

NÚMERO 26 ~ DEZEMBRO DE 2007

# BraSiliana

REVISTA SEMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA



~ *A Ópera Setecentista de Antônio José, o Judeu*

~ *Paulo Bosisio e a Academia Brasileira de Música*

~ *Pedro Malazarte, uma Ópera Modernista*

~ *Rogério Duprat (1932-2006)*



# Academia Brasileira de Música

DESDE 1945 A SERVIÇO DA MÚSICA NO BRASIL

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

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

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, REGIS DUPRAT e VASCO MARIZ. Assessora Técnica: VALÉRIA PEIXOTO. Projeto Gráfico e Produção Gráfica: FA EDITORAÇÃO. Capa: ALMEIDA JÚNIOR, *O violero*, 1899, pintura, óleo sobre tela, 141 x 172 cm. Registro Museológico 01251. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo/Brasil. Transferida do Museu Paulista, 1947. Foto: ISABELLA MATHEUS, 2006. Revisão: REGINA LAGINESTRÁ. 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, bibliografia e biografia do autor). As opiniões e os conceitos emitidos em artigos assinados são de exclusiva responsabilidade de seus autores.

# BRASILIANA

REVISTA SEMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

## Editorial

### Reunião Festiva

As datas redondas, referentes aos acadêmicos Villa-Lobos, Lorenzo Fernández, Francisco Mignone e José Siqueira, foram comemoradas pela ABM nos dias 23 e 24 de setembro de 2007.

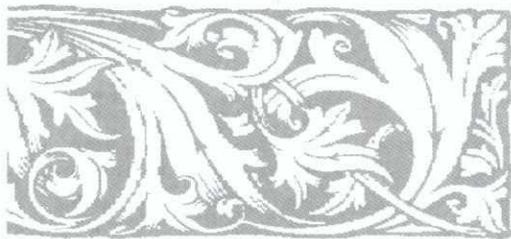
No dia 24, na sede da Academia, os acadêmicos participaram dos lançamentos de novos produtos da ABM (CDs e livros) e prestaram homenagem aos 70 anos da Acadêmica Eudóxia de Barros e aos 80 anos do Acadêmico Osvaldo Lacerda. Na ocasião, o Acadêmico Paulo Bosísio tomou posse da cadeira nº 8 (D. Pedro I), em substituição ao saudoso Acadêmico Arnaldo Senise. A jornalista Monique Cardoso fez a reportagem do evento que reuniu as figuras mais representativas do meio musical brasileiro.

Importantes textos do Professor Paulo Roberto Pereira e dos Acadêmicos Lutero Rodrigues e Régis Duprat completam o nº 26 da Brasiliana.

*O Editor*

## Sumário

- 2 *A Ópera Setecentista de Antônio José, o Judeu*  
Paulo Roberto Pereira
- 7 *Paulo Bosísio e a Academia Brasileira de Música*  
Monique Cardoso
- 14 *Pedro Malazarte, uma Ópera Modernista*  
Lutero Rodrigues
- 22 *Rogério Duprat (1932-2006)*  
Régis Duprat
- 32 *Livro - Resenha*
- 33 *Lançamentos CDs*
- 34 *Notícia*
- 35 *Em Memória*  
Aloysio de Alencar Pinto



## *A Ópera Setecentista de Antônio José, o Judeu*

PAULO ROBERTO PEREIRA

Reunidas sob o nome de Teatro Cômico Português, as oito óperas do escritor setecentista luso-brasileiro Antônio José da Silva, foram resgatadas em 1940 pelo pesquisador Luís de Freitas Branco. Mais tarde o musicólogo Felipe de Souza confirma a parceria do Pe. Antônio Teixeira como autor das músicas.

### *The Sixteenth-century Opera by Antônio José, the Jew.*

Gathered under the name of Teatro Comico Portuguez, eight operas written by dramatist Antônio José da Silva, born in Brazil to a Portuguese family, were rescued by researcher Luís de Freitas Branco in 1940. Later, musicologist Felipe de Souza confirms his partnership with Pe. Antônio Vieira in the music writing.

O legado da música teatral em Portugal na primeira metade do século XVIII caracteriza bem as contradições inerentes ao longo reinado de D. João V que, aclamado rei a primeiro de janeiro de 1707, só veio a ser sucedido por seu filho D. José em 1750. A música religiosa e profana foi, devido à prosperidade econômica advinda do ouro e dos diamantes do Brasil, uma das atividades culturais que recebeu um decisivo apoio mecenático, tanto da família real quanto de nobres esclarecidos e mesmo de alguns burgueses que investiram seus capitais em eventos musicais. A sua difusão deu-se, sobretudo, a partir da criação do Seminário da Igreja Patriarcal de Lisboa, que se tornou, durante todo o século XVIII, a principal escola de música em Portugal, por preparar e enviar como bolsistas para se aperfeiçoarem na Itália uma série de talentosos compositores. Alia-se a essa iniciativa a contratação de músicos estrangeiros de prestígio, que beneficiaram o país, colocando-o no circuito do que de mais atual se produzia nas principais capitais européias. E, “a partir de 1733, a par do culto da pompa religiosa, de que a música é parte integrante, começam a cultivar-se, com mais regularidade, várias formas de música dramática.”<sup>1</sup>

Não custa lembrar, com Teófilo Braga, que “D. João V tinha uma paixão exclusiva pela música religiosa, merecendo-lhe a maior simpatia o cantochão, para o qual fundou uma escola em S. José de Ribamar, dirigida por um frade veneziano. Os seus principais cuidados foram para o engrandecimento da sua Capela Real e a transformação sumptuosa da Patriarcal em competência com a capela pontifícia.”<sup>2</sup> Mais recentemente, Mário Vieira de Carvalho e Manuel Carlos de Brito destacaram esse gosto musical do rei “Magnânimo”, que preferia a “ópera ao divino”, ou seja, os espetáculos religiosos à música laica – *a opera buffa* ou a *opera séria* –, tendo, inclusive, a partir de certo momento do seu reinado, proibido montagens musicais oriun-

<sup>1</sup> CARVALHO, Mário Vieira de. *Trevas e luzes na ópera de Portugal setecentista*, p. 322. In: SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (Coord.). *Congresso Internacional: Portugal no século XVIII – de D. João V à Revolução Francesa*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, 1991.

<sup>2</sup> BRAGA, Teófilo. Antônio José da Silva. In: \_\_\_\_\_. *História da literatura portuguesa. Os arcades*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 113. (Primeira edição em 1918)



das do estrangeiro, antes mesmo da doença que o paralisou.<sup>3</sup> No meio século de seu governo, freqüentaram a corte de Lisboa importantes figuras do cenário musical europeu, como Domenico Scarlatti (1685-1757), que viveu em Portugal em data incerta, entre 1719 e 1729, e D. Manoel, Barão de Astorga, músico italiano de grande prestígio na época, que mereceu um grande elogio no livro *Musa pueril*, de João Cardoso da Costa, publicado em 1736, que traz, entre os autores de poemas encomiásticos, o próprio Antônio José da Silva e o Conde da Ericeira.<sup>4</sup> Alguns estudiosos, sobretudo os que exaltam o reinado do “Magnânimo”, defendem que a principal personalidade a apoiar as atividades musicais era a filha do monarca, a princesa Maria Bárbara, que depois se tornou rainha de Espanha. Sob o reinado de D. João V – cujo símbolo do fausto talvez seja a construção do convento de Mafra, suntuosa edificação composta de palácio real, igreja e convento, e possuidora de uma escola de música, que lembra o Escorial dos Filipes –, houve um grande incremento de bolsistas para se dedicarem ao aperfeiçoamento musical. Mas, independente desse apoio, surgiram nessa época músicos de grande talento, como o organista e vice-mestre da Capela Real e Patriarcal José Antônio Carlos de Seixas (Coimbra: 11/06/1704; Lisboa: 25/08/1742), contemporâneo e de existência abreviada, como Antônio José. Carlos Seixas é a principal figura musical portuguesa desse período e pode ser considerado o mais proeminente compositor barroco em Portugal, por suas músicas para órgão e cravo, obras religiosas e orquestrais. Além de Seixas, devem-se destacar outros músicos do reinado joanino que propugnavam pela estética do barroco ornamental, como o padre Antônio Teixeira e o organista Francisco Antônio de Almeida que, como pensionistas do governo português, estudaram na Itália.

Como se insere nesse xadrez musical o escritor setecentista luso-brasileiro Antônio José da Silva? A sua obra, embora seja mais conhecida como “óperas

do Judeu”, em razão de suas comédias serem um teatro musicado numa parceria entre o autor e o músico, possui uma autonomia que sobrevive sem a música original. A antonomásia de “Judeu”, que acompanha o seu nome, é como o público que assistia ao seu teatro passou a identificá-lo após a sua condenação pelo Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, por reincidir na fé judaica, sendo executado em Lisboa, aos 34 anos, a 18 de outubro de 1739. A sua obra é composta de oito comédias e dois poemas, havendo ainda dois outros textos de autoria duvidosa que lhe vêm sendo atribuídos. A sua dramaturgia completa, reunida pela primeira vez em 1744, foi publicada com o nome de *Teatro Cômico Português* e organizada de acordo com a ordem cronológica de sua subida à cena nos cinco anos em que o autor escreveu esses textos.<sup>5</sup>

As oito “óperas do Judeu”, denominadas de “jocosas”, por lembrarem os recursos híbridos da tragicomédia, foram levadas à cena, através dos recursos de marionetes, no Teatro Público do Bairro Alto de Lisboa, de 1733 a 1738: *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, em duas partes, 1733; *Esopaida ou Vida de Esopo*, em duas partes, 1734; *Encantos de Medéia*, em duas partes, 1735; *Anfitrião ou Júpiter e Alcmene*, em duas partes, 1736; *Labirinto de Creta*, em duas partes, 1736; *Guerras do alecrim e manjerona*, em duas partes, 1737; *Variedades de Proteu*, em três atos, 1737; *Precipício de Faetonte*, em três atos, 1738.

A relação entre Antônio José e a música foi um assunto polêmico que levou longo tempo para ficar esclarecido. A questão é que o seu teatro, como possui partes musicadas formadas por árias, duetos e coros, que se intercalam com as falas das personagens no transcorrer das cenas, foi denominado de “ópera”. Isso motivou incertezas por não se saber quem era o autor das músicas para essas comédias. Desde que se começou a estudar a sua obra dramática, propalou-se, sobretudo

<sup>3</sup> NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da música. Sínteses da cultura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 84-98; BRITO, Manuel Carlos de. *Da ópera ao divino à ópera burguesa: a música e o teatro de D. João V a D. Maria I*, p. 315-318; e CARVALHO, Mário Vieira de. *Trevas e luzes na ópera de Portugal setecentista*, p. 321-332. In: SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (Coord.). *Congresso Internacional: Portugal no século XVIII – de D. João V à Revolução Francesa*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, 1991.

<sup>4</sup> COSTA, João Cardoso da. *Musa pueril*. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, 1736, p. 333-340.

<sup>5</sup> PEREIRA, Paulo Roberto. *A música e a marionete na comédia de Antônio José, O Judeu*. *Revista Convergência lustrada*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 22: 49-61, 2006.



a partir de Teófilo Braga,<sup>6</sup> que ele, além de autor, era também o compositor da parte melódica das peças e que esta seria baseada em modinhas brasileiras ou em canções populares de sua época.

Essa crença de que o autor dramático Antônio José poderia ser um modinheiro *avant la lettre* se deve em parte ao fato de que as partes cantadas, particularmente as árias, empregam o verso curto ou breve, base da métrica popular, utilizando “versos de pouca extensão silábica (entre quatro e sete sílabas)”<sup>7</sup>, nas composições cantadas das oito comédias. E esse equívoco foi ampliado por “Miguel-Angelo Lambertini e Bernardo Valentim Moreira de Sá (que) afirmam sem hesitar que o Judeu era maestro-compositor.”<sup>8</sup>

Essa celeuma durou longo tempo até ficar esclarecida e, como lembra Mozart de Araújo, “a primazia de (Antônio José) haver sido o nosso primeiro modinheiro” é uma tese insustentável.<sup>9</sup> No entanto, o grande musicólogo brasileiro, páginas adiante no seu excelente livro, comete o mesmo equívoco de outros historiadores de música, que acreditavam ser o Judeu o próprio autor da parte musical das suas óperas,<sup>10</sup> engano já suficientemente demonstrado por mais de um especialista, a partir da descoberta, em 1940, das partituras que acompanhavam as “óperas” do Judeu. Bastava, porém, ler com atenção o prólogo “Ao leitor desapaixonado”, que antecede a edição das comédias de Antônio José, desde a primeira edição, para se perceber, como afirma o dramaturgo, que na encenação das suas peças participavam o próprio autor do texto, o músico e o cenógrafo, os três elementos que compõem o teatro musicado:

“Contigo falo, leitor desapaixonado, que, se o não és, não falo contigo, pois nem quero adulação dos amigos, porque o são, nem é justo que os que o não são queiram ser árbitros para sentenciarem estas obras

no tribunal da sua crítica. Não há melhor ouvinte que um desapaixonado, *sem afeto ao autor da obra, sem inclinação ao da música, sem conhecimento do arquiteto da pintura.*”<sup>11</sup> (Grifo nosso)

Quando, em 1733, sobe à cena, no Teatro do Bairro Alto, a sua primeira ópera, a *Vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*, Antônio José quebrava uma tradição de mais de dois séculos, em que o teatro em língua portuguesa fora basicamente escrito em verso sem conter partes em prosa e, sobretudo, sem utilizar a música como parte de sua estrutura. Assim, nascia a primeira ópera cantada em língua portuguesa e desempenhada não pelos cantores italianos que serviam ao teatro real do Paço da Ribeira, mas por fantoches. Não custa recordar que também, nesse mesmo ano de 1733, representou-se no Paço da Ribeira a primeira verdadeira *opera buffa* portuguesa, *La pazienza di Socrate*, do gênero cômico, ainda escrita em verso, sendo o libreto italiano adaptado de autoria do paulista Alexandre de Gusmão e a música do compositor operístico português Francisco Antônio de Almeida, contemporâneo de Antônio José da Silva.

Por esta senda se encontra outra característica inovadora do teatro musicado de Antônio José. Paralelamente aos saraus de música vocal e instrumental e ao aparecimento da ópera clássica italiana, que interessava à família real e à aristocracia, o comediógrafo cristão-novo contrapunha para o espectador a sua ópera joco-séria, fundamentada nas características estruturais da tragicomédia. Assim, esse gênero, utilizado pelo Judeu em língua portuguesa, pode ser associado à longa corrente de ópera cômica popular que germinara na Europa dentro do espírito de resgate das raízes nacionais: a *zarzuela* espanhola de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), que escreveu a primeira peça desse gênero, *El jardín de*

<sup>6</sup> BRAGA, Teófilo. *O martyr da inquisição portuguesa Antonio José da Silva (O Judeu)*. Lisboa: Typographia do Commercio, 1904, especialmente p. 13.

<sup>7</sup> CHOICAY, Rogério. *Antônio José da Silva, o Judeu: uma antecipação da liberdade no verso*. Rhythmus, São José do Rio Preto. 16:1-29, 1992.

<sup>8</sup> BRANCO, Luís de Freitas. *O Judeu músico*. In: *Arte Musical*. Lisboa: ano 5, nº 162, 30/06/1935.

<sup>9</sup> ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963, p. 31.10.

<sup>10</sup> Idem, p. 76-77.

<sup>11</sup> SILVA, Antônio José da (O Judeu). *Obras completas*. Volume I, p. 5.

“Na montagem de uma peça concorriam três colaboradores: o autor do texto, o autor da música e o pintor dos cenários. Bastaria este passo para rebater a afirmação de ser o autor o compositor da música, ou de que a parte musical das “óperas” eram *modinhas* brasileiras.” Nota de José Pereira Tavares na sua edição das *Obras completas* de Antônio José da Silva.

*Falerina*, de 1648, com música de Juan Risco; a *ballad opera* da Inglaterra, que deve seu impulso inicial ao compositor barroco Henry Purcell (1659-1692), que musicou algumas comédias de John Dryden, mas cujo representante mais famoso é *The Beggar's Opera*, de John Gay; o *Singspiel*, opereta melodramática germânica, que no gênero produziu a pantomima *Die Zauberflöte* de Mozart; o *vaudeville*, ópera cômica francesa satírica e maliciosa, que muito provavelmente deve muito às comédias de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), principal compositor francês de sua época; a *opera buffa* italiana, criada por Alessandro Scarlatti, com a subida à cena, em 1718, de *Il Trionfo dell'onore*, em que se tem a presença determinante do bufo – criado jocoso equivalente ao gracioso hispano-português –, que se prolongou até o final do século XVIII, renovando-se no teatro de Carlo Goldoni.

