial

Villa-Lobos, durante a vida, assinou vários contratos com editoras nacionais e internacionais. Algumas de suas obras foram apresentadas em versões diferentes, como é o caso do *Guia Prático*. A opereta *Magdalena* foi composta a partir de outras obras, muitas delas comprometidas com contratos com várias casas editoras. Por fim, o caso da trilha sonora do filme *Green Mansions*, para a qual Villa-Lobos fora contratado, gerou uma série de equívocos que, finalmente, são esclarecidos por Henrique Gandelman, um estudioso da questão autoral no Brasil.

Edilson Lima faz um interessante paralelo entre o baixo cantante do choro e o baixo contínuo da música barroca e apresenta curiosos *insights* sobre o assunto.

Por fim, Elizete Higino realiza um levantamento iconográfico dos registros na Biblioteca Nacional, feitos pelo fotógrafo italiano Felipe Augusto Fidanza, sobre a morte de Carlos Gomes, em Belém do Pará, no ano de 1896. São fotografias já amareladas pelo tempo e que recebem sua primeira publicação moderna.

Apresentamos, ainda, as seções Notícias, Membros Correspondentes da Academia Brasileira de Música, Atividades dos Acadêmicos e Resenhas de Livros.

A capa deste número é a reprodução do quadro de Carlos Oswald (Florença, 1882 – Petrópolis, 1971), intitulado *Trio*. Ele pertence ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, a quem agradecemos pela autorização de sua publicação.

O nº 22 de *Brasiliana* é dedicado à memória de nossa querida confreira Belkiss Carneiro de Mendonça (Goiás, 1925 – Goiânia, 2005).

O EDITOR

## Sumário

- 2 *O Direito Autoral na “Floresta do Amazonas” de Villa-Lobos*  
Henrique Gandelman
- 9 *O Baixo Cantante do Choro: A Herança Viva da Tradição Colonial Brasileira?*  
Edilson V. de Lima
- 17 *Morte em Belém*  
*110 Anos de Falecimento do Compositor Brasileiro Carlos Gomes (1836-1896): Acervo Iconográfico*  
Elizete Higino
- 25 *Notícias*  
VILLA-LOBOS NA FINLÂNDIA  
REINAUGURAÇÃO DA SEDE DO MUSEU VILLA-LOBOS
- 27 *Membros Correspondentes da Academia Brasileira de Música*  
ALBERTO GINASTERA (1916-1983)  
ROBERT STEVENSON AOS 90 ANOS
- 31 *Atividades dos Acadêmicos*  
ERNANI AGUIAR  
ILZA NOGUEIRA
- 32 *Em Memória*  
BELKISS CARNEIRO DE MENDONÇA (1925-2005)
- 35 *Livros – Resenhas*  
TRÊS PRECIOSAS REEDIÇÕES DE VASCO MARIZ  
REASCIMENTO DE UM MÚSICO  
PÓS-MODERNISMO E MÚSICA DE CONCERTO: UMA CONCILIAÇÃO POSSÍVEL?  
MINIMALISMO EM QUESTÃO  
TRAJETÓRIA DE UMA ORQUESTRA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX
- 44 *Edino Krieger, Sete Anos de Bons Serviços Prestados a ABM*



# O Direito Autoral na “Floresta do Amazonas” de Villa-Lobos

HENRIQUE GANDELMAN

Paralelo entre a música do filme  
*Green Mansions* e *Floresta do  
Amazonas* de Heitor Villa-Lobos.

As implicações jurídicas sobre o  
direito autoral referente à *Floresta do  
Amazonas*.

*The Copyright in “Floresta do  
Amazonas” by Heitor  
Villa-Lobos*

A parallel between the soundtrack  
of the movie *Green Mansions* and  
*Floresta do Amazonas* by Heitor  
Villa Lobos. The juridic  
implications of the copyright  
concerning *Floresta do Amazonas*.

*O direito de autor é o poder que o criador de uma obra intelectual tem de impedir que alguém – sem sua prévia autorização – torne público o seu trabalho.*

KANT (1724 – 1809)

Como observou um estudioso de fatos históricos, os acontecimentos do passado nem sempre apresentam definições precisas. E daí, por vezes não se tornarem situações estáticas. Cabe, portanto, aos pesquisadores analisar tais fatos, a fim de que se conheça como os mesmos, na realidade, foram constituídos.

De longa data vem sendo difundida a falsa notícia de que a *Floresta do Amazonas* seria a trilha sonora do filme norte-americano *Green Mansions*.

No entanto, são obras distintas, e a confusão nasceu dos fatos e episódios – diríamos de uma ‘novela enganosa’ – que a seguir serão relatados e que nos conduzem à identificação da verdadeira autoria e titularidade legal (100%) da monumental criação de Villa-Lobos.

Desde logo, alguns depoimentos cristalinamente esclarecedores merecem ser citados.

*A Floresta do Amazonas é a última obra mestra de Villa-Lobos e foi inspirada na novela “Green Mansions” do escritor W.H. Hudson. O impulso inicial desta música foi precisamente a filmagem da película do mesmo nome produzida em Hollywood pela Metro Goldwyn Mayer em 1958, com os astros Audrey Hepburn e Anthony Perkins, sob a direção de Mel Ferrer. No entanto, a música de Floresta do Amazonas não corresponde à trilha sonora do filme Green Mansions, e na realidade trata-se de obras completamente distintas. Segundo Roy M. Prendegarst, o compositor David Raskin afirmou: “Quando Villa-Lobos chegou (à Hollywood) para realizar Green Mansions, me disse que já havia terminado toda a música, com orquestração e tudo. O filme ainda estava no início de sua produção, mas ele já havia escrito a música, sem referência à duração das seqüências. Quando Villa-Lobos voltou ao Brasil, Bronislau Kaper adaptou a música para que a mesma fosse sincronizada com o filme”. Em conse-*



*qüência, é possível afirmar que a música está inspirada diretamente nas imagens do livro e NÃO nas seqüências cinematográficas.*

*Diante do pequeno êxito de Green Mansions e tremendamente ofendido pelo uso inadequado de sua música efetuado por Bronislau Kaper na trilha sonora do filme, Heitor Villa-Lobos decidiu criar uma obra completamente nova a partir da música concebida para Green Mansions. Adaptou algumas melodias de seu manuscrito aos poemas em português escritos por sua amiga Dora Vasconcelos. As quatro canções resultantes estrearam em 12 de julho de 1959 em New York, naquele que foi o último concerto de Villa-Lobos. Destas canções e outros fragmentos retrabalhados pelo compositor nasceu a Floresta do Amazonas, obra gigantesca para soprano, coro masculino e grande orquestra que o compositor gravou em New York pouco antes de morrer, dirigindo a *Symphony of the Air* e a soprano Bidu Sayão.*

(texto de autoria de Eduardo Néri Chaires, © 1994, publicado no folheto incluído no CD gravado no México, “Floresta do Amazonas”, selo Sony Master Works, nº CDEC 47099)

*Tendo aceito o projeto (proposto pela Metro Goldwin Mayer), Villa-Lobos rapidamente compôs a música e chegou à Hollywood com a partitura pronta, muito antes da MGM ter terminado as filmagens. Sua música foi inspirada diretamente da novela de W. H. Hudson Green Mansions, sem qualquer referência ao filme, e portanto, não considerou o timing das cenas que supostamente deveria acompanhar. A música então foi adaptada por um soundtrack-doctor – tarefa empreendida pelo compositor Bronislau Kaper. Ele então transferiu a ênfase da obra original de Villa-Lobos baseada no livro, para as imagens reais do filme. Green Mansions não foi um sucesso e Villa-Lobos ficou infeliz com a maneira com que sua música foi adaptada. Ele decidiu então usar sua música como base para uma grande suíte de concerto – Floresta do Amazonas – para soprano coro masculino e orquestra. Floresta do Amazonas em vez de narrar o filme Green Mansions, reflete o espírito do livro, e intrinsecamente evoca os sons e cores da selva. A obra inteira está repleta de representações de cantos de pássaros, ventanias, gritos de animais, o equivalente musical das próprias onomatopéias da novela de Hudson.*

(texto de autoria de Matias Tarnopolsky, © 1996, publicado no folheto incluído no CD, selo EMI/Classics, nº 565880-2, “Floresta do Amazonas”, gravação dirigida por Villa-Lobos)

O depoimento a seguir é de extrema gravidade, já que se trata de um texto escrito por Alfred Heller, o proprietário da Alkamar Music Publishers, o mesmo que ‘registrou’ a *Floresta do Amazonas* como sendo de sua titularidade patrimonial, o que mais adiante ainda será analisado.

*Pelo que me lembro, ele passou o mês de dezembro orquestrando Green Mansions. Este foi o início de uma relação infeliz entre Villa-Lobos e a produção de Green Mansions. Sempre curioso sobre seu trabalho, solicitei permissão para dar uma olhada na música de Green Mansions. Ele me permitiu ler alguns trechos no piano, corrigindo e me ensinando a obra. Esta era uma situação típica quando eu visitava Villa-Lobos. Eu estudava um projeto com ele até que ele iniciasse outro. Durante esse período de sua vida, ele permanecia em New York cerca de seis meses do ano, e eu tive então a oportunidade de estudar algumas importantes obras com ele. Quando Green Mansions estreou no Rádio City Music Hall, eu fui o primeiro amigo de Villa-Lobos a assistir ao filme, logo na primeira exibição, às 10 horas da manhã, em março de 1959. Apesar da maravilhosa interpretação de Audrey Hepburn como Rima, o filme não obteve sucesso de crítica e a música não era certamente aquela que eu conhecia da partitura de Villa-Lobos. Talvez se pudesse reconhecer alguns momentos, mas não Villa-Lobos. Realmente havia algumas citações de Villa-Lobos e uma partitura composta por Bronislau Kaper. Quando Villa-Lobos finalmente assistiu ao filme, ficou muito zangado. E isto resultou na criação de um poema sinfônico – Floresta do Amazonas. Ele adicionou algum material, incluindo a “Overture” e a 1ª parte da “Forest Fire” (Incêndio na floresta). Ele decidiu que a melodia do final seria uma canção (que se tornou “Sentimental Melody” – Melodia sentimental). Sua amiga, a poetisa Dora Vasconcelos, escreveu quatro novas letras para as quatro canções incluídas na obra.*

E este depoimento de Alfredo Heller termina assim: *Conquanto Villa-Lobos usou várias técnicas e idiossincrasias que encontramos em suas obras anteriores, ele criou algo de novo: uma novela em música.*

(Texto de autoria de Alfred Heller, © 1995, publicado no folheto incluído no CD nº 810012, selo Consonance, gravado em Moscou, “Floresta do Amazonas”, sob a regência de Alfred Heller.

É incrível, e nos deixa perplexos, que o sr. Heller, infiltrado numa certa convivência profissional com

Villa-Lobos (conforme suas próprias palavras), tenha após a morte do maestro ‘registrado’ na Biblioteca do Congresso em Washington a obra *Floresta do Amazonas* como sendo um *copyright* das editoras EMI – Robbins Alkamar Music. Ele sabia que essa obra de Villa-Lobos, como ele próprio depõe, era “algo de novo”, e que o mesmo jamais assinara com as mencionadas empresas qualquer contrato de edição ou cessão de direitos autorais. Os direitos autorais de *Floresta do Amazonas* sempre foram e ainda são da titularidade moral e patrimonial de Villa-Lobos (100%) e agora, por vontade testamentária do maestro, pertencem à Academia Brasileira de Música. Ainda voltaremos a este tema, mais adiante.

Outro depoimento, também de grande importância para esclarecimento do assunto, é o de João Máximo, que em artigo “Perdido na selva”, publicado no jornal *O Globo* de 20 de junho de 2005, na primeira página do Segundo Caderno, escreve:

*Os estudiosos da obra de Heitor Villa-Lobos acabam de ganhar um elemento importante para saber em que medida o compositor foi desrespeitado em sua única experiência em Hollywood: 46 anos após a estréia do filme Green Mansions (A Flor que não morreu), sua trilha sonora sai pela primeira vez em disco, por enquanto só nos Estados Unidos. E sai assinada por Bronislau Kaper, renomado compositor de cinema. Villa-Lobos? É creditado em terceiro plano, abaixo de Kaper e do regente Charles Wolcott.*

*Por todos esses anos a história da trilha dividiu reações. De um lado, a indignação dos que não perdoaram Hollywood pelas liberdades (ou mais que isso) tomadas com a partitura original de Villa-Lobos. Um exemplo é Alfred Heller, o músico mais chegado ao compositor quando da estada deste em Nova York. Após assistir à estréia do filme, em março de 1959, não fez por menos:*

*– Não reconheço sua música ali. Posso dizer isso porque conheço a versão original.*

*Villa-Lobos não seguiu o conselho de Heller e foi ver o filme. Ficou arrasado. E pela última vez, já que meses depois, aos 72 anos, morreria no Rio.*

*Do outro lado, porém, há os que atribuem o ocorrido à falta de know-how cinematográfico de Villa-Lobos. Como o filme se baseava no romance de W.H. Hudson, passado em florestas da Venezuela, os produtores decidiram requisitar um compositor “familiarizado com a música nativa da região”. Ou seja, em seu entendimento, Villa-Lobos.*

*Tudo que Villa-Lobos exigiu para escrever a música foi o roteiro de Dorothy Kingsley. Acreditava que musicar um filme era o mesmo que musicar um balé. Isso é: comentar com música adequada as cenas do roteiro. Em seu livro de memórias, Miklós Rózsa conta:*

*“Ele (Villa-Lobos) chegou com a música pronta, dizendo que só ia ver o filme no dia seguinte (...) Aparentemente, ninguém se deu ao trabalho de explicar-lhe as técnicas básicas da música do cinema. ‘Mas maestro’, perguntei-lhe, ‘o que acontece se a música não sincronizar com o filme?’ Villa-Lobos, é claro, falava como se para um completo idiota: ‘Nesse caso, é óbvio, eles terão de ajustar o filme à música.’ Bem, não fizeram nada disso. Pagaram-lhe o combinado e ele voltou para o Brasil.”*

*Nada tão simples assim. Primeiro, pensaram em indicar-lhe um orquestrador para ajustar seus temas às cenas. Villa-Lobos não aceitou que lhe mexessem numa nota de sua própria orquestração. Depois, constataram que só isso não ia dar certo e recorreram a Kaper, que só aceitaria a tarefa se, primeiro, pudesse reescrever toda a música, acrescentando-lhe seus próprios temas, e depois, se fosse creditado como único compositor. O outro teria de se contentar com um crédito menor: “Special music created by Heitor Villa-Lobos”. Mas o que resultou disso tudo? Primeiro, a trilha que se ouve no filme e que agora sai em CD editado pela Turner a partir de fitas-matrizes arquivadas pela Metro, já que a idéia de se lançar o LP, em 1959 mesmo, foi abandonada. Segundo, o mais importante, a suíte que o próprio Villa-Lobos criou a partir de seus temas originais, a belíssima A Floresta do Amazonas (o contrato com a Metro o impediu de associar o filme à suíte, gravada por ele, regendo a *Symphony of Air*, com Bidu Sayão na parte cantada). O CD com a trilha é, basicamente, Kaper (o compositor que tinha a seus créditos a música de O convite, A rua do delfim verde, Lili, Disque Butterfield 8, O cisne, O grande motim, a versão com Marlon Brando). Ele aproveita alguns temas de Villa-Lobos (com destaque para a mais triste das suas bird songs, repetida em várias cenas), mas não inclui o mais famoso tema da suíte, “A melodia sentimental”. Kaper preocupou-se em enfatizar os sons da selva, pesados, às vezes agressivos, sugerindo ação e mistério. Embora a canção de amor seja sua (letrada por Paul Webster, mas só vocalizada no filme e no disco), o que há de mais inspirado está, sem favor, nos temas originais.*

No CD acima mencionado, que contém a trilha sonora do filme, lê-se: “Original music picture sound



track *Green Mansions. Music by Bronislaw Kaper*”, com a seguinte seqüência:

1. Main Title / Chase / River Boat (5:24)
2. Abel and Jaguar (3:38)
3. Dead Jaguar / The Village (2:23)
4. My Name is Abel / Kuako (1:57)
5. At the Pool / First Visit (4:04)
6. Rima's Face / Rima / Nameless Chord (2:30)
7. The Snake (3:04)
8. Where is Your Mother? / Vultures / Look / The Flower (7:42)
9. It's Gold / The Prayer (5:37)
10. Is it You? The Prayer (6:37)
11. Riolama (1:26)
12. The Young Man (3:01)
13. Nevertheless/Avoc, Didi/Marake (6:57)
14. Which Way? (2:03)
15. Escape (2:27)
16. Natives Return/Natives Foiled (3: 28)
17. Nuflo's Story (2:08)
18. You Will Go/Ruins/The Cave/Digging (10:08)
19. Fire/Dead Fawn (3:29)
20. Fight (2:20)
21. End Title (3:03)

Total Durations: 01:19:13

(endereço na Internet: <http://shop.store.yahoo.com/buysoundtrax/greenmanorso.html>)

Já no CD gravado em Nova York, sob a regência de Villa-Lobos, evidentemente com os títulos ainda em inglês, a seqüência é totalmente distinta:

1. Overture (2:08)
2. Deep in the Forest (2:15)
3. Excitement Among the Indians (3:48)
4. First Bird Song (2:11)
5. Nature's Dance (2:30)
6. Second Bird Song
7. Vocalise (0:34)
8. Savage War Dance (2:06)
9. Sails – Veleiros (2:02)
10. On the Way to the Hunt (2:32)
11. Third Bird Song (1:53)
12. Twilight Song – Cair da tarde (3:20)
13. Indians in Search of the Girl (0:25)
14. Fourth Bird Song (1:57)
15. Head Hunters (2:01)
16. Blue Dusk – Tarde azul (4:33)

17. Love Song – Melodia sentimental (4:01)
  18. Forest Fire (3:46)
  19. Finale (2:39)
- Total: 47'16”

As quatro canções (“Veleiros”, “Cair da tarde”, “Tarde azul” e “Melodia sentimental”) foram criadas especialmente para *Floresta do Amazonas*, com letras da poetisa Dora Vasconcelos. Estas canções são também executadas isoladamente, sendo que “Melodia sentimental” tornou-se um êxito internacional graças a alguns de seus intérpretes, cantores de música popular. Dora Vasconcelos, tendo falecido sem deixar herdeiros, teve seus 50% de direitos autorais incorporados aos 50% de Villa-Lobos, que assim é o titular dos 100% das canções mencionadas (além de integralmente da *Floresta do Amazonas*). A incorporação dos direitos autorais de Dora Vasconcelos aos 50% de Villa-Lobos obedece à lógica universal de que não existe “meio domínio público”, o que aliás está expresso no artigo 42, parágrafo único da lei brasileira especial que rege a matéria (nº 9.610/98): “Acrescentar-se-ão aos dos sobreviventes os direitos de co-autor que falecer sem sucessores.”



*Há coisas na vida que estão além da razão. Como poderemos compreender, sentir, ou avaliar o tempo de uma milésima bilionésima fração de um segundo? Entretanto, de acordo com a matemática, esta fração deve existir.*

CHARLES CHAPLIN

Na reflexão filosófica do cineasta Carlitos (expressa em sua *Autobiografia*), mais uma vez poderíamos verificar, por comparação, como as ciências sociais (incluindo nelas o direito) são difíceis de serem desde logo assimiladas. Já para as chamadas ciências exatas (como a matemática), tudo parece ser mais fácil. O direito autoral é um dos ramos da ciência jurídica que, desde os seus primórdios até a atualidade, sempre foi controvertido, pois lida basicamente com a imaterialidade característica da propriedade intelectual. Não seriam também geradoras de tais complexidades a interação e a mescla de vários diplomas legais – direitos de personalidade, imagem, direito internacional, sanções civis e penais, telecomunicações, informação digital,

ciberespaço –, na interpretação dos problemas de autoria e titularidade patrimonial?

Com relação aos aspectos jurídicos do nascimento da *Floresta do Amazonas*, bem como de sua adolescência (e atual maioridade), é que a ‘novela enganosa’ ganha relevo na definição correta de sua autoria e titularidade patrimonial, como pode ser comprovado no seguinte roteiro:

1 Preliminarmente, deve ser lembrado que Villa-Lobos jamais assinou qualquer contrato de edição, nem cessão parcial ou definitiva de seus direitos patrimoniais de autor da *Floresta do Amazonas*. E como é universalmente sabido, o que legalmente assegura a autoria de uma obra intelectual é sua originalidade, sendo que a titularidade (moral e patrimonial) sempre nasce com o autor pessoa física. Uma pessoa jurídica, que não cria obras do espírito humano, só adquire titularidade patrimonial mediante um negócio jurídico (contrato) ou por sucessão hereditária (e/ou testamentária).

