

Revista da Tulha

2021 · JUL-DEZ · VOLUME 7 · NÚMERO 2 · ISSN 2447-7117



Revista da Tulha

Revista acadêmica de música

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Prof. Dr. Vahan Agopyan
REITOR

Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez
VICE-REITOR

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE RIBEIRÃO PRETO

Prof. Dr. Marcelo Mulato
DIRETOR

Prof. Dr. John Campbell McNamara
VICE-DIRETOR

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Prof.^o. Dr.^o. Fátima Graça Monteiro Corvisier
CHEFE

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro
VICE-CHEFE

NÚCLEO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS DA PERFORMANCE EM MÚSICA (NAP-CIPEM)

Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi
COORDENADOR

REVISTA DA TULHA

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro
e Prof. Dr. Eliel Almeida Soares
EDITORES-GERENTES

Luís Alberto Garcia Cipriano
PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO E ARTE FINAL

LOGOTIPO: Ana Carla Vannucchi - “Arabesco” (2015)

IMAGEM DA CAPA: foto do Acervo Frutuoso Vianna p. 242 desta edição

REVISTA DA TULHA

Revista do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM)
do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras
de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo.

Revista da Tulha
Ribeirão Preto, Volume 7, Número 2, 2021
ISSN 2447-7117 (versão online)



EDITORES-GERENTES

Eliz Almeida Soares e
Marcos Câmara de Castro

COMISSÃO EDITORIAL

Fátima Monteiro Corvisier (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), José Marcelino de Rezende Pinto (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Lívio Tragtenberg (Compositor, Editora Perspectiva), Lucas Eduardo da Silva Galon (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), Marcos Câmara de Castro (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Rubens Russomanno Ricciardi (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Rudolf Schalenmüller (Instituto de Ensino Brasil-Alemanha), Sílvia Berg (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Sueli Mara Ferreira (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo) e Teise de Oliveira Guaranha Garcia (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo).

CONSELHO CIENTÍFICO

Acácio Tadeu Piedade (Universidade do Estado de Santa Catarina), Alexandre da Silva Costa (Universidade Federal Fluminense), Anaïs Fléchet (Université de Versailles Saint-Quentin-CHCSC), Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo (Universidade do Estado de Santa Catarina), Didier Francfort (Université de Lorraine-IHCBG), Dorothea Hofmann (Hochschule für Musik und Theater München), Georgina Born (University of Oxford), Guilherme Bernstein (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Isabel Nogueira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), John Rink (Cambridge Faculty of Music), Jorge Antunes (Universidade de Brasília), Lívio Tragtenberg (Compositor, Editora Perspectiva), Maria Alice Volpe (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Marisa Fonterrada (Universidade Estadual Paulista), Martha Tupinambá de Ulhôa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Nicholas Cook (University of Cambridge), Paulo Costa Lima (Universidade Federal da Bahia), Pedro Paulo Funari (Universidade Estadual de Campinas), Pierre-Michel Menger (Collège de France), Sonia Regina Albano de Lima (Universidade Estadual Paulista) e Stephen Hartke (Oberlin College, EUA).

BIBLIOTECÁRIA

Teresinha das Graças Coletta (Universidade de São Paulo)

EDITORA ASSOCIADA

Profa. Dra. Dorothea Hofmann (Hochschule für Musik und Theater München)

EDITOR DE ALEMÃO

Profa. Dra. Dorothea Hofmann (Hochschule für Musik und Theater München)

Cônsul Honorário Rudolf Schalenmüller (IEBA)

EDITOR DE LAYOUT

Luís Alberto Garcia Cipriano

EQUIPE DE APOIO

André Estevão, Daniel Rolnik, José Gustavo Julião de Camargo, Lucinéia Martins Levandosqui, Luiz Aparecido dos Santos, Mara Elisa Ferreira Oliva, Sonia Regina de Oliveira e Waldyr Ferverça.

FICHA CATALOGRÁFICA

Revista da Tulha / Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. v. 7, n. 2 (jul/dez. 2021), Ribeirão Preto, SP: o Departamento, 2021 — Semestral.