Essa ópera cômica popular destinada à classe média dos burgueses, em oposição à ópera de corte, se caracterizava por empregar poucos recursos cênicos e musicais. E, devido ao uso sistemático da paródia e da sátira nos textos cantados, prenunciava o alvorecer do Iluminismo em Portugal, na medida em que se foi substituindo gradativamente os personagens mitológicos, históricos e aristocráticos por burgueses e figuras populares, facilmente identificáveis pelo público que tinha no *gracioso* uma espécie de porta-voz de suas aspirações.

Assim, havia a ópera popular, que nem sempre era representada por atores. No caso específico do Judeu, o seu teatro tinha como intérpretes bonecos (bonifrates ou fantoches), marionetes de cortiça movidas por arame, equivalentes ao mamulengo nordestino brasileiro ou, como ele próprio explica: “A alma de arame no corpo da cortiça”,<sup>12</sup> o que permitiu utilizar no seu teatro uma maquinaria fantástica que não teve limites para a inventividade.

Em 1940, o compositor Luís de Freitas Branco descobriu, no arquivo do Palácio Ducal de Vila Viçosa,

a música original de duas peças de Antônio José da Silva: *Guerras do alecrim e manjerona* e *Variedades de Proteu*. Afirmava ele que as partituras foram escritas pelo compositor português Antônio Teixeira, contemporâneo do dramaturgo, e que pertenciam ao período do barroco ornamental.<sup>13</sup> A partir dessa descoberta incrementaram-se os estudos sobre Antônio Teixeira, compositor dramático e religioso que os estudos de vários musicólogos acabaram por alçar à condição de um dos principais compositores portugueses do século XVIII. Sabe-se que nasceu em Lisboa em 1707 e que morreu em data posterior a 1770. Aluno da escola de música do Seminário da Igreja Patriarcal de Lisboa, por revelar excepcionais dotes musicais, foi enviado como bolsista real para Roma, entre 1717-1728, tendo sido discípulo, entre outros, de Alessandro e Domenico Scarlatti. De volta a Portugal, foi nomeado, em 11 de junho de 1728, para o cargo de capelão cantor e examinador de cantochão da Sé Patriarcal de Lisboa.

Diogo Barbosa Machado, no seu monumental dicionário editado na época do compositor, atribui ao padre Antônio Teixeira inúmeras obras musicais e, dentre elas, sete óperas,<sup>14</sup> provavelmente as que escreveu para as comédias de Antônio José. E como Antônio Teixeira foi discípulo de Alessandro Scarlatti, que foi o autor da primeira *opera buffa* italiana, é bem provável que se possa determinar nas suas óperas joco-sérias, feitas em parceria com Antônio José, a influência do seu mestre napolitano.

Mais tarde, outro pesquisador, João de Figueiredo, conservador do museu do Palácio Ducal de Vila Viçosa, identificou outras partes dessas óperas, permitindo a reconstituição de suas partituras.<sup>15</sup> Alguns anos depois, o musicólogo Filipe de Sousa aprofundou as pesquisas em torno do músico Antônio Teixeira e de sua parceria com o comediógrafo Antônio José.<sup>16</sup> Esse *imbróglío* em torno das óperas do Judeu acabaram por trazer ao Brasil, em 1982 e 1983, o musicólogo Manuel Ivo

<sup>12</sup> SILVA, António José da (O Judeu). *Obras completas*. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958. 4 volumes. Volume I, p. 4.

<sup>13</sup> BRANCO, Luís de Freitas. *A música teatral portuguesa*. In: *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*. 2ª série. Lisboa: O Século, 1947, 2º volume, p. 99-124. Vide também: SILVA, António José da (O Judeu). *Obras completas*. Op. cit. p. XXXI-XXXIII.

<sup>14</sup> MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca lusitana*. T. IV, Lisboa: Francisco Luiz Ameno, 1759, p. 61.

<sup>15</sup> BRANCO, João de Freitas. *História da música portuguesa*. Lisboa: Europa-América, 1959, p. 111-114; RIBEIRO, Mário de Sampayo. “Quebra-cabeças musical no paço de Vila Viçosa”. In: *Ocidente*, no 232, vol. LIII (1957), p. 75-78.

<sup>16</sup> SOUSA, Filipe de. *O compositor António Teixeira e a sua obra*. In: *Bracara Augusta*. Actas do congresso “A arte em Portugal no século XVIII”. Braga: vol. XXVIII, III tomo, p. 413-420, 1974.

Cruz, que conheceu em Pirenópolis, cidade histórica de Goiás, o arquivo da família Pompeu de Pina, que contém inúmeros manuscritos de música teatral dos séculos XVIII e XIX. Lá, ao ter “entre as mãos partes musicais de pelo menos 3 óperas do Judeu: *As Guerras*, *As variedades de Proteu* e *Anfitrião*”,<sup>17</sup> sugeriu que as pesquisas fossem continuadas por Filipe de Sousa, que vinha se dedicando exaustivamente ao legado do compositor Antônio Teixeira.

A vinda ao Brasil do pesquisador Filipe de Sousa trouxe enormes frutos, pois confirmou a existência naquela cidade goiana dos manuscritos de três partituras musicais de Antônio Teixeira para as seguintes óperas do Judeu: *Labirinto de Creta*, *Anfitrião* e *Os encantos de Medéia*.<sup>18</sup> A partir daí, entra em cena o saudoso pesquisador brasileiro José Maria Neves que, em parceria com Filipe de Sousa, ampliou o conhecimento a respeito da música das óperas de Antônio José. O trabalho é coroado de êxito quando a Orquestra de Câmara do

Conservatório Brasileiro de Música, sob a regência de José Maria Neves, apresenta, com partitura revista por Filipe de Sousa, a ópera bufa *Variedades de Proteu*, no Teatro Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, em outubro de 1984.<sup>19</sup> Assim, este conjunto de estudos confirma que “a música de todas as óperas de Antônio José da Silva era muito provavelmente do Padre Antônio Teixeira”<sup>20</sup>, encerrando-se, depois de mais de dois séculos, o ato final da trajetória acidentada dessas oito peças, até se chegar à confirmação do autor de suas músicas.

 PAULO ROBERTO PEREIRA

Paulo Roberto Pereira, doutor pela UFRJ e professor da UFF, vem publicando uma série de estudos sobre Antônio José da Silva e acaba de publicar um livro sobre as comédias do dramaturgo.

<sup>17</sup> CRUZ, Manuel Ivo. *Ópera portuguesa no Brasil do século XVIII*. In: *Actas do IV Encontro Nacional de Musicologia*. Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical. 52: 39-41, 1987.

<sup>18</sup> HORTA, Luiz Paulo. *Descoberta musicológica em Goiás*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 7, 06/03/1986.

<sup>19</sup> Programa. Produção da ópera bufa *Variedades de Proteu*. Rio de Janeiro. Teatro Villa-Lobos, outubro/novembro de 1984.

<sup>20</sup> BRITO, Manuel Carlos de. *O papel da ópera na luta entre o Iluminismo e o obscurantismo em Portugal (1731-1742)*. In: \_\_\_\_\_. *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Estampa, 1989, p. 95-107, especialmente 100-101.



## *Banco de Partituras de Música Brasileira*



A ABM mantém um **Banco de Partituras** para venda e aluguel de material de orquestra. Atualmente encontram-se disponíveis mais de 200 obras sinfônicas de 73 compositores brasileiros. Uma seção dedicada à música brasileira de câmara foi criada, já contando com 87 títulos.

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)



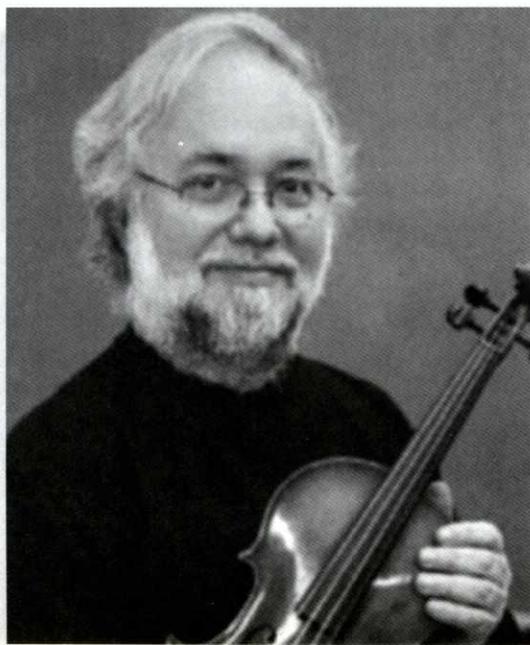
## *Paulo Bosísio e a Academia Brasileira de Música*

MONIQUE CARDOSO

Eleito para ocupar a cadeira que pertenceu ao crítico musical e pesquisador Arnaldo Senise, o violinista, professor e pesquisador Paulo Bosísio tomou posse na ABM, celebrando uma carreira de sucesso internacional.

### *Paulo Bosísio and the Brazilian Music Academy*

Being elected to take over the seat that belonged to music critic and researcher Arnaldo Senise, violinist, professor and researcher Paulo Bosísio joined ABM (the Brazilian Music Academy), crowning a successful career worldwide.



A posse do mais novo integrante da Academia Brasileira de Música, no último dia 24 de setembro, representou exatamente o significado do que é um artista chegar à ABM. Eleito por expressiva votação, o violinista carioca Paulo Bosísio, de 57 anos, construiu não só uma trajetória impecável para si mesmo, como é forjador de talentos e carreiras de profissionais do violino de todo o país. Ocupa agora a cadeira de número oito, que pertencia ao crítico musical e pesquisador Arnaldo Senise. A cerimônia de sua diplomação, com discurso emocionado e emocionante do musicólogo Vicente Salles, foi apenas o primeiro momento de uma festa que atraiu, de forma histórica, quase todos os 40 acadêmicos. Talvez por isso tenha se tornado uma festa tão acolhedora. No mesmo dia, foram lançados três novos discos, pelo selo da ABM, dois catálogos fundamentais para a literatura musical referentes às obras de Ernst Widmer e Francisco Mignone, e também lembrados os aniversários de 80 anos do compositor paulistano Osvaldo Lacerda e de 70 de sua mulher, a pianista Eudóxia de Barros, também de São Paulo.

– O papel da Academia é preservar a memória das figuras ilustres que passaram por esta Casa e criar novos projetos que dinamizem a vida musical brasileira – disse o presidente da ABM, o compositor e regente Ricardo Tacuchian.

Escolhidos por mérito, os candidatos, para serem eleitos, precisam atender a critérios específicos. O profissional, além de carreira consagrada com repercussão internacional, deve ter serviços prestados à música brasileira. A trajetória de Bosísio, de 57 anos, se encaixa harmoniosamente no perfil daquele que é acolhido por seus pares para compor o quadro da casa do músico brasileiro. Apesar da eleição recente, é como se o violinista ocupasse sua nova cadeira há muito tempo. Mais que representar a coroação da carreira de um músico, tornar-se acadêmico significa renovar seus votos de devoção a esta arte.

– A entrada na Academia é motivo de grande emoção. É uma meta intelectual do mais alto nível. Dá coragem para continuar – diz Bosísio. – Faça, dentro das minhas limitações, o que posso pela música brasileira, principalmente no que tange à apresentação fora do país.

A saudação ao novo acadêmico foi tarefa de Vicente Salles. Ele destacou com detalhes a atuação do patrono da cadeira que agora pertence a Bosísio, o imperador Pedro I – compositor do



Hino da Independência, hábil violinista e clarinetista. As qualidades e conhecimentos artísticos do monarca voltariam a ser minuciosamente descritos no discurso do próprio Bosísio, que recheou as informações com saborosas e raras histórias.

Salles observou ainda aspectos da pedagogia própria criada pelo novo confrade no ensino do violino.

– Bosísio é um burilador de talentos, tem pesquisas importantes, é um multiplicador de sua arte – descreve Salles, que parafraseou o poeta Manuel Bandeira ao dar as boas vindas: – Paulo Bosísio, você não precisa mais pedir licença para entrar na Casa de Villa-Lobos. Ocupa o teu lugar de spalla desta orquestra.

O musicólogo, dono de hábeis metáforas, também comparou as homenagens da ABM a Bosísio, Eudóxia e Lacerda a um concerto em três movimentos.

– Concerto é palavra apropriada para este ato, pois sua peculiar etimologia exprime a boa ordem e a harmonia àquele momento que tanto eleva o ato da criação.

Vice-presidente da ABM, o maestro Roberto Duarte, logo ao chegar à cerimônia de posse, recebeu

do novo acadêmico um CD. Ficou surpreso. Era nada menos que uma gravação feita na Alemanha há exatos 30 anos. Em sua primeira apresentação européia como regente, em 1977, Duarte convidou o então jovem violinista Bosísio, que estudava em Colônia, para ser o solista. Registrada por uma rádio local, o concerto reuniu peças de Guerra-Peixe, Osvaldo Lacerda e Villa-Lobos.

– Bosísio guardou esta gravação em fita de rolo por anos. Não tínhamos como ouvi-la, mas ela ficou preservada – observa Duarte. – Sua presença na Academia honra a todos nós.

Figura querida no meio musical, o maestro Henrique Morelembaum, responsável pela homenagem aos 80 anos de Lacerda, também tirou da Cartola uma carinhosa história pessoal para comentar a posse do amigo.

– A entrada na Academia é o coroamento de uma carreira, o início de um reinado. É uma grande responsabilidade que sei que o Paulo não temerá – reitera Morelembaum.

## ≈ Posse de Paulo Bosísio



≈ Paulo Bosísio, no momento da assinatura do termo de posse.



≈ O acadêmico Vicente Salles, ao lado de Ricardo Tacuchian, presidente da ABM, faz a saudação ao acadêmico Paulo Bosísio por sua eleição para a Academia.

– Lembro-me dele como o garoto que freqüentava a minha casa para tocar com meu filho (o violoncelista Jacques Morelembaum) e com o Bernardo Bessler. Era uma garotada que hoje senta ao meu lado.

Para breve, Paulo Bosísio já tem projetos a desenvolver como acadêmico. Aproveitará o novo fôlego para dar um pouco mais de atenção a um aspecto raro na escrita para seu instrumento, o repertório para violino solo. Além de pesquisar autores brasileiros que compuseram para o gênero e produzir uma literatura sobre o tema, o professor pensa em organizar um ciclo de apresentações. O primeiro passo é debruçar-se sobre o banco de partituras da instituição. O segundo é aproveitar a credencial para ter acesso a originais que ainda são guardados pela família e herdeiros de compositores.

– Quando se pertence à Academia, já se vai munido de um cartão de visitas de outra qualidade. É um salvo-conduto, pois muitas vezes a relação com donos de espólios é delicada.

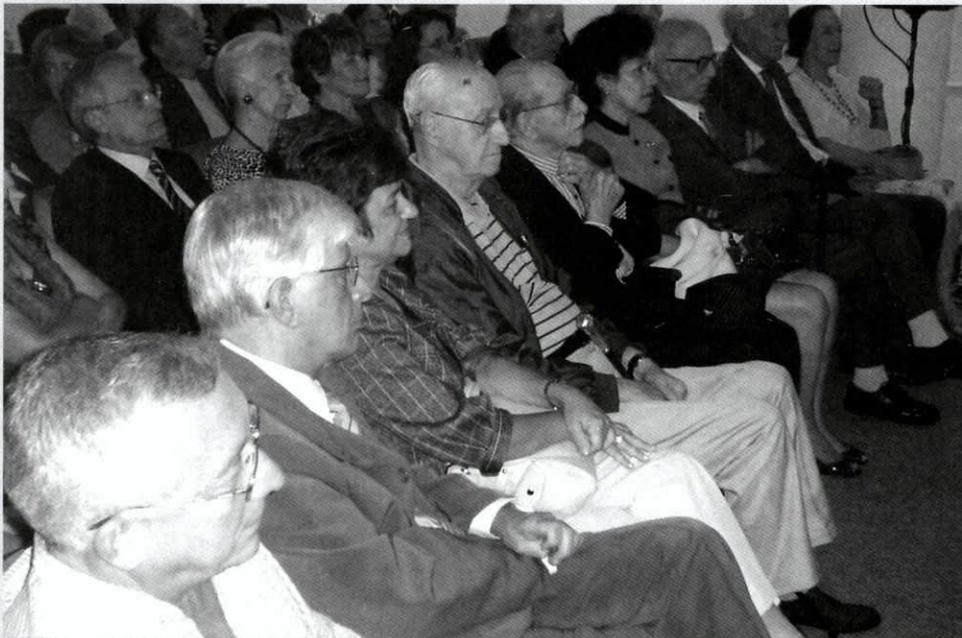
Bosísio explica que peças para violino solo são raras, não só no Brasil, mesmo na obra de autores mais conhe-

cidos, mas em todo o mundo. Não é difícil entender por que:

– Segurar um concerto inteiro com apenas quatro cordas é uma tarefa ingrata. Exige muita dedicação. Não está no currículo dos conservatórios. Exige dedicação pessoal do artista.