2 Em 11 de setembro de 1958 – exatamente 43 anos antes do terrível September 11, 2001 de Nova York (!) – Villa-Lobos assinou com a Loew’s Inc. um contrato para compor a trilha sonora do filme *Green Mansions*, que seria produzido pela Metro Goldwin Mayer (MGM), película inspirada no romance de mesmo nome de W.H. Hudson.

Nesse momento se inicia a ‘novela enganosa’ e a confusa versão que tenta, até hoje, iludir os incautos, de que *Green Mansions* e *Floresta do Amazonas* são a mesma obra, apenas com nomes diferentes.

A cláusula 9 desse contrato diz que o material originalmente composto para o filme poderia ser utilizado para produzir “suítes” sinfônicas a serem executadas em salas de concerto, de que aliás é um bom exemplo a obra *Alexander Nevsky* de Prokofiev, além de outros compositores que também assim fizeram. Nesse caso, um Anexo A (*Exhibit A*), que seria parte integrante do contrato, deveria ser assinado pelo compositor, o que nunca foi feito, como podemos verificar no documento original.

Na cláusula 16 (página 12 do contrato original com a MGM), há menção de que não há *lyrics* (letras de música), isto é, palavras (versos) não foram incluídas na trilha sonora do filme. Entretanto, na mesma cláusula

(página 13 do contrato) há um dispositivo no qual é afirmado que Bronislau Kaper e Paul Francis Webster irão compor uma canção com o título “Song of Green Mansions”, a ser incorporada na trilha sonora do filme, e sobre a mesma Villa-Lobos não fará jus a qualquer remuneração a título de *royalties* (aliás, apesar de no contrato com a MGM existirem menções a pagamentos de *royalties* para Villa-Lobos, tais prestações de contas e correspondentes liquidações nunca foram efetivadas, o que caracteriza ‘inadimplência’, de efeito rescisório).

3 Surge então Alfred Heller, proprietário da editora Alkamar Music Publishers, que por intermédio de seu advogado, em carta datada de 7 de junho de 1994 dirigida a Academia Brasileira de Música, reivindica a titularidade patrimonial de *Floresta do Amazonas*, com os seguintes argumentos e detalhes:

- a) Ainda em 1958, a Loew’s Inc. teria transferido todos os direitos referentes à *Green Mansions* para Jack Robbins, editor da Metro Goldwin Mayer, e que teriam sido registrados em 1991 em nome de Emi Robbins Catalog, Inc.
- b) No mesmo ano de 1991, Emi Robbins Catalog, Inc. e Alkamar Music Publishers assinaram um contrato de co-edição e administração relacionado com *Floresta do Amazonas*, que se refere à inserção (*interpolations of Green Mansions*) de duas canções (!). Ora, se a trilha sonora de filme não continha *lyrics* ou textos, mas somente música, como apareceram canções?
- c) Junto à carta acima mencionada, foi anexada cópia de registro no *Copyright Office* da Biblioteca do Congresso (Washington, USA) de *Floresta do Amazonas*, datado de 22 de junho de 1991. O registro de direito autoral, é meramente declaratório e não atributivo. Ele pode provar *prima facie* anterioridade, mas não concede a quem promove o registro direitos patrimoniais, o que é efetivado só mediante contratos de simples edição ou cessão de direitos patrimoniais. O depoimento de Alfred Heller, citado anteriormente, é claro quando afirma que *Green Mansions* e *Floresta do Amazonas* são obras completamente distintas. E foram suas rela-



ções de intimidade profissional com Villa-Lobos que lhe deram a ‘inspiração’ para promover o ‘registro’. Que não tem portanto nenhum valor, sendo nulo por ser um produto de má-fé. (E ele ainda incluiu as canções com versos de Dora Vasconcellos, criadas especialmente para *Floresta do Amazonas!*)

- d) Em um anexo à carta acima mencionada, o advogado afirma que independente do ‘registro’, e a “título de precaução” (sic) foi “assinado” um contrato com a Academia Brasileira de Música (doc. anexado) para melhor garantia da Alkamar Music Publishers. Este ‘contrato’ é datado de 5 de abril de 1991, portanto antes do ‘registro’ da *Floresta do Amazonas* no *Copyright Office* da Biblioteca do Congresso (Washington, USA). Mais um capítulo da ‘novela enganosa’, já em pleno andamento. Este ‘nulo e sofisticado contrato’ entre Alkamar Music Publishers e a Academia Brasileira de Música contém cláusulas que devem ser analisadas.

Na cláusula 2 lê-se:

*Composer warrants that the composition is his sole, exclusive and original work; that he has full right and power to make this agreement; that there is no adverse claim to or in the Composition; that valid copyright can be secured therein by Publisher; and that neither the Composition nor any part thereof infringes upon the title or the literary, musical, personal property rights of any person, firm or corporation anywhere in the world.*

Na cláusula 3, o *Publisher* se compromete a pagar ao *Composer* os *royalties* provenientes da exploração comercial da obra (aluguel da partitura, produções fonográficas, execução pública, direitos recebidos do exterior etc.), e na cláusula 5 está definido que tais pagamentos serão efetivados 90 dias após 31 de dezembro de cada ano.

Na cláusula 10 lê-se:

*In the event that Publisher shall fail or refuse, within sixty days after written demand to furnish, or cause to be furnished, royalty statements described in paragraph 5, or to give Composer Access to records as set forth in paragraph 10, or in the event that Publisher shall fail to make payment of any royalty due, within*

*thirty days after demand thereof, then Composer shall have the option, to be exercised upon ten days written notice, to cancel this agreement. Upon such cancellation, all rights of Publisher of any and every nature, in and to said Composition, shall cease and come to an end the said rights, including, but not limited to, the right and / or any copyright therefore, shall revert to, and become the property of, and shall be reassigned to Composer. Publisher agrees that it will thereupon execute any and all assignments or other documents which may be necessary or proper to vest the said rights in Composer.*

Fato estranho neste ‘contrato’ é que não há menção a nenhum adiantamento (*advance*), o que é comum no mercado específico, em se tratando de uma obra de grande potencial, e foi assinado por Alfred Heller (Alkamar) e o presidente da Academia, não havendo no documento as assinaturas de testemunhas... (!). E o presidente da Academia que assinou não tinha poderes para fazê-lo, eis que o Estatuto da Academia é claro:

*Art. 15- O Plenário, constituído dos Membros Efetivos, é o poder soberano da ABM, competindo-lhe privativamente: (...)*

*VI- decidir sobre a aplicação ou alienação de bens patrimoniais e sobre a extinção da Academia. (...)*

*Art. 60- Compete ao Presidente: (...)*

*d) assinar, com o Primeiro Secretário, os diplomas, contratos, convênios e demais ajustes firmados pela Academia.*

Portanto, a conclusão é uma só: este contrato é ilegal, nulo de pleno direito, pois o presidente não poderia assiná-lo, uma vez que não tinha poderes para alienar um bem patrimonial da Academia (sua fonte de renda), e a falta de testemunhas nos conduzem a terríveis suspeitas. Acresce ainda, o fato de que a Alkamar-Publishers jamais prestou contas de suas atividades, nem pagou um centavo ao *Composer*, após tantos anos. Tal inadimplência é mais um fator rescisório deste ‘contrato’, conforme expresso na sua cláusula 10, já citada. E mais: por que assinar um contrato a “título de precaução”? Não seria este mais um capítulo na montagem da ‘novela enganosa’?





*Não podemos observar o fenômeno da criatividade independentemente das formas nas quais ela se manifesta.*

IGOR STRAVINSKY

Quando Villa-Lobos entregou a partitura que a MGM lhe solicitara e que seria a trilha sonora do filme *Green Mansions* (mais tarde composta por Bronislau Kaper), imaginou um grande painel sinfônico (que poderia bem ser um balé), inspirado no romance de W.H. Hudson, sem levar em conta os detalhes da sincronização da música com as seqüências das cenas cinematográficas.

Quanto à reutilização, pelo próprio autor, de temas musicais seus em obras distintas, historicamente encontramos tal prática entre compositores consagrados. O mesmo se pode dizer de personagens que aparecem em obras literárias distintas de um mesmo escritor.

Toda esta 'novela enganosa' acima analisada, foi 'imaginada' e construída com má-fé, e isto após o falecimento de Villa-Lobos. Assim, não lhe foi dada a chance de lutar por seus direitos morais e patrimoniais de legítimo autor e titular da *Floresta do Amazonas*.

É incrível que empresas tão poderosas, de âmbito multinacional e que não criam obras intelectuais queiram desviar para si os proventos do próprio criador de uma obra, enriquecendo e se locupletando indevidamente.

É importante realçar que o objetivo do direito autoral é proteger as obras intelectuais por sua originalidade (no que se refere à sua forma externa, ao seu *corpus mechanicum*) ou sua criatividade (relacionada à sua forma interna, ao seu *corpus mysticum*). O sujeito do direito autoral é, portanto, o autor, ou ainda o titular de autoria da obra intelectual; o objeto desse direito é a proteção legal da própria obra criada e fixada em qualquer suporte físico ou veículo material.

Sem originalidade não existe autoria. É condição básica e determinante que uma criação intelectual seja inteiramente original para que se possa atribuir-lhe uma autoria. E como poderíamos definir o que é originalidade, ou seja, o que é uma obra original? Sem dúvida, é aquela que tem origem no labor intelectual de seu autor, quando o mesmo exterioriza e formata expressões de idéias e sentimentos, tanto ficcionais (como, por exemplo, no romance, na poesia, numa sinfonia, nas artes plásticas), como também em assunto referencial (dados de pesquisas, fatos históricos). Para ser con-

siderada original, uma criação intelectual não necessariamente deve ser uma novidade, já que seu autor pode utilizar temas antigos e conteúdos de caráter genérico que podem até mesmo ter sido anteriormente utilizados por outros autores, como temas musicais folclóricos, paisagem da natureza, fatos históricos e assim por diante. O importante é verificar se uma obra, para ser considerada original, é essencialmente criativa e distinta de outras que apresentam conteúdos idênticos.

A propriedade intelectual de uma criação do espírito humano reivindicada por pessoas jurídicas tem que ser por estas comprovadas por meio de documentos juridicamente válidos, não por artifícios e manobras enganosas que poderiam nos conduzir a uma conclusão de aparência verdadeira. Essa comprovação deve ser feita junto às sociedades arrecadoras de execução pública de músicas, produtores fonográficos e demais membros da comunidade internacional que administra direitos autorais. Por que não também, tais pessoas jurídicas nunca promoveram demandas judiciais contra o próprio autor? Sem dúvida, seria uma aberração moralmente condenável.

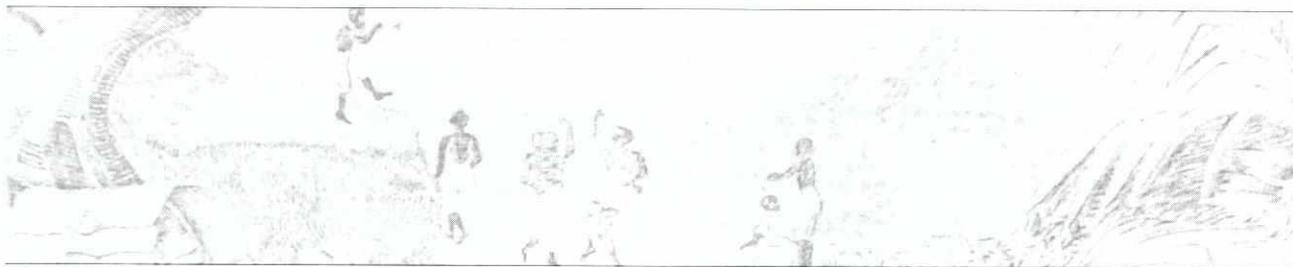
*FLORESTA DO AMAZONAS* é uma criação original, cujos direitos autorais (100%) pertencem a seu autor HEITOR VILLA-LOBOS e, agora, à sua sucessora testamentária, a ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA, o que, salvo melhor juízo, está plenamente comprovado no que foi exposto.

Rio de Janeiro, setembro de 2005.



 HENRIQUE GANDELMAN

Advogado especializado em direito autoral, representa a Academia Brasileira de Música nesta área. É autor, entre outras obras, de *Guia básico de direitos autorais* (Rio de Janeiro: O Globo, 1982), *De Gutenberg à Internet: direitos autorais na era digital*. (Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 1997) e *O que você precisa saber sobre direitos autorais* (Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004).



EDILSON V. DE LIMA

O choro é definido como um gênero com múltiplas influências em sua estruturação. O baixo cantante do choro encontraria sua gênese no estilo barroco praticado em parte da música brasileira em seus primórdios.

*The Basso Cantabile in Choro Music: The Living Heritage of Brazilian Colonial Tradition?*

Choro is defined as a musical form of multiple influences in its structure. The Basso Cantabile in Choro would find its origins in the Baroque style practised in some of the Brazilian music in its early days.



FIG.1 *Matais de incêndios* – Mogi da Cruzes (1730)]

## *O Baixo Cantante do Choro: A Herança Viva da Tradição Colonial Brasileira?*

☞ A tradição colonial brasileira e o estilo barroco

Os estudos atuais sobre a música praticada no Brasil durante o século XVIII e início do XIX apontam para três estilos básicos na formação da musicalidade brasileira: o estilo barroco, o estilo galante/rococó, ou pré-clássico, como querem alguns, e o estilo clássico. Os originais mais antigos encontrados datam da primeira metade do século XVIII, mais especificamente da década de 1730, e o único exemplo de música profana identificada nesse conjunto é uma cantiga denominada *Matais de incêndios* (Duprat, 1985). Esta partitura alterna a escrita a duas vozes solistas e coro a quatro vozes, numa espécie de estilo concertante, muito próximo dos vinlancicos praticados em Espanha e Portugal no século precedente (Nery, 1991).

Porém a maior parte de nossa produção colonial se concentra entre 1750 e as duas primeiras décadas do século XIX. Durante esse período, o estilo barroco é praticado por vários compositores. Este estilo, que por sinal vai prevalecer até a virada do século, representa o modelo estético a ser persegui-



do pela Igreja, uma nova *prima pratica* do século XVIII (Duprat, 1990).

A música praticada na Bahia, em Pernambuco e em São Paulo durante esse período sempre traz fortes traços do estilo barroco. Porém o estilo galante ou rococó é, por vezes, incorporado nessa produção com maior ou menor força. André da Silva Gomes em São Paulo, por exemplo, organiza seu discurso harmônico com fortes traços do estilo barroco, quais sejam: harmonia seqüencial, melodias construídas de pequenos motivos muito aptos a serem prolongados ou encurtados, conforme a necessidade composicional e, principalmente, baixo cantante, ou seja, melodicamente elaborado. Mas Silva Gomes também utiliza certos procedimentos vinculados à escrita galante, sendo o principal deles o uso do baixo de Alberti. Esta técnica, a alternância em arpejo de uma seqüência de acordes na mão esquerda do teclado enquanto a direita se encontra livre para desenvolver melodias, apareceu na Euro-

pa na primeira metade do século XVIII e se difundiu rapidamente, tornando-se muito apreciada nas escritas idiomáticas para teclado (Grove, 1994). É importante frisar que muitas modinhas e lundus do final do século XVIII e início do XIX têm acompanhamento nesse estilo (Lima, 2001).

Observa-se no período, também, a busca de um certo equilíbrio formal mais próximo do estilo clássico, ou seja, frases de quatro compassos e organização do discurso harmônico polarizando as tonalidades de tônica e dominante. Além disso, ocorre a simplificação do baixo, que deixa de ser cantante e passa a ser elaborado mais especificamente com a função de apoio harmônico. Tais procedimentos, muito comuns a certas composições mineiras, serão totalmente incorporados à produção do padre José Mauricio Nunes Garcia e assumirão, com ele, feições definitivamente clássicas. Também cabe destacar que em muitas modinhas e lundus da mesma época o discurso musical se organiza dentro desse estilo.

Se o estilo clássico simplifica o uso do baixo na composição musical e passa a ter função de suporte para que as melodias, vocais ou instrumentais, possam se desenvolver plenamente, como explicar o gosto pelo baixo cantante, uma das principais características do estilo barroco, que também se tornará uma das características marcantes do choro, já aceito como gênero musical, inclusive, no choro composto no século XX?

FIG. 2 - Trecho do *Ofertório da Missa de Quarta-feira de Cinzas* – André da Silva Gomes, estudo e transcrição de Régis Duprat (1999)

## ☞ O choro: surgimento e aceitação

O choro surge somente no último quartel do século XIX e sua formação resulta do hibridismo de diversos gêneros praticados nos salões brasileiros após a assimilação dos gêneros europeus. Sua base formal, levando-se em conta sua métrica e organização discursiva, está intimamente relacionada com a polca. Esta dança, de origem na Boêmia, Europa central, chega ao Brasil no final da primeira metade do século XIX e se impõe rapidamente, ao lado da valsa, como uma das mais aceitas pelas camadas mais favorecidas da sociedade. Posteriormente, alcança as camadas menos distinguidas (Kiefer, 1983).

Outros gêneros musicais europeus com influência direta na trajetória do choro são o tango e a habanera, esta uma versão originária de Cuba, que conquista o

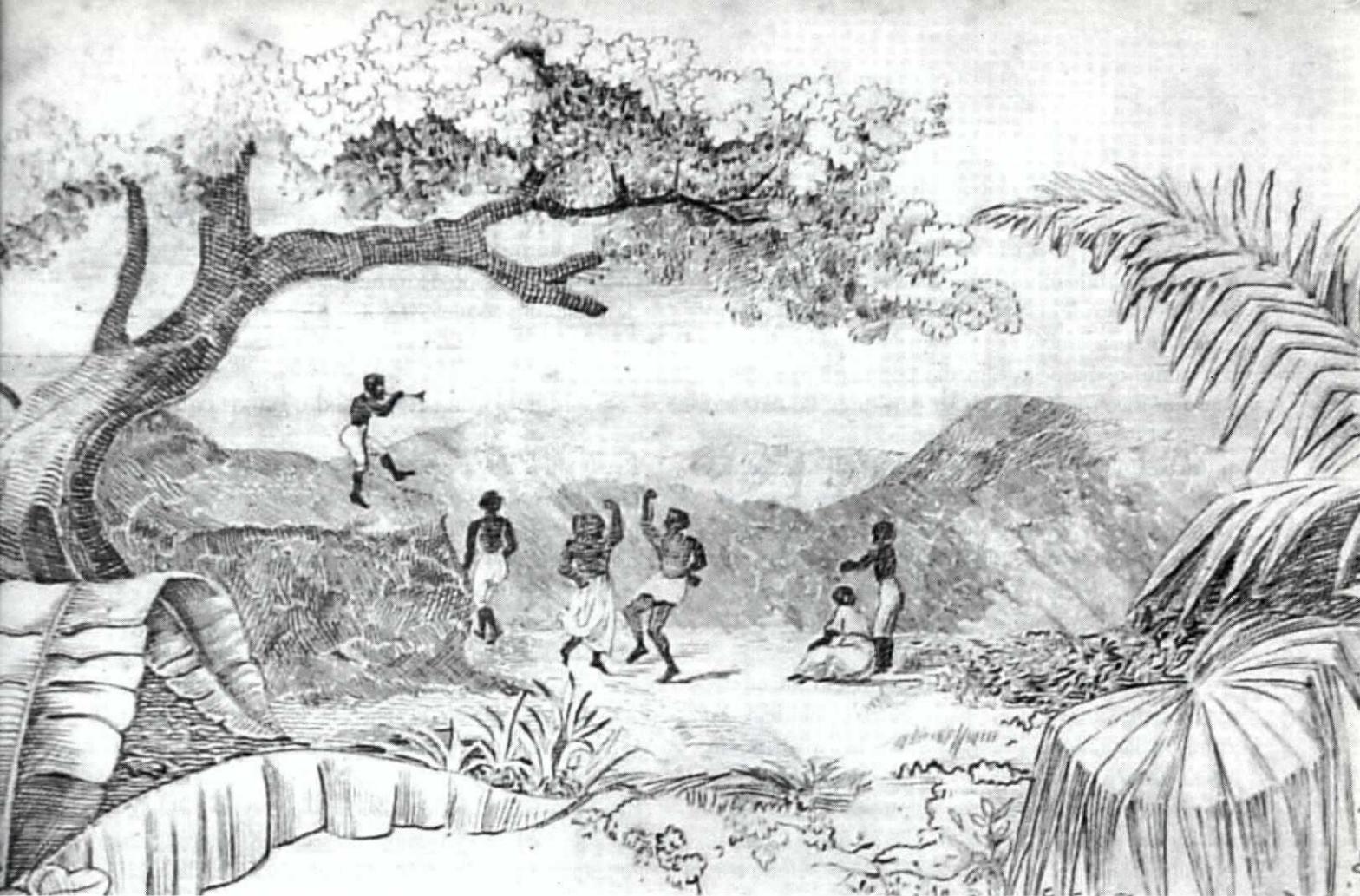


FIG.3 - Escravos dançando o lundu – Museu Nacional – RJ.

país a partir da década de 1860 (Andrade, 1932). O tango, outra influência marcante, origina-se da Andaluzia, na Espanha, por volta de 1850, logo se expandindo para a América Latina. Esses dois gêneros acabam se mesclando no Brasil e constituirão, também, uma das bases do choro. Podemos perceber claramente sua marca na obras de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, com o seu tradicional modelo rítmico: colcheia pontuada, semicolcheia e duas colcheias dentro de um compasso com metro binário simples (♩.♩♩).