ISSN 2447-7117 (*versão online*)

1. Poética musical. 2. Práxis musical. 3. Teoria musical. II. Título.

Revista da Tulha, Bloco 29 Tulha, Departamento de Música
Rua Olivier Toni, s/n - Campus da Usp, Ribeirão Preto - SP, 14040-901
Telefones: +55 (16) 3315-9060 e +55 (16) 3315-3136

SUMÁRIO

7 EDITORIAL

9 PRÁTICA MUSICAL COLETIVA NO ISOLAMENTO SOCIAL: RELATO DE EXPERIÊNCIA DO PROGRAMA DE EXTENSÃO *ENGENHO MUSICAL* - UDESC

52 PERFORMANCE MUSICAL: ESTÁGIO PRELIMINAR PARA A PRODUÇÃO DE PESQUISA

66 A EVOLUÇÃO DA LÍNGUA PORTUGUESA NA MÚSICA DE FRUCTUOSO VIANNA - ASPECTOS INTERTEXTUAIS

108 ANÁLISE DA SONATA FANTASIA Nº. 1 DE HEITOR VILLA-LOBOS

149 DODECAFONANDO: CONTRASTES ENTRE O CHORO TRADICIONAL E O CHORO HODIERNO

192 - "MONEY: ZERO!" - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DO COMPOSITOR FRUCTUOSO VIANNA (1896-1976), PARA O MIS DO RIO DE JANEIRO, EM 1974

268 FRUCTUOSO VIANNA - OBRAS QUASE INÉDITAS PARA PIANO: UM LP DA PIANISTA BRASILEIRA SÔNIA GOULART

287 RESENHA - *BEETHOVEN, UN ENCOMBRANT GÉNIE* DE DIDIER FRANCFORT

295 RÉGIS DUPRAT (1930-2021): O MUSICÓLOGO BRASILEIRO

EDITORIAL

Neste número, com todas as dificuldades causadas pela pandemia, Camargo et alii trazem um relato das atividades musicais do programa de extensão da UDESC durante o isolamento, entre março de 2020 e agosto de 2021, através de levantamento bibliográfico e de trabalhos de grupos musicais, seguidos de discussão crítica sobre a vivência da atividade musical coletiva e a aplicação de questionário aos integrantes dos grupos musicais do programa que se mantiveram atuantes durante a pandemia, avaliando o impacto nas práticas coletivas e as adaptações necessárias. A pesquisa também apontou para impactos importantes nos vários setores da classe artística-musical, decorrentes das medidas de contenção do vírus, ainda sem previsão de retorno presencial totalmente seguro.

Lima retrata em seu artigo os tipos de raciocínio aplicados nas ciências e nas artes, como se processa a pesquisa artística, quais são suas características e objetivos. No que diz respeito a modalidades de pesquisa em música e à forma como os *performers* musicais desenvolvem um estágio preliminar de pesquisa musical.

Esta edição reúne também alguns trabalhos sobre o compositor e pianista mineiro Frutuoso de Lima-Vianna (1896-1976), entre eles a análise acurada de Ramos sobre as, injustamente desconhecidas e pouco divulgadas, *Canções Trovadorescas*; a transcrição da entrevista inédita realizada para o ciclo “Música Erudita”, do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, em 23 de agosto de 1974, coordenada por Ricardo Cravo Albim e Aloysio de Alencar Pinto. Na seção Resenhas, Eliana Monteiro da Silva enfoca o olhar da pianista Sonia Goulart que, em 1987, publicou um LP inteiramente dedicado a Vianna – *obras quase inéditas para piano*.

Cruz e Soares fazem uma análise motivica da *Sonata Fantasia n. 1 (Désespérance*, estreada em 1907) de Villa-Lobos.

Pompeo revisa a literatura do Choro, revelando a tendência à subordinação a postulados técnico-interpretativos que ainda remontam aos seus primórdios, oferecendo a possível alternativa “Dodecafonando” para o Choro hodierno, reconfigurando e expandindo sua performance.

Também na seção Resenhas, apresentamos o livro de Didier Franckfort, da Universidade de Lorena, publicado em 2020, aos 250 anos do nascimento de Beethoven, em que aborda, a partir das ferramentas da História Cultural, o Beethoven de todos nós, no dia-a-dia de cada um, em suas versões profanas, reapropriações indevidas, e a presença de sua obra na literatura, no cinema, na televisão, na propaganda comercial e no imaginário coletivo.

Soares e Veiga dedicam, por fim, um obituário ao musicólogo brasileiro Prof. Dr. Régis Duprat (1930-1921), por sua expressiva contribuição artística e intelectual, além de sua importante influência na formação de alunos e da nova geração de músicos e pesquisadores em arte, em especial na musicologia.

A Revista da Tulha conta com a participação indispensável dos doutores Eliel Soares e Paulo Veiga, editores que tornam possível a regularidade da publicação, e do Prof. Ms. Luís Alberto Garcia Cipriano, responsável pelas composições finais. A eles nosso agradecimento, assim como aos autores e avaliadores que, num trabalho coletivo e desinteressado, tornaram possível esses primeiros 7 anos de existência da RT.