A chegada de um novo membro à Academia também renova a discussão sobre o papel da instituição. O maestro e compositor Edino Krieger, que tem assento na cadeira 34, lembra que a ABM é uma voz ativa que promove diálogo entre a sociedade civil e o poder público, no que tange à cultura musical. Por isso, tanto a chegada de um novo integrante à instituição e a reunião de um número expressivo de acadêmicos em ocasiões em que se discute os caminhos percorridos pela música são tão importantes.

– O apoio que a ABM recebe muitas vezes é insatisfatório, mas a instituição tem cumprido seu papel – observa Krieger. – A função de cada um de nós aqui é lutar não só pela música, mas pela cultura do país. Estamos reunidos para renovar este compromisso.



Na primeira fila, da esquerda para a direita os acadêmicos Turíbio Santos, Roberto Duarte, Ilza Nogueira, Vasco Mariz, Alceo Bocchino, Eudóxia de Barros, Osvaldo Lacerda e Ernst Mahle.

## *Eudóxia & Osvaldo Lacerda*

A no de muitas datas festivas, 2007 comemora os 120 anos de nascimento de Villa-Lobos, 110 de Lorenzo Fernández e Francisco Mignone e o centenário dos compositores José Siqueira e Camargo Guarnieri. Presentes à cerimônia, o casal de acadêmicos formado pelo compositor Osvaldo Lacerda e pela pianista Eudóxia de Barros, também foram saudados por seus aniversários.

Pela passagem dos 80 anos do compositor, o maestro Henrique Morelembaum ressaltou a importância das obras sinfônicas, vocais e camerísticas de Lacerda, que teve sua obra catalogada, no ano passado, pela ABM.



≈ A acadêmica Eudóxia de Barros agradece a homenagem pelos seus 70 anos.

– Ele tem plena consciência, pelo compositor que é, de que sua força criativa enriqueceu, cada vez mais, o repertório da música brasileira – observou Morelembaum.

A homenagem à Eudóxia de Barros, que esbanja beleza e vitalidade em seus 70 anos, foi prestada pela também pianista Sônia Maria Vieira. Sônia resgatou fatos importantes da trajetória da aniversariante, ocupante da cadeira 14 e considerada uma verdadeira paladina do repertório pianístico nacional. Entre os feitos mais notáveis, destacou a estréia do Concerto nº1 de Villa-Lobos com a Orquestra Sinfônica Brasileira quando ela tinha apenas 16 anos. Eudóxia também é uma das responsáveis pela revalorização da obra de Ernesto Nazareth.

– Setenta anos, nem acredito! – espantou-se a homenageada, dona de uma discografia com 44 títulos. – O aniversário é uma renovação. Completar esta idade mexe um pouco com a gente, mas nem penso em me aposentar.

A pianista e professora aproveitou para brincar e, de quebra, demonstrou seu apreço por colegas do instrumento:

– Deixo aqui um testamento aberto. Gostaria de ser substituída, nesta Academia, por alguém que milita na música brasileira. Indico para concorrerem à eleição as pianistas Maria Teresa Madeira, Maria Helena Andrade e Miriam Ramos.



≈ Os acadêmicos Henrique Morelembaum, Ricardo Taucuchian, presidente da ABM e Osvaldo Lacerda, que recebeu homenagem pelos seus 80 anos.

pseudônimo Chico Bororó durou até 1913, outros diziam 1917 ou 1920. Minha conclusão, comparando os livros, é outra. Ele dizia que havia se desinteressado do Bororó quando foi para a Europa. Não é bem assim.

O trabalho de Flávio Silva revela que Mignone, mesmo enquanto estudava na Europa, compôs peças para vender e editar no Brasil, pois o mercado editorial era bom. Quando voltou, assumiu a direção da Parlofon Paulista, empresa gravadora de discos. De acordo com o musicólogo, é neste período que começa a criação da marca comercial Chico Bororó. Dez das obras que só existem em disco foram compostas para serem gravadas por volta dos anos 30. A exploração máxima desta marca começa em 1928. Flávio Silva exemplifica:

– Encontramos o filme “O Babão”, de Luiz de Parlo, estreado em São Paulo em 1931. Para este filme, música do maestro Chico Bororó. Francisco Mignone é que virou pseudônimo de Chico Bororó! – brincou o autor. – Ele não se desinteressou. Ele gravou, para o filme, um cateretê, mas até hoje não consegui encontrar partituras.



≈ À esquerda, o acadêmico Edino Krieger. À direita, os acadêmicos Ricardo Tacuchian e o musicólogo Flávio Silva, no lançamento do catálogo de Francisco Mignone.

Mignone apareceria, ainda publicamente, como Bororó, como relata o catálogo. Uma foto encontrada na extinta Revista Cena Muda traz um pianista, Bororó, em cena do filme. Os três últimos discos gravados com o pseudônimo, registrados antes de 1932, trazem, sobretudo, valsas. O gênero musical viria a marcar a carreira do compositor, que deixou entre suas obras mais famosas as Valsas de Esquina, escritas com personalidade própria e com estilo de interpretação que não é para dançar, como as valsas tradicionais, mas para ouvir.

A apresentação de Flávio Silva ainda trouxe trecho do depoimento de Mignone ao Museu da Imagem e do Som. Também lembrou a influência que Mario de Andrade teve sobre o compositor.

– Esta influência de Mario sobre Mignone tanto atrapalhou como ajudou – sentenciou.



≈ Entre os acadêmicos presentes, destaque para: João Guilherme, Ripper, Raul do Valle, Mercedes Reis Pequeno, Laís de Souza Brasil, Lutero Rodrigues e Vicente Salles (1ª fileira). Norton Morozovicz, Manuel Veiga, Jocy de Oliveira, Jorge Antunes, Jamary de Oliveira e Henrique Morelenbaum (2ª fileira). Paulo Bosísio, Edino Krieger e Mario Ficarella (3ª fileira).



≈ Midori Maeshiro, no lançamento do CD *Guerra-Peixe*

## DISCOS

Como bem definiu o maestro Ricardo Tacuchian, o dia 24 de setembro foi uma maratona cultural. Mais que prestar homenagens, a casa de Villalobos apresentou os três novos títulos do selo ABM Digital.

O primeiro deles é um trabalho da pianista japonesa radicada no Brasil Midori Maeshiro. A artista



escolheu a música de Guerra-Peixe, cuja obra para piano é um de seus aspectos composicionais menos conhecidos. Visivelmente emocionada, deu uma amostra do disco, que traz sonatas e sonatinas do compositor.

– No meu país, a influência da música européia é muito grande. Aqui fiz muitas pesquisas sobre Guerra-Peixe, mas como selecionar? – questionou a pianista. – Há muito material inédito esperando por revisão e edição que muito valorizam a música do Brasil.

Em seguida, o trompetista Paulo Mendonça e a pianista Maria Teresa Madeira apresentaram o registro da pesquisa musical *O trompete na música brasileira*. O objetivo da gravação, que traz compositores como Celso Mojola, Guerra Vicente, Ernani Aguiar e Alexandre Schubert, é despertar o interesse para o instrumento.

– Escolhemos composições que destacassem aspectos mais suaves e melódicos do trompete – explicou Mendonça.

Primeira a apoiar o instrumentista em seu projeto, Maria Teresa Madeira adorou o desafio de destrinchar partituras de músicas tão despretensiosas, ganhando proporções sonoras inesperadas. Acostumada a grandes platéias, a pianista ficou impressionada diante de tantos acadêmicos reunidos e ressaltou a importância da reunião:

– Nunca vou esquecer este dia. Esta Academia é cheia de pessoas que me inspiram, que sempre incentivaram a minha curiosidade pela música brasileira contemporânea. São mestres de quem tive a honra de me tornar colega.

O terceiro lançamento foi o cd *Brasil a quatro mãos*, da acadêmica Sônia Maria Vieira e da pianista Maria Helena de Andrade, gravado há cinco anos.

O repertório, uma homenagem aos compositores do quadro da ABM, reúne obras de Jayme Ovalle, Ernst Mahle, Carlos Gomes, Edino Krieger e Ronaldo Miranda – detalha Sônia.



Paulo Mendonça e Maria Teresa Madeira, no lançamento do CD *O Trompete na Música Brasileira*



Acadêmica Sônia Vieira e a pianista Maria Helena de Andrade, no lançamento do CD *Brasil a 4 mãos*

Fotos do evento: LEO RIBEIRO

MONIQUE CARDOSO

Monique Cardoso é jornalista formada pela Universidade Federal Fluminense e desde 2005 é repórter do Caderno B do Jornal do Brasil cobrindo, entre outras áreas, o cenário da música clássica carioca. Redigiu, este ano, o catálogo comemorativo pelos 20 anos de criação da Orquestra Petrobras Sinfônica. A carreira, iniciada há sete anos, também inclui o trabalho de repórter e produtora editorial no extinto semanário *OPasquim21*, tentativa de Ziraldo de reviver os velhos tempos do irreverente *O Pasquim*.

# Pedro Malazarte, uma Ópera Modernista

LUTERO RODRIGUES

Um panorama das circunstâncias que envolveram a criação do libreto de *Pedro Malazarte* e suas implicações, com importantes princípios modernistas. A música, composta por Camargo Guarnieri, seu processo criativo e as diferentes versões existentes da ópera. Seleção e exemplos de procedimentos composicionais em *Malazarte*, chamando a atenção para sua originalidade no contexto brasileiro da época.

## *Pedro Malazarte, a Modernist Opera.*

An overview of the circumstances involving the creation of the libretto for *Pedro Malazarte* and its implications, encompassing important modernist principles. The music, composed by Camargo Guarnieri, his creative process and the different versions of the opera at that time. Selection and examples of the compositional procedure in *Malazarte*, drawing one's attention to its originality in the Brazilian scenario.

**P**edro Malazarte, de Camargo Guarnieri e libreto de Mário de Andrade, é a primeira ópera brasileira composta sob a orientação estética modernista. Não seria de se estranhar se fosse destinada a comemorar os 10 anos da Semana de Arte Moderna, ocorrida entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922, pois sua composição foi terminada exatamente 10 anos depois.

Em 1938, Luiz Heitor afirma conhecer “duas partituras que estão destinadas a lançar os fundamentos” da ópera brasileira, no sentido de “ópera nacionalista”, “baseada no folclore”, mas ainda inéditas. Entretanto, sem se referir às datas de composição de qualquer uma delas, cita, em primeiro lugar, a ópera *Malazarte*, de Lorenzo Fernandez, deixando em segundo lugar a ópera de Guarnieri, por razões que o texto não explica, mas permite supor que a considera obra de outro gênero – a ópera cômica. O mesmo texto reconhece, porém, a “feliz colaboração” entre Mário de Andrade e Camargo Guarnieri, ressaltando, na ópera, a existência de trechos “do mais puro brasileirismo” (AZEVEDO, 1938, p.10-11).

A ópera de Lorenzo Fernandez foi composta em 1933, inspirada em um texto de Graça Aranha, que foi escrito originalmente em francês e teve sua estréia em 1941, no Rio de Janeiro, cantada em italiano (MARIZ, 2000, p. 198).

Guarnieri conhecera Mário de Andrade em abril de 1928 (TONI, 2004, p. 49) e, segundo relato do compositor, durante uma reunião com seus dois orientadores, estético e musical, Mário de Andrade e Lamberto Baldi respectivamente, no mesmo ano, surgiu o assunto de uma ópera nacional. “Mário ficou assanhado e, três dias depois, me deu o libreto pronto”. Guarnieri começou a trabalhar, mas concluiu que suas “forças de compositor” ainda não eram suficientes. Tentou novamente em 1930, sem resultados. Durante todo o ano seguinte, prosseguiu “ruminando o assunto”, até que a composição da ópera fluiu em pouco menos de um mês, de 1º de janeiro a 6 de fevereiro de 1932. (FRANÇA, 1952).

Se levássemos em conta o que Mário de Andrade, no ano de 1928, escrevia em jornais contra as “Temporadas Líricas Oficiais”, desancando sobretudo a malversação do dinheiro público na subvenção da montagem e apresentação de óperas já muito conhecidas,

<sup>1</sup> Mário de Andrade selecionou alguns dos artigos contra as temporadas líricas, destinando-os à publicação em *Música, Doce Música*. Estes artigos estão publicados numa seção sintomaticamente chamada de “Música de Pancadaria”.



destinadas a um público restrito<sup>1</sup>, não poderíamos imaginá-lo escrevendo um libreto de ópera no mesmo ano. Esta posição era compartilhada entre os principais modernistas: “A ópera foi vista pelas gerações iconoclastas da modernidade como um gênero grandiloqüente, arcaico, fora de moda, de muito mau gosto: símbolo do anti-moderno” (COLI, 1998, p. 316).

Porém, este não era o pensamento de Mário em relação à ópera cômica, externado em seu *Compêndio de História da Música*: “A Ópera Cômica é a única solução perfeita da arte dramático-musical” (ANDRADE, 1929, p. 110). Durante a intensa temporada lírica de 1933, Mário de Andrade, que antes dos embates modernistas da Semana havia sido um admirador da ópera, reconvertiu-se ao antigo credo (COLI, op. cit., p. 318-319), mas não mudou o texto citado acima em sua nova versão do *Compêndio*, a *Pequena História da Música*, de 1943, antes acrescentou-lhe uma palavra: “A ópera cômica é a única solução esteticamente perfeita da arte dramático-musical” (ANDRADE, 1977, p. 119).

Camargo Guarnieri, por sua vez, em uma entrevista de 1940, mostrou que tinha pensamentos semelhantes:

Imagine, moço, um carro de bois andando em plena avenida Rio Branco neste século de aeroplanos, de submarinos e de televisão... A ópera é isso. É um velho e desengonçado carro de bois que ainda tem os seus adeptos... A única manifestação desse gênero digna de amparo e simpatia, é a ópera cômica que procura nos corrigir, pondo diante dos nossos olhos o eterno ridículo do bicho-homem<sup>2</sup>

O libreto de *Pedro Malazarte* foi escrito em um dos momentos mais importantes da produção estética e literária de Mário de Andrade, que acabara de publicar *Macunaíma*, em julho de 1928, e trabalhava em dois outros projetos: a reformulação da *Bucólica sobre a música brasileira* e o ensaio *A Literatura dos Cocos*, que permanece inédito. No dia 29 de agosto, terminou a reformulação da *Bucólica* suprimindo os diálogos, o que resultou no *Ensaio sobre a música brasileira* e escreveu uma carta a Manuel Bandeira, relatando o final

<sup>2</sup> Recorte de jornal do arquivo pessoal de Camargo Guarnieri, s. d., mas com a informação datilografada: Folha da Manhã, 1940, (possivelmente de São Paulo). O título da matéria é: “A música brasileira é a mais rica do continente e, talvez, do mundo”, declara-nos Camargo Guarnieri.

do *Ensaio*. Ainda neste mesmo dia, datou e assinou a conclusão do libreto de *Pedro Malazarte*, que começara dia 27, deixando as marcas da pressa, que podem ser vistas no manuscrito que se encontra no IEB – USP (TONI, op. cit., p. 49 e 53).

Bem mais conhecida é a carta de Mário a Bandeira, de 10 de setembro, contando do libreto de *Malazarte*. Menciona que o enredo foi tirado de “um passo do ciclo de Malazarte”, de Lindolfo Gomes<sup>3</sup>, passando a descrever inúmeros detalhes do libreto – do enredo até o figurino dos personagens e da cena. Fala também do compositor: “21 anos, moderno, brasileiríssimo, inteligente” (MORAES, 2001, p. 404-405).