Porém, diferentemente do tango ou da habanera, que utilizam um padrão mais estabilizado, o choro vai se caracterizar pela utilização hegemônica de alguns padrões: a combinação de colcheia pontuada mais semicolcheia, repetidas dentro de um compasso binário, tradicionalmente simples (♩.♩♩). Muitas vezes há a utilização da figura semicolcheia-colcheia-semicolcheia (♩♩♩), às vezes repetida dentro do compasso, às vezes seguida por duas colcheias, lembrando o padrão do maxixe. São muito comuns as combinações dos dois

padrões acima descritos. Há no choro, porém, um jogo polirrítmico resultante do acompanhamento e da melodia, na maioria das vezes de caráter virtuosístico e com grande profusão de seqüências de semicolcheia, que suavizam a marcação do baixo resultando num acompanhamento mais fluido, menos marcado.

Mas, voltemos um pouco. O lundu, outro elemento importante para a configuração do choro como gênero musical, tem influência direta no tipo de melodia que vai caracterizá-lo (também o maxixe, posteriormente o samba e tudo que derive dessa raiz) e é seguramente responsável pelas síncofes que vão dominar esses gêneros, tanto melódicas quanto no acompanhamento.

Diferentemente do maxixe, que no final do século XIX se caracterizava pela forma de dançar, o choro se caracteriza, segundo opinião de quase todos os pesquisadores desse gênero, como forma de executar a música mais especificamente ligada à classe média baixa do Rio de Janeiro (Tinhorão, 1991). Esses músicos, ao interpretar os gêneros em voga na época, tais como modinhas, valsas, mazurcas, tangos, habaneras e polcas,



incorporavam as influências adquiridas na atividade musical e em contato com a cultura de que eram portadores. Muitos deles não viviam da música especificamente, mas tinham uma atividade profissional principal e dedicavam-se à música nas horas vagas. Muitos ainda não liam música e tocavam “de ouvido”, expressão muito usada pelas camadas populares para designar o músico que não sabia ler partitura. Porém, isto não pode ser considerado como regra, já que vários músicos tinham formação musical sólida. Tomemos como exemplo Antonio Joaquim Calado, com excelente formação de flautista e fundador do grupo O Choro Carioca (Diniz, 2006). Seguem-se a ele Anacleto de Medeiros e Patápio Silva, ambos instrumentistas com sólida formação musical e flautistas; todos, porém, músicos oriundos da classe média.

Já pesquisas efetuadas sobre a origem do nome, apresentam várias soluções: *xolo* ou *txolo*, em baile de escravos das fazendas; “choro, certos bailaricos populares, também conhecidos como *assustados* ou *arrastapé*” (Kiefer, op. cit.); “o termo ‘choro’ surgiu da coalizão cultural entre o ‘choro’ do verbo chorar e *chorus*, que significa ‘coro’ em latim (Diniz, 2003). Outra corrente identifica a palavra choro com os instrumentistas de *charamela* ou *choromela* (antecessora da clarineta, muito usada em Portugal e no Brasil), denominados *choromeleiros* (Kiefer, op. cit.). Outros autores, como Tinhorão e Batista Siqueira, associam o nome a aspectos sentimentais, de afeto, ligados às melodias da flauta e/ou às seqüências melódicas dos baixos do violão (Tinhorão, op. cit.).

O que nos interessa, porém, é que se alguns gêneros como a valsa ou o xóti seguem suas trajetórias nos centros urbanos e, apesar de suas transformações estilísticas, mantêm seus respectivos nomes, a polca, gênero de importância vital para o surgimento do choro, vai perdendo a força a partir de vários hibridismos musicais, que são caracterizados a partir de complementos qualificativos tais como a polca-tango, polca-mazurca, polca-lundu, polca-havaneira, polca-sertaneja, só para citar alguns. Aos poucos, segundo vemos, já não faz mais sentido chamar de polca algo que, ao absorver tantas influências musicais, vai se tornando um outro gênero, conhecido mais tarde como choro.

É a partir desses hibridismos musicais, sobretudo da confluência da polca, da habanera e do lundu, que surge o choro. Todos esses gêneros têm compasso bi-

nário, o que facilitou, sem sombra de dúvida, o aproveitamento recíproco de elementos musicais. Porém o nome choro, como será posteriormente conhecido, somente será usado de forma mais sistemática a partir da virada dos séculos XIX-XX.

## Harmonia seqüencial e baixo cantante

Retomemos nossa questão inicial: como o baixo cantante praticado no Brasil em diversas regiões – e sobretudo na música de caráter religioso entre os séculos XVIII e início do XIX –, um elemento ligado diretamente ao estilo barroco, poderia manter-se ou reaparecer num gênero secular e alcançar os dias de hoje? É fato que algumas técnicas não são exatamente superadas, mas sim reapropriadas e incorporadas aos novos estilos que vão surgindo de maneira diferenciada. Este é o caso da harmonia seqüencial, técnica elaborada no barroco, incorporada ao estilo clássico e base ainda viva de uma grande parcela da música popular brasileira (Gava, 2002).

Julgamos que, ao longo do século XIX, apesar das mudanças ocorridas pela incorporação do estilo clássico, a chegada de muitas danças em moda na Europa (tais como a valsa, a polca, a habanera, a mazurca, o xóti), assim como as novas técnicas que surgiriam a partir da difusão do Romantismo no Brasil, algumas técnicas muito comuns ao estilo barroco se mantêm, mesmo que de maneira imperceptível, para num segundo momento se manifestarem já devidamente incorporadas.

O que se pode observar é que o uso da harmonia seqüencial é muito freqüente em composições da segunda metade do século XIX. O que caracteriza esse tipo de harmonização é o uso, e por que não dizer abuso, de dominantes individuais na seqüência dos acordes. Tal técnica pode ser encontrada em passagens de lundu mesmo antes de 1850, tal como o famoso *Lá no Largo da Sé*, de Cândido Inácio da Silva (1800-1838) e Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879), composto na primeira metade do século XIX. Esse procedimento, além de uma maior tensão harmônica, proporciona maior elaboração de baixos possibilitando o uso de acordes invertidos, inclusive cromatismos. A técnica não só enriquece a harmonia como facilita as modulações para tons afastados e será um grande aliado da bossa nova na década de 1950 (Garcia, 1999).



Lá no Largo da Sé...

**LUN DU BRASILEIRO**  
PARA CANTO E VIOLÃO  
Por F. M. HIDALGO.

MARIO BAPTISTA

CANTO: Lá no lar go da Sé ve lha stá vi vo hu longo tu tu nu ma go io la de fer ro cha ma do su ru cu cú; Lá no lar go da Sé ve lha stá vi vo hu longo tu tu nu ma go io la de fer ro cha ma do su ru cu cú; cobra fe roz que tudo ata ca, té dal gi beira tira pa la.

1027

FIG. 4 - *Lá no Largo da Sé* –  
Biblioteca Nacional – RJ.

É claro que o baixo cantante, ou melodicamente elaborado, não depende somente de uma harmonia mais elaborada, mas exatamente do fato de se criarem melodias para preencher ‘espaços’ na linha do baixo. E é justamente isto que podemos ouvir em algumas gravações de peças de Chiquinha Gonzaga, tais como a polca *Catita* e a habanera *Sonhando*<sup>1</sup>, mesmo que numa fase mais adiantada, quando o uso do violão no acompanhamento da flauta solista se utiliza fartamente de notas de passagem no baixo e de seqüências melódicas elaboradas.

O mesmo procedimento pode ser ouvido, ainda que timidamente, já em arranjos do final do século XIX. É o caso da polca *Não sei se sabes* (anônimo, 1870), que contém pequenas passagens cromáticas ascendentes na tuba e também um grande cromatismo descen-

Ao dileito amigo Mário Baptista Martins Barata

**ERNESTO NAZARETH**  
1890

**FON-FON!**  
TANGO

Copyright © 1991 – EDITORA ARTHUR NAPOLEÃO LTDA – Rio de Janeiro  
Distribuidor Exclusivo: FERNANDA DO BRASIL – Av. Ipiranga, 1123 – São Paulo – Brasil  
Todos os direitos reservados  
Copyright internacional assegurado – impresso no Brasil

FIG.5 - *Fon-fon*, de Ernesto Nazareth

dente partindo da tônica para atingir a dominante no final da primeira secção. Já na polca *Leonor* (Silva Junior, 1888) há um trombone que efetua um contracanto e, ao final, quando a melodia se cala, desenvolve uma resposta preenchendo o vazio deixado por esta.<sup>2</sup>

As melodias de muitos tangos de Nazareth são construídas, muitas vezes, por frases de quatro compassos formadas por pequenos motivos de dois compassos, muito semelhantes aos lundus encontrados desde os manuscritos da Biblioteca da Ajuda aos lundus da primeira metade do século XIX da coleção da Biblioteca Nacional. Ao ouvirmos várias de suas obras percebemos que os procedimentos aqui discutidos são comuns na obra do mestre dos tangos brasileiros. Poderíamos citar, à guisa de exemplo, o tango *Fon-fon*, que inicia

<sup>1</sup> Recuperação masterizada do CD: *A maestrina*. Porto Alegre: Revivendo, s/d.

<sup>2</sup> CD *Rio de Janeiro, 1842-1920. Uma trilha musical* Dez fonogramas. Pesquisa, restauração e direção artística de Régis e Rogério Duprat. Org: Lorenzo Mami. RJ: Instituto Moreira Sales, 1999.



1 A Ernesto Nazareth

# CHOROS (N.º 1)

(TÍPICO)  
(CHORA VIOLÃO)

revisão e digitação de  
Paulo Barreiros

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)  
Composição de 1920

Moderato

VIOLÃO  
GUITARRA  
SPANISH GUITAR

Copyright © 1920 by Sampaio Araujo (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro  
Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil  
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil.

AN - 157

FIG.6 - "Choros nº 1", de Heitor Villa-Lobos



com uma melodia cromática ascendente no baixo (e-f#-g), conduzindo para a dominante da dominante (Dó com sétima e quinta no baixo) da tonalidade central, Si bemol maior. Logo em seguida e ainda nos primeiros quatro compassos do tango (para nós já um genuíno choro), há uma outra passagem cromática ascendente, dessa vez conduzindo de Si bemol a Dó (Nazareth, 1977). Muitas outras peças de Nazareth irão utilizar esse estilo de escrita musical que, acreditamos, já havia se incorporado à música, sobretudo àquelas de salão e bandas no último quartel do século XIX.

O choro alcançou, com Heitor Villa-Lobos, um verdadeiro ápice. Não cabe comentar aqui as implicações de sua grandiosa obra denominada Choros, mas reconhecer o quanto esse gênero alcançou, em Villa-Lobos, importância vital e, por conseqüência, o quanto o choro carioca cultivado pelos músicos populares de sua época o influenciou. Nesse sentido, destacamos a primeira peça da série, o *Choro nº 1*, composto para violão solo e que traz todas as características do gênero: liberdade expressiva, ritmo padrão no acompanhamento e suas possíveis variações, abuso de dominantes individuais e baixo cantante, entre outras. Sabemos que a série dos Choros tem muito mais implicações do que o simples enaltecimento daquele gênero, porém a escolha do violão certamente não foi casual e representou uma homenagem muito consciente do grande compositor àquele instrumento que foi uma das principais expressões da música popular urbana brasileira, traduzindo a admiração que Villa-Lobos tinha por essa tradição.

## ☞ O informalismo e a improvisação

O informalismo dos grupos de pau-e-corda<sup>3</sup> contribuiu, seguramente, para a prática da improvisação. Claro que edições para piano de polcas, tangos e lundus durante a segunda metade do século XIX buscavam fixar no papel padrões estabelecidos, e os arranjos para as bandas nessa época optavam por escrever e, por conseqüência, fixar esses padrões de acom-

panhamento que eram distribuídos entre os naipes responsáveis pela harmonia e pelo baixo. Mas, conforme observamos anteriormente, era nas polcas, tangos e maxixes, sobretudo os compostos ou arranjos para bandas, que se utilizavam várias soluções que, mesmo não se tratando de improvisações, antecipavam muitas das soluções que seriam utilizadas pelos acompanhadores de choro ao violão. Destacamos, então, uma técnica bastante utilizada pelo mestre de Pixinguinha, Irineu de Almeida (1873-1916) conhecida como contraponto (Paes, 2004). Trata-se nada menos, de um baixo que dialoga com a melodia principal e que mais tarde será conhecido como “pergunta e resposta” (id. *ibid.*). Irineu de Almeida tocava bombardino, trombone e oficleide e se formou nos cursos de harmonia, contraponto e fuga do Conservatório Imperial de Música. Obviamente passou para o seu aluno dileto, Alfredo da Rocha Vianna Neto, cognominado Pinxinguinha, todos os seus conhecimentos musicais.

Acreditamos, ainda, que num conjunto menor (flauta, cavaquinho, violão e percussão, por exemplo) o grau de liberdade, aliado a apresentações não comprometidas com eventos formais, incentivou, e muito, a busca por variações nas melodias e por respostas efetuadas pelo violão, que também tinha como função efetuar o baixo. Como sabemos, o violão, por exemplo, por ser tecnicamente mais limitado que o piano, sempre valorizou, ao longo de sua história, as inversões de acordes. Seguramente esta não foi apenas uma maneira de compensar suas limitações, mas sim a valorização de uma escritura idiomática. Esta busca, por parte do violonista, incrementou muito a harmonia e possibilitou o uso de outras notas na linha do baixo, além das convencionais.

A busca de liberdade, por parte do conjunto responsável pelo acompanhamento, foi uma prática dos músicos no estilo barroco e dos iniciados nos cânones do baixo contínuo.<sup>4</sup> Nesse estilo o acompanhamento era efetuado por instrumentos como o órgão, o cravo e instrumentos de corda pinçada como guitarras (gui-

<sup>3</sup> Nome dado aos grupos de choro por serem formados por clarinete ou flauta, cavaquinho e violão. Para mais informações, ver Tinhorão (op. cit.), Kiefer (op. cit.), entre outros.

<sup>4</sup> Para mais informações sobre o “baixo contínuo” ver Grove (1994) e ainda Bukoffzer, M.F. *La música em la época barroca*. Madrid: Alinza Música, 1998; Keller, H. *Scuola della prassi del basso*. Milão, Crursi, 1995; North, N. *Continuo Playing on the lute, archlute and theorbo*. London: Faber Music ltd, s/d.



tarra barroca, viola de arame, por exemplo), eram baseados numa linha do baixo com cifras adicionadas, ora acima ou abaixo, que norteavam os músicos desses instrumentos para realizar o acompanhamento. Apesar do rigor das cifras, uma margem de liberdade era prevista e deixada a cargo dos músicos responsáveis pelo acompanhamento (o baixo contínuo), tais como efetuar notas de passagem, melodias secundárias em contraponto com a melodia principal. Também os solistas tinham suas liberdades, tais como efetuar ornamentações e variações na melodia principal e até improvisar – sempre, é claro, dentro dos cânones vigentes. Seguramente, apesar do rigor da escrita musical que foi se acentuando, essa prática permaneceu, sobretudo, nas camadas menos favorecidas, que tinham na música uma atividade profissional complementar ou de lazer e que atuavam também em festas particulares, em serenatas boêmias e tinham na música, quero crer, um lugar para expressar um pouco de sua liberdade.

## Bibliografia básica

- ANDRADE, M. de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989.
- CASES, H. *Do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DINIZ, A. *Almanaque do choro, a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- DUPRAT, R. “Da modinha ao samba”. *D.O. Leitura*, São Paulo, n. 76, set. 1988, p. 6-7.
- \_\_\_\_\_. “Música sacra paulista no período colonial: alguns aspectos de sua evolução tonal”. *Revista Musical CMU/ ECA/ USP*, n. 1, maio 1990, p. 29-34.
- \_\_\_\_\_. “Música e mito: barroco musical no período colonial brasileiro”. São Paulo, ARTEunesp, 1990, n. 6, p. 61-8.
- \_\_\_\_\_. *Música sacra paulista*. São Paulo: Arte e Ciência; Marília (SP): Editora Empresa Unimar, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Música popular, consumo e modernidade: uma rapsódia sociomusical”. In: Bellotto, M.L e Marcondes, N. (org) *Turbulência cultural em cenários de transição: o século XIX ibero-americano*. São Paulo: Edusp, 2005.
- EFEGÊ, J. *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- FRANCESCHI, H.M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuá, 2002.
- GARCIA, W. *Bim-bom: contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GAVA, J.E. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- GROVE. *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- IBRIT. *Pinxinguinha*. Milano: Consolato Generale dal Brasile, IBRIT, 1997.
- KIEFER, B. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1983.
- \_\_\_\_\_. *A modinha e o lundu*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1977.
- LIMA, E.V. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- NAZARETH, E. *Álbum*. São Paulo: Artur Napoleão, 1977.
- NERY, R.V., CASTRO, P.F. *História da música*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.
- NEVES, J. M. *Villa-Lobos: o choro e os chorões*. São Paulo: Ricordi, 1977.
- PAES, A. *Memórias musicais* (encarte). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- PEREIRA, M. *Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musimed, 1984.
- SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- TINHORÃO, J.R. *Pequena história da música popular brasileira*. São Paulo: Art Editora, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

### REGISTROS SONOROS EM CD-ROMS

- Chiquinha Gonzaga - A maestrina*. Porto Alegre: Revivendo, s/d.
- Casa Edison*. Rio de Janeiro: Sarapuá, s/d.
- Memória Musical*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino. s/d.
- Rio de Janeiro – 1842-1920 - Uma trilha musical*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 1999.

Rio de Janeiro, novembro de 2005.

### EDILSON V. DE LIMA

Bacharel em Composição e Regência (1992) e mestre em Musicologia (1998) pelo Instituto de Artes, UNESP. Colaborou na gravação dos CDs: André da Silva Gomes – Brasilessentia Grupo Vocal (1994), Ofertórios de André da Silva Gomes – Madrigal UNESP (1999), Compositores brasileiros, portugueses e italianos do século XVIII – Americantiga Coro e Orquestra de Câmara (2003) e Responsórios para officio da Sexta-Feira Santa – Ensemble Turicum (2004). Dirigiu e produziu o CD *Modinhas de amor – Grupo Lira d’Ofe* (2004). Colaborou nas publicações: *A arte explicada de contraponto* de André da Silva Gomes (1998), *Música Sacra Paulista* (1999) e *Música no Brasil colonial – Vol. III* (2004). Publicou o livro *As Modinhas do Brasil* (2001). Atualmente é professor da disciplina História da Música Brasileira e coordenador do Curso de Música da Universidade Cruzeiro do Sul (SP).