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro
Editor-gerente

**PRÁTICA MUSICAL COLETIVA NO ISOLAMENTO SOCIAL:
RELATO DE EXPERIÊNCIA DO PROGRAMA DE EXTENSÃO
ENGENHO MUSICAL – UDESC**

**COLLECTIVE MUSICAL PRACTICE IN SOCIAL ISOLATION:
REPORT OF AN EXPERIENCE OF THE UNIVERSITY
EXTENSION PROGRAM – UDESC**

Profa. Dra. Cristina M. Emboaba da Costa Julião de Camargo
Universidade do Estado de Santa Catarina
criemboaba@gmail.com

André Luiz Nunes da Silva
Universidade do Estado de Santa Catarina
alnsplano@gmail.com

Eduardo Erik Trojan
Universidade do Estado de Santa Catarina
eleunos@gmail.com

Júlia Darela
Universidade do Estado de Santa Catarina
juliarubra@gmail.com

Mateus Lanzarin Martins
Universidade do Estado de Santa Catarina
mateusolanzarin@gmail.com

Resumo

Relato de experiência sobre a manutenção das atividades do programa de extensão *Engenho Musical* (Departamento de Música e Pró-Reitoria de Extensão da UDESC/CEART) durante o período de isolamento/ distanciamento social e a consequente suspensão das atividades coletivas presenciais devido à pandemia da Covid-19, referente ao período de março de 2020 a agosto de 2021. A metodologia utilizada contemplou um levantamento bibliográfico de artigos e trabalhos acadêmicos sobre os assuntos referentes à pandemia da Covid-19

e grupos musicais, seguido de discussão crítica sobre a vivência da atividade musical coletiva durante o período citado e a aplicação de uma pesquisa Quantitativa-Qualitativa (questionário com perguntas objetivas e com perguntas abertas dirigido aos integrantes dos grupos musicais do referido programa que se mantiveram atuantes durante a pandemia). Os trabalhos encontrados permitiram discutir o impacto da pandemia nas práticas coletivas musicais e as adaptações que foram necessárias para a manutenção das atividades, possibilitando uma confluência com as ações adotadas no programa *Engenho Musical* e os relatos de seus integrantes. Os resultados obtidos nesta pesquisa foram satisfatórios quanto à permanência dos integrantes no programa realizando as atividades propostas (reuniões *online*, gravação de vídeos mosaicos, ensaio coletivo no programa *Jamulus*, divulgação nas mídias sociais, *lives*, *podcast*, composição de obras), mas a dificuldade de acesso aos equipamentos e condições tecnológicas adequadas, aquisição de novas habilidades no uso da tecnologia, mudança de horário de trabalho, exaustão e demais problemas físicos/mentais relatados na pesquisa apontam um ônus indesejável à vida no modo virtual. Foi construído um espaço temporário-emergencial de interação musical e social, numa das poucas possibilidades de prática musical coletiva. A pesquisa apontou impactos importantes nos vários setores da classe artística-musical decorrentes das medidas de contenção do vírus durante a pandemia da Covid-19, ainda sem previsão de retorno presencial totalmente seguro.

Palavras-Chave: Covid-19; Prática Musical Coletiva; Distanciamento Social; Tecnologia musical; ensaio virtual.

Abstract

Experience report about the maintenance of the activities related to the *Engenho Musical* extension program (Music Department and Pro Rectory of Extension from UDESC/CEART) during the period of social isolation/distancing and the consequent suspension of in-person collective activities due to the Covid-19 pandemic, referring to the period between March 2020 to August 2021. The utilized methodology contemplated a bibliographic survey of academic articles and works about the subjects referring to the Covid-19 pandemic and musical groups, followed by a critical discussion about the collective musical activity experiences during the mentioned period and the application

of a quantitative-qualitative research (questionnaire with objective questions and open-ended questions directed to the integrants of the referred program that maintained activity during the pandemic). The collected works allowed a discussion of the impacts of the pandemic on the collective musical practices and the necessary adaptations to the maintenance of the activities, enabling a confluence with the actions adopted in the *Engenho Musical* extension program and its integrants reports. The results obtained in this research were satisfactory in regard to the permanency of the programs integrants regarding the completion of proposed activities (online meetings, recordings of mosaic-videos, collective rehearsals in *Jamulus* software, social media disclosure, lives, podcasts, composition of works), but the difficulty of access to the required equipment and technological conditions, acquisition of new skills in the use of technology, changes in working schedules, exhaustion and other physical/mental problems reported in the research point to an undesirable onus in relation to life in virtual mode. A temporary-emergencial space of musical and social interaction was built, being one of the few possibilities of collective musical practice. The research appointed important impacts in many sectors of the artistic-musical class related to the virus containment measurements during the Covid-19 pandemic, still with no previsions of a completely safe in-person return.