Na carta, Mário comenta ainda haver misturado, de forma proposital, personagens, comidas típicas e até manifestações musicais de diversas partes do Brasil. Este procedimento, que na ópera fica mais evidente quando se trata das comidas que a Baiana prepara para Malazarte – iguarias de diversas regiões brasileiras – dá característica especial ao libreto, estabelecendo parentesco entre ele e outros importantes textos de Mário de Andrade, sobretudo *Macunaíma*, em que o mesmo procedimento é generalizado. É justamente nos dois prefácios escritos para *Macunaíma*, que ficaram inéditos, e em estudos críticos sobre esta obra, que vamos encontrar explicações para o referido procedimento<sup>4</sup>. Querendo enfraquecer o regionalismo que mais afasta do que une os brasileiros, Mário estabeleceu uma “embrulhada geográfica proposital”, misturando elementos das mais diversas regiões do país, quebrando suas características

<sup>3</sup> Na biblioteca de Mário de Andrade, que se encontra no IEB-USP, há pelo menos 2 livros de Lindolfo Gomes que contêm o mesmo conto utilizado por Mário: *Contos populares – episódios cíclicos e sentenciosos colhidos da tradição oral*, no estado de Minas, v. 1 e 2. Rio de Janeiro: Melhoramentos, s.d. *Contos populares e cantigas de adormecer*. Juiz de Fora: Dias Cardoso, 1918.

O enredo do libreto tem estreita relação com o conto, mas neste há mais uma personagem, a empregada da senhora que prepara a comida à espera do amante, que não é Malazarte. Este é apenas um visitante que pede um prato de comida; é rechaçado e acaba por vingar-se. Traz consigo um urubu e não um gato como no libreto.

<sup>4</sup> Cf. SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o Alaúde*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 31-33. LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec, 1974, p. 15-17.

regionais, provocando a aproximação entre eles, e enfim, criando um país “desgeografado”. É um procedimento intimamente ligado aos ideais do modernismo nacionalista que vislumbrava, no futuro, “o Brasil como entidade homogênea”<sup>5</sup>, mas também vincula o libreto de *Pedro Malazarte* aos mesmos ideais.

A chamada “1ª viagem etnográfica” de Mário de Andrade, de maio a agosto de 1927, ao norte do Brasil, é um acontecimento que deixou marcas na vida do escritor. Em um lugarejo chamado Caiçara, à beira do rio Solimões, na noite do dia 12 de junho, Mário presenciou uma Ciranda, bailado popular em que os festeiros cantam e dançam, tentando anotar de forma sucinta o máximo possível de detalhes da manifestação e colhendo duas melodias “no momento em que cantadas”. Foi profunda a impressão deixada em Mário. No dia 8 de dezembro, no Diário Nacional, publicou uma crônica, “A Ciranda”, relatando o acontecido, que é considerada seu primeiro texto sobre folclore nacional (LOPEZ, 1972, p. 81). Mais tarde, no ensaio *Danças Dramáticas do Brasil*, descreveu com mais detalhes o episódio de Caiçara, servindo-se das precárias notas tiradas no local por estar “desconfiado da memória traideira”. Este texto traz também a reprodução, em anotação musical, das duas melodias colhidas na ocasião (ANDRADE, 1982, p. 42-45).

Entretanto, o acontecimento deixou também suas marcas no libreto de *Pedro Malazarte* e sua maior evidência está na participação do coro, ele mesmo uma possível lembrança do grupo de Caiçara. Logo após a primeira intervenção em *bocca chiusa*, o coro canta:

Senhora dona de casa  
Abra a porta, deixa entrá!  
Ciranda veio de longe  
Na vossa casa dançá

Na mesma carta a Manuel Bandeira, comentando a criação do libreto de *Malazarte* (10 de setembro), Mário fala em “Ciranda amazônica passando...” e, como se não bastasse, dois outros indícios podem ser deduzidos do texto do libreto: o coro pede para entrar em casa, fato que a Baiana não permite, mas no relato em *Danças Dramáticas do Brasil* encontramos: “e nos dirigimos para a casa dentro da qual a Ciranda ia se realizar. Era uma

sala pequena e o bailado se moveu com dificuldade”; note-se que o coro pede para dançar, algo não muito freqüente em óperas, mas similar ao relato da viagem. É muito provável que Mário tivesse em mente, como referência, o acontecido no Amazonas.

Observando outras intervenções corais que passam a ópera de forma intermitente, mas sem prender-nos em maiores detalhes, constatamos que a maior parte delas vai ocupar-se de um evento paralelo ao enredo da ópera: cantam a descrição da perseguição e morte de um pássaro, o Carão, que em tudo coincide com o relato de um “Cordão de Bicho”, presenciado em Caiçara. Curiosamente, no momento em que se ouve o tiro que mata o pássaro, as duas realidades se encontram e, diante do susto de Malazarte, a Baiana intervém: “É a ciranda brincando. O caçador matou o Carão”. Entretanto, as coincidências entre o relato e o libreto tornam-se ainda maiores ao final da ópera, quando, à despedida de Malazarte, o coro canta o tema “Ciranda Cirandinha”, e no final do festejo amazônico “o cordão parte entoando a melodia tradicional da Ciranda, Cirandinha” (Ibidem, p. 45).

Estes procedimentos de Mário estão totalmente de acordo com o princípio modernista – talvez mais mariano que modernista – de buscar na criação popular as fontes para a criação erudita (LOPEZ, 1972, p. 78). O libreto tem outros exemplos do aproveitamento de formas poéticas populares, como a Embolada e a Moda com refrão coral, as quais Guarnieri valorizará com suas soluções musicais. Há, porém, uma característica modernista ainda mais forte no libreto, que é o uso da fala popular. Para termos uma dimensão do seu significado, não nos esqueçamos como foi difícil a conquista do direito de cantar em língua portuguesa. Se para Rubens Borba de Moraes, Mário “foi o criador da língua brasileira escrita” (MORAES, 1970, p. 301), podemos dizer com certeza que foi também o introdutor da fala popular no restrito mundo da ópera.

Aos 21 anos, oficialmente Guarnieri começava a compor<sup>6</sup> e é natural que não encontrasse ainda “forças

<sup>5</sup> Expressões existentes nos prefácios de Macunaíma e suas respectivas “anotações para o prefácio”.

Cf. LOPEZ, Telê Porto Ancona, op. cit., p. 87-95.

<sup>6</sup> Todas as obras anteriores a 1928 não foram reconhecidas pelo compositor, que vetou sua impressão e publicação, admitindo, porém, que pudessem servir “para estudo crítico e comparativo”. Fazem parte de um grupo de composições que costumam ser denominadas “obras de difusão interdita”. Cf. SILVA, Flávio. Camargo Guarnieri: o tempo e a música, 2001, p. 567-569.



de compositor” para lograr o desafio representado por uma ópera. A precocidade nem era própria dos maiores compositores de ópera da nossa história. Praticamente à mesma idade que Carlos Gomes e Mignone compuseram suas primeiras óperas, Guarnieri, que em 1932 já contava com mais de meia centena de obras, chegou a completar *Pedro Malazarte*.

Luiz Heitor atribui a *O Contratador de Diamantes*, de Mignone, estreada no Rio em 1924, a condição de ópera inaugural do nacionalismo musical brasileiro, ressaltando, porém, que seu nacionalismo é “acidental”, restringindo-se apenas a alguns trechos do 2º ato, enquanto todo o restante tem moldes italianos e nesta língua é cantada (AZEVEDO, op. cit. p. 9). Um dos mencionados trechos do 2º ato, a *Congada*, música que Guarnieri certamente conhecia, poderia ter algum parentesco com a futura música de *Malazarte*, mas é um trecho curto, que tem na ópera função coreográfica e, portanto, estrutura rítmica característica, o que colaborou para torná-la célebre como música sinfônica, já nos anos 20.

Através da entrevista de Guarnieri já citada, contando sobre a composição de *Malazarte*, (FRANÇA, 1952), sabíamos que a ópera destinava-se, inicialmente, a uma grande orquestra. Entretanto, na correspondência Mário/Guarnieri, em carta de 1º de janeiro de 1943, o compositor consulta o autor do libreto:

...você se lembra, uma vez que falávamos sobre a nossa ópera *Pedro Malazarte* (sic) nos ocorreu a idéia de mudar o papel do Malazarte, escrito originalmente para tenor, a um barítono por causa da impossibilidade de se arranjar um tenor inteligente? Pois agora, torna-se necessária essa mudança. Estão planejando a representação de nosso trabalho para o começo deste ano, ...Como terei que reinstrumentar toda a ópera para um conjunto pequeno, isso para facilitar a representação, queria o seu “verdictum” em relação às mudanças. O Alamão será um tenor e o Malazarte um barítono (TONI, 2001, p. 293).

É natural que uma obra de maior dimensão, criada na mocidade de um compositor, viesse a sofrer revisões posteriores e Mário não se opôs às modificações propostas (Ibidem, p. 297). Em geral, Guarnieri não tinha o costume de conservar seus rascunhos de composição e versões antigas de suas obras, assim como Mário fazia, mas no acervo do compositor, hoje no Instituto

de Estudos Brasileiros (IEB) da USP, encontram-se duas partituras que nos permitiram fazer um estudo comparativo entre elas e a partitura em uso da ópera. Vale lembrar que todas as partituras são manuscritas, pois *Malazarte* nunca foi editada. Uma das partituras destina-se a uma grande formação sinfônica (P1), o que pode indicar ser ela a mais antiga de todas. A segunda é uma redução para piano (RP), com o texto integral da ópera, encadernada, de autoria do copista Sylvio Bigani, pertencente ao arquivo pessoal de Mário de Andrade e portanto anterior a 1945, ano de sua morte. A partitura que usaremos para as comparações (P2), é aquela usada hoje para as execuções da ópera.

Confrontando inicialmente as partituras de orquestra, verificamos que as maiores diferenças entre P1 e P2 estão na orquestração<sup>7</sup> e nas tessituras dos cantores solistas masculinos: Malazarte, tenor, e Alamão, barítono, em P1, tornam-se barítono e tenor, respectivamente, em P2, tal como foi mencionado na carta citada acima. Há várias pequenas diferenças de natureza formal e/ou expressiva, das quais vamos mencionar apenas aquelas referentes à Abertura, para não alongarmos nosso estudo em demasia. A Abertura, em P2, tem 15 compassos a mais, 13 deles acrescentados à seção do Desenvolvimento. A indicação de andamento, em P1, é “Repinicado” (semínima 100) e em P2, *Allegro* (semínima 112); é curioso observar que em P1 as indicações de andamento e caráter estão em português, enquanto em P2 tudo está em italiano.

Deve ser observado que P1 não está totalmente terminada. Só há contagem de compassos até pouco mais do final da Abertura e aí também cessam todas as indicações de andamento e caráter. A cerca de um terço da ópera, toda a grafia deixa de ser à tinta e passa a ser a lápis. Isto nos permite afirmar que a Abertura foi composta antes da ópera, contrariando a prática

<sup>7</sup> A orquestração de P1 requer: 2 flautas, flautim, 2 oboés, corne-inglês, 2 clarinetes, clarone, 2 fagotes, contra-fagote, 4 trompas, 2 trompetes, 3 trombones, tuba, piano, harpa, tímpanos, percussão e cordas. O instrumental de percussão é numeroso: bombo, tambor, tambor militar, tam-tam, tambor basco, triângulo, chocalho, puíta e reco-reco.

A orquestra em P2 é muito menor: 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes, harpa, tímpanos, percussão (triângulo, chocalho, réco-réco, caixa-clara, chicote) e cordas.

tradicional de deixá-la para o final. Mais curioso ainda é ver que os principais temas e motivos da ópera já estão presentes na Abertura.

É evidente que uma redução para piano possa contribuir com muito menos detalhes que as partituras de orquestra, mas foi graças a ela que fizemos uma importante descoberta. Em RP, não há qualquer indicação de caráter ou andamento, mas sim números de compassos. A Abertura tem a mesma dimensão que em P2, o que nos indicava tratar-se de uma redução para piano da versão final. Entretanto, quando comparamos o corpo da ópera em RP e P2, verificamos pequenas diferenças em vários trechos, e uma grande diferença: as tessituras dos cantores não haviam sido mudadas, estavam como em P1. Comparando RP e P1, as tais pequenas diferenças quase não existem, mas há procedimentos que, ou estão de acordo com P2, ou estão em um estágio intermediário entre P1 e P2. Tudo isto só poderia levar-nos a uma conclusão: estamos na presença de três versões da ópera!

Mesmo após a estréia de *Pedro Malazarte*, o que só veio a acontecer em 1952, no Rio de Janeiro, o compositor mostrou-se insatisfeito, referindo-se a possíveis correções em sua correspondência com Lamberto Baldi. Não se sabe com exatidão qual partitura foi usada na estréia, mas supomos que tenha sido P2. Esta partitura tem inúmeras correções feitas a lápis, sendo que, em muitas delas, percebe-se claramente a caligrafia de Guarnieri, mas não em todas. Em algumas das vezes em que tive a oportunidade de reger a ópera, pude comparar várias daquelas correções com as partes individuais dos instrumentos e verifiquei que, em muitos casos, alterações correspondentes haviam sido feitas nas partes, mas em outros casos não.

Nenhuma edição futura da ópera poderá ser de confiança sem comparar P2, a atual redução para piano e as partes de orquestra, pelo menos. P1 e RP serão de extrema valia em um estudo mais aprofundado sobre a criação da ópera em suas várias etapas. Encerrando este assunto árido da comparação entre as várias fontes existentes, passaremos a estudar algumas características musicais da ópera que gostaríamos de ressaltar.

À primeira vista, a textura polifônica, que predomina em toda a ópera, chama a atenção sobre si. Já na Abertura, há trechos em que os principais temas futuros são ouvidos simultaneamente. Durante a ópera, o compositor dá muita importância a uma profusão de motivos derivados dos temas, estabelecendo diálogos

com as partes cantadas, participando de simples figurações imitativas, ou atuando em contextos de densas texturas polifônicas, sobretudo nos interlúdios ou transições orquestrais. Mesmo em alguns trechos em que a parte de canto é menos melódica e mais narrativa, a textura é mais complexa que em óperas tradicionais, como, por exemplo, no trecho em que Alamão faz sua primeira entrada, cantando fora de cena, e na maioria das partes corais, acompanhadas de denso contraponto, geralmente a cargo dos instrumentos de sopro.

É fácil notar também a presença de dissonâncias. Chegando a ser até uma idiossincrasia do compositor, o amor de Guarnieri pelas dissonâncias acompanhou-o pela vida toda, mas nos primeiros anos de composição, este amor era ainda mais evidente, a ponto de levar Mário de Andrade a criticá-lo em algumas ocasiões, culminando com a polêmica em torno da *Sonata nº 2 para Violino e Piano* (RODRIGUES, 2001, p. 321-326). *Malazarte* é produto destes primeiros anos e as dissonâncias estão por toda a parte: geralmente são apenas o resultado dos conflitos entre notas diferentes de um mesmo acorde da harmonia, pois o compositor praticamente não utiliza acordes triádicos convencionais, agregando sempre outros sons; outras vezes, são dissonâncias que se repetem, insistentemente, sem direcionalidade harmônica específica, como se fossem apenas um efeito de cor. É este o caso das partes de violoncelo, contrabaixo e fagotes, logo após a primeira entrada da Baiana, que tocam um *ostinato* constituído por segundas menores paralelas, durante muitos compassos, numa região grave em que não é comum encontrar este tipo de procedimento, a não ser em músicas atonais ou beirando a atonalidade. Em um contexto *forte*, contra o maior poderio sonoro dos sopros, o efeito acaba não sendo tão evidente como em outras passagens.

A harmonia é muito colorida e variada, destacando-se um procedimento caro ao compositor: o uso da harmonia muito mais com função colorista que geradora de direcionalidades, ou seja, criando expectativas de resoluções. Mesmo assim, na maioria dos principais trechos melódicos da Baiana e do Alamão, os solos *cantabile*, os centros tonais estão estabelecidos e, em alguns casos, são tonalidades que foram alcançadas por cadências bem claras. Há pontos em que se chega ou se aproxima da politonalidade, como a já citada entrada da Baiana, na qual ela canta uma melodia folclórica, em lá menor, sobre um contexto harmônico instável.

## Ex. 1

154 Baiana

Mu-ther não vá Mu-ther não vá Mu-ther vo - cê não vá lá!