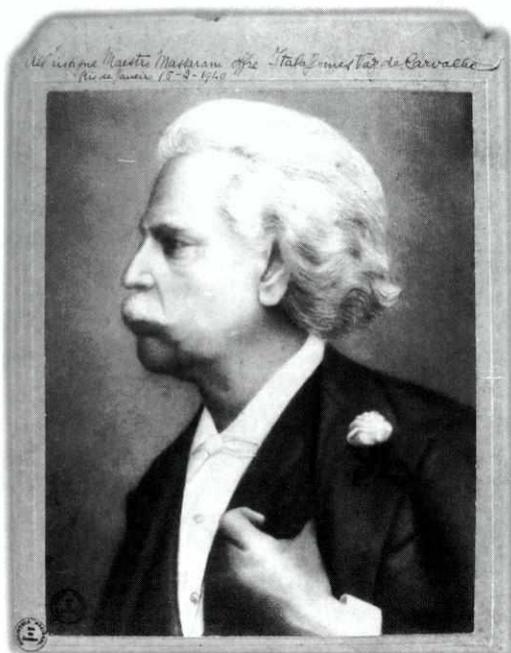
# Morte em Belém

ELIZETE HIGINO

Levantamento iconográfico da repercussão havida na imprensa local, quando noticiado o falecimento de Carlos Gomes. O material fotográfico, de autoria do italiano Felipe Augusto Fidanza, pertence ao acervo da Biblioteca Nacional, Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

## *Death in Belém*

An iconographic survey of the local Press repercussion when Carlos Gomes' death was announced. The photographic material by Italian Felipe Augusto Fidanza belongs to the National Library Collection, Music and Sound Archive Division.



## *110 Anos de Falecimento do Compositor Brasileiro Carlos Gomes (1836-1896): Acervo Iconográfico*

Carlos Gomes foi o primeiro compositor das Américas a receber reconhecimento internacional. O compositor campineiro havia chegado em Milão no ano de 1863 e já no ano de 1870 alcançava a consagração, com a estréia de sua ópera *Il Guarany*.

Carlos Gomes sempre obteve bons contatos com a cidade de Belém do Pará, cidade que visitara várias vezes. Foi lá que viveu os últimos meses de sua vida, exercendo o cargo de diretor do recém-criado Conservatório de Música de Belém.

No dia 17 de setembro de 1896 o jornal *Diário de Notícias* do Pará, no caderno de variedades anunciava: "... a Companhia Lyrica Italiana de Milão estreou no Teatro da Paz por todo o mês de setembro um repertório que consta das seguintes óperas: *Aída*, *Africana*, *Guarany*, *Pagliacci*, *Cavalleria Rusticana*, *Salvador Rosa*, *Dinorah*, *Otello*, *Falstaff*, *Ione*, *Sonâmbula*, *Gioconda* e outras"; no programa, duas óperas de Carlos Gomes.

Como que descerrando a cortina de um espetáculo, em seu derradeiro episódio, o referido jornal publicava a seguinte nota:

*Está prestes a extinguir-se de uma luta e cruelíssima agonia a mais profunda, a mais excepcional das inteligências artísticas que tem sido a maior glória do Brasil, o imortal Carlos Gomes.*

No dia 18 de setembro era anunciado o pesaroso acontecimento e comunicado à população que, a título de homenagem, os funerais do maestro Carlos Gomes seriam feitos às expensas do Governo do Estado. A imprensa e as repartições públicas federais e estaduais cerraram as suas portas e o país cobriu-se de luto.

Os doutores Nina Pinto e Almeida Pernambuco, auxiliados por Antônio Marçal, Hollanda Lima de Oliveira, Firmo Braga e Lyra foram os responsáveis pelo embalsamento do corpo do compositor. Após tal procedimento, o leito onde repousava o corpo de Carlos Gomes foi preparado pelo sr. Oliveira, que colocou flores na cabeceira e, ao lado, suas partituras com o fim de fotografá-lo, cabendo tal incumbência ao fotógrafo, sr. Fidanza.

Ressalte-se que o italiano Fidanza foi um dos mais importantes fotógrafos do século XIX e início do século XX, no Brasil. Segundo relatos, teria ele ido para Belém acompanhando D. Pedro II e comitiva, no intuito de cobrir a solenidade da abertura dos portos da Amazônia ao comércio exterior. Todavia, lá se estabeleceu e fixou residência.

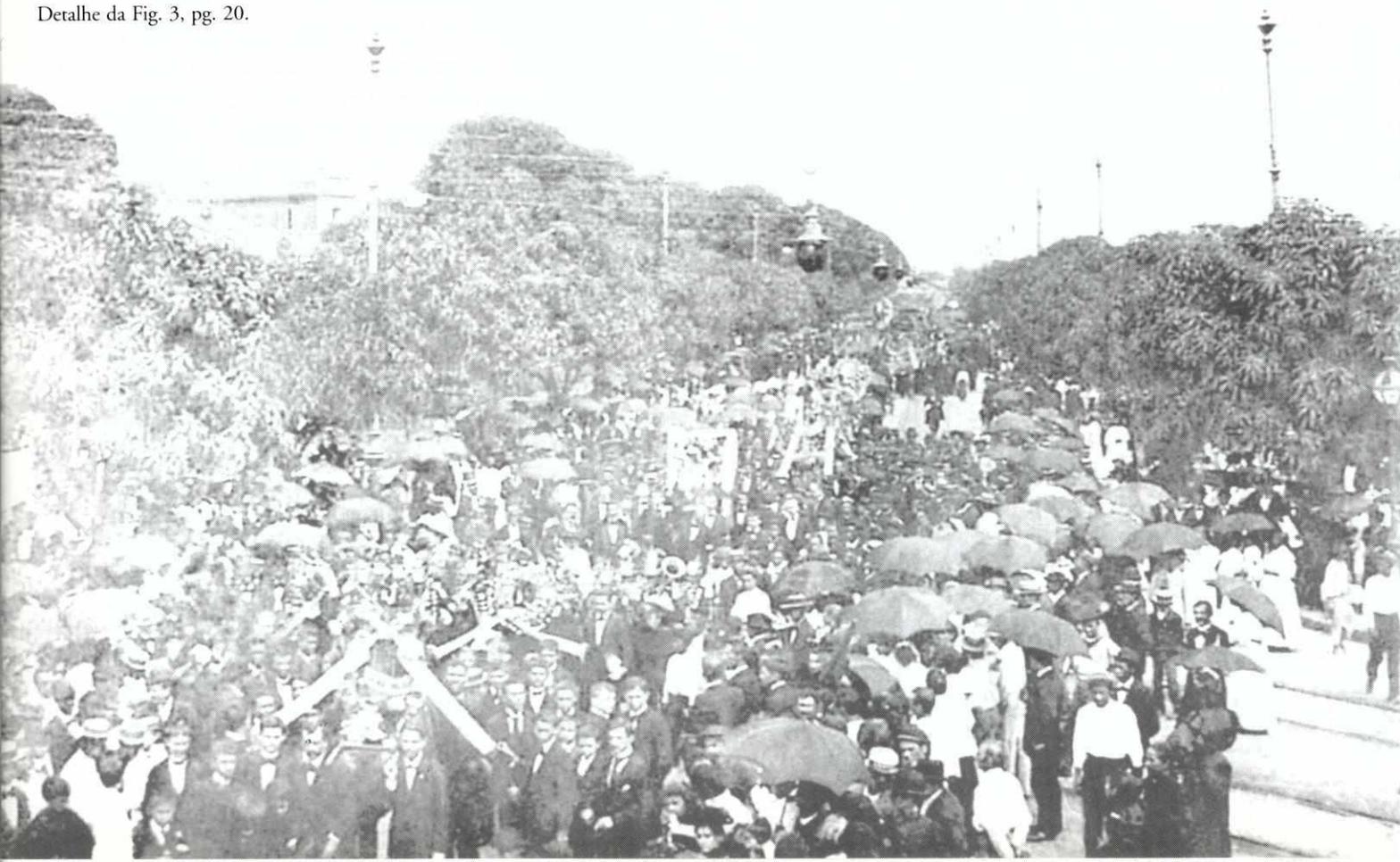
O cortejo fúnebre de Carlos Gomes foi mais que uma expressão social de comoção; foi uma verdadeira apoteose. Todas as bandas de música federais e estaduais, inclusive alguns colégios, com suas respectivas bandas de música, fizeram parte do cortejo, destacando-se o Instituto Paraense de Educandos Artífices.

Também se fizeram representar no cortejo fúnebre, através de comissões, o Partido Democrata Republicano Federal, o Senado, a Congregação do Lyceu Paraense, a Escola Normal, a Associação Dramática Recreativa e Beneficente, a Loja Maçônica Firmeza e Humanidade, o Grêmio Literário Português, a Loja Maçônica Harmonia, o Atheneu Comercial do Pará, a Associação Clube Juvenil Familiar, a Sociedade Artística Paraense, a Loja Maçônica Renascença, a Sociedade 28 de Julho, o *Diário de Notícias*, a Praça do Comércio e a Junta Comercial do Pará.

O diretor do Instituto Nacional de Música, em telegrama enviado ao governador Lauro Sodré, solicitou que o maestro Gama Malcher representasse aquele instituto nos funerais do compositor.

O Clube Euterpe, do qual Carlos Gomes era sócio honorário, prestou sua homenagem no cortejo fúnebre levando em andor uma rica coroa de flores artificiais. A Sociedade dos Estudantes Ordem e Progresso levou uma grinalda representando uma lira. A Sociedade dos Trabalhadores de Mar e Terra do Amazonas se fez representar por uma comissão que levava uma rica grinalda de flores artificiais com a inscrição "A Carlos Gomes".

Detalhe da Fig. 3, pg. 20.



 O funeral de Carlos Gomes através da lente do fotógrafo italiano Felipe Augusto Fidanza

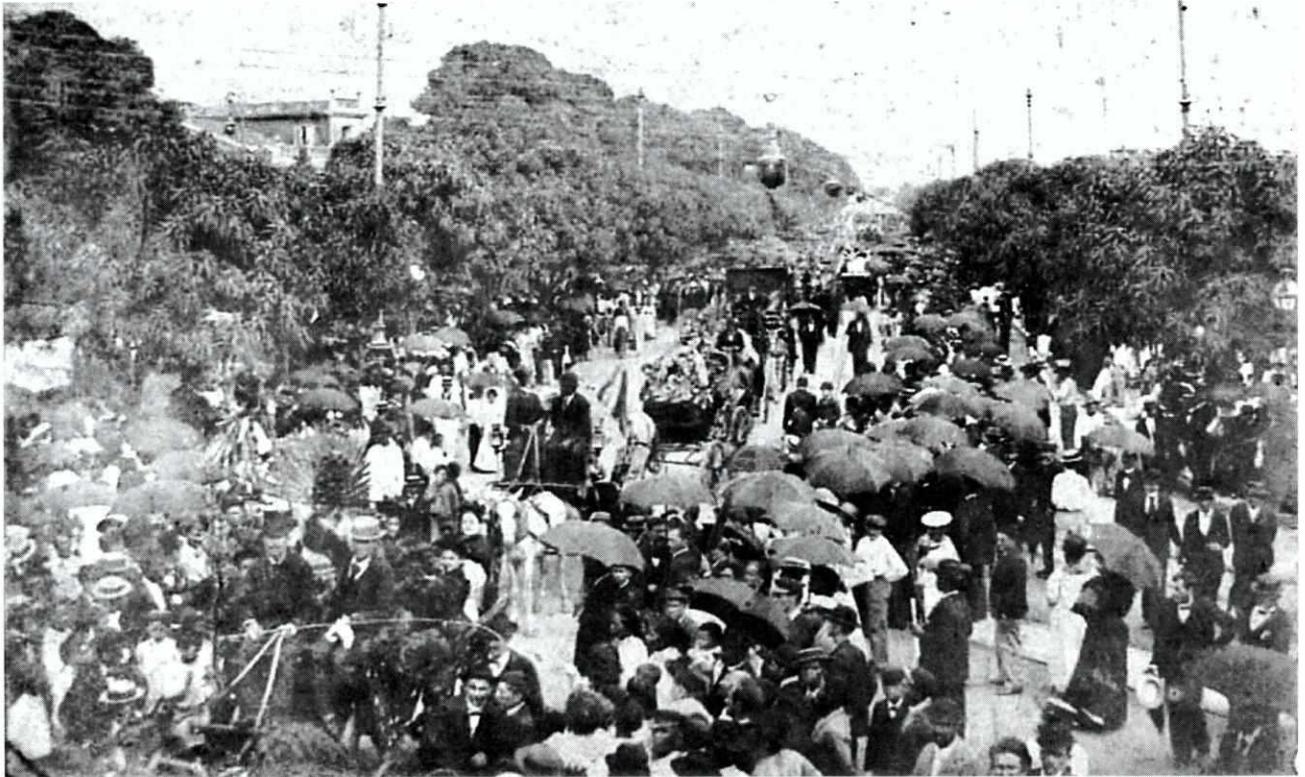


FIG. 1 Carros levando pessoas com homenagens fúnebres

FIG. 2 Na foto a cavalaria aparece afastada e a banda, montada ao centro

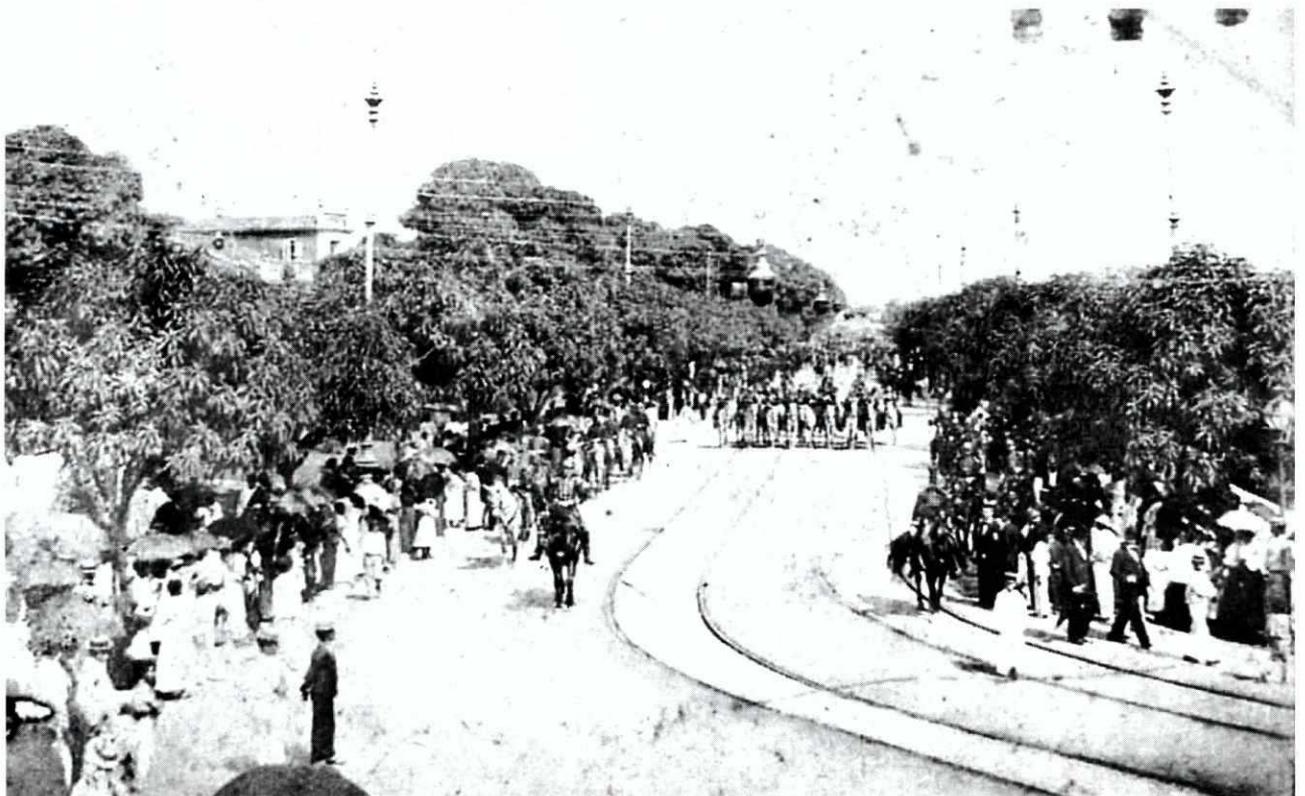




FIG. 3 Em primeiro plano vê-se uma coroa funerária transportada em andor, seguida de outra, levada em mãos, e imediatamente uma banda de música. Este e os demais grupos que seguem deviam ser sociedades civis da época

FIG. 4 Os participantes do féretro estão exatamente ao centro da rua, à distância dos populares nas calçadas. No primeiro plano, três militares seguidos por um grupo de moças em trajes brancos e, mais atrás, uma escola de meninos em uniformes





FIG. 5 Grupo feminino em trajes escuros e protegido por guarda-sóis, carregando coroa em andor. Atrás, grupo masculino, também carregando homenagem fúnebre; ao fundo, massa popular

FIG. 6 Mais grupos de civis carregando coroas. Note-se a quantidade de guarda-sóis abertos, ladeando o féretro



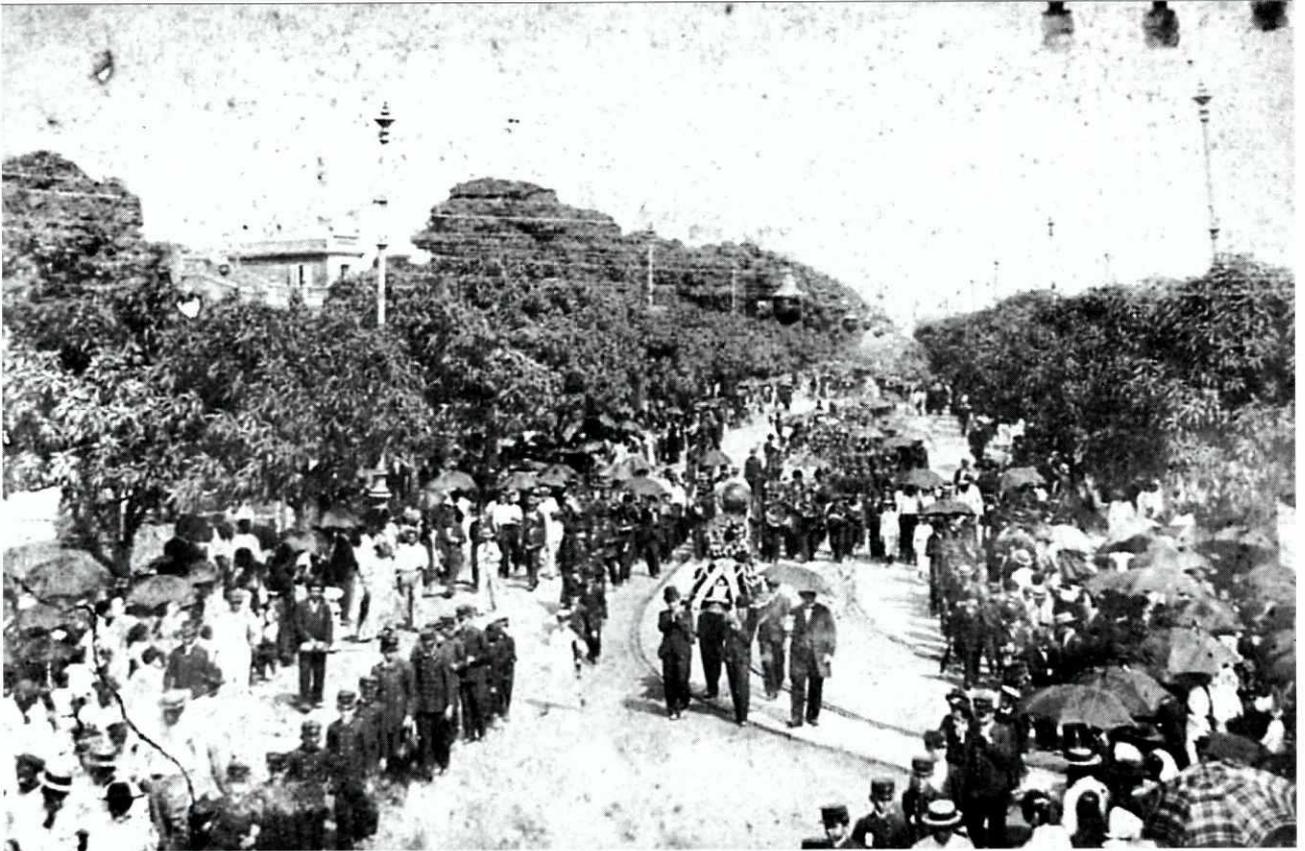
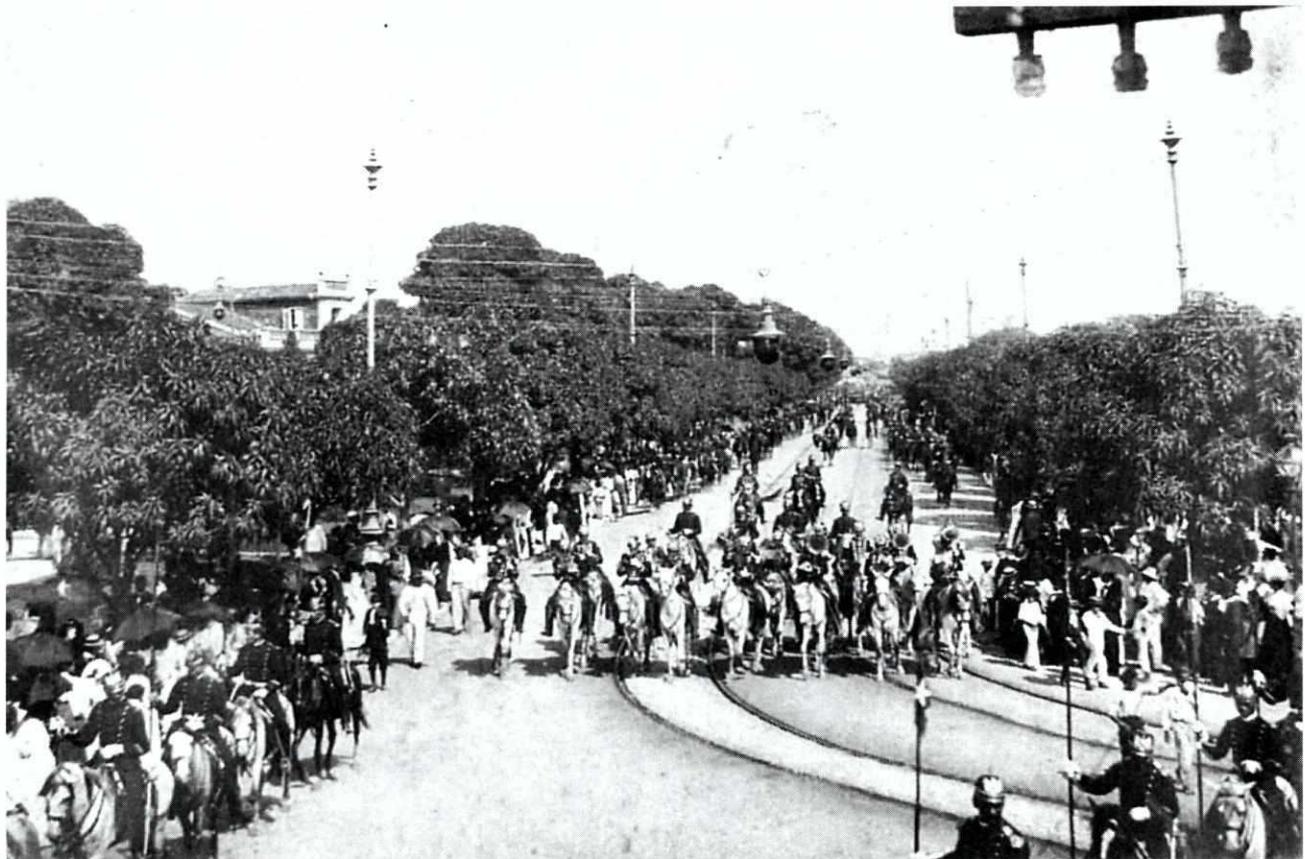