Keywords: Covid-19; Collective musical practice; Social distancing; Music Technology; Virtual rehearsal.

Desde o início do ano de 2020 as relações sociais e de trabalho mudaram radicalmente devido à pandemia da Covid-19 e tivemos que adequar e reinventar nossa forma de interagir com o mundo do trabalho, social, econômico, político e, de alguma forma, manter as atividades essenciais. Distanciamento e isolamento social, uso de máscaras, suspensão por tempo indeterminado dos ensinos e das atividades presenciais, vacinação em massa são algumas das medidas de contenção adotadas contra o espalhamento do coronavírus Sars-Cov-2 da doença Covid-19.

Quais os impactos e consequências nas atividades presenciais de práticas musicais coletivas? Como se mantiveram ativas? Quais

adaptações e novos aprendizados foram necessários? Como se sentiram os integrantes destas ações musicais durante este período?

O ensino superior público manteve-se, inicialmente, em atividade no formato remoto (não presencial), sofrendo adequações nos âmbitos do Ensino, Pesquisa e Extensão. Em geral, nos cursos superiores públicos presenciais de Música as disciplinas e programas de extensão que envolvem a prática musical coletiva, onde são fundamentais a interação sincrônica e a estesia musical dos discentes e pessoas da comunidade, sofreram impactos em sua essência, como são os casos de Coral, Regência Coral e de Orquestra, Música de Câmara, Prática de Conjunto, Prática de Orquestra, Percepção Musical, Estágio Supervisionado e aula de Instrumento.

Assim, como tantos outros programas e projetos de extensão universitária, o programa de Extensão Cultural *Engenho Musical* do Departamento de Música do Centro de Artes (Ceart) da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), vinculado à Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Comunidade (Proex/Udesc) procurou manter-se ativo dentro das limitações impostas pela pandemia, e é sobre este processo de adequação e sobrevivência (ou seria super vivência!) do programa que relataremos neste artigo.

Sobre o Programa de Extensão *Engenho Musical*

Ativo desde 2016, o programa de extensão *Engenho Musical* propõe a formação de grupos musicais e de estudo em música, organizados em quatro ações/projetos direcionados à comunidade da Grande Florianópolis e comunidade universitária:

1. *Big Band Udesc* - grupo de sopros e quarteto de jazz (guitarra, piano, baixo e bateria) visando as atividades da prática musical coletiva através da montagem de um repertório instrumental de *standards de jazz* e temas da música instrumental brasileira. Surgiu em 2016 por iniciativa de um grupo de discentes do curso de Licenciatura em Música da Udesc e atualmente é formada por pessoas da comunidade da Grande Florianópolis

e da comunidade universitária¹.

2. Madrigal Udesc – grupo voltado para a prática vocal/coral formado em 2016, também por iniciativa de um grupo de discentes do curso de Licenciatura em Música da Udesc, que se dedica à interpretação do repertório vocal histórico desde a Renascença à atualidade com foco em obras dos séculos XX e XXI, formado por pessoas da comunidade da Grande Florianópolis e da comunidade universitária².
3. Coro Infantil VIVA VOZ da Udesc – coro infantil formado por crianças de 7 a 10 anos da Grande Florianópolis, dirigido musicalmente por discentes/monitores orientados pela profa. de Regência Coral da Udesc. Possibilita a prática musical coletiva e sensibilização artística às crianças participantes, e aos discentes do curso de música o desenvolvimento de habilidades relacionadas à Regência e Composição para coro infantil. Fundado em 2017 e inicialmente vinculado ao programa de extensão *Viva a Voz* sob coordenação da profa. Alicia Cupani, o Coro Infantil VIVA VOZ foi incorporado em 2020 ao programa *Engenho Musical*. O trabalho musical contempla os fundamentos básicos do ensino do canto, exercícios de interação para o canto coletivo, improvisação e montagem de repertório formado por canções infantis, tradicionais, arranjos e obras originais compostas especialmente para o coro infantil.
4. Laboratório de Composição e Regência – grupo formado exclusivamente por discentes dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Música da Udesc. Destina-se às atividades experimentais de Composição Musical e de Regência Coral/ Instrumental dos grupos supracitados sob a orientação da professora Cristina Emboaba, buscando desenvolver os repertórios para os grupos vinculados ao programa. Através dessa atividade laboratorial, os(as) discentes têm a possibilidade de vivenciar a interação das atividades musicais com a composição e a condução de obras, aplicando em situações

1 Canal do Youtube da Big Band Udesc: https://www.youtube.com/results?search_query=bigband+udesc

2 Canal do Youtube do Madrigal Udesc: https://www.youtube.com/results?search_query=madrigal+udesc

práticas as habilidades e os conhecimentos adquiridos no curso de música.