Em outros trechos porém, a definição tonal é uma dura tarefa, predominando uma sonoridade que, em obras muito posteriores como o *Concerto nº 5 para Piano e Orquestra* (1970), surge em um movimento ao qual o compositor deu o nome de “Sideral”. São obras de um período em que Guarnieri aproximou-se da atonalidade. É o caso deste trecho da Abertura, exatamente antes da Reexposição, que não deixa de ser também um belo efeito orquestral. A inusitada sonoridade é decorrente do movimento paralelo de 3 instrumentos, a distâncias não convencionais: as 2 flautas, em nonas menores paralelas e um oboé entre elas, sempre a distância de uma quinta diminuta em relação à segunda flauta. Há também um sinuoso *ostinato* de semicolcheias do clarinete, entre notas mais longas dos 2 fagotes, separados por intervalos maiores que a oitava, e a intermitente pitada de cor do triângulo. Tudo em *piano* e *pianissimo*.

## Ex. 2

Fl II

Oboe

Cl I

Fl II

Triângulo

Ainda um exemplo em que a definição tonal só se dá através de uma longa nota pedal que se mantém até o início da seção seguinte, tornando-se a fundamental de um novo tom. As vozes superiores em nada colaboram para a definição tonal, alternando cordas e sopros que

perfazem movimentos mais ou menos paralelos, sem direcionalidade harmônica evidente. Este exemplo pertence a um pequeno interlúdio orquestral, imediatamente após a entrada em cena de Malazarte, em contexto de dinâmica *forte*, podendo ser considerado também como mais um exemplo de efeito orquestral, devido à sonoridade especial das cordas em *divisi* e seu glissando em final de frase.

## Ex. 3

Cordas

Sopros

Orq

Em carta de 1934, Mário condenou Guarnieri por não dar mais relevo aos efeitos orquestrais em suas composições (TONI, 2001, p. 218). Se Mário tivesse tido a oportunidade de ouvir *Pedro Malazarte*, possivelmente teria mudado de idéia, tal o número de belos efeitos orquestrais presentes na ópera, dos quais pudemos mostrar dois pequenos exemplos. Merece ainda ser citado o efeito especial que resulta da participação coral, em *piano*, cantando o texto “caçador, caçador matador de carão”, uma alusão ao episódio do Amazonas, sobre um longo e imóvel pedal das cordas, tocando apenas sons harmônicos. Já perto do final da ópera, é um momento mágico cuja sonoridade nunca deixa de ser notada em cada execução da ópera.

Para concluir, não podemos olvidar a fidelidade com que Guarnieri observou as indicações do libreto referentes à música, procurando dar soluções musicais que tivessem a mais estreita identidade com as tais indicações. Estas são numerosas e algumas delas prescrevem a citação de temas populares, algo que Guarnieri fez poucas vezes em toda a sua vasta obra de compositor. Já no início, a Baiana põe-se a cantarolar uma cantiga que o texto do libreto não deixa dúvidas: “Mulher não vá / Mulher não vá / Mulher você não vá lá” (ver Ex. 1). Na segunda parte do *Ensaio sobre a música brasileira*, onde são citados numerosos exemplos de músicas folclóricas, há o Coco “Mulher não vá”, atribuído geograficamente ao estado do Pernambuco, mas em tonalidade maior (ANDRADE, 1962, p.110). No acervo do compositor,



hoje no IEB, foi encontrada uma folha de papel pautado, “escrita a lápis em ambas as faces”, com 5 exemplos de temas folclóricos, entre eles os dois temas recolhidos por Mário, no Amazonas, e o “Mulher não vá” (TONI, 2004, p. 50). Este último tem apenas a música, sem o texto, com a discriminação “(Coco) R. Grande do Norte”, e desta vez, na tonalidade de sol menor. Creio que podemos supor que esta folha tenha sido a fonte que Guarnieri usou durante a composição da ópera.

O segundo exemplo de utilização de tema folclórico vem logo em seguida, na primeira entrada do coro. O coro canta, em *bocca chiusa*, uma melodia que nos intrigava a princípio, sem saber se pertenceria a algum tema folclórico específico. Desta melodia deriva a entrada seguinte do coro, em outro tom, andamento e configuração rítmica, cantando à plena voz e harmonização a quatro vozes, o primeiro texto que o libreto destina ao coro. Comparando aquela melodia com os temas recolhidos no Amazonas, percebemos que Guarnieri criou a melodia a partir de um deles. O compositor utilizou somente a primeira frase da melodia folclórica, criando a sua própria conclusão.

## Ex. 4

melodia recolhida por M. de Andrade

melodia do coro em *bocca chiusa*

O terceiro e último tema folclórico da ópera é ouvido ao seu final. Mário prescreveu no libreto: “o coro em boca fechada, repete em pianíssimo, muito longe, o tema “Ciranda Cirandinha” e em seguida, colocou o texto da canção folclórica. Guarnieri fez o coro cantar a canção, começando como um canon a duas vozes e terminando em uma sonora harmonização a quatro vozes, em *fortissimo*, nos últimos compassos da ópera. A discrepância da dinâmica entre o que diz o libreto e a realização do compositor talvez seja o único exemplo em que Guarnieri contrariou uma indicação musical do libreto, em favor de um final brilhante para a ópera.

Como é impossível mencionar um grande número de indicações musicais do libreto, vamos escolher apenas mais um tipo, o que sugere formas musicais. Quando Malazarte descreve suas façanhas, diz o libreto: “toma a palavra e canta o recitativo e embolada”. Guarnieri abriu mão do recitativo, mas criou uma embolada com suas principais características, ou seja, acompanhamento rítmico característico, andamento rápido e notas rebatidas.

Da mesma forma, quando a Baiana vai buscar o violão, atendendo a um pedido do Alamão para cantar uma “moda” “pro nosso hóspede gostar”, o libreto diz: “Cada vez que ela ponteia o refrão instrumental da modinha, o coro entoava o refrão sempre o mesmo”. Guarnieri criou uma modinha com seu acompanhamento típico, as cordas em *pizzicato*, com o fagote dobrando a parte de violoncelo. O refrão da modinha é cantado pelo coro com acompanhamento dos sopros.

Creemos que estes poucos exemplos musicais possam indicar que as inovações de *Pedro Malazarte* não se restringem apenas ao libreto de Mário de Andrade e todas as suas implicações estéticas modernistas. O jovem compositor Guarnieri também tentou criar uma música que não tivesse parentesco com qualquer ópera brasileira anterior, a começar pelo seu próprio estilo de composição, que diferia de tudo o que o antecedeu no Brasil.





## Referências Bibliográficas

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

\_\_\_\_\_. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins, 1962.

\_\_\_\_\_. *Música, Doce Música*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1976.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1977.

\_\_\_\_\_. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *Óperas Brasileiras*. Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, v. 5, fasc. 2, p. 1-11, 1938.

COLI, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: UNICAMP, 1988.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *A primeira audição universal de "Pedro Malazarte", de Camargo Guarnieri*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 25 maio 1952. 1. caderno.

GOMES, Lindolfo. *Contos populares e cantigas de adormecer*. Juiz de Fora: Dias Cardoso, 1918.

\_\_\_\_\_. *Contos populares: episódios cíclicos e sentenciosos colhidos da tradição oral no estado de Minas*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, s. d., v. 1.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

\_\_\_\_\_. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec; SCET, 1974.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6. ed. aum. e atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MORAES, Marcos Antônio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

MORAES, Rubens Borba de. *Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna*. In: AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 293-310.

RODRIGUES, Lutero. *A música, vista da correspondência*. In: SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001, p. 321-335.

SILVA, Flávio. *Obra de difusão interdita*. In: SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001, p. 567-569.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

TONI, Flávia Camargo. *A correspondência*. In: SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001, p. 197-300.

\_\_\_\_\_. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: Estudo e edição anotada*. São Paulo, 2004. 255 f. Tese (Livro-docência) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

*Palavras-chave para pesquisa: Música Brasileira, Nacionalismo Musical, Ópera Brasileira.*



## LUTERO RODRIGUES

Lutero Rodrigues é regente e pesquisador. Foi regente da Sinfonia Cultura – Orquestra da Rádio e TV Cultura, de São Paulo, que dedicava mais da metade da sua programação à música brasileira. Já regeu cerca de 500 obras de compositores brasileiros, mais de 100 delas em estréia mundial. Como regente convidado, atuou à frente da maioria das orquestras brasileiras e também no exterior: Alemanha, Costa Rica, México, Espanha e Dinamarca. Publicou numerosos textos sobre música brasileira, atuando também como revisor e editor de obras. É membro da Academia Brasileira de Música desde 2003, ocupando a cadeira nº 36.

## Conheça os lançamentos do selo ABM Digital



**Informações e vendas:**  
tel.: (21) 2221-0277  
vendas@abmusica.org.br

# Rogério Duprat (1932-2006)

RÉGIS DUPRAT

Régis Duprat homenageia seu irmão Rogério Duprat, falecido em 2006, fazendo um resumo de sua biografia e mostrando a riqueza de sua obra. Ressalta os acontecimentos mais marcantes da premiada carreira de Rogério. Comenta o Manifesto da Música Nova, publicado na Revista Invenção, do grupo de poeta concretistas, em 1963. E brinda o leitor com a divulgação do pouco conhecido texto “Em torno do pronunciamento”, que trata da vanguarda histórica da música contemporânea.

## *Rogério Duprat (1932-2006)*

Régis Duprat pays homage to his brother, Rogério Duprat, who passed away in 2006, by summarizing his biography and showing the richness of his work. He highlights the most outstanding events in Rogério prize winning career. He makes remarks on the New Music Manifesto published in 1963 in Revista Invenção (Invenção Magazine), of the concrete poets group. He also presents the reader with the disclosure of the little known text “About the pronouncement”, which is about the historical avant-garde of the contemporary music.

A Revista Brasileira, da Academia Brasileira de Música, me pede um texto em homenagem a Rogério Duprat, falecido a 26 de outubro de 2006. Dentre um resumo de sua biografia e de seus fatos e feitos opto, igual e principalmente, pela divulgação de um texto até agora pouco conhecido, e por ele escrito em 1963, ou seja, 44 anos atrás, dada a sua lucidez e atualidade.

Quando da publicação do *Manifesto de Música Nova* na *Revista Invenção*, n. 3, de junho de 1963 (p. 7-11), revista do grupo de poetas concretistas, dentre os quais Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, com o qual Música Nova se identificava, o mesmo número da revista publicava também artigos de três compositores do Grupo: Rogério Duprat (*Em torno do pronunciamento*), Gilberto Mendes (*Debussy*) e Willy Correia de Oliveira (*Algumas questões*) e uma longa resenha do autor deste artigo (*O Colóquio Internacional de Paris para uma Sociologia da Música*).

Transcrevemos aqui, integralmente, o texto de Rogério, que com ele tentava na ocasião sintetizar o pensamento de todo o grupo, elucidando enunciados e conceitos emitidos no *Manifesto*, cujo texto, pela própria natureza, era evidentemente sintético e direto. É notório, e depoimentos de vários membros do Grupo Música Nova o confirmam, que o texto do Manifesto, propriamente dito, foi elaborado por Rogério em 1961, a título de redator a sintetizar o conteúdo exaustivamente debatido dentro do grupo.

E se o *Manifesto* em si, conheceu, nestes últimos 44 anos, certa divulgação e notoriedade, o mesmo não ocorreu com *Em torno do pronunciamento*, texto rico e eloqüente, cuja atualidade abrange até a interpretação da trajetória das músicas contemporâneas e das já então chamadas “vanguardas históricas”, razão por que se justifica a oportunidade desta publicação que homenageia o desaparecimento dessa figura significativa da música brasileira que foi Rogério Duprat, cujas convicções e atividades musicais transcenderam a dicotomia, hoje sempre mais impropriedade e em fase de superação, entre música erudita e música popular. O compositor erudito, menos conhecido e divulgado foi o que se

orientou inicialmente para a atividade musical, juntamente com o exercício da profissão de violoncelista durante cerca de 20 anos. Por tal razão listamos aqui, em adendo à biografia, cerca de 50 peças que resumem a sua produção que denominamos erudita.

## Dados pessoais

Rogério Duprat nasceu a 7 de fevereiro de 1932 no Rio de Janeiro. Desde 1950 escreveu esporadicamente artigos para jornais (*Notícias de Hoje, Imprensa de S.Paulo, A Gazeta, Pasquim, Folha de S.Paulo*) e, mais tarde para revistas (*Fundamentos, Veja, Homem, Bondinho, Invenção*). Realizou estudos musicais em São Paulo, no Conservatório Musical “Heitor Villa Lobos”, com curso de violoncelo, com Calixto Corazza e Luis Varoli. Estudou composição e orquestração com Olivier Toni e Cláudio Santoro. Realizou cursos com Henri Pousseur, Pierre Boulez e Karlheinz Sotckhausen em Darmstadt, Alemanha, 1962 Fez o curso de programação de computador, no Centro de Cálculo Numérico da Faculdade Politécnica, USP, com o Prof. Ernesto de Vita. A partir de 1963, foi Membro Fundador da Orquestra de Câmara de São Paulo, 1952-1961 e Membro Fundador da Orquestra do Angelicum do Brasil (SP), 1952-1953.

Em 1952, ingressou por concurso na Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo, cujo titular era o maestro Souza Lima. Foi membro concursado da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, entre 1953-1964; tendo sido aprovado também em concurso para a Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro (RJ) em 1959, cargo não assumido. Foi também violoncelista da Orquestra Sinfônica da TV Tupi de São Paulo, 1955-1957, da Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional e TV Paulista de São Paulo, 1958-1960, do Quarteto de Cordas da Associação Paulista de Música, 1954-1957 e da Orquestra de Câmara da Universidade de Brasília, 1964-1965.

Foi professor do departamento de música da Universidade de Brasília, DF. Participou do movimento tropicalista de música popular. Gravou cerca de 200 LPs. Foi autor da trilha musical de 50 filmes de longa metragem, e mais de 100 de curta. Foi diretor artístico de duas produtoras fonográficas em São Paulo, a Pauta e a Vice-Versa.

## Outras Atividades

Rogério Duprat foi Membro da diretoria da Sociedade Orquestra de Câmara de São Paulo e diretor do seu Grupo de Música Experimental, de 1956 a 1960, quando passa a criar fonogramas para peças teatrais, shows e telenovelas. Foi um dos fundadores do Grupo Música Nova, atuando na redação do seu *Manifesto* e de artigo em torno do mesmo, (publicados ambos no nº 3 da *Revista Invenção*, em 1963, e transcritos, na ocasião, pela *Revista Musical Chilena*).

Esse Grupo era composto, além de Rogério Duprat, pelos músicos Damiano Cozzella, Régis Duprat, Julio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira, Alexandre Pascoal e Sandino Hohagen, signatários do *Manifesto*. Em 1961, Rogério produz e redige o programa semanal “Música e Imagem” na TV Excelsior, canal 9, SP, apresentando músicos novos. Em dezembro do mesmo ano, em colaboração com a Bienal de São Paulo, coordena a apresentação de obras de Mayuzumi, Boulez, Cozzella, W.C.Oliveira, Gilberto Mendes e Rogério Duprat, pela Orquestra de Câmara de São Paulo e solistas sob a regência de Olivier Toni.

Em 1962, passa a compor trilhas sonora para filmes de longa metragem, convidado por Walter Hugo Khoury, para a trilha do seu filme “A Ilha”, várias vezes premiado. Nesse mesmo período, foi regente e arranjador da TV Excelsior, canal 9, São Paulo, como assistente de Sílvio Mazzuca. A convite de Cláudio Santoro, dá aulas de violoncelo, harmonia e percepção de 1964 a 1966, no DM-ICA, da Universidade de Brasília, onde manteve, junto com Damiano Cozzella e alunos, um Grupo Experimental de criação. De volta a São Paulo, após a crise na Universidade de Brasília, cria e produz música para o consumo, fonogramas, publicidade e música popular, utilizando novos processos e recursos eletroacústicos.

Após 1966, participa de júris em Festivais de Música Popular Brasileira e introduz o grupo pop “Os Mutantes” que utilizava instrumentos eletro-eletrônicos na MPB. A partir de 1968 dedica-se à direção musical e arranjos de programas na TV. Faz direção musical, arranjo e regência nos programas “Roberto Carlos à noite” (TV Record, canal 7), 1968 e no programa “Divino Maravilhoso, com o grupo já denominado de “Tropicalistas” (Gil, Caetano, Gal, Mutantes, etc.), na TV Tupi, 1968.

No Festival Internacional da Canção da Rede Globo, realizado em São Paulo, no Teatro TUCA, faz arranjos para Gilberto Gil: “Questão de ordem”; e Caetano Veloso: “E’ proibido proibir”, 1968. Para o Festival de Cannes, França, 1969 apresenta arranjos para “Os Mutantes”, para Elis Regina e Chico Buarque.