FIG. 7 Presença escolar no funeral. Em alas, jovens em uniformes no primeiro plano, seguidos de outros em trajes civis. Ao centro, jovens carregam outra coroa em andor e, logo atrás, uma banda de música também de jovens

FIG. 8 Cavalaria, destacando-se a banda de música



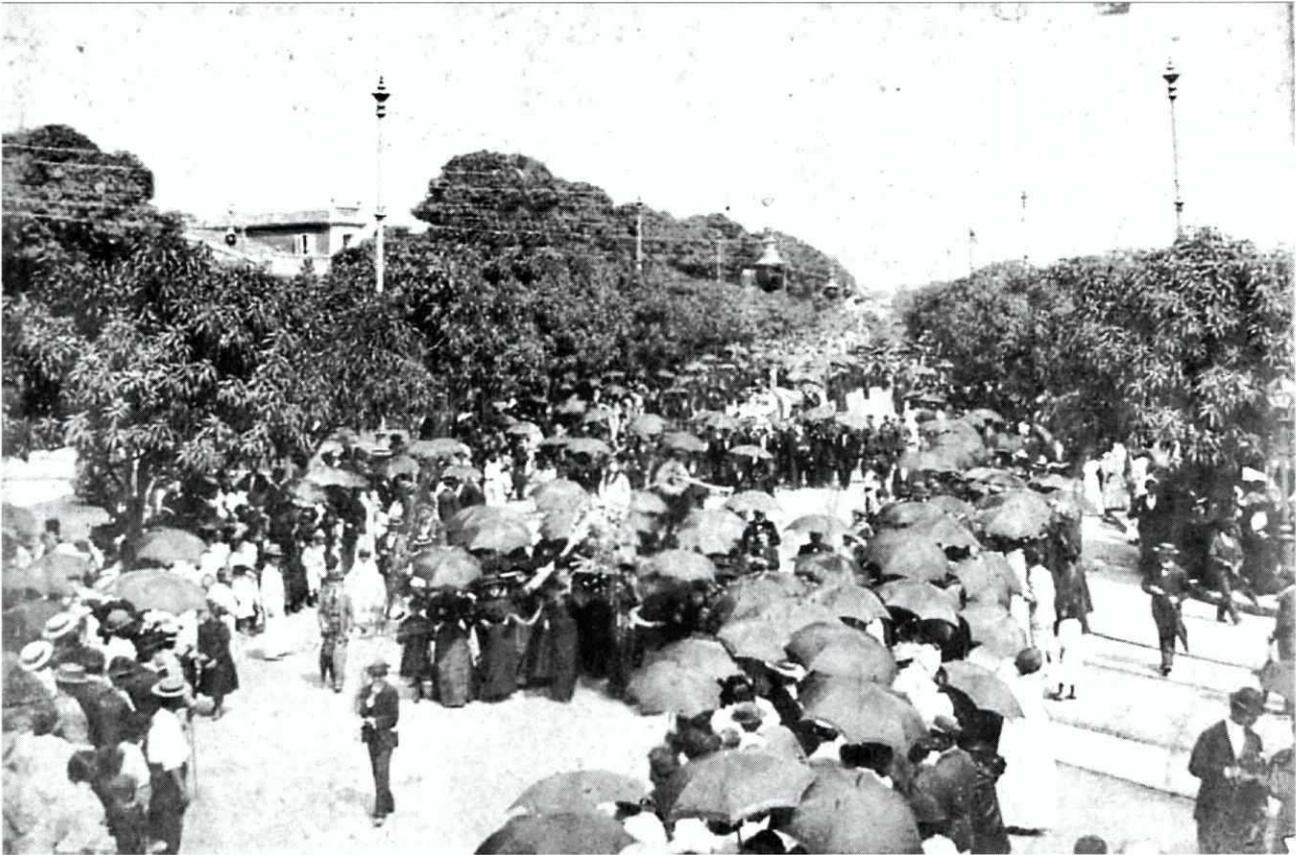


FIG. 5 Grupo feminino em trajes escuros e protegido por guarda-sóis, carregando coroa em andor. Atrás, grupo masculino, também carregando homenagem fúnebre; ao fundo, massa popular

FIG. 6 Mais grupos de civis carregando coroas. Note-se a quantidade de guarda-sóis abertos, ladeando o féretro





FIG. 9 Nesta foto estão outros grupos de sociedades, agora aparecendo os estandartes, tão usados pelas associações no século XIX até a primeira metade do século XX. No primeiro plano, coroa carregada em andor

FIG. 10 A foto mostra membros de outra sociedade, com seus componentes com tarjas no braço esquerdo, e homens fardados transportando coroas em meio aos civis. Ao centro, no primeiro plano, um civil leva um banco à cabeça



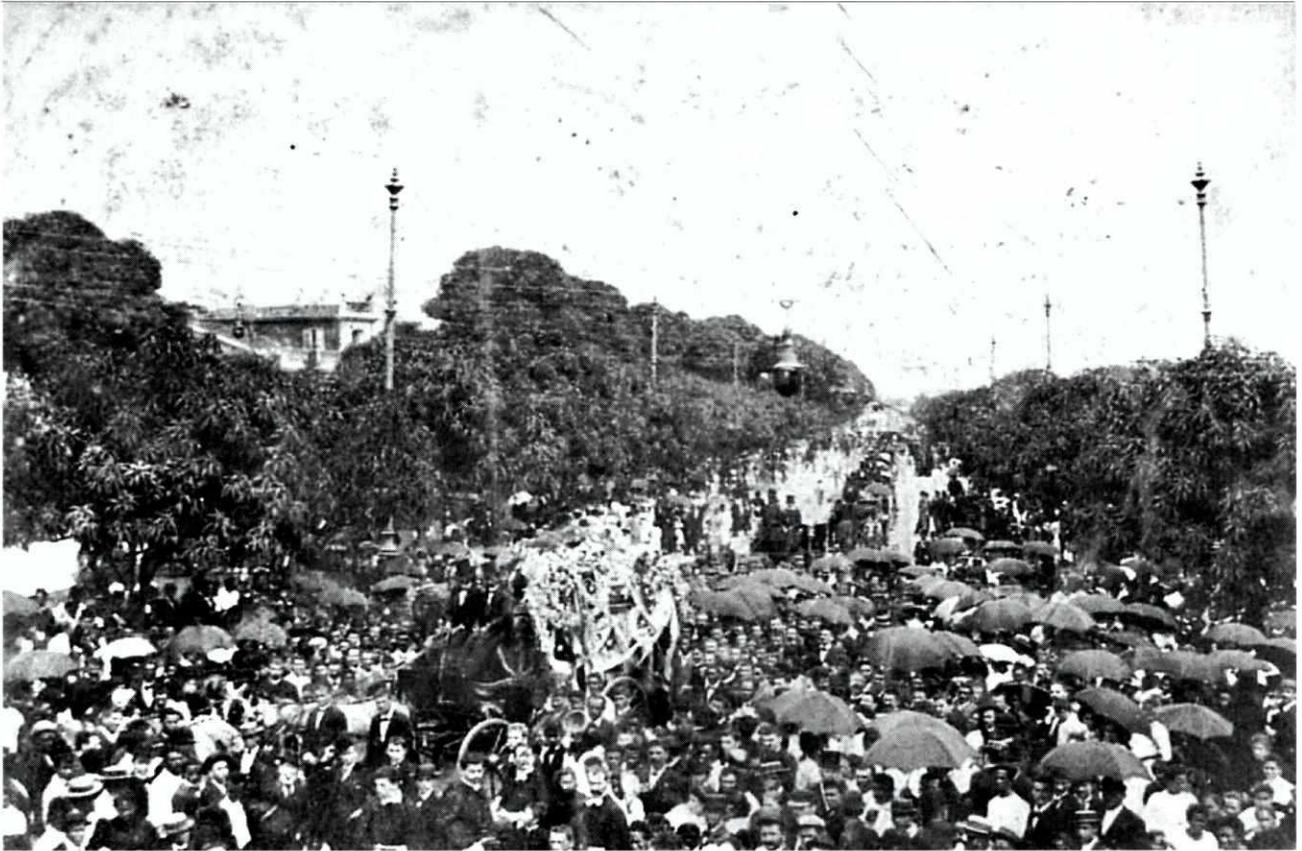


FIG. 11 O carro fúnebre, completamente coberto por coroas e faixas. No primeiro plano, homens em hábitos talares de alguma irmandade religiosa leiga. Ao fundo, duas filas paralelas de carros transportando de um lado pessoas e, de outro, coroas e homenagens fúnebres

## Fontes

Biblioteca Nacional. Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

### IMPRESA

Jornal *Diário de Notícias do Pará*, Pará, 1896.

Jornal *Folha do Norte*, Pará, 1896.

Jornal *Ordem e Progresso*, Pará, 1896.

## ELIZETE HIGINO

Bibliotecária graduada pela Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro, onde realizou também o curso de pós-graduação em Indexação da Informação. Bacharel em Música – Piano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestranda em Preservação de Bens Culturais e Projetos Sociais – CPDOC / Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro. Foi a primeira brasileira selecionada, na área de música, para realizar estágio no Serviço de Partituras, Registros Audiovisuais da Biblioteca Nacional de Madrid, patrocinado pelo Ministério da Educação, Cultura e Esporte da Espanha. Organizadora do catálogo de obras Ernani Aguiar, 2005. Integra o grupo de servidores da Fundação Biblioteca Nacional.



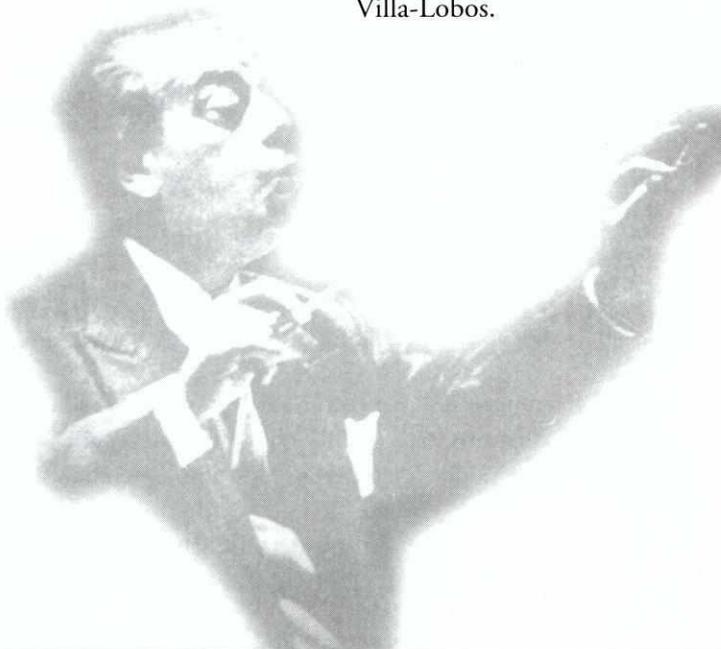
## ∞ Villa-Lobos na Finlândia

Nosso fundador conheceu Jean Sibelius em Nova York ao final da 2ª Guerra Mundial e surgiu uma boa amizade entre eles, o que ensejou a visita de Villa-Lobos a Helsinque em 1951, onde dirigiu dois concertos com a sinfônica local. Por outro lado, a Finlândia teve, no Brasil, um ativo embaixador nos anos 1960, de quem me recordo bem e que conseguiu, em São Paulo, a aprovação de uma rua Sibelius e, no Rio de Janeiro, de uma praça Sibelius, na Gávea. O deputado paulista José Henrique Turner, presidente da Valmet do Brasil (uma fábrica finlandesa de tratores), contou-me que ajudou o diplomata finlandês a obter essas justas homenagens ao maior compositor de seu país.

Ao contrário do Brasil, que sempre fez pouca divulgação de Villa-Lobos no exterior, a Finlândia promove ativamente as obras de seu melhor músico. Curiosamente, o autor da biografia mais volumosa e pormenorizada sobre o compositor carioca é o professor Eero Tarasti, chefe do Departamento de Música da Universidade de Helsinque. Ele esteve no Brasil na década de 1970 pesquisando os arquivos do Museu Villa-Lobos e trocou idéias com musicólogos, intérpretes e amigos do mestre. Vieira Brandão contou-me que ficara impressionado com o interesse e seriedade de Tarasti. Não tive ocasião de encontrá-lo pessoalmente, mas já nos correspondemos. Sua biografia do compositor das Bachianas é das melhores já publicadas e certamente a mais volumosa, com cerca de 600 páginas na edição finlandesa. Nos anos 1990 publicou a edição norte-americana, que é mais condensada e teve maior repercussão, já que a língua finlandesa é conhecida por poucos. Em 2003 Tarasti organizou, em Paris, um seminário sobre Villa-Lobos que mobilizou interessados de todo o mundo. Lá apareceu até um duvidoso filho de

Villa-Lobos, que seria produto de um aventura na Europa com uma moça boliviana. Nada ficou comprovado, e o indivíduo nunca apareceu no Rio de Janeiro. Não acredito na veracidade desse fato porque Arminda me disse, certa vez, que o maestro era estéril, devido a uma doença venérea contraída na mocidade.

Nos anos 1990 o Itamaraty enviou para a Finlândia um embaixador com sensibilidade artística, ex-chefe do Departamento Cultural do MRE, José Olympio Rache de Almeida, que, ao constatar a popularidade permanente de Villa-Lobos no país, tentou obter uma contrapartida para a rua Sibelius de São Paulo e a praça Sibelius na Gávea. Visitou Tarasti pessoalmente e, baseando-se no fato de que as obras de Villa-Lobos têm presença freqüente nos programas de concertos na Finlândia, solicitou sua intermediação para conseguir homenagem semelhante para nosso compositor. A iniciativa foi bem acolhida pelas autoridades municipais, mas a comissão encarregada de nomes de locais públicos ponderou que não é hábito, no país, dar nomes de pessoas a locais públicos. Sugeriram, porém, a criação de uma praça Rio de Janeiro, na qual seria colocado um busto de Villa-Lobos.





Ao terminar sua missão na Finlândia, em 2000, o embaixador Rache de Almeida conversou sobre o assunto com a sra. Halonen, então prefeita da capital e hoje presidenta da Finlândia, e ela se mostrou favorável à iniciativa do diplomata brasileiro. Já apresentado no Rio de Janeiro, Rache relatou o fato a Turbío Santos, diretor do Museu Villa-Lobos e acadêmico da ABM, que lhe ofereceu a doação de um busto do compositor de autoria do famoso escultor brasileiro Bruno Giorgi, criador de “Os dois Candangos”, situada defronte ao Palácio do Planalto em Brasília e de outras esculturas bem conhecidas.

A idéia progrediu e a 23 de maio último chegou a Helsinque o prefeito do Rio de Janeiro, César Maia, com pequena comitiva, que fez a entrega do busto de Villa-Lobos, de Bruno Giorgi, à atual prefeita de Helsinque, sra. Sittonen. Acompanhava o prefeito César Maia o embaixador finlandês no Brasil, sr. Uusi Videnoja. Ficou então acertado que o busto será colocado no grande *hall* de entrada da nova Casa da Música que está sendo construída. Seu busto ficará ao lado do busto de Sibelius, o que deve ser considerado uma especial distinção, pois será visto permanentemente pelo público de concertos daquela nova e luxuosa sala de espetáculos.

O êxito dessa valiosa iniciativa do embaixador Rache de Almeida me faz lembrar gestão semelhante que fiz junto às autoridades alemãs, em 1987, por

ocasião do centenário de nascimento de Villa-Lobos. Por minha sugestão ao maestro Kurt Masur, então diretor da orquestra do Gewandhaus, uma das melhores da Europa, ele dirigiu dois concertos em Leipzig com as *Bachianas nº 1, 2 e 5*, depois apresentados também em Berlim no belo Schauspielhaus. Essa foi uma homenagem de especial simbolismo da cidade de Bach ao autor das Bachianas, no seu centenário, o que na época foi considerado uma verdadeira consagração da série das Bachianas, cuja autenticidade já foi até contestada no Brasil.

VASCO MARIZ

### Reinauguração da Sede do Museu Villa-Lobos

O Museu Villa-Lobos reinaugurou sua sede e na próxima temporada, em 2006, terá um centro de apresentações da maior importância no bairro de Botafogo. O parque do Museu terá um toldo para os dias de chuva, e dois grandes estacionamentos foram inaugurados na rua Sorocaba, próximo ao Museu.

Em janeiro, dos dias 16 a 27, o projeto Villa-Lobinhos realizará seu já tradicional Curso de Férias para crianças de baixa renda, quando serão selecionados mais nove alunos do curso de música.



## Banco de Partituras da ABM



A ABM mantém um Banco de Partituras para venda e aluguel de material de orquestra. Atualmente temos em depósito mais de 200 obras sinfônicas de 64 compositores brasileiros. Uma seção dedicada à música brasileira de câmara está sendo implementada.