Na proposta de trabalho do programa *Engenho Musical* é imprescindível a articulação das principais atividades musicais: Poética (composição), Prática (interpretação e performance) e Teoria (Pesquisa e Musicologia), numa íntima relação com o ensino e a pesquisa para a fundamentação das atividades, que são inerentes a todas as disciplinas do currículo de graduação e pós-graduação em música. As ações/projetos propostos buscam concretizar o currículo musical com a possibilidade de experimentação e atuação prática dos(as) discentes junto à comunidade em articulação com os conhecimentos adquiridos no curso de música e nos grupos musicais/laboratórios formados no programa. A extensão universitária interage com os currículos de graduação e pós graduação, serve à comunidade em intersecção com a atuação discente, experimenta e constrói dinâmicas de trabalho que demandam essas atividades musicais quando realizadas na sociedade em geral.

Desde 2016 os grupos musicais *Big Band Udesc* e *Madrigal Udesc* apresentaram-se em diversos eventos internos e externos à universidade, em instituições municipais, em turnês pelo estado de Santa Catarina promovidas pela parceria SESC-Udesc, entre outras. Participaram da montagem de três espetáculos — *A Era do Rádio* (2016-2017), *Ode a Zumbi, comandante guerreiro* (2018) de José Gustavo J. Camargo e *O Grande Circo Místico* (2019) de Edu Lobo e Chico Buarque (arranjos de José Gustavo J. Camargo, Fernando Emboaba, Lucas Galon e Rafael Fortaleza). Esses espetáculos foram apresentados no Teatro Ademir Rosa (CIC - Florianópolis), na Udesc (campus Florianópolis), Arena Petry (São José/SC) e no Teatro Municipal Marajoara (Lages/SC), sempre com uma expressiva quantidade de público. Os grupos também marcaram presença em festivais importantes como *Festival Música Nova Gilberto Mendes*³ (2020) e *Festival Fiato al Brasile* (2021), ambos em formato virtual. O Laboratório de Composição e Regência também teve a participação de quatro de seus integrantes/discentes no *Festival Internacional Fiato al Brasile*⁴, na cidade de Faenza (Itália) em sua 9ª

4 Links do Festival *Fiato al Brasile*: https://www.youtube.com/watch?v=zPOORIZtBY&t=14s&ab_channel=Alma-Academia+Livre+M%C3%AAsica+Artes

Concerto de Canto — 17h — Festival *Fiato al Brasile* 2021 — edição especial

edição em fevereiro de 2020, quando atuaram como compositores e regentes da obra para orquestra, coro e percussão “*Mitopoemas Yanomamis*”, composta especialmente para esse festival.

O coro infantil Viva Voz em 2019 apresentou-se duas vezes no auditório do DMU para familiares e público em geral e também no auditório do bloco amarelo do Ceart/Udesc, finalizando o processo de trabalho anual ainda vinculado ao programa de extensão *Viva a Voz*. No mesmo ano lançou um clipe alusivo ao Natal da música *Mistério de Natal*, obra composta no laboratório de Composição e Regência deste programa. Em 2020 não chegou a se apresentar devido à suspensão das atividades na pandemia.

Metodologia

Neste artigo realizamos um levantamento bibliográfico de artigos e trabalhos acadêmicos que contemplam os assuntos referentes à pandemia da Covid-19 e grupos musicais, as estratégias e recursos utilizados para a manutenção da atividade musical coletiva durante esse período de isolamento e distanciamento social.

Aplicamos uma pesquisa Quantitativa-Qualitativa, composta por um questionário com perguntas objetivas e com perguntas abertas dirigido aos integrantes dos três grupos musicais do programa atuantes durante a pandemia, a fim de mapearmos a situação individual dos integrantes do programa no período estudado e contribuir para posterior análise e discussão.

As perguntas objetivas de múltipla escolha buscam “trazer à luz dados, indicadores e tendências observáveis” (MINAYO, 1993, p.247), identificando o perfil dos participantes do programa de extensão. As perguntas abertas mostram-se mais adequadas a “aprofundar a complexidade de fenômenos, fatos e processos particulares e específicos de grupos mais ou menos delimitados em extensão e capazes de serem abrangidos intensamente” (*ibidem*, p.247). A articulação destes dois modelos visa uma complementaridade, onde “o estudo quantitativo pode gerar questões para serem aprofundadas qualitativamente, e vice-versa” (*ibidem*, p. 247).