Rogério Duprat realizou mais de uma centena de LP’s e CD’s com arranjos musicais para diversos cantores da MPB, dentre os quais Caetano Veloso, Gilberto

Gil, Os Mutantes, Nara Leão, Gal Costa, Tom Zé, Jorge Ben, Chico Buarque, João Bosco, Antonio Carlos e Jocafe, Alceu Valença e Geraldo Azevedo, Maria Betânia, Arnaldo Batista, Ronni Von, e outros.

Entre 1962-84, compôs trilhas sonoras para cinema (42 longas-metragens), e arranjos e orquestrações para 55 LPs e CDs. Com seu irmão Régis Duprat, gravou 5 (cinco) LPs de música popular brasileira do século XIX para a Som Livre e a Copacabana, entre 1977-1978.



### Edições musicológicas

**1960-64** *Edição de obras de André da Silva Gomes* (1752-1844), mestre-de-capela da Sé de São Paulo)

**1961** *Missa de Natal*, 1823, de André da Silva Gomes, coro misto, solistas, órgão e orq.

**1962** *Salmo n. 121*, Laetatus sum, (Cat. Duprat, 091) de André da Silva Gomes, coro misto e órgão  
Régis Duprat (org) Música Sacra Paulista, São Paulo, Ed Arte Ciência, 1999, p.74-87

**1962** *Salmo n. 112*, Laudate pueri, (Cat. Duprat, 091), de André da Silva Gomes, coro misto e órgão

Régis Duprat (org) Música Sacra Paulista, São Paulo, Ed Arte Ciência, 1999, p.62-73  
Reg.fonogr. Paulus: André da Silva Gomes, DDD 7715-1

**1963** *Noturnos de Natal*, 1774, de André da Silva Gomes (Cat.Duprat, 020), coro misto, órgão e orq.  
Reg. fonogr. Paulus: Música do Brasil Colonial, André da Silva Gomes. DDD 11107-4

**2000** *Pensamento Sentimental*, de José Maria Xavier (Ouro Preto, 1886), para clarinete e cordas

### Prêmios

Entre 1959 e 1997, Rogério recebeu doze prêmios, o primeiro dos quais como 2º colocado em Concurso de Composição da Comissão Estadual de Música, SP. (O 1º lugar coube a Cláudio Santoro); Como autor de trilhas sonoras de filmes de longa metragem e como arranjador, os prêmios Saci de Cinema, Cidade de São Paulo, Governador do Estado (SP), TV Record, Roquete Pinto, Sharp, e Trofeu Kostelanetz.

## Composições eruditas de Rogério Duprat

- 1955 *Por que teus olhos são tristes*, Canção (sobre poema de Régis Duprat)
- 1955 *Dança e Cantilena* (para flauta e piano)
- 1955 *Inveja*, Canção (sobre poema de Régis Duprat); *Noturno*, para flauta, clarinete e cordas<sup>1</sup>; *Toada*, para piano (executada no mesmo ano, em 1ª audição, por Eunice Catunda, na Rádio Nacional de S.Paulo); *Seresta*, para cordas (executada no mesmo ano pela Orquestra da Rádio Nacional de S.Paulo regência: Eunice Catunda); *Quero novas do meu bem*, canção para Soprano e pf, sobre texto literário popular; *CHORO*, para flauta e clarinete.
- 1956 *Suíte infantil*, para cordas; *Variações (5) sobre um copo d'água*, para cordas; *Sonatina*, para violino e piano; *Sonatina*, para violoncelo e piano; *Lírica nº 1*, para violoncelo e piano.
- 1958 *Quarteto*, para cordas (não localizado); *6 pequenas peças*, para violoncelo solo (gravação de Lauro del Claro); *Concertino* para oboé, trompa e cordas (exec. pela Orq de Câmara de SPaulo, reg: Olivier Toni)
- 1959 *Teus olhos e os meus* (canção, sobre poema de Régis Duprat); *Variações para 12 instrumentos* solistas e percussão (2º lugar Concurso da CEM/SP, 1959); *Lírica nº 2*, para viola, clarinete e cordas; *Tu somente olhavas*, para tenor e cordas; com versão para T e pf
- 1961 *Organismo*, sobre poema de Décio Pignatari, para 5 vozes solistas e instrumentos (gravação da Orquestra de Câmara de S.Paulo, reg: Olivier Toni); *MBAEPU nº 1*, para xilofone, bandolim, violino, trombone e fagote
- 1962 *Antinomias I*, para orquestra (editado pela Pan American Union)
- 1963 *Klavibm I e II*, com D.Cozzella (composição experimental com um Computer IBM 1620, da USP/Politécnica); *Tema de Batuque*, (com Edman Ayres de Abreu), para orquestra; *O tempo passou*, para violoncelo e piano
- 1964 *UnBica*, para piano e percussão
- 1966 *Três raças tristes*, Suite Sinfônica, para orquestra (com Edman Ayres de Abreu)
- 1971 *William tell me*, para Autos, Motos, Orquestra e o que mais houver; *Fantasia Gaúcha*, (Abertura, Marcha dos Alemães e Marcha dos Caramurus) da trilha musical do filme "Um certo Capitão Rodrigo" (LP Copacabana 11.655)
- 1975 *O Boi Barroso*, Fantasia para orquestra, (gravação: LP Marcus Pereira MPA 2010-1975)
- 1981 *Prelúdios para piano*, de Claude Debussy. Orquestração (gravação da Orquestra Sinfônica Municipal de Repertório, de S.Paulo)
- 1982 *Poema Sinfônico à Geração do século XXI* (com Omar Fontana) para orquestra; *As quatro estações irmãs* (com Omar Fontana) para orquestra
- 1983 *Áudio games manuais (não eletrônicos)* Hommage à Cl. A. Debussy, para 4 violoncelos
- 1985 *Sampa*, versão sinfônica para a peça de Caetano Veloso, (execução pela Orquestra Sinfônica de Campinas, reg: Benito Juarez)
- 1992 *Amérikán Drim, Antes do Fim*, para orquestra sinfônica
- 1992 *FRAKT=DX-MAC (RD)2*, Versão orquestral para a peça de Ruriá Duprat (para teclados eletrônicos); execução pelas Orquestras "Experimental de Repertório", em 1992, e "Jazz Sinfônico", em 1996, reg: Nelson Ayres; *Sports et Divertissements*, de Eric Satie, versão orquestral para, (com texto falado, de E.S.) trad. Rogério Duprat
- 1993 *Pour Elize...*, variações para piano a 4 mãos sobre tema de Beethoven. (Executada por Eliza Zein e Luciane Cardassi na 16ª Semana Guiomar Novais, patrocinada pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo)
- 1995 *Para André*, para vibrafone solo
- 1999 *Estudo*, para piano



## “Em torno do pronunciamento”

Texto de Rogério Duprat, publicado na *Revista Invenção* n. 3, junho 1963, p. 7-11

### Introdução

Nesta transcrição, para facilitar a leitura do texto, numeramos os parágrafos do texto de Rogério, antepondo a cada um deles pequeno resumo elucidativo entre colchetes. O texto de Rogério vai todo estampado em negrito.

[A Cibernética (do grego, *téchne kybernetiké* – arte do piloto) e a Teoria da Informação exerceram, como é sabido, nos anos 50 e 60, um grande fascínio em todo o mundo. No Brasil, não ficamos alheios a essa influência. Expressão cunhada por Norbert Wiener (1894-1964) em 1948, a Cibernética se transformou numa verdadeira nova ciência, pela qual passavam obrigatoriamente todas as demais atividades científicas; ela compreendia os fenômenos naturais e artificiais pelo estudo da informação e da comunicação, e do funcionamento de máquinas, organismos vivos e até dos processos sociais, substituindo os paradigmas anteriores fundamentados no conceito de energia, oriundos da física newtoniana.

Já a Teoria da Informação, apresentada, também em 1948, por Claude Shannon (1916-2001) com a publicação da “Teoria Matemática da Comunicação”, resultou da constatação de que o aspecto fundamental da comunicação é que ela reproduz num ponto, de forma desejavelmente exata, uma mensagem selecionada em outro ponto. Shannon tentava, assim, estabelecer os fundamentos da Teoria da Informação, com o que seus esquemas e terminologia se tornaram paradigma de ampla abrangência. Não é de estranhar que naqueles dias nós, músicos profissionais, também fôssemos sensibilizados pelas idéias revolucionárias que se desenvolveram com extraordinária pujança no período de pós-guerra, e que inaugurou a Era da Informação.

Em *Em torno do pronunciamento*, Rogério Duprat se vale amplamente dos conceitos consagrados desde então para construir um novo entendimento aplicado da psico-fisiologia da audição com todas as implicações para o processo criativo, técnico composicional, estético e receptivo da arte musical.

Rogério Duprat cultivou constante convicção de que o *Manifesto de 1963* havia sido o último manifesto modernista na música brasileira. Por inúmeras vezes ele reiterou que “aquilo havia ficado pra trás”. A própria superação do dodecafonismo a que procedeu anteriormente ao *Manifesto*, dedicando-se aos serialismos, amplamente generalizados em período posterior ao mesmo o dizem; e com rapidez vertiginosa para a época, queimando etapas, igualmente supera os serialismos, ao absorver e praticar as tendências aleatórias de Cage e outros europeus e americanos. O *aleas* era, dentre outras, a enunciação pós-moderna que buscava, tanto quanto foi a sua imersão posterior na indissolubilidade erudito-popular, de cujo divórcio derivavam-se os equívocos da dicotomia nacional-universal e sobretudo o desmembramento modernista entre alta e baixa cultura, ainda que permanecesse até o final da vida incrédulo, ao extremo, quanto às especulações temáticas sobre a expressão *pós-moderno*.

Em entrevista à Revista *Bondinho*, em abril de 1972, (pg 25) Rogério Duprat afirmava que “... uma atitude realmente radical seria suspender toda atividade ao nível da representação”. Todo o problema reside no confronto entre representação e significado. Para Rogério, dos mais lúcidos e radicais do Grupo Música Nova, a primeira é impedimento para a projeção da segunda. A obra é inteira e plena representação. Se a atitude realmente radical fosse suspender toda e qualquer atividade em nível de representação, a realidade consistiria (consistiu?) em não escrever mais obras... A obra integralmente aleatória foi um caminho e uma postura intermediária para o radicalismo absoluto: a suspensão etc... Cage já havia chegado a essa convicção em 1961! Hoje poderíamos definir melhor o movimento de Música Nova como uma desconstrução “avant la lettre”.

As alusões de Rogério ao nível de representação da arte, acima comentado, antecipam-se em 14 anos aos comentários igualmente lúcidos de Stephen Melville: “... o teatral invade de algum modo a integridade, a supressão da condição necessária da arte; o ser vista [ouvida] ou contemplada, é igualmente uma ameaça à natureza da arte”. E continua: “A partir do século XVIII a arte existe na perigosa fronteira entre absorção e teatralidade. Ela sempre estará reconhecendo a força daquilo que não é ela.” (*Philosophy beside Itself: On*

*Deconstruction and Modernism*. Manchester University Press, 1986; citado por Steven Connor: *Cultura pós-moderna. Introdução às Teorias do Contemporâneo*. SP, Ed Loyola, 2000, p.79 [or: 1989]

## O Artigo

### I

[Comprometimento com o mundo contemporâneo: transformar transformando-se]

[1] **Comprometer-se totalmente com o mundo contemporâneo significa empenhar-se na resolução da fundamental contradição cujos termos são homem-história (da espécie e do indivíduo), aspecto mais geral do homem frente a si mesmo, como acúmulo das conquistas anteriores. No plano gnosiológico, simplificando, teremos o esquema: conhecer (natureza e sociedade em todos seus aspectos) = dominar = transformar = transformar-se = conhecer acrescido do domínio da transformação = redundância das transformações anteriores e sua conseqüente incorporação = conhecer, transformado pela transformação da realidade e pela auto-transformação.**

[A atualização da linguagem musical é também atualização de conteúdo histórico-existencial, atualizando o uso e também quem usa]

[2] **Assim, dizendo “desenvolvimento interno da linguagem musical” não nos restringimos à mera “pesquisa formal”; arte = unidade semântico-estrutural; conhecer arte = perceber estruturas copulativas: repertório-estruturado. Conforme esquema: “processamentos” têm seu devenir e sua banalização, conotando a essência histórico-existencial do homem. Assimilar os processamentos passados, conforme os termos da igualdade do esquema = dominá-los, transformando-os à medida de nossa escala histórico-existencial. Por isso citamos precursores: propomo-nos uma atitude retro-per-prospectiva e nos situamos, metendo “num mesmo saco” as posições ideológicas mais antagônicas. Por quê?**

[Por uma definição, inspirada no modelo cibernético, de linguagem como código e repertório dinâmico que expresse a natureza histórico-existencial do homem, que transforma o mundo social em que vive e que se transforma ao dar-lhe forma]

**O repertório (alfabeto, conjunto de elementos de uma linguagem) é acionado em processamentos de significados-estruturas, constituindo uma “codagem”, tanto quanto um idioma o é; logo, integrando-se num esquema epistemológico. Esse repertório não permanece idêntico: transforma-se, na qualidade de sub-rotina de um processo informacional mais geral, à medida que é acionado e que, por homeostase, transforma seu agente (o homem), completando um mecanismo de realimentação (feedback); conhecer o repertório é dominá-lo, transformá-lo etc.. Constitui-se assim um “sistema” homem-linguagem, cujo centro de controle se corrige à medida que forma e se forma, informa e se informa, transforma e se transforma.**

[Repertório, Técnica, e Processamentos. Definições inspiradas diretamente na Cibernética: conhecer e reconhecer o repertório como o que informa, como informa e como é elaborado; a natureza e as leis da propagação e utilização do som; atualização dos conhecimentos acústicos e da cadeia eletroacústica, da psico-fisiologia do som, envolvendo repertório, técnicas e procedimentos, ainda que o músico não seja um especialista]

[3] **Não confundir, portanto, repertório, técnica e processamento.**

Repertório: conjunto de sinais emprestados do sensível, que adquirem cidadania (como “suporte material”) na linguagem, num processo histórico de “codagem”, podendo ter ou não suas conotações fisiológicas incondicionadas (reflexas).

**Técnica: conhecimento, domínio e manipulação dos termos do repertório, dos meios sensíveis e dos canais de informação.**

**Processamentos: (pressupondo técnica adquirida) – modos de organização dos sinais do repertório, atribuindo-lhes um “coeficiente informativo”, estruturação comunicante senso-inteligível, inseparável.**

Transformações podem ocorrer nos três níveis, apresentando-se como exigências de “posição” do sistema, que as demanda ora num ora noutra nível, ou ainda por conjuntos, podendo determinar transformações secundárias dentro do sistema e ciclagens, num mesmo nível ou de passagem de um a outro nível. No plano da percepção, verificamos uma “escala de complexidade”, dos sinais, (p.8) que comunicam, conforme sua essência, em diversos estágios de orga-



nização; em outros termos, desde sinais sem carência estrutural, constituindo por si uma “estrutura”, i. é, um aspecto constante e incambiável do repertório, de comunicação imediata, incondicional e reflexa, até as estruturas super-elaboradas, que só passam a informar a partir de um alto coeficiente de organização. Por isso incumbimos a psico-fisiologia da percepção das tarefas fundamentais de comunicação, à luz de todas as outras ciências, onde incluímos a cibernética e a teoria da informação.

Conhecer nosso repertório é saber como ele é comunicado, o que informa incondicionalmente, o que é elaborado. Músico não é acusticista, nem matemático, psico-fisiologista, ciberneticista, engenheiro de som, informacionista, técnico em telecomunicações, “luthier” ou engenheiro eletrônico; mas deve saber sob que condições e como o som é gerado, refletido; quais as suas qualidades físicas e matemáticas, em que sentido a máquina é útil à sua produção e comunicação, de que maneira informa através da cadeia eletroacústica, sensitiva e psico-fisiológica; quais os níveis de entropia que atinge, e, principalmente, quais os graus de disparidade entre as medidas físicas e as perceptivas, enfim, o que é o som *para nós*. Tudo isso significa dominar o som nos três citados níveis.