Para mais informações, entre em contato conosco  
pelo telefone (21) 2221-0277 ou pelo e-mail: [bancodepartituras@abmusica.org.br](mailto:bancodepartituras@abmusica.org.br)



## Alberto Ginastera (1916-1983)

Entre os sócios correspondentes estrangeiros da ABM já falecidos, talvez o mais importante de todos seja Alberto Ginastera. Até hoje o grande compositor argentino foi o único sério rival que Villa-Lobos teve no continente americano. O mexicano Carlos Chávez nunca chegou a fazer-lhe sombra. Nos anos 1960 Ginastera alcançou uma posição invejável nos Estados Unidos. As estréias de suas óperas em Washington foram verdadeiros acontecimentos que movimentaram a crítica americana e internacional. O espaço que os grandes jornais norte-americanos lhe dedicaram foi extraordinário, diria mesmo excessivo. Conheci muito bem Alberto na Argentina, nos anos 1950, acompanhei sua merecida ascensão e mais tarde, de longe, seu declínio. Em 1959, ele veio festejar em minha casa, em Washington, o sucesso de seu *1º Concerto para piano*, interpretado por João Carlos Martins. Por feliz coincidência, Camargo Guarnieri também esteve presente naquela noite.

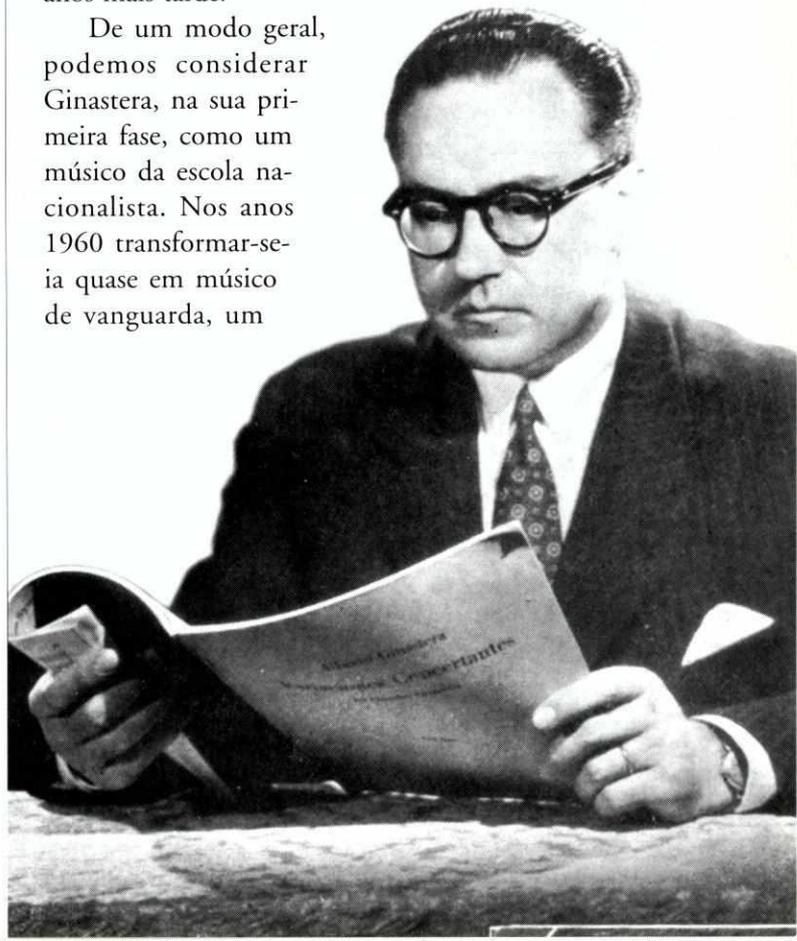
Desde o início do século XX, Buenos Aires sempre foi o maior centro musical da América Latina, embora hoje as atividades musicais em São Paulo se aproximem bastante, em número e qualidade, da capital portenha. No entanto, é inegável que os dois maiores compositores de música clássica nas Américas continuam a ser Carlos Gomes, no século XIX, e Villa-Lobos, no século XX. Sem dúvida, o primeiro músico erudito argentino a transpor as fronteiras do país com inegável brilho foi Alberto Ginastera, nascido em Buenos Aires em 1916, de pais argentinos de origem catalã. Ele estudou no Conservatório Nacional de Música e Artes Cênicas com mestres de influência francesa.

Obteve êxito muito cedo, aos 21 anos, com o bailado *Panambí*, cuja suíte orquestral foi interpretada no Teatro Colón em 1937. Recebeu depois vários prêmios menores e; em 1942, conquistou a valiosa bolsa Guggenheim. Sua permanência nos EUA abriu-lhe os horizontes estéticos e técnicos. Em 1948 estava de volta a Buenos Aires e foi logo contratado para dirigir o Conservatório de La Plata, importante cidade vizinha

à capital. Ocupou também a cátedra de Composição no Conservatório Nacional, onde estudara.

Convivi com Alberto em Buenos Aires entre 1952 e 1954, no período em que fui cônsul do Brasil em Rosário, a segunda cidade argentina. Um ilustre amigo comum nos aproximou: Gilbert Chase, o grande musicólogo norte-americano que então trabalhava como adido cultural de sua embaixada em Buenos Aires. Ginastera tinha, na época, menos de 40 anos e já despontava para uma brilhante carreira musical internacional. Como era ele então? Alberto era uma pessoa reservada, diria mesmo quase um tímido. Vivendo em um ambiente de forte competição entre seus colegas, jamais ouvi dele uma palavra de censura a algum compositor argentino e reiterava sempre sua admiração por Villa-Lobos. Sublinho, porém, que na primeira metade dos anos 1950 ninguém ainda poderia prever que Alberto viria a conquistar o destaque excepcional que alcançaria nos EUA, poucos anos mais tarde.

De um modo geral, podemos considerar Ginastera, na sua primeira fase, como um músico da escola nacionalista. Nos anos 1960 transformar-se-ia quase em músico de vanguarda, um





seguidor de Alban Berg. Depois de sua primeira ópera *Don Rodrigo*, ainda baseada no folclore argentino, Alberto embarcou em uma discutível linguagem serial, por vezes fortemente dissonante, que recorda a ópera *Lulu*, do compositor austríaco. Confesso preferir suas primeiras obras, que expressam um nacionalismo musical refinado, à maneira de Camargo Guarnieri e não de Villa-Lobos. Agradava-lhe a saborosa música típica do norte de seu país, de forte influência indígena, mas na realidade seu temperamento se expandia mais para descrever a infinita melancolia dos pampas, com suas noites silenciosas, e cenas da vida nas estâncias. Ele expressava bem aquele mundo especial de *Don Segundo Sombra* e de *Martin Fierro*, de um romantismo transbordante. Já disseram que sua música parece sair dos pitorescos livros de Guiraldes e Hernández, ou dos quadros de Figari e Fader.

Curiosamente, Ginastera foi um compositor de elaboração penosa. Custava-lhe escrever, confessou-me certa vez. Era um perfeccionista. Da sua primeira fase destaque as *3 Pampeanas*, o *1º Quarteto de cordas*, a suíte *Danzas criollas*, a *Sonata para piano solo* e as *Variações concertantes*. O balé *Estância*, de 1941, levou o músico a um estágio superior, que o projetaria nos EUA, pois o American Ballet, apresentado em Nova York pelo célebre coreógrafo Balanchine, alcançou notável êxito. Outra peça da época que encantou a todos foi a deliciosa abertura orquestral intitulada *Fausto criollo*. Aliás, na época já faziam sucesso as suas inesquecíveis canções *Canción del árbol del olvido* e *Triste*, e o grande maestro alemão Erich Kleiber, que tantas vezes veio ao Brasil, divulgou em seus concertos na Europa e EUA a sua *Sinfonia elegíaca* e a suíte *Ollantay*. Seu repertório para piano solo também se enriquecia com o estrepitoso sucesso da miniatura *Malambo* e da suíte das *Danzas criollas*, tão divulgadas por Rudolf Firkusny. Para confirmar sua aceitação nos EUA, a Fundação Carnegie, de Nova York, encomendou-lhe em 1954 uma sonata para piano.

Nesse mesmo ano publiquei em Rosário uma *plaque*, que foi o primeiro estudo longo editado sobre Ginastera. Em carta a mim dirigida a 6 de julho de 1974, dizia ele :

*Ud. mismo fué la persona que por primera vez hizo un amplio estudio sobre mi obra y mi agradecimiento por su gesto fidalgo me inclina aún más hacia el Brasil. El afecto que el maestro Villa-Lobos me dispensaba, así como*

*también la admiración hacia mis obras, algunas de las cuales dirigia en sus conciertos, es outro lazo de reconocimiento eterno.*

Por isso Alberto Ginastera foi eleito sócio correspondente da ABM, por iniciativa do próprio Villa-Lobos, em meados dos anos 1950.

No entanto, na década seguinte, Ginastera inclinou-se para a busca de novos métodos de expressão musical, utilizando combinações de sons fortemente dissonantes, aliadas a ritmos assimétricos. A mais notável dessas peças foi a *Cantata para la América mágica*, estreada em abril de 1961 em Washington, em um daqueles excelentes Festivais Inter-americanos de Música organizados por Guillermo Espinosa, diretor da seção de música da OEA. Estive presente a essa estréia e confesso que estranhei a sua mudança de estilo de composição. Em 1964 subiu à cena no Teatro Colón de Buenos Aires a sua ópera controvertida *Don Rodrigo*, um pouco ao estilo de Alban Berg e na qual utilizou até o chamado *sprechstimme*. o canto falado. Três anos mais tarde o compositor apresentou na capital norte-americana sua segunda ópera, *Bomarzo*, que obteve sucesso mas causou certo escândalo devido às cenas de violência sexual. Confesso que apreciei menos essa ópera, cujo libreto sinistro não facilitou a criação do compositor. Poucos meses depois a obra deveria ser estreada no Teatro Colón, mas foi proibida pela censura argentina. Aí começaram os problemas em seu país, que terminariam com seu exílio na Suíça, em 1969.

A terceira importante ópera, *Beatrix Cenci*, também seria estreada em Washington, onde tinha influentes amigos. O libreto tampouco agradou, pois contém uma história complexa da época do Renascimento e seu estilo de composição continuava de difícil compreensão para um público menos erudito. Seu último sucesso nos EUA seria o *2º Concerto para piano em orquestra*, estreado em 1972. A vida de Ginastera mudara bastante após seu divórcio, em 1965, de Mercedes del Toro, pianista que lhe dera um casal de filhos.

Após a proibição da controvertida ópera *Bomarzo* pelo regime militar argentino e as muitas intrigas locais que se seguiram, o compositor casou-se novamente, em 1967, com a violoncelista Aurora Nátula, que faria as primeiras audições da *Sonata para cello* e o *2º Concerto para cello e orquestra* em 1981. O casal deci-



diu estabelecer-se em Genebra, e a esse respeito uma grande amiga do compositor e estudiosa de sua obra, Malena Kuss, escreveu-me a 29 de dezembro de 1983, pouco depois da morte do compositor:

*La muerte de Alberto fue como cortar una vida espléndida en el momento de mayor plenitud.. El era muy feliz con Aurora, ella es una maravillosa cellista que lo inspiraba a escribir en una vena de brillantez comparable con sus obras de los años 50, que son las más populares entre los intérpretes.*

Esse depoimento de Malena Kuss parece dizer que, na última etapa de sua vida, Ginastera teria voltado ao seu estilo nacionalista inicial, que lhe dera tantas vitórias. Confesso que não tenho informações a respeito de seus últimos trabalhos.

O compositor faleceu em Genebra a 25 de junho de 1983. Poucos meses antes ainda lhe escrevera, a 27

de dezembro de 1982, solicitando informações sobre a sua obra recente, mas não obtive resposta. Acredito que a sua mudança para Genebra foi um erro, pois cortou a convivência com importantes empresários, artistas e editores nos EUA. Soube de sua morte prematura, aos 67 anos apenas, por amigos de Genebra e Zurique, que comentaram haver passado quase despercebido seu falecimento na Suíça, onde era pouco conhecido e vivia discretamente. Sua morte mereceu apenas umas poucas linhas, bem modestas, dos jornais suíços. Dez anos antes, em Washington e Nova York, a sua morte teria sido um acontecimento de repercussão mundial. Esta é a melancólica história do único compositor latino-americano que, nos anos 1960, chegou a fazer sombra à glória de Villa-Lobos. Está hoje bastante esquecido e bem merece estas linhas de recordação que a revista da ABM lhe dedica.



## Robert Stevenson aos 90 anos

A melhor filosofia de vida para os aposentados é continuar a ocupar-se diariamente, se possível dentro de sua especialidade ou de seu ramo de trabalho. É a melhor receita para a longevidade. Robert Stevenson sempre foi um trabalhador incansável como musicólogo e pesquisador e, depois de sua aposentadoria, trabalha mais do que nunca. E o faz em um ambiente universitário, pois continua a viver em seu antigo alojamento de professor da Universidade da Califórnia. Ele adora conviver com os estudantes, está sempre a aconselhá-los e orientá-los e, recentemente, todos os seus alunos têm conseguido colocação nas mais diferentes universidades dos Estados Unidos.

O dr. Stevenson tem uma memória fotográfica e celebrou-se internacionalmente como um dos maiores especialistas das músicas espanhola, portuguesa e latino-americana, sobretudo do período colonial. O seu forte é a música da Espanha, que conhece em seus menores meandros, mas fez pesquisas importantes no Peru, Chile e Portugal que resultaram em notáveis publicações. Nos anos 1960 ele trabalhou na Bahia e

conseguiu fazer descobertas que até hoje são citadas. Ressalto duas publicações importantes: *Algumas fontes portuguesas para a primitiva história da música brasileira*, editada no *Year Book* da Universidade de Tulane, Nova Orleans, 1968, e o notável artigo na *Inter-American Music Review*, que dirigiu por tantos anos, intitulado “Mestres-de-capela da Misericórdia da Bahia” (Spring /Summer 1993). Em nosso país sempre esteve ligado a Clêofe Person de Matos e a Mercedes Reis Pequeno, e a partir dos anos 1980 colaborei com ele em diversos projetos, inclusive o concurso Villa-Lobos da OEA, em 1988, por ele organizado e por mim presidido e que premiou o excelente livro de Gérard Béhague sobre a obra do nosso patrono. Sou especialmente grato a Robert pelo seu estímulo aos meus trabalhos de musicologia. Minha biografia de Claudio Santoro (Civilização Brasileira, 1985) foi a ele dedicada, em testemunho do respeito que tenho por ele e seus trabalhos. A última vez que nos vimos foi em Los Angeles, em 1991, mas continuamos a nos corresponder com frequência.



Robert Stevenson na residência de Mercedes Reis Pequeno (à esq.), com Maria Olympia Reis (mãe de Mercedes). O autor da foto é, na mais nada menos, Luís Heitor Corrêa de Azevedo

Robert nasceu na pequena cidade de Melrose, estado do Novo México, a 3 de julho de 1916. Estudou na Universidade do Texas, em El Paso, e se aperfeiçoou em Nova York, na Juilliard School. A princípio ele se engajou em uma carreira de pianista e compositor e foi aluno de Roward Ranson, Stravinsky e Arthur Schnabel. Estudou teologia em Harvard e durante a Segunda Guerra Mundial foi capelão do exército norte-americano, sendo condecorado.

Nos anos 1950 deu numerosos concertos como pianista em seu país e na Inglaterra, mas concentrou-se depois nas pesquisas de musicologia e no ensino da música. Frequentou a Universidade de Oxford, na Inglaterra, onde tomou cursos de musicologia, que seria a sua vocação final e profissão em que se celebrou. Ensinou em El Paso e em Princeton, e em 1961 foi nomeado professor de música na Universidade da Califórnia, em Los Angeles. Convidado em várias universidades, concentrou-se nos estudos sobre música na Espanha, Portugal e América Latina, interessando-se também pela música da Renascença. Recebeu inúmeras bolsas das principais fundações culturais norte-americanas e contribuiu com numerosos artigos na sua especialidade para a edição de 1980 da grande enciclopédia Grove e para a *Enciclopédia de la música española*. A partir de 1978 foi o editor e principal colaborador do periódico *Inter-American Music Review* e tem escri-

to nas principais revistas musicais, inclusive na nossa *Brasileira*.

Saliento também sua produção como compositor, que é menos conhecida no Brasil. Entre sua obra destaca a suíte em três movimentos *La Frontera*, premiada pela Universidade de Colúmbia e interpretada por vários regentes importantes como Roward Ranson e Lukas Fosso. Outras peças de mérito são o seu *Concerto para violino e orquestra* e *Três prelúdios peruanos* (estreado por Leopold Stokowsky com a orquestra de Filadélfia em 1962 e, no ano seguinte, pela Orquestra Sinfônica do México). Trabalhos recentes são a *Charter day cantata* para coro misto e orquestra, de 1987, e a *Cantata dos salmos*, publicada em 1992.

Em plena atividade ao aproximar-se de seus 90 anos, Robert Stevenson é sócio correspondente da ABM desde os anos 1990 e este é o momento de fazer um tributo a esse admirável exemplo de trabalho e competência, que deve ser seguido por todos os musicólogos brasileiros. Ele tem recebido numerosas homenagens em seu país, e em 2004 foi-lhe concedida a importante Constantine Panunzio Distinguished Emeriti Award de Los Angeles, pelo seu notável trabalho de pesquisa e divulgação depois de sua aposentadoria em 1989. A Academia Brasileira de Música se associa às homenagens que lhe prestam nos EUA pelos seus 90 anos e se orgulha de tê-lo entre seus correspondentes estrangeiros.



## Atividades dos Acadêmicos

### Ernani Aguiar

O acadêmico Ernani Aguiar obteve duas honorarias no mês de novembro. No dia 8 recebeu a medalha Tiradentes da Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, por indicação do deputado Leandro Sampaio. Estiveram presentes à solenidade, participando da mesa de honra, os acadêmicos Ricardo Tacuchian, João Guilherme Ripper e o presidente da ABM Edino Krieger, que fez uso da palavra. No dia 26 recebeu da Câmara Municipal de Ouro Preto o título de Cidadão Honorário, por indicação dos vereadores Wanderley Rossi Júnior, Maria José Leandro, José Maria Germano, Sílvio Domingos Mapa, Flávio Andrade e Mateus Nunes. O acadêmico recebeu o título das mãos do dr. Ronaldo Toffolo. Na mesma cerimônia o compositor argentino, há muito radicado em Minas Gerais, Rufo Herrera (que fez parte do Grupo de Compositores da Bahia), também recebeu o título. Após a cerimônia a Orquestra Experimental da Universidade Federal de Ouro Preto, sob a regência do maestro Sílvio Viegas, apresentou um concerto com obras dos homenageados.

No dia 12 de novembro, na abertura do 17º Festival Internacional de Música de Morelia (México), a Orquestra Petrobras Sinfônica apresentou-se sob a regência do acadêmico Roberto Duarte. O acadêmico Turbío Santos foi o solista do *Concerto para violão* de Villa-Lobos. O concerto foi encerrado com a Sinfonietta nº2 *Carnevale* do acadêmico Ernani Aguiar, que teve dois movimentos bisados.

### Ilza Nogueira

Sua obra mais recente, a suíte *Opara*, para quinteto de madeiras, foi estreada no dia 6 de dezembro, em João Pessoa, num concerto comemorativo do Jubileu de Ouro da Universidade Federal da Paraíba. A execução esteve a cargo do Quinteto Latino-americano de Sopros daquela universidade. O projeto composicional foi sugerido pelos atuais debates em torno da revitalização do rio São Francisco, originalmente denominado *opara* (rio-mar) pelos índios caetés que habitavam o vale. Fixou-se, portanto, na reciclagem de tradições musicais extintas com o processo de modernização das sociedades ribeirinhas. Cantos de marujadas (autos populares sobre as aventuras marítimas dos navegantes portugueses), benditos para pedir chuva (cânticos de procissões propiciatórias) e toadas de remeiros (canções de trabalho), revitalizados, mesclam-se nos seis movimentos, que projetam uma espécie de mapa sonoro regional: I - Bom Jesus da Lapa; II - Santa Maria da Vitória I; III - Sítio do Mato; IV - Pilão Arca-do; V - Santa Maria da Vitória II; VI - Casa Nova.



Cerimônia na Câmara Municipal de Ouro Preto. Da esquerda para direita, Wanderley Rossi Junior, Presidente da Câmara, Rufo Herrera (compositor); o acadêmico Ernani Aguiar; e Angelo Oswaldo, prefeito de Ouro Preto.



≈ Belkiss Carneiro de Mendonça  
(15/2/1925 – 17/11/2005)

RICARDO TACUCHIAN

Discurso proferido na Academia Brasileira de Música, no dia 15 de dezembro de 2005, em seção de homenagem à Acadêmica Belkiss Carneiro de Mendonça.