A coleta de dados na parte do Questionário de Perguntas Abertas, segundo Richardson *et al.* “caracteriza-se por perguntas ou afirmações que levam o entrevistado a responder com frases ou orações. O pesquisador não está interessado em antecipar respostas, deseja uma maior elaboração das opiniões do entrevistado” (RICHARDSON *et al.*, 2011, p.193). Ainda segundo Richardson *et al.* (2011) esta é considerada uma amostra intencional, pois se tem conhecimento da atuação dos(as) entrevistados(as) na área pesquisada. O autor aponta também a dificuldade de classificação e codificação das respostas em questões abertas, pois as respostas podem ser similares, mas com significado e qualidade de escrita diferentes que podem interferir na análise.

As questões foram formuladas depois do levantamento bibliográfico e o questionário foi aplicado a todos(as) componentes ativos(as) dos 3 grupos citados referente ao período de isolamento de março de 2020 a agosto de 2021, incluindo aqueles(as) que deixaram de participar do programa durante o período. Um termo de consentimento livre e esclarecido foi enviado a todos(as) participantes da pesquisa para o devido consentimento quanto à divulgação dos dados, sem identificação nominal no texto do artigo, disponível pelo Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos – CEPESH/UEDESC.

Para Gil (2008), o questionário é “uma técnica de investigação composta por um conjunto de questões que são submetidas a pessoas com o propósito de obter informações sobre conhecimentos, crenças, sentimentos, valores, interesses, expectativas, aspirações, temores, comportamento presente ou passado, etc” e que tem o potencial de “traduzir objetivos de pesquisa em questões específicas” (GIL, 2008, p.121), onde as respostas fornecerão dados para a descrição das características da amostragem pesquisada (GIL, 2008).

A partir das recomendações citadas, as perguntas do questionário foram elaboradas para identificar as situações individuais de cada participante frente às dificuldades impostas neste período da pandemia, como enfrentaram a necessária adaptação para sua continuidade no grupo musical e quais suas impressões sensoriais (estésicas, ligadas à percepção e sensibilidade) e emocionais sobre o processo musical desenvolvido de forma remota.

O questionário consiste em 4 perguntas de múltipla escolha para descrição dos perfis dos participantes e 4 perguntas abertas com o intuito de obter respostas de forma livre e apontando considerações que consideraram relevantes (RICHARDSON *et al*, 2011).

Após contato com cada um dos participantes e seus devidos consentimentos para participação nesta pesquisa, o questionário foi enviado pelo *Google Forms* nos dias 17 e 18 de agosto de 2021 aos 43 participantes do programa. O período de respostas ficou aberto por duas semanas, onde obtivemos um total de 40 respostas de integrantes do programa. Destes respondentes, 21 são do Madrigal, 19 da *Big Band* e 3 do laboratório de Composição e Regência, sendo que os integrantes deste último pertencem também a um dos dois grupos musicais e estão previamente computados.

Pandemia da Covid-19 e seus impactos nas atividades musicais

A Pandemia da Covid-19, declarada em março de 2020 pela Organização Mundial da Saúde (OMS), exigiu a adoção de medidas de contenção para controlar o espalhamento do vírus — distanciamento e isolamento social, uso de máscaras, higienização constante das mãos, e atualmente a vacinação em massa — e a falta da ação presencial no espaço de trabalho/estudo afetou profundamente as atividades musicais aqui descritas, que foram substituídas pelo acesso remoto através da internet. A performance coletiva, nos diversos segmentos artísticos e culturais (Música, Teatro, Dança, Cinema), sofreu um profundo impacto com a impossibilidade da realização presencial de aulas, ensaios, concertos e apresentações, alterando por tempo indeterminado a forma de atuação de grupos e obrigando gestores, artistas, professores e estudantes a buscarem alternativas para a manutenção das atividades artísticas e educacionais. Entre as várias atividades musicais consideradas eventos de *super transmissão*⁵ do coronavírus pelo *Centers for Disease Control and Prevention- USA* (CDC), destacamos as formações coletivas como Coral, Orquestra, Banda ou grupo de Sopros.

5 *Super-Spread Event* - MURBE *et al* (2020); SPAHN, RICHTER (2020); NÁPOLES *et al* (2020), WEAVER, MILLER *et al* (2020/2021); CAMARGO (2021).