[Não somos vanguarda. O que se propõe é apenas compatibilizar as linguagens e conteúdos já apropriados pelas forças produtivas e pela consciência científica do mundo contemporâneo. Na arte de consumo, o patrocinador é imediatista: visa primordialmente o lucro]

[4] **Dirigimo-nos ao homem contemporâneo. Não nos apelidamos “vanguarda”, mas, sim, nos propomos produzir segundo o atual estágio de desenvolvimento dos meios de produção (na qualidade de forças produtivas). Na economia, as relações de produção, segundo o modo de produção, engendram contradições entre as forças produtivas (que se colocam ao nível de desenvolvimento dos meios de produção e ganham em consciência) e os detentores dos meios de produção. Na arte, a propriedade dos meios de produção aparentemente inexistente: está oculta sob o “patrocínio”, quase totalmente privado, que vive sob o signo do dinheiro. “Promover” uma arte lucrativa é incentivar arte de consumo garantido. E como, no mundo capitalista, vivemos “a posteriori” de uma alienação fundamental e primária do homem comum frente à cultura sabemos, e**

**os patrocinadores também sabem, que arte de consumo é arte meridiana, subalterna, imediatamente acessível. E acabam os “promotores” dessa arte por patrocinar o chamado “nacionalismo”.**

[O nacionalismo. Os meios de produção independentem dos sistemas políticos e ideológicos e as linguagens também ]

[5] **Consideramos “nacionalismo” uma posição política estratégico-tática, nunca uma ideologia. Função do conflito fundamental entre o país e o imperialismo, determina uma retroação pragmática, uma luta anti-colonialista; e no plano ideológico uma busca de afirmação de nossa cultura, que nada tem a ver com o folklorismo, os ingênuos regionalismos e os trôpegos balbucios trogloditas da arte “nacionalista”.**

De fato, o nosso nacionalismo musical não incorpora semanticamente posições políticas, mas se mantém ingenuamente desatualizado, carente de informação e reacionariamente impermeável às transformações que se vêm processando na realidade, e logo, na linguagem musical. Com isso, ganha o apoio desavisado de setores da esquerda, que ainda crêem que uma arte participante só se realiza ao nível popular e à medida que empalma a linguagem de massa. Mas ganha também o patrocínio de círculos burgueses nacionais e internacionais, que nele vêm um inofensivo “rien faire” e agradável “vernissage representativo do exotismo tropical”, para as noitadas de ócio. Nossa infra-estrutura econômica só pode gerar internacionalismo – caráter dominante do mundo contemporâneo - em que o homem cria e desenvolve uma nova cosmovisão, a partir da solução de certas contradições primárias e alienadoras: homem-natureza, homem-sociedade, homem-trabalho; superação dos limites políticos e geográficos: os meios (pg.9) de produção indiferem, em essência, nos mundos capitalista e socialista; maior exemplo: cibernética e teoria da informação em paralelos estágios na URSS e nos USA; nas ciências criam-se também linguagens acima das limitações espaciais e ideológicas. Propomo-nos uma atitude realista: abordar a realidade segundo o seu estágio de desenvolvimento no momento da abordagem, considerando que o estreitamento ou alargamento do contexto abordado é função de seu correspondente no plano da sensibilidade; não podemos exigir de artistas, indivíduos, a largueza de sensibilidade para abordar toda a riqueza da realidade... sempre haverá as bitolas individuais... O província-regionalismo pode assumir



diversos níveis, em geral por mera questão de termos: 1) “não precisamos aprender nada com essa gente de fora”; 2) “só nós brasileiros sabemos da qualidade de nossa produção”; 3) enfática e aparentemente razoável: “só podemos exportar arte após circulação dentro do nosso contexto, aprovação do mercado interno”. De fato, vivemos e trabalhamos no nosso país, mas não pretendemos colocar os problemas ao nível da banda de coreto de jardim. Temos consciência das agudas contradições internas, mas sabemos que de sua resolução depende a dê-s-alienação da massa frente à cultura e uma conseqüente reformulação do binômio produção-consumo: por isso damos ao termo “participar” o duplo significado de libertar a cultura dos entraves infra-estruturais e supra-estruturais, não seria assumir uma “moral provisória” cartesiana, fadada a jamais ser substituída, contra o qual lutamos política, econômica e culturalmente.

[A realidade é complexa. Nosso destino é a pesquisa e a experimentação dialeticamente integrada, não no sentido hegeliano, mas no sentido de que as contradições se resolvem por saltos qualitativos. A música brasileira que vinha sendo praticada só seria superável por ruptura radical: é impossível partir da produção vigente]

**[6] Consideramos a realidade profundamente complexa: a natureza e o homem atuais, com suas alienações, suas conquistas e suas contradições a resolver. Por isso pesquisamos e experimentamos; única atitude justa no mundo contemporâneo, porque sabemos que não somos expectadores-pacientes frente à natureza e à sociedade, mas sim, agentes-atores humildes, mas conscientes. Procuramos nos integrar num processo dialético, em que as contradições se resolvem por saltos qualitativos - não falamos em dialética nos termos pré-hegelianos de negação, negação da negação e nova afirmação, o que seria hoje ridículo. Radicalizamos-nos porque a contradição, na música brasileira, entre a produção imediatamente anterior - não precisamos voltar a 22 - e a atual é profundamente antagônica, e só pode ser resolvida por ruptura. Não podemos assimilar a produção intestina, cabocla, e dela partir. O presente não é medida quando se pretende resolver um conflito - resquício de um materialismo mecanicista: resoluções de contradições a dois termos conterão elementos de ambos -. Um processo dialético não funciona por mera imbricação, à moda de telhas**

**num telhado, por simples sobreposição aditiva e indiferente.**

[Há uma dimensão pedagógica e estratégica: atrair a recepção e neutralizar o nacionalismo burguês. Não aceitamos o rótulo de alienados. Dizemos não às estruturas prévias; elas devem surgir da experimentação e constituir um mundo virtual “ao lado do real”. A arte se veicula esteticamente; consumi-la é absorver estruturas inventadas e valorizadas semanticamente na percepção]

**[7] E somos conduzidos a uma preocupação de tipo pedagógico: trazer para um sistema atual os receptores de nossa cadeia, renegando as posições de mediação, as mais perigosas porque interrompem o desenvolvimento das forças produtivas e seu caminho para a radicalização, são as posições do nacionalismo burguês. Colocamo-nos ao nível da alienação da massa: dirigirmo-nos ao passado, quando pretendemos trazê-la ao presente. Por isso, não engolimos o rótulo de “alienados”. Não sacamos do bolso estruturas pré-fabricadas, mas elas surgem na experimentação e na pesquisa sobre o total-real, passando a constituir, na verdade, um mundo *ao lado do real*; não sendo assim, não passaríamos de redundantes demiurgos, a reconstituir eterna e inutilmente. Não é tarefa específica da arte, ensinar a realidade ao receptor-consumidor, mas *veiculá-la* esteticamente; ou seria outra coisa do que arte. Na verdade consumir arte significa absorver estruturas, valorizando-as semanticamente no ato da percepção, de acordo com a experiência (p.10) léxico-lógico-semântica anterior - domínio da codagem, do repertório - sem o que toda comunicação seria impossível: informar = acrescentar algo ao conhecimento, junto-atraves de aspectos conhecidos. Não se *levantam* estruturas de nenhum contexto, nem se adaptam estruturas *inventadas* a nenhum significado: elas nascem do processo dialético de invenção, que se constitui dos 3 níveis citados (repertório, técnica, processamentos), da busca de equilíbrio no *sistema* que passam a integrar.**

[Contra toda e qualquer teorização do contexto. Não há informação nem expressão pura: a arte informa em múltiplos níveis, na diversidade; informar só no nível estético é impossível]

**[8] Negamo-nos ainda a aceitar toda teorização canhestra da especificidade de nosso contexto no**



plano da produção artística. Nenhum contexto, por mais desenvolvido ou retardado, será de pura expressão ou de pura informação. E antes de tudo porque é preciso definir corretamente o termo informação. Arte pode informar em níveis diversos, semântica ou esteticamente, o que modifica mesmo o sentido de “expressão”. Só os problemas veiculados podem ser específicos. Com a pura informação semântica não varejamos o limiar estético: estamos no folheto, no pasquim, no noticiário, na telegrafia, na telefonia etc.. Por outro lado, informar só esteticamente é impossível; só se tomássemos “aísis” etimologicamente: os “quanta” de sensações têm seus significados correspondentes, embora não conceptuais. Assim, ainda concebendo um contexto ideal em que não houvesse a menor solicitação de levantamento de problemas, o artista estaria, através de estruturas, comunicando esteticamente ou simplesmente transmitindo mensagens: é mera questão de opção... Certos indivíduos podem nascer com a “veia” de telegrafistas e errar a vocação.

## II

[A mudança principal da prática musical é a ampliação da escuta. O concerto perde o monopólio, a prioridade. A rede tradicional era composta pelo compositor, o intérprete e o público, promovendo a estética do gênio. A História Contemporânea é o domínio do coletivo em toda a sua extensão e implicações. O século XX é o século da coletivização, das invenções anônimas, das criações coletivas]

[9] **Transformação mais importante na prática musical: renovação dos processos de escuta. O tradicional concerto público deixou de constituir o único veículo de comunicação. A antiga cadeia de informação condicionou essência individualista à prática musical, cristalizada em seus três tradicionais estágios: compositor-executante-público (representando este último verdadeiro fan-club da personalidade, centralizado na individualidade do compositor ou executante). Colateralmente, desenvolveu-se com o romantismo o conceito de “gênio” (compositor ou executante) em torno do qual se formaram verdadeiros séqüitos de epígonos e admiradores (situação que souberam sempre as classes dominantes explorar para “gerar” seus mais legítimos representantes); e a atuação desses gênios sempre se deu “em transe”:**

não se sabe que força baixava (infelizmente o uso do passado no verbo é só uma abstração) no momento adequado, “inspirando” a criação ou a execução, que os ouvintes deveriam absorver, burrefactos, com a “mais extraordinária transubstanciação do puro espírito nesse maravilhoso e irreal mundo dos sons” (sic). O homem contemporâneo, partindo para práticas coletivas (na fábrica, na pesquisa científica, no esporte, na reivindicação, nas equipes técnicas, etc.), só aceita esse “ritual” individualista como herança cultural, impingida pelos detentores dos meios de divulgação que, não só se beneficiam do fato, como conseguem, assim, reafirmar seus gastos conceitos. Nosso século será, pela história futura, caracterizado como a “era da coletivização”. São bem conhecidos os nomes dos inventores de todos os primeiros engenhos importantes (telefone, vapor, telégrafo, avião etc.); hoje, as coisas se desenvolvem em pleno anonimato, com múltipla paternidade.

[Na música, ocorre o mesmo: o coletivo sempre ocorreu na execução, nas práticas interpretativas. No período romântico passou a centralizar-se na “genialidade” do regente. A obra musical não é senão uma opção estocástica “no infinito de possíveis”. Só a execução criativa é fato coletivo que permite a existencialização da obra e líquida a concepção de obra única, isolada e individual. Trata-se de uma “reavaliação nominal do múltiplo”.]

[10] **Não poderia ser diferente na música, que teve sempre um importante aspecto coletivo na execução, cuja responsabilidade, da época de Beethoven em diante, foi sempre mais centralizada na “genialidade” do regente. Consideramos hoje a música escrita como um projeto, uma programação, uma “opção” estocástica, no infinito de possíveis; primeira aproximação probabilística no plano (p.11) fenomênico, que só passará ao plano existencial com a execução-criação, fato coletivo em que as responsabilidades se equiparam, se equidistribuem, ignorando já o receptor-consumidor a quem atribuí-las, o que líquida com os conceitos estratificados segundo os quais a obra de arte é única, individual, isolada. Enfim, todas as qualidades do uno em face do múltiplo; o que ora se processa é a própria reavaliação nominal do múltiplo, compromisso global da realidade com o projeto.**

[A obra escrita não é senão o projeto de um sistema cibernético. A execução, existencialização e veiculação

fonomecânica não é menos humana do que a música ao vivo, porque no final da cadeia está sempre o homem. A música gravada supera a de concerto, já que a escuta de alta fidelidade, estereofônica, age sobre a criação da música chamada viva. A transformação recíproca de som e luz já se incorporou à experiência auditiva]

[11] Uma programação (obra escrita) é o projeto de um sistema, de um servomecanismo dotado de uma entrada com fatores determinados e indeterminados, um executor, uma saída fiscalizada por um “feed-back” que corrige os fatores indeterminados, modificando, portanto, um ou mais fatores de entrada, e assim subseqüentemente. O elemento aleatório é, pois, capaz de trazer ao sistema um enriquecimento de informação e uma densidade semântica maiores do que os previstos no projeto. E o compromisso com o projeto pode envolver a máquina. Computadoras eletrônicas podem fornecer o esquema fenomênico do projeto, após “aprender” a manipulação dos diversos parâmetros do som, sendo capazes de oferecer, se bem programadas, versões várias de um mesmo anteprojecto. A veiculação (existencialização) pode ser feita através de uma cadeia eletroacústica, executada por processos fonomecânicos, autêntica nova “lutherie” que nosso século criou. E não será uma arte menos “humana” (é logo o que dizem os “gênios” da inspiração do tipo “baixa-o-santo”): o que está na origem, no processo e no fim, como último receptor dessa cadeia senão o homem? A reação contra a máquina é idêntica à verificada em outros momentos da história frente a novos instrumentais. De fato, não é preciso que a utilização da máquina seja uma norma consciente: sua interferência na prática musical vem se fazendo efetiva desde os primórdios da transmissão e do registro do som, inexoravelmente. O magnetofone, por exemplo, já se tornou instrumento imprescindível na prática musical: consumo de música gravada muito superior ao de música de concerto. Aperfeiçoam-se os sistemas reprodutores, tendo o homem desenvolvido uma escuta “hi-fi” e estéreo, que já age sobre a escuta ao vivo. Os recursos eletroacústicos e de manipulação da fita magnética, fartamente utilizados na técnica de animação de desenhos, já se estenderam a gravações populares. A possibilidade de transformação de energia sonora em luminosa, e vice-versa, fato já bastante antigo e consumido insuspeitadamente nas películas cinematográficas sonoras, é uma incalculável contribuição da máquina.

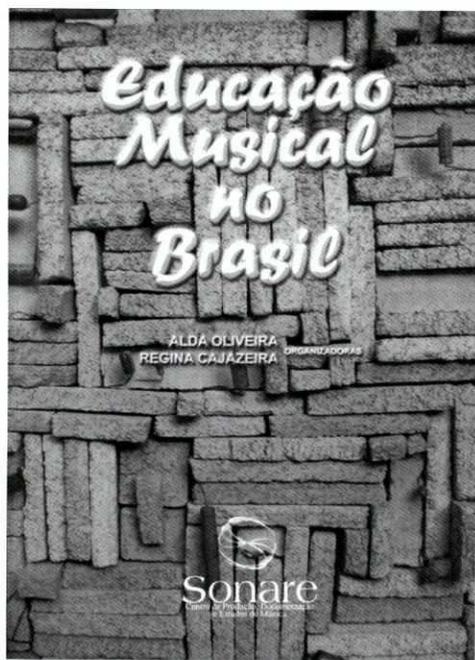
[Os três estágios da produção musical: composição, execução e consumo, sofreram radicais transformações. Dentre eles, o consumo constitui o mais complexo de todos. Se não se levar em conta estes fatos e mudanças, continuaremos a produzir uma arte alienada]

[12] Essa transformação da cadeia de informação, antes limitada aos três estágios composição-execução-consumo, só podia levar a um radical câmbio na prática musical. É assim que consideramos uma arte musical *integrada*: a que se entrega a todos os estágios dessa nova cadeia e passa a considerar o consumo como um fenômeno mais complexo, envolvendo a música ao vivo, no rádio, na TV, na animação de desenho, no teatro, no cinema, no hi-fi e no estéreo domésticos, nos novos sistemas de amplificação de salas de espetáculos, no “stand” e na feira de propaganda, no elevador e nos locais de trabalho, através das FMs, desde que atualizada nos níveis do repertório, da técnica e dos processamentos, e tomando consciência de todos os aspectos da vida contemporânea já abordados; uma arte musical alienada é a que, deliberada ou ingenuamente, ignora isso tudo, ainda que semanticamente se proponha uma atitude participante.

 RÉGIS DUPRAT

Régis Duprat é musicólogo e historiador. Violista e quartetista, integrou vários conjuntos de câmara e sinfônicos, estudou harmonia, contraponto, composição e análise musical com G. O. Toni e Claudio Santoro. Formado em História pela Universidade de São Paulo (USP), cursou o Instituto de Musicologia e o Conservatório de Paris, na França. Doutorado em Musicologia, em 1966, pela Universidade de Brasília, onde lecionou por vários anos. É professor titular de Estética e História da Música Brasileira da USP/ECA. Dentre outras pesquisas, localizou e catalogou as obras de André da Silva Gomes (1752-1844), mestre-de-capela da Sé de São Paulo no período colonial, editando e gravando grande número delas. É coordenador do projeto de organização, catalogação e divulgação do acervo de manuscritos musicais do Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG), que publicou nove fascículos, catálogos, livros de partituras e registros fonográficos, divulgando o referido projeto. Publicou mais de cem trabalhos, dentre os quais 15 livros, e cerca de 200 transcrições musicológicas de partituras do Brasil colonial e imperial. Produziu 18 discos, inclusive sobre música popular brasileira do século XIX. É membro da Academia Brasileira de Música, do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, e é sócio-benemérito da Sociedade Brasileira de Musicologia.