**B**elkiss Carneiro de Mendonça foi uma artista e uma guerreira, da mesma forma que Lord Byron foi um poeta e acabou morrendo nas guerras de independência da Grécia. Viveu e morreu por seus ideais. Ele dissera que não queria “nada de monumento coberto de elogios. O meu epitáfio será o meu nome, nada mais”. Também assim deve ser o epitáfio de Belkiss Carneiro de Mendonça: o seu nome, simplesmente. O que se seguirá, portanto, é apenas uma lembrança que servirá de estímulo para que todos nós continuemos sua luta e para que sua memória sirva de exemplo para as novas gerações que nos substituirão nessa caminhada em prol da cidadania, da cultura e da música.

Belkiss Spenziéri Carneiro de Mendonça, titular da cadeira nº 17 (Patrono: Alfredo d’Escragnolle Taunay) da Academia Brasileira de Música, faleceu em Goiânia no dia 17 de novembro de 2005. Ela se destacou em diferentes áreas da cena musical brasileira, como líder de classe e produtora de eventos importantes, como educadora e, acima de tudo, como pianista dedicada à divulgação de nossa música. Nunca se encastelou no charme de sua atividade artística. Foi, na verdade, uma ativista, atuando em várias instituições culturais, tendo como objetivo a educação musical da juventude brasileira e a elevação dos valores da cidadania através da arte e da cultura. Nos diferentes cargos que ocupou em órgãos oficiais e privados, Belkiss foi uma guerreira em defesa de nossa música, sempre estimulando o jovem de talento musical. Criou os Concursos Nacionais de Música, num total de cinco edições, os Festivais de Música de Goiânia, também num total de cinco edições e, em 1997, promoveu um Encontro Nacional de Compositores, em Goiânia, cidade que recebeu grandes nomes da música nacional, com o apoio da Fundação Jaime Câmara. Nesse evento eu tive a honra de ser o diretor artístico. O memorável evento teve a chancela da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, cuja presidenta na época, era a própria Belkiss.

Entre outras, pertenceu às seguintes instituições culturais: Fundação Cultural de Goiás (a primeira presidenta), Conselho Estadual de Cultura de Goiás (presidenta), Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (vice-presidenta), Acade-

mia Goiana de Letras (cadeira 31), Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura-IBECC/Unesco (vice-presidenta), Sociedade Goiana de Cultura (membro dos Conselhos Honorífico e Deliberativo), União Brasileira de Escritores – Seção de Goiás, Academia de Letras e Artes do Planalto (cadeira 27), Academia Nacional de Música (membro emérito, cadeira 40), Academia Internacional de Música e Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás (cadeira 6). Como presidenta da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, editou quatro números da *Revista da SBMC* que contaram com importantes textos de personalidades tais como Osvaldo Lacerda, Ruth Serrão, Sérgio Vasconcellos Corrêa, Vasco Mariz, Vicente Salles, José Maria Neves, Lutero Rodrigues, Jorge Antunes, Aluísio de Alencar Pinto, João Guilherme Ripper, entre muitos outros nomes.

Seu engajamento na área de pesquisa também foi relevante. Durante cerca de dez anos publicou trabalhos musicais e literários em várias revistas e em crônicas semanais para o jornal *O Popular*. Em 1972 publicou *A invenção: história, forma e estética*, mas a sua maior contribuição foi o livro *A Música em Goiás*, publicado em 1978 e com uma segunda edição em 1981, na Coleção Documentos Goianos, pela Editora da Universidade Federal de Goiás. Em meu discurso de entronização de Belkiss na ABM, em 26 de setembro de 2002, já havia chamado a atenção para a importância desse livro, quando afirmei:

*Além de seu pioneirismo, este livro se caracteriza pela combinação do rigor científico com a homenagem afetiva a grandes vultos de seu estado. Belkiss levanta documentos, entrevista velhas testemunhas da vida musical goiana, transcreve valiosos exemplos musicais e revolve importantes arquivos públicos e particulares. Por exemplo, é pela pena de Belkiss que recuperamos o relato do botânico e mineralogista Johan Emmanuel Pohl, que esteve em Vila Boa (antiga Goiás), entre 1817 e 1821. Ele viera ao Brasil como membro da Comissão Científica que acompanhou a Princesa Leopoldina. Publicado pelo Instituto Nacional do Livro, em 1951, na “Coleção de Obras Raras”, sob o título Viagem ao interior do Brasil, este volume contém uma circunstanciada descrição da Semana Santa em Vila Boa, nos idos de 1820. Belkiss, porém, vai mais atrás e nos resgata a notícia, publicada pelo Padre Luiz Antonio da Silva e Souza, sobre a realização da primeira Semana Santa na Cidade de Goiás, em 1745, orga-*

*nizada pelo padre espanhol João Perestrello de Vasconcelos Spinola, que acabou sendo preso devido a desentendimentos com o então ouvidor Manuel Antunes da Fonseca. Citamos este fato isolado apenas para dar uma pálida medida do interesse histórico que esta obra desperta em qualquer estudioso sobre a memória musical brasileira.*

Mas o piano foi o principal campo de trabalho dessa fascinante personalidade goiana. Sua formação pianística deveu-se a Paulino Chaves, Joseph Kliass, Arnaldo Estrella e Camargo Guarnieri, de cuja obra se tornou uma especialista respeitada. Foi co-fundadora do Conservatório Goiano de Música, hoje absorvido pela Universidade Federal de Goiás sob o nome de Escola de Música e Artes Cênicas. Belkiss gravou o *Panorama da música brasileira para piano*, 1º e 2º volumes, as *Valsas e sonatas de Camargo Guarnieri*, *O piano brasileiro – século XIX*, 1º e 2º volumes, *Dez improvisos e dez momentos de Camargo Guarnieri*, como também fez gravações para as rádios Suisse Romande (Genebra), Rádio Difusão Portuguesa, Rádio Nederland (Holanda), Rádio Nacional de Viena, BBC de Londres, além de gravações em vários países da América do Sul. Seu último CD foi *Clair de lune*, lançado em 2001. Apresentou-se, também, como solista de diversas orquestras, como recitalista e como camerista em quase todos os estados brasileiros. Tocou em turnês de concerto, divulgando a música brasileira em Paris, Haia, Madri, Sevilha, Barcelona, Londres, Bonn, Heidelberg, Genebra, Parma, Milão, Roma, Lisboa, Rabat e em inúmeras cidades das três Américas. Seus alunos ocupam representativas posições no magistério de Piano e já venceram importantes competições nacionais e internacionais. Como doutora em Música e professora titular de Piano da Universidade Federal de Goiás e diretora da Escola de Música e Artes Cênicas daquela universidade, entre 1956 e 1977, notabilizou-se pelos cursos de especialização que ministrou, durante vários anos, sob o título Novas Bases da Técnica Pianística.

Belkiss teve o reconhecimento de seus méritos em vida. Recebeu inúmeras homenagens e condecorações. Além de pertencer a várias instituições honoríficas, ela recebeu as medalhas Couto Magalhães, José Plácido de Castro, Eleazar de Carvalho, Antônio Tavenard e os troféus Jaburu, Tiokô e Pelicano, entre outros. No ano de 2000 foi apontada por um júri do jornal *O Popular* como uma das 20 maiores personalidades goianas do



século XX. Em 2002 recebeu o título de Professor Emérito da Universidade Federal de Goiás. Seu nome é verbete de várias enciclopédias brasileiras. O reconhecimento nacional do nome de Belkiss Carneiro de Mendonça chegou ao apogeu com sua eleição para a cadeira 17 da Academia Brasileira de Música. A cadeira Alfredo d'Escagnolle Taunay fora fundada por Francisco Casabona, tendo como sua sucessora a pianista Yara Bernette.

Belkiss Carneiro de Mendonça sucedeu Yara Bernette e, agora, entra para a imortalidade. Ela continuará viva em nossa memória pelo legado, pelo exem-

plo e pela arte de uma cidadã brasileira que soube honrar as tradições culturais de sua pátria. Da mesma forma como desejava Lord Byron, para o epitáfio de Belkiss Carneiro de Mendonça basta o seu nome.

Não devemos chorar a morte de Belkiss Carneiro de Mendonça. Devemos sim, comemorar a vida que essa grande brasileira teve. Ela deu o seu exemplo para que nós prosseguíssemos na mesma senda por onde seus ideais ainda caminham. Por isso ela continua viva entre nós, através desses ideais. Lembremos o que Fernando Pessoa disse: "Morrer é apenas não ser visto. Morrer é a curva da estrada."



## *Bibliografia Musical Brasileira*

A BMB é um banco de dados *on line*, sobre o que se publicou e se publica acerca de música brasileira – erudita, tradicional e popular – no Brasil e no estrangeiro; e também a produção musicológica de brasileiros sobre música em geral. Ela abriga, hoje, perto de dez mil títulos.

São cadastrados: livros, folhetos, teses, catálogos, bibliografias, anais de congressos, resenhas críticas, artigos de periódicos e coletâneas e, excepcionalmente, importantes contribuições em suplementos literários de jornais etc. Excluem-se obras com finalidade didática, exceto os manuais e artinhas do século XIX, de interesse histórico. A informação bibliográfica é a mais completa possível, muitas vezes acompanhada de resumo de conteúdo do trabalho.



**Um serviço gratuito oferecido à comunidade de pesquisadores sobre música brasileira. Você também pode participar deste Projeto. Visite nosso site: [bibliografia@abmusica.org.br](mailto:bibliografia@abmusica.org.br)**



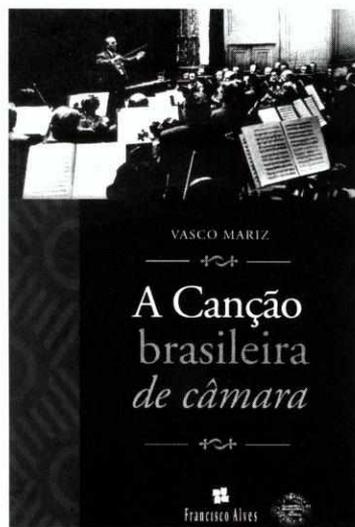
## Três Preciosas Reedições de Vasco Mariz

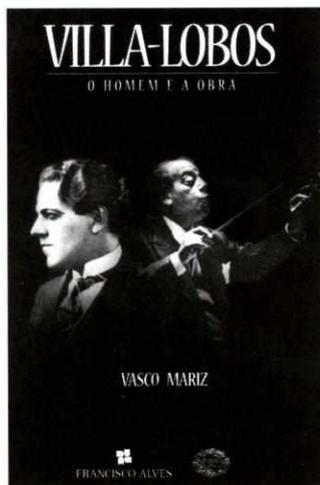
- ≈ *A canção brasileira de câmara*
- ≈ *Villa-Lobos, o homem e a obra*
- ≈ *História da música no Brasil*

Com uma carreira diplomática que revela grandes serviços prestados ao Brasil, em várias partes do mundo, inclusive como nosso embaixador no Equador, Israel, Chipre, Peru, e República Democrática da Alemanha, Vasco Mariz se destaca particularmente num ponto: é o grande embaixador da música brasileira. Em todas as embaixadas e consulados onde trabalhou esteve, também, a serviço da divulgação da música brasileira, especialmente quando foi o representante do Brasil na OEA, de 1967 a 1969. Seus livros são referências obrigatórias em qualquer estudo sobre nossa música, inclusive em pesquisas feitas por autores estrangeiros.

Vasco Mariz é um autor compulsivo de obras que sempre constituíram verdadeiros sucessos editoriais. Entretanto três obras são fundamentais na bibliografia de Mariz. São elas *A canção brasileira de câmara*, *Villa-Lobos o homem e a obra* e *História da música no Brasil*.

*A canção brasileira de câmara* não é propriamente uma reedição. Trata-se de um livro novo, mas que é o resultado da divisão em dois livros de um outro publicado anteriormente. Em 1948 Vasco Mariz lançou, em Portugal, a primeira edição de *A canção brasileira*. Essa importante obra, dedicada à canção erudita, folclórica e popular, chegou até à sua 5ª edição. A partir daí o autor resolveu dividir o livro original em dois outros: *A canção popular brasileira* e *A canção brasileira de câmara*. Esta última obra é a mais completa que se escreveu sobre o assunto até o presente. Partindo de Carlos Gomes, Mariz chega aos contemporâneos, com informações precisas e comentários relevantes sobre seu repertório. O livro, altamente informativo, é enriquecido com os anexos "Recordando cantores brasileiros" e as "Normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito", ditadas pelo 1º Congresso





de Língua Nacional Cantada, realizado em São Paulo, em 1937. A redação final do histórico documento foi realizada por nomes da envergadura de Antenor Nascentes, Luís Heitor Corrêa de Azevedo e Mário de Andrade.

*A canção brasileira de câmara* é uma obra padrão para cantores e musicólogos.

O livro sobre Villa-Lobos é uma obra pioneira. Sua primeira edição é de 1949. Desde então, a bibliografia sobre Villa-Lobos se tornou uma das mais extensas entre aquelas dedicadas aos compositores do século XX. Apesar disso, o livro pioneiro de Mariz continua sendo uma referência indispensável a todos os demais autores que abordaram a obra do grande compositor carioca. Chegando à sua 12ª edição, representa uma façanha que nenhum livro de toda a musicologia brasileira alcançou até hoje.

Mariz nunca pretendeu escrever um livro rigorosamente dentro dos cânones acadêmicos, cultivados nas universidades. Entretanto nenhuma pesquisa acadêmica sobre Villa-Lobos pode abrir mão daquela referência em sua bibliografia. Ali, Mariz fixa definitivamente a data de nascimento do compositor, depois de minuciosa pesquisa, descartando diferentes datas antes aceitas por críticos e historiadores. O livro, em muitas passagens, é um verdadeiro depoimento pessoal do autor, fruto de sua convivência direta com Villa-Lobos, sua mulher Mindinha e importantes intérpretes do compositor. Traz à tona a posição de especialistas sobre cada gênero de composição explorado pelo maestro. Suas pesquisas são entremeadas por passagens menos 'científicas', mas que dão todo um encanto ao livro. Por exemplo, citaríamos a transcrição da carta que Carlos

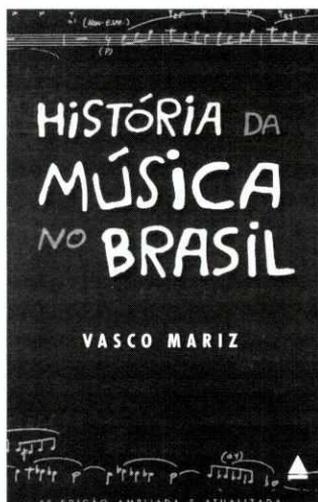
Drummond de Andrade enviou a Vasco Mariz, contando o encontro do poeta com o maestro. Villa mostrou a Drummond a gravação do *Poema de Itabira*, com texto do poeta mineiro. Ao final da gravação Villa perguntou: "Você gostou?" E assim Drummond termina a carta: "Não sei mais o que lhe respondi. Sei que esse instante ficou guardado em mim para sempre e me restitui a imagem mais afetiva, mais delicada e mais alta que tenho de Villa-Lobos."

Vasco Mariz faz uma advertência ao leitor quando afirma:

*Este livro não é uma obra de análise técnica árida. Tanto quanto possível, procurei fazer um livro de leitura amena e interessante, com suficientes dados técnicos para o especialista. A bibliografia comentada fornece elementos para orientar aqueles que desejam prosseguir e aprofundar seus estudos sobre este ou aquele aspecto da obra do mestre.*

*Villa-Lobos o homem e a obra* já mereceu uma edição em espanhol (simultaneamente na Colômbia e no México), italiano e russo, duas edições em inglês, uma em francês, além de seis edições em português. A cada edição Mariz acrescenta novos dados, frutos de suas pesquisas. Esta 12ª edição está dividida em duas partes. A primeira é biográfica. A segunda comenta, em capítulos separados, os Choros, as Bachianas Brasileiras, as peças para piano, os concertos, as sinfonias, os bailados e os poemas sinfônicos, a música de câmara, a música para violão, as canções e, por fim, a música vocal, compreendendo neste item as óperas, oratórios e peças corais. O livro é enriquecido com apêndices sobre bibliografia comentada, discografia, editores de Villa-Lobos, lista cronológica das obras importantes de Villa-Lobos, índice onomástico e a fortuna crítica do livro. A Academia Brasileira de Música se sente honrada por co-editar, ao lado da Francisco Alves, esse valioso livro.

O terceiro livro de Vasco... este grande navegador da musicologia brasileira, é a sua *História da música no Brasil*. Trata-se de outro sucesso editorial,



tendo alcançado a 6ª edição (uma delas em espanhol). A primeira edição é de 1981.

Livros abrangentes sobre a história da música no Brasil não são muito frequentes. Poderíamos citar os de Guilherme de Melo, Vicenzo Cernicchiaro, Renato Almeida,

Luís Heitor Corrêa de Azevedo e David Appleby, para concentrar apenas nos autores que escreveram obras que abordaram de um modo globalizado e exclusivo a música no Brasil. daquelas, a mais importante foi *150 anos de música no Brasil* de Luís Heitor, publicada em 1956. Portanto em 1981 o livro de Luís Heitor já estava desatualizado, não só pelos novos nomes que surgiram nas décadas seguintes, como também pelas novas pesquisas que levantaram obras e nomes do passado. Vasco Mariz fez esta síntese. Ele não se preocupou em fazer uma reflexão musicológica, à luz das modernas teorias hermenêuticas nem relacionar a música brasileira com outros fatos culturais, sociais, políticos e ideológicos. Seu objetivo foi oferecer ao estudioso um

ponto de partida para estudos mais focais e aprofundados e uma visão mais panorâmica de nossa realidade musical. A obra preencheu aquele vazio que foi se criando, com o passar dos anos, após a publicação do livro de Luís Heitor.

A 6ª edição, ampliada e atualizada, publicada 24 anos depois de seu primeiro aparecimento, estuda, inclusive, compositores que ainda não chegaram à faixa dos 40 anos, embora de forma seletiva. Nomes jovens que vêm se destacando no cenário brasileiro estão faltando no valioso livro de Mariz. De outro lado, apresenta um interessante capítulo dedicado aos compositores estrangeiros radicados no Brasil e anexos sobre os grandes intérpretes brasileiros, musicólogos e críticos musicais, os grandes teatros nacionais e, finalmente, sobre a Academia Brasileira de Música.

Pela envergadura do livro, Vasco Mariz, além de autor, se transforma num importante personagem da mesma história que o próprio livro se propõe desvendar. Sem dúvida, o nome de Mariz está indelevelmente ligado à história da música no Brasil. O livro mereceu o honroso Prêmio José Verissimo, outorgado pela Academia Brasileira de Letras. Vamos, agora, esperar pela 7ª edição.

Por esses três livros seminais e por muito mais que fez pelo conhecimento e divulgação da música do Brasil, Vasco Mariz oferece um precioso exemplo a ser seguido pelos novos pesquisadores de nossa cultura e nosso passado.



MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, Francisco Alves, 2002. 350 p.

MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos, o homem e a obra*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, Francisco Alves, 2005. 307 p.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005. 550 p.