Até o momento, a doença Covid-19 é considerada uma síndrome respiratória aguda grave causada pelo vírus denominado SARS-CoV-2 (*severe acute respiratory syndrome coronavirus 2*), e sua transmissão, ou espalhamento, ocorre pelas vias aéreas (naso-faríngeas) através de gotículas expelidas pela fala, tosse, canto, grito, pelo acúmulo do efeito aerossol, pelo contato físico em superfícies contaminadas, seguido do contato com mucosa.

Além do comprometimento respiratório e da Síndrome Respiratória Aguda Grave (SRAG) podem surgir outras síndromes clínicas associadas ao agravamento causado pela Covid-19 que vão desde a Seps e Choque séptico a várias sequelas tardias como fadiga, dispneia, tosse, artralgia, complicações cardiovasculares, complicações respiratórias, insuficiência renal aguda, complicações dermatológicas, complicações neurológicas como disfunção de olfato e paladar, desregulação do sono, alteração cognitiva, problemas de memória, complicações psiquiátricas e acometimento do sistema vascular com tendência à hipercoagulação (Hospital Albert Einstein no Manejo do Coronavírus – Covid-19, 2020, p.17, 18, 19). Diante da gravidade desta doença é imperativo que haja um gerenciamento governamental responsável e eficaz para controlar o espalhamento do vírus e arrefecer a pandemia da Covid-19, possibilitando o retorno seguro às atividades presenciais.

As medidas de contenção adotadas se justificam pela gravidade do quadro clínico apresentado, comprometendo a continuidade das atividades musicais práticas e coletivas de forma presencial e que envolvam manipulação de ar, justamente por serem formas eficazes de espalhamento do vírus. Segundo alguns estudos de MUERBE *et al*; SPAHN, RICHTER; NÁPOLES *et al*, WEAVER, MILLER *et al*. citados em Camargo:

[...] o ato de cantar/soprar é uma atividade musical que envolve a manipulação de ar e equipara-se à força do espirro ou tosse. Quando acontece de forma coletiva ocorre, comprovadamente, o acúmulo do efeito aerossol, principalmente em locais fechados, intensificando a possibilidade de transmissão do vírus. As atividades como o canto e sopro estão sendo consideradas Eventos de Super Transmissão – *Super-Spread Event*, denominação dada pelo órgão de controle dos Estados Unidos CDC (*Centers for Disease Control and Prevention*) e que por essa

natureza ampliam os riscos de propagação e contágio do vírus (CAMARGO, 2021, p. 256-257).

Protocolos de segurança sanitária e recomendações para essas atividades com e sem (grifo nosso) manipulação de ar foram prescritos em várias partes do mundo, como na Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos da América e experimentados ainda em 2020 nos períodos de desconfinamento nesses países⁶. Recomendações para retomada da atividade presencial (ensaios e apresentação) da atividade musical vão desde o uso ininterrupto de máscara, distanciamento entre músicos, à diminuição do tempo de ensaio e aumento da dimensão do espaço de ensaio e apresentação⁷, mesmo após a vacinação.

Adaptação do Programa de Extensão *Engenho Musical* ao novo paradigma social e sanitário

A partir da situação descrita, os grupos musicais, em suas variadas formações, pesquisaram alternativas que permitissem a continuidade de seus trabalhos musicais diante da suspensão das atividades presenciais. Citamos como exemplo desta adaptação alguns programas de extensão existentes há décadas no estado de São Paulo, como o

6 "Uma publicação científica relatou um surto forte num coro nos Estados Unidos da América a 12 de maio (Condado de Skagit, Washington) (Hamner et al. 2020). Uma elevada taxa de infecção foi relatada pelo coro às autoridades de saúde a 17 de março de 2020. O ensaio do coro que presumivelmente levou à elevada taxa de infecção, ocorreu no dia 10 de março de 2020. Dos 61 membros que fizeram parte do ensaio de 10 de março de 2020, 53 ficaram doentes, três tiveram que ser tratados no hospital e dois morreram. A média de idades dos cantores era de 69 anos (idades compreendidas entre os 31 e os 83 anos); os três membros hospitalizados tinham duas ou mais condições médicas conhecidas anteriormente à COVID-19. A infecção via aerossóis é discutida na publicação como sendo a possível fonte de contaminação. No entanto, outros fatores influenciadores também foram rigorosamente examinados. O distanciamento entre indivíduos era pequeno, 15–25 cm (6' - 10') entre cadeiras. O ensaio durou aproximadamente 2h30; houve um único intervalo de 15 minutos. Para além disso, a presumível pessoa suspeita de ser a fonte primária da propagação do vírus no ensaio de 10 de março, já se encontraria sintomática a 7 de março. Tal pessoa também havia participado no ensaio de 3 de março" (SPAHN, RICHTER, 2020, p.14).