≈ História da Educação Musical em Debate



Alda de Oliveira e Regina Cajazeira são duas educadoras e pesquisadoras cujas trajetórias acadêmicas emprestam insofismável autoridade e legitimidade a esta obra. O livro está dividido em três partes: 1. O Ensino de Música no Brasil; 2. Educação Musical nos Estados; 3. Perspectivas da Educação Musical no Brasil. Reúne textos de 75 professores, de diferentes pontos do país, distribuídos em 57 capítulos. Segundo as organizadoras, “mesmo sem delineamento de assuntos, houve determinados temas que se tornaram fios condutores do livro. Na primeira parte, contemplam-se assuntos de interesse nacional. Na segunda, fatos que dizem respeito a cada Estado. Na terceira parte,

são apresentadas conclusões e perspectivas para o futuro da educação musical no país”.

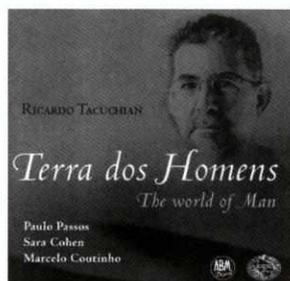
Trata-se de um trabalho hercúleo que, certamente, será ampliado no futuro para suprir inevitáveis omissões, num país continental como o Brasil. A propósito, Jusamara Souza, presidente da Associação Brasileira de Educação Musical, em seus inteligentes comentários sobre as diferentes abordagens feitas pelos autores, afirma: “Escrito preponderantemente na visão de uma pessoa, os textos são assumidamente restritos, não têm a pretensão de dizer tudo sobre cada Estado”.

O tom do livro é otimista e o Brasil, mais do que nunca, precisa de otimismo para vencer o difícil momento histórico e a crise de valores em que estamos vivendo. Mesmo assim, na terceira parte do livro, poderia constar uma reflexão ainda mais crítica sobre o que não funcionou nas propostas mais recentes da Educação Musical brasileira.

*Educação Musical no Brasil* é um livro “único” no dizer de Liane Hentschke, presidente da *International Society for Music Education*. Mais que único, é um livro indispensável para qualquer músico, uma vez que todo e qualquer cidadão, independentemente de sua especialidade, é um educador *lato sensu*. O educador musical de ofício encontrará, nos diferentes textos, ferramentas para lidar com os dilemas, os desafios e as mudanças que surgem ininterruptamente no decorrer de sua prática profissional. (RT)

OLIVEIRA, Alda & Regina CAJAZEIRA (organizadoras) *Educação Musical no Brasil*. Salvador: P & A, 2007. 422p.

Novos Lançamentos sobre Música Brasileira



~ Terra dos Homens é o mais novo CD da Academia Brasileira de Música. Carlos Drummond de Andrade, Alphonsus de Guimaraens Filho, Murilo Mendes e Gerson Valle são os poetas que aparecem no álbum, com a música de Tacuchian. A peça mais antiga é a Sonatina para clarone e piano, de 1963, originalmente para violoncelo e piano. O disco abre com o Ciclo Lorca, de 1979, cantata de câmara, em quatro movimentos, para barítono, clarineta e piano. Trata-se de um pungente lamento pela morte do poeta espanhol García Lorca. A obra Terra dos Homens, que dá título ao disco, para barítono e clarone, é a mais recente composição do CD, de 2006, e é

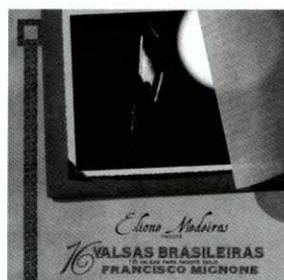
baseada no poema homônimo de Gerson Valle. Os Três Cantos de Amor, de 2002, é um ciclo de canções para barítono e piano, abordando três aspectos diferentes do amor. Os poemas são de Carlos Drummond de Andrade. O CD se completa com Pimenta do Reino, da Série Especiarias, de 1995, para clarineta solo e Delawate Park Suíte, de 1988, em três movimentos, para saxofone alto e piano.

O CD *Terra dos Homens* é uma reflexão muito pessoal do compositor sobre a condição humana. Aborda o crime e a paixão, a transitoriedade do homem e a perenidade da natureza.

Os intérpretes são Marcelo Coutinho (barítono), Sara Cohen (piano) e Paulo Passos (clarineta, clarone e saxofone). A gravação apresenta cuidadoso tratamento técnico e o álbum vem acompanhado de luxuoso e informativo encarte bilíngüe. Lançamento do selo ABM Digital ([www.abmusica.org.br](http://www.abmusica.org.br)).



~ Maria Haro, violonista e concertista internacional, realiza no CD *Fina Flor* um sonho que acalenta desde 1986, quando escolheu para sua tese de mestrado a interpretação da obra de Nicanor Teixeira. Ele mesmo ressalta sua emoção ao ver suas composições gravadas por esta notável concertista internacional. Exalta Maria Haro como pertencente à casta de grandes intérpretes, que por mais simples e mais popular que seja a obra, em suas mãos toma ar de grandeza.



~ As 16 Valsas Brasileiras de Francisco Mignone para fagote solo foram escritas para Noël Devos, o fundador de uma importante dinastia de grandes fagotistas brasileiros. As Valsas para fagote solo ganharam os Estados Unidos e a Europa e mereceram várias gravações por fagotistas ilustres. Elione Medeiros também não resistiu ao encantamento destas jóias musicais, penetrando em seu universo e agora nos oferece, com maestria uma nova versão interpretativa em seu novo CD *16 Valsas Brasileiras*.

## Presença da Música na Educação Básica

A educação musical no Brasil conquistou uma grande vitória no dia 4 de dezembro de 2007, no sentido de colocar a música como atividade obrigatória na Escola de Educação Básica, sendo ministrada por professores de formação específica. Em sessão da Comissão de Educação do Senado, foi aprovado, por unanimidade (21 senadores presentes) o Projeto de Lei 330/2006 de autoria da Senadora Roseana Sarney. A relatora do projeto foi a Senadora Marisa Serrano que recebera, no dia 30 de outubro de 2007, a seguinte mensagem da Academia Brasileira de Música, entre inúmeras outras instituições que se manifestaram:

*Exma Sra Senadora  
Marisa Joaquina Monteiro Serrano*

*Cumprimento-a pelo seu empenho em resgatar uma das mais importantes práticas pedagógicas na formação dos jovens e dos futuros cidadãos: o ensino da música na escola geral. Não falo apenas como um profissional que teve a oportunidade de conhecer a vida cultural de importantes países do mundo, preocupados no desenvolvimento espiritual de suas crianças, mas como um brasileiro que sabe da importância dessa prática educativa para a formação de personalidades mais sólidas e solidárias.*

*Além do aspecto educativo, existe também o aspecto cultural como a preservação da memória musical brasileira, povoada por grandes nomes do passado e que trouxeram tantas glórias para o Brasil, como foram os casos de Carlos Gomes e Villa-Lobos, no campo da música erudita, e Tom Jobim, no campo da música popular. Isso para não falar dos músicos brasileiros que, muitas vezes, são mais valorizados no exterior que no seu próprio país.*

*Portanto, vamos dar as mãos, pais e professores, artistas e público, o povo e seus representantes na Assembléia Legislativa, na luta pela implantação do ensino e prática da música na escola geral. A juventude brasileira merece e precisa deste esforço. Contamos com a senhora e com seus colegas do Parlamento.*

*Maestro Ricardo Tacuchian  
Presidente da Academia Brasileira de Música*

No café da manhã do dia 4, em Brasília, os Senadores Marisa Serrano (PSDB-MS), Sergio Zambiasi (PTB-RS) e Romeu Tuma (PTB-SP) conversaram com mais de 20 representantes da área musical, entre eles Mario Ficarelli, representando a Academia Brasileira de Música. Outras 80 instituições trabalharam durante a tramitação do projeto, liderados pelo músico Felipe Radicetti, coordenador do Grupo de Articulação Parlamentar Pró-Música. Estavam presentes, ainda, cerca de vinte lideranças musicais, entre elas representantes do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, da ABEM e a presidente da *International Society for Music Education, ISME* que, atualmente, é a brasileira Liane Hentschke.

O número de instituições que participam do movimento é ainda muito pequeno e precisa ser aumentado de 80 para 800 ou mais. Está na hora das escolas de música, escolas de ensino fundamental, associações musicais, fábricas de instrumentos musicais, luthiers, sindicatos de classe, conservatórios, educadores musicais, bandas de música, orquestras sinfônicas, coros, conjuntos de música popular, ONGs se juntarem ao GAP Pró-Música para a segunda etapa desta importante luta que estabelece a obrigatoriedade do ensino da música na escola geral. Não cabe, neste momento, realçar a importância deste projeto para todas as entidades que estão envolvidas nesta luta. Mas, os principais beneficiados são a infância e a juventude do Brasil. Chegou a hora de todos se mobilizarem.

A votação do dia 4 de dezembro tem caráter terminativo, isto é, não precisa ser encaminhada ao plenário do Senado. A próxima etapa é na Câmara dos Deputados que deverá discutir e votar o PL no segundo semestre de 2008.

A Academia Brasileira de Música, como sempre, estará presente nesta luta que redimirá a educação musical em nosso país. Afinal de contas, o mais importante projeto de educação musical da juventude brasileira foi implantado pelo fundador desta Casa.



## ☞ Aloysio de Alencar Pinto (1911-2007)

Comentando uma audição da Rádio MEC em que Aloysio de Alencar Pinto interpretara valsas de Nazareth, Guilherme de Figueiredo lembrou: “Bem longe estamos do tempo em que, no Bar Danúbio, na Lapa, era ele quem arrancava, graças ao velho piano da casa, os *choppes* que bebíamos, entusiasticamente pagos pelos fregueses alemães que ouviam Beethoven com olho mareado”.

Nascido em 1911, em Fortaleza, mas registrado a 3/2/1912, aos sete anos Aloysio iniciou estudos de piano, continuados no Rio de Janeiro com Godofredo Leão Velloso. De volta à cidade natal, retomou estudos do instrumento com Nicolai Orloff e formou-se em direito em 1932. O apelo musical fez com que ele retornasse à então capital federal para seguir o ensinamento de Barroso Neto, no Instituto Nacional de Música, onde concluiu o curso com medalha de ouro, em 1936. Por essa época, começou a travar relações nos mais diversos meios musicais cariocas, em particular com Francisco Mignone.

Em 1937, participou do Congresso da Língua Nacional Cantada, organizado, em São Paulo, por Mário de Andrade, e que contou com a participação de dezenas de intelectuais afinados com a pregação daquele ensaísta. Nesse mesmo ano, viajou para Paris, onde estudou com Robert Casadesus, Margueritte Long e Nadia Boulanger, de quem talvez tenha sido o primeiro aluno brasileiro. Foi agraciado com a “Mention d’Honneur du Concours de Virtuosité” no curso do Conservatoire Américain, em Fontainebleau. Na capital francesa, firmou amizade com muitos brasileiros que lá se encontravam, como Paulo Emílio Salles Gomes, Di Cavalcanti, Noemia Mourão, e, em especial, com Camargo Guarnieri, com quem empreendeu a viagem de volta ao Brasil, pouco antes da deflagração da segunda guerra mundial.

Em 1942, Orson Welles inicia seu périplo brasileiro em Fortaleza, onde se relacionou com um irmão de

Aloysio, que, no Rio de Janeiro, passou a ser o consultor musical do cineasta, com quem mantinha encontros diários. Essa ligação prolongou, de certa forma, uma experiência que ele trazia da infância, pois seu pai fundou o primeiro cinema de Fortaleza.

Em 1965, levou a Paris, com apoio do Ministério das Relações Exteriores, o Balé Folclórico do Brasil, que fez exitosas apresentações no Teatro Sara Bernhardt. Aloysio foi, durante muitos anos, ligado à Rádio MEC, onde apresentou programas como Estampas Brasileiras e Mosaico Pan-Americano.

No Museu da Imagem e do Som carioca, participou dos Conselhos de Música Erudita e de Música Popular, tendo organizado depoimentos de músicos como de Francisco Mignone, Guiomar Novaes e Madalena Tagliaferro. O levantamento histórico que fez em Almo-fala, Maranhão, nos anos 1970, ensejou a recuperação, pelo IPHAN, de sua igreja de arquitetura colonial que estava sendo tomada pelas dunas. Sua realização mais portentosa talvez tenha sido a série de gravações feitas para a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, quando dirigiu a série de 44 discos do Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, além de quatro discos da Arte da Cantoria. Esse imenso trabalho está sendo preparado, pelo atual Instituto do Folclore, para ser, em breve, difundido pela internet, no *site* [www.museudo-folclore.com.br](http://www.museudo-folclore.com.br).

Os estudos que redigiu sobre Nazareth, José Maurício, Villa-Lobos e Milhaud permanecem como modelos de erudição e de sensibilidade. Seus vastíssimos conhecimentos alicerçavam-se tanto numa memória privilegiada, que até a mais avançada idade assombrava pela minúcia com que lembrava fatos, datas, nomes e eventos, como num riquíssimo acervo pessoal que incluía discos antigos, livros, revistas e partituras jogadas ao longo de décadas, além de correspondências com figuras de destaque do meio artístico e cultural no Brasil e no exterior.

Ressalte-se sua atuação bissexta como professor de piano, que orientou Jacques Klein, Maria da Penha, Gerardo Parente e, em especial, Irany Leme, sua fiel colaboradora de décadas. Apresentou-se em dezenas de recitais por todo o Brasil. Em 1953, gravou sua *Valsa lenta* e o *Tango brasileiro*, de Alexandre Levy. Seu pianismo é confirmado em algumas gravações de Nazareth lançadas em CD pela Funarte e pela Rádio MEC. Em 1986, gravou, com Antonio Adolfo e Carolina Cardoso de Meneses, o álbum duplo *Os pianeiros*.

Sua primeira composição foi o tango *O teu cantor*, de 1926, seguido de uma vasta série de títulos inspirados de diferentes tradições, sobretudo brasileiras: *Ciclo de Canções Afro-Brasileiras*, *Cantos Indígenas*, *Acalantos Brasileiros*, *Suíte Pan-Americana* (inconclusa), *Ponteios pra Violão*, *Gloria in excelsis* (para soprano e orquestra), *Sarau de Sinhá* (piano a quatro mãos, orquestrado por Francisco Mignone), várias peças para piano solo e para

conjuntos camerísticos e corais. A *Suíte TV Set Série* baseia-se em temas das séries Bonanza, Hulk, Hawaíi-50 e Bat Masterson. Várias dessas obras foram interpretadas e gravadas por solistas e conjuntos instrumentais ou vocais no Brasil e no exterior. Além de partituras impressas no Brasil, teve obras editadas na Argentina e na França. Produziu, também, música incidental para peças teatrais de Francisco Pereira da Silva e Guilherme de Figueiredo, e ainda para o filme *A pele do bicho*, de Pedro Camargo.

Por sua riquíssima contribuição à cultura brasileira, Aloysio de Alencar Pinto recebeu da UNIRIO o título de *Doctor Honoris Causa*, e da Fundação Casa de Rui Barbosa a *Medalha Rui Barbosa*. Foi membro da Academia Brasileira de Música, onde ocupou a cadeira nº 28, que tem como patrono Ernesto Nazareth.

Aloysio de Alencar Pinto faleceu a 6 de outubro de 2007, aos 96 anos de idade.

## Bibliografia Musical Brasileira



A **BMB** é um banco de dados *on line* sobre o que se publica acerca de música brasileira – erudita, tradicional e popular – no Brasil e no estrangeiro, e também sobre 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, entre outros. 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 do trabalho.

**Um serviço gratuito oferecido à comunidade de pesquisadores sobre música brasileira. Você também pode participar desse projeto. Visite nosso site: [www.abmusica.org.br](http://www.abmusica.org.br)  
Informações – e-mail: [bibliografia@abmusica.org.br](mailto:bibliografia@abmusica.org.br)**



ALOYSIO DE ALENCAR PINTO (1911-2007)