## Renascimento de um Músico

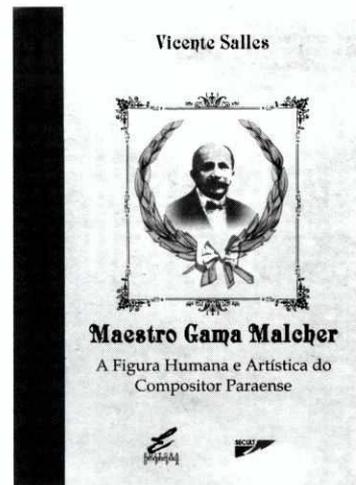
Não é de hoje que o musicólogo e historiador Vicente Salles vem estudando a figura eminente do maestro Gama Malcher. Em sua monumental *A Música e o tempo do Grão-Pará* (Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980), Salles já fazia referências ao grande maestro paraense. Também em seus inúmeros estudos sobre a presença de Carlos Gomes no Pará, o nome de Gama Malcher é sempre citado, uma vez que foi ele quem trouxe o maestro campineiro a Belém, mais de uma vez. Aliás, os dois mestres viveram em Milão, na mesma época. Vicente Salles tem, ainda, um interessante artigo intitulado “Gama Malcher e a língua nacional”, publicado na *Brasiliana* (nº 16, janeiro de 2004). O maestro paraense é citado nos livros de Luís Heitor, Renato Almeida, Bruno Kiefer, Vincenzo Cernichiaro e em vários dicionários musicais, inclusive estrangeiros. No entanto, um livro consagrado àquele compositor ainda não tinha surgido. Logo, trata-se de obra pioneira. O compositor escreveu três óperas com libreto em italiano e uma em português. Destas só chegaram até nós *Bug-Jargal* e *Yara*, ambas em italiano. *Bug-Jargal* foi estreada em Belém do Pará, em 1890. É a primeira ópera brasileira encenada no período republicano. Trata-se de uma obra abolicionista, escrita em Milão, na época da Lei Áurea. O libreto é do poeta italiano Vincenzo Valle, baseado no romance de Victor Hugo, de mesmo nome. Em 1891 foi apresentada em São Paulo e, logo em seguida, em 1892, no Rio de Janeiro. Durante muito tempo a obra foi dada como desaparecida, porém seus originais se encontram na Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da UFRJ. O musicólogo Márcio Páscoa levantou o material e fez uma edição eletrônica revisada que se tornou um anexo de sua tese de

doutorado sobre a ópera na Amazônia, na época do ciclo da borracha. Essa edição ensejou uma modesta montagem, no Teatro da Paz, em 2003. Mas só em 2005 a ópera mereceu uma importante montagem, com três récitas, sob a regência do maestro Roberto Duarte.

É neste mesmo ano de 2005 que surge o importante livro de Vicente Salles sobre Gama Malcher. Com esses dois fatos, podemos afirmar que este ano marca o renascimento de um importante compositor do Norte do país, até agora quase esquecido.

O livro de Vicente Salles é minucioso, rigoroso com as fontes, interpretativo e nos revela, no estudo da vida musical da época e das relações entre Gama Malcher e Carlos Gomes, um riquíssimo contexto histórico, cultural, político e até religioso (a questão da música e a maçonaria no Brasil). Salles é um intelectual de primeira linha e um intérprete impecável da cultura do Grão-Pará, este segundo Brasil que nós, do Sul, conhecemos tão pouco.

No que se refere à ópera *Yara* (que só foi apresentada em Belém, até hoje), Salles nos informa que, apesar de ter libreto em italiano, ela reflete um nacionalismo velado, ao tratar de lendas ameríndias, dentro de um indianismo romântico, com o uso de melodias populares e de instrumentos típicos da região e a apresentação, pela primeira vez, na música brasileira, de língua indígena (a língua *nheengatu*), antecipando, dessa forma, a prática de Villa-Lobos (*Yara* foi estreada em 1895, no Teatro da Paz).





Vicente Salles, em seu precioso livro, também nos ensina que Gama Malcher foi a figura musical mais importante do Pará, no início do século XX. Regente, promovia concertos sinfônicos e organizava companhias de ópera. Educador, introduziu o canto orfeônico nas escolas do Pará. Era um entusiasta da música brasileira, especialmente a de Carlos Gomes, que sempre mereceu um espaço privilegiado em sua programação. Quando Gama Malcher foi a São Paulo e ao Rio de Janeiro (1891/2), com sua companhia de ópera paraense, ele trouxe, em seu repertório, além do *Bug-Jargal*, a ópera *Carmosina* de João Gomes de Araujo (seu colega no Conservatório de Milão) e *Moema* de Francisco de Assis Pacheco.

O livro de Vicente Salles ainda apresenta rica documentação iconográfica (inclusive os figurinos

das estréias do *Bug-Jargal* em Belém, São Paulo e Rio de Janeiro), levantamento bibliográfico extensivo, artigos de Gama Malcher na imprensa local e uma retrospectiva de suas canções em língua portuguesa, adotando a linha defendida por Alberto Nepomuceno.

O livro de Vicente Salles não é apenas uma grande contribuição ao estudo da música na Amazônia; é uma grande contribuição ao estudo da música no Brasil.



SALLES, Vicente. *Maestro Gama Malcher: a figura humana e artística do compositor paraense*. Belém: Secult/ Editora Universitária UFPA, 2005. 312 p.

## *Pós-modernismo e Música de Concerto: Uma Conciliação Possível?*

Quando a tradicional polaridade música nacional/música de vanguarda começou a dar sinais de desgaste, como forma de abordagem da música erudita brasileira (MEB), novas metodologias passaram a ser usadas para compreender os atuais caminhos de nossa música de concerto. A superação da velha polaridade, desaguando num emaranhado de tendências, estilos, técnicas e estéticas, surgia nas pegadas de uma era de globalização e de predomínio do terceiro setor e da virtualidade e da *soi-disant* “indústria cultural” (uma das mais contraditórias expressões de nossos tempos). A música erudita não se adaptou ao mundo da comunicação de massa, pois esta não era a sua própria natureza. Novas ferramentas interpretativas e críticas foram necessárias para o melhor entendi-

mento da música atual de concerto. Assim, o ambíguo conceito de pós-modernidade migrou para o mundo da música erudita sem, contudo, deixar de gerar uma série de controvérsias. Este conceito de empréstimo causa algum mal-estar acadêmico, porque uma de suas maiores premissas é a sua base no fenômeno novo surgido no século XX, que é a cultu-





ra de massas. Além disso, em tempos pós-modernos a arte (ou grande parte dela) é equiparada a uma mercadoria. Ora, a música de concerto é justamente avessa à assim chamada “cultura de massa”, em que arte passa a ser confundida apenas com entretenimento e catarse e nada mais. Ela, também, rejeita peremptoriamente o *status* de simples mercadoria. Como conciliar as premissas do pós-modernismo para conceituar a música erudita de hoje de um modo geral e, particularmente, no caso brasileiro? Algumas adaptações conceituais obrigatoriamente tiveram que ser feitas. É esta a trilha escolhida por Paulo de Tarso Salles no seu instigante estudo.

O autor analisa os principais pontos de vista (às vezes contrastantes) de diferentes pensadores, sem se fixar em nenhum deles, embora, a cada momento, se socorra das idéias de Jameson. O hegeliano Fredric Jameson faz parte de um seleto grupo de neo-marxistas americanos e ingleses que analisa a sociedade moderna sob a ótica do capitalismo multinacional ou capitalismo tardio. Aliás, *Capitalismo tardio* é o título do livro de seu mestre Ernst Mandel, lançado em 1975. Os livros de Jameson alcançaram grande repercussão no Brasil, especialmente *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*.

Salles caminha nesse emaranhado conceitual de modo abrangente, elegante, analítico e crítico. Entretanto não consegue responder a certas questões (que nenhum de nós também não conseguiu) como: o pós-modernismo seria um conceito autônomo do modernismo? O pós-modernismo seria apenas uma fase tardia do modernismo? Em que medida ecletismo e pós-modernismo seriam conceitos diversos ou superponíveis? O simples uso de signos antigos, mesmo que em contextos novos, seria uma justificativa para o uso do rótulo de pós-modernismo? O conceito de música pós-moderna é excluyente ou admite outros segmentos simultaneamente, como o pós-romantismo tardio, a neo-tonalidade e o neo-classicismo da virada de séculos XX/XXI, o novo nacionalismo, a nova simplicidade e assim por

diante? Se Paulo de Tarso Salles não responde claramente a tais questões, ele tem o grande mérito de colocá-las à mesa para o debate acadêmico que só será depurado pelo tempo e pela reflexão sistemática.

Somente temos certeza de uma coisa: vivemos, hoje, numa sociedade alucinadamente dinâmica, numa velocidade delirante. Adquirimos uma capacidade quase ilimitada de armazenar conhecimento em forma de bits. Assistimos à coexistência de uma multiplicidade cultural, ao lado de uma cultura planetária una. O reconhecimento de todos esses fatos talvez seja a chave para a compreensão da música erudita no mundo atual. Muitas contradições, no entanto, permanecem insolúveis, apesar de todas as revoluções filosóficas e tecnológicas de que somos testemunhas. Por exemplo, um terço da humanidade ainda vive no limiar da miséria física e espiritual.

Mas voltemos ao excelente livro de Salles. Em seu primeiro capítulo, ele faz um resumo das principais teorias sobre o pós-modernismo. Entre outros nomes, Nietzsche, Habermas, Vattimo, Karl, Lyotard e, principalmente, Jameson são revisitados de forma introdutória. No segundo capítulo, Paulo de Tarso Salles analisa a decadência do modernismo musical e adota a diferenciação, apontada por Michael Nyman, entre vanguarda (Boulez) e experimentalismo (Cage), embora ambos estejam dentro do que convencionalmente chamamos de modernismo na música. Salles discute, com muita propriedade, a contradição do modernismo que, em muitas ocasiões, valorizou a sintaxe musical ou a dimensão conceitual da música (ou ambas) em detrimento da ausculta. A preocupação com a ausculta nunca existiu entre a maioria dos vanguardistas brasileiros ou estrangeiros. Salles cita o fato de Milton Babbitt ter um profundo desprezo pelo público, preocupando-se apenas com o desenvolvimento da sintaxe musical. Ora, uma das preocupações dos teóricos do pós-modernismo e de músicos pós-modernos foi o retorno à valorização da ausculta. Ela corresponde ao nível estésico da teoria da tripartição semiológica de Jean-Jacques Nattiez e



que também merece uma breve passagem no livro em apreço.

O terceiro e quarto capítulos são dedicados, respectivamente, à pós-modernidade musical propriamente dita e à pós-modernidade na MEB. E aqui começam as maiores controvérsias conceituais do livro. Afinal, o pós-modernismo é uma estética ou um comportamento estético desvinculado de compromisso com qualquer tipo de técnica ou estética em particular? A prevalecer a segunda postura, que tipo de comportamento definiria esse conceito? Se esta resposta for aberta, tudo o que se fez na segunda metade do século XX seria pós-moderno. É verdade que Paulo de Tarso Salles afirma que:

*Embora a música pós-moderna seja basicamente eclética, nem todo ecletismo é pós-moderno a priori. Mozart, em Don Giovanni, usou música aristocrática e popular para caracterizar seus personagens, mas esse ecletismo social é controlado pela força maior do discurso tonal*” (p. 184).

Mais adiante, completa:

*Da mesma forma, nem toda música composta a partir de 1970 [no Brasil] é necessariamente pós-moderna por definição, embora sempre se possa estabelecer um nicho teórico no qual a condição pós-moderna da sociedade afeta qualquer manifestação artística, a partir da ação crítica.*

Sob esta lógica, isto é, do “núcleo teórico no qual a condição pós-moderna da sociedade afeta qualquer manifestação artística”, Salles chega a apontar certas peças de Camargo Guarnieri como pós-modernas. O exemplo usado é o *Concerto nº 4* para piano e orquestra. Aqui teríamos que fazer algumas ressalvas. Em primeiro lugar, o fato do tema principal desse concerto ser constituído por 12 notas diferentes não significa que a estruturação da obra seja serial. O conceito de série não se confunde com o conceito de tema. Em segundo lugar, se o comportamento pós-moderno (ou condição pós-moderna) consiste numa reação ao hermetismo sintático e formalista do modernismo, este conceito jamais

se aplicaria a Camargo Guarnierim, que nunca abraçou as vanguardas ou os experimentalismos da música modernista. Sua técnica pode ser definida como a de uma tonalidade expandida. Penso que esse exemplo de Guarnieri é contraditório à reflexão teórica sobre o pós-modernismo que antecedeu à análise feita pelo autor do livro. Os outros autores brasileiros citados, embora apresentem o “nicho teórico pós-moderno”, não se enquadrariam perfeitamente a esse conceito de pós-modernidade. O uso bem-sucedido de signos da vanguarda (*clusters* e indeterminação) para criar uma ambientação indígena, quando muito, caracterizaria um ‘ecletismo social’ e não musical, para usar o mesmo raciocínio que Salles usou para o *Don Giovanni*. No entanto, Almeida Prado talvez constitua o mais lídimo exemplo de música pós-moderna na MEB. As análises feitas de *Savanas: mural sonoro baseado na música de algumas regiões da África* e de *Poeslúdio* (ambas peças para piano de Almeida Prado) são bastante convincentes. Neste momento cabe uma outra pergunta: a simples citação ou *colage* autoriza a classificação de música pós-moderna? Esta questão ficou ambigualmente sugerida e, talvez, merecesse maior aprofundamento, especialmente quando o autor se refere a Willy Corrêa de Oliveira, um compositor que sempre teve uma atitude radical de vanguarda ou de extrema simplificação, mas nunca pós-moderno. E a radicalidade não faz parte do universo da pós-modernidade.

De qualquer forma, esse debate faz lembrar a corrida dos músicos a Umberto Eco quando ele lançou o conceito de obra aberta. Todos queriam saber se sua obra era ou não aberta. O filósofo italiano teria afirmado que se é obra de arte tem que ser ambígua, isto é, aberta. No caso presente, há uma grande corrida para que todos sejam ‘pós-modernos’. Mas há uma grande diferença com o caso anterior: se é obra de arte não tem que ser pós-moderna; pode ser vanguarda, neo-tonal, *crossover* etc. *Aberturas e impasse: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980* é um livro excepcional na moderna musicologia brasileira. Se não



responde a muitas perguntas, se é contraditório em alguns pontos, de outro lado levanta várias questões que, durante muitos anos, ainda serão debatidas pela academia. É um livro pioneiro no Brasil, alicerçado em sólida bibliografia, traduzindo uma inquietude intelectual de nossos tempos e a personalidade de um pesquisador perspicaz, estudioso e questionador. Livro com vários *insights*, certamen-

te dará partida a outros ensaios, tentando uma melhor compreensão da música atual.



SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2003. 263 p.

## Minimalismo em Questão

Partindo de um contexto histórico que nos reporta aos idos dos anos 1950, quando as polarizações eram o serialismo e a indeterminação, Dimitri Cervo traça um percurso em direção ao minimalismo. Cervo analisa os embates estéticos da época, referindo-se, inclusive, à famosa afirmativa de Boulez que considerou “um inútil” o compositor que não adotasse o serialismo. O minimalismo foi uma reação natural a esta ortodoxia formalista do mestre francês. Philip Glass, em 1984, rejeitando aquela afirmação radical, declarou que a música nova do *Domaine musicale* de Boulez, era “uma terra perdida, dominada por esses maníacos, esses mórbidos, que estavam tentando fazer todo mundo escrever essa música insana e mórbida”. Glass ‘jogou pesado’, mas Cervo ‘joga leve’ em seu pequeno livro... como convém a um estudioso do minimalismo.

Através de um questionário distribuído entre compositores brasileiros, o autor selecionou alguns exemplos da influência do minimalismo na composição musical brasileira contemporânea. Cervo define cinco feições do minimalismo, como critério teórico para agrupar as composições ditas minimalistas. São elas: 1. estrutura formal contínua; 2. textura rítmica homogênea com uma cor brilhante; 3. paleta harmônica simples; 4. ausência de linhas melódicas; 5. repetição de padrões rítmicos. No entanto, a característica de fundo dessa nova

simplicidade é aquela mostrada por Steve Reich em seu manifesto minimalista *Writings about Music*. Neste documento Reich diz que, enquanto os formalistas estão preocupados com o produto final, os minimalistas estão preocupados com o processo. Assim afirma o compositor americano: “Estou interessado em processos perceptíveis.”

Estas e outras questões são discutidas no interessante livro de Cervo. Trata-se de um estudo apenas introdutório, mas que indica os caminhos para a reflexão sobre o tema.



CERVO, Dimitri. *O minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea*. Santa Maria: Editora UFSM, 2005. 96 p.



## Trajetória de uma Orquestra na Segunda Metade do século XX

Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa nos tem dado valiosas obras catalográficas da música no Brasil. Destacam-se, entre elas, os catálogos de obras de Alberto Nepomuceno, Lorenzo Fernandez, Leopoldo Miguez e Francisco Braga, além da discografia de Carlos Gomes. Agora, o autor lança um luxuoso volume sobre a história dos primeiros 60 anos de uma das orquestras brasileiras mais importantes da segunda metade do século XX: a Orquestra Sinfônica Brasileira. A obra apresenta farta documentação iconográfica, toda a história de fundação, seus principais regentes e solistas internacionais e as turnês à Europa e aos Estados Unidos e Canadá. Alvim Corrêa paciente-mente relaciona, dentro do período pesquisado, todos os presidentes da orquestra, os *spalle*, os maestros, os músicos naipes a naipes, os países de origem dos músicos estrangeiros e os arquivistas da orquestra. Um dos seus méritos é o resgate da figura de José Siqueira, o visionário que transformou um sonho em realidade. O livro é enriquecido com uma discografia e uma classificação dos autores e suas obras que foram executadas durante os primeiros 60 anos, além de um valioso índice onomástico.

Trata-se de um importante aspecto da vida musical da cidade do Rio de Janeiro e, mesmo, do Brasil. De suas estatísticas e listas, o musicólogo perspicaz poderá tirar importantes ilações que o ajudarão a interpretar melhor a realidade musical do período em estudo.



CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Orquestra Sinfônica Brasileira (1940-2000)*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. 297 p.



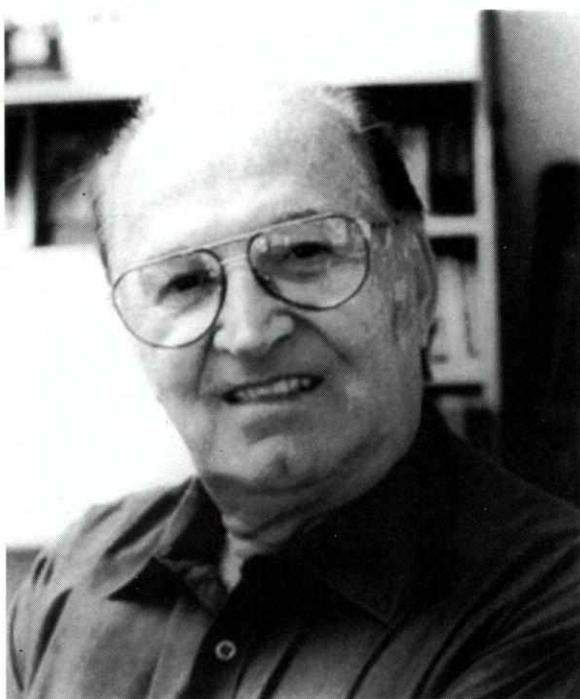
## *Edino Krieger, Sete Anos de Bons Serviços Prestados à ABM*

**E**m 2005 Edino Krieger terminou seu mandato de presidente da ABM e deu posse à nova diretoria eleita no dia 6 de dezembro. Krieger assumiu a Presidência da ABM, pela primeira vez, em 1998, cumprindo dois mandatos até 2001. Em 2002 o musicólogo José Maria Neves foi eleito presidente mas, infelizmente, só ficou no cargo por 11 meses, em razão de seu falecimento. O vice-presidente de então, Edino Krieger, completou o mandato até 2003. Finalmente, o ilustre compositor catarinense foi eleito para mais um mandato no biênio 2004/5. Por mais de sete anos, portanto, a ABM foi dirigida por Krieger. O período foi um dos mais ricos de toda a história de nossa instituição, com a criação de vários projetos vitoriosos, como o do Banco de Partituras, a compra e reforma da nova sede, no centro da cidade do Rio de Janeiro, e a grande festa de comemoração dos 60 anos da instituição, entre muitas outras iniciativas. Krieger dirigiu a ABM com competência, serenidade, transparência e imparcialidade. Apesar de viver um momento dos mais relevantes de sua carreira, como compositor e como administrador cultural, o grande músico brasileiro demonstrou profundo espírito de envolvimento à causa da música clássica no país, doando seu precioso tempo à administração da Casa de Villa-Lobos, não só à frente dos projetos de impacto da ABM mas, principalmente, resolvendo questões menos charmosas do dia-a-dia da instituição e sua relação com órgãos burocráticos do governo.

Portanto os acadêmicos têm uma dívida de gratidão com Krieger, por mais esse serviço que ele prestou à nossa comunidade musical. Certamente seu exemplo e seus conselhos continuarão a inspirar as próximas diretorias. Na primeira reunião da nova Diretoria, no dia 2 de janeiro de 2006, foi aprovado um voto de louvor pela profícua administração do presidente Edino Krieger.

Nossa responsabilidade como seu substituto é muito grande.

RICARDO TACUCHIAN  
*Presidente da ABM*





Belkiss Carneiro de Mendonça (Goiás 15/2/1925 – Goiânia 17/11/2005)  
Cadeira 17 – Alfredo E. Taunay (Patrono)