7 Vide CAMARGO, C.M.E.C.J. Ensaio sobre a Covid-19 e a área musical. IN: PIEDADE, Acacio Tadeu de Camargo, HOLLER, Marcos Tadeu (orgs). *MUSICS: Musicologia Histórica, Composição e Performance* - Curitiba: CRV, 2021. p. 251 -279.

*Coral da Unesp*⁸ que, pela característica do público⁹ que frequenta suas atividades optou pela produção de vídeos mosaicos e cursos *online* direcionados não somente aos participantes dos corais, mas a toda a comunidade universitária e local¹⁰. Já o programa de extensão da universidade paulista USP, o *Coralusp* também optou por vídeos mosaicos em produções para coro e orquestra com participação de convidados especiais¹¹, além de outras atividades no modo remoto.

No programa de extensão *Engenho Musical* primeiramente adotamos reuniões em videoconferência através das plataformas *Microsoft Teams* e *Big Blue Button* (no Moodle), disponibilizados pela Udesc, nos horários normais de ensaio, na tentativa de manter minimamente a rotina de trabalho anterior à pandemia.

No início de 2020 o Coral Infantil *Viva Voz* realizou a seleção de novos(as) integrantes divulgando e entrando em contato para o agendamento dos primeiros ensaios. Entretanto, por conta do início da pandemia, os primeiros ensaios foram cancelados, seguido da suspensão por tempo indeterminado. Esta suspensão se deu tanto pelos motivos já supracitados de alta transmissibilidade, como também a dificuldade de acesso de grande parte dos(as) participantes aos meios tecnológicos (equipamentos e programas) necessários, uma alta exposição às telas especialmente prejudicial para a faixa etária mencionada e demasiadamente utilizadas no sistema regular de ensino, o excesso de atividades on-line, e uma possível frustração das crianças com este formato de coro não presencial.

As atividades realizadas pelos três grupos ativos do programa *Engenho Musical* neste formato à distância foram:

Big Band – discussão de repertório; apreciação musical de performances e obras autorais/arranjos de *Big Bands* nacionais e internacionais de referência; atualizações sobre a Covid-19; discussão de futuros projetos; exercícios técnicos nos instrumentos conduzidos por um

8 Relato de Sandra Mendes Sampaio, uma das regentes do programa *Coral da Unesp*, aos autores(as) deste artigo.

9 Público coralista formado essencialmente pela comunidade das cidades onde se situam os campi da universidade UNESP.

10 Exemplo de cursos: Desvendando a partitura, Técnica Vocal, História da Música Popular Brasileira, entre outros.

11 Como foi o caso do vídeo mosaico com o cantor e cancionista Chico César na performance da canção *Os inumeráveis*, autoria de Bráulio Bessa.

dos integrantes da *Big Band*; gravações em áudio e vídeo individuais de peças do repertório e editadas no formato de vídeo mosaico musical, simulando uma performance coletiva; intensificação da divulgação do projeto nas redes sociais e no canal no *YouTube*; *lives*¹² com convidados (instrumentistas, compositores, professores), vídeo aulas e depoimentos; rodas de conversa para apoio emocional aos(as) integrantes e manutenção do vínculo com o projeto; utilização do programa *Jamulus* a partir de 2021 para os ensaios coletivos. As *lives* aconteceram com convidados e a mediação foi feita pelos próprios integrantes com temas relacionados à *Big Band*.

Madrugal — intensificação de Técnica Vocal por videoconferência desenvolvida por integrantes do grupo; a apreciação musical de obras corais de variados gêneros e períodos históricos; discussão sobre repertório e futuros projetos; gravações em áudio e vídeo individuais de peças do repertório e editadas no formato de vídeo mosaico musical; intensificação da divulgação do projeto nas redes sociais e no canal no *Youtube*; atualizações sobre a Covid-19; rodas de conversa para apoio emocional aos(as) integrantes e manutenção do vínculo com o projeto; utilização do programa *Jamulus* a partir de 2021 para os ensaios coletivos.

Laboratório de Composição e Regência: para a *Big Band* foram compostas 7 novas obras entre arranjos e originais, algumas reformadas posteriormente nos vídeos mosaicos. Para o Madrigal foram elaboradas reedições de obras visando a gravação para os vídeos mosaicos e estudo de direção musical.

Para a produção dos vídeos mosaicos mencionados foram utilizados os programas de edição de áudio multipista, ou seja, as *Digital Audio Workstations* (DAW¹³) *Pro Tools*, *Reaper*, *Ableton Live* e *Logic Pro*; para reedição de partituras os programas *Sibelius* e *MuseScore* e para edição e tratamento dos vídeos os programas *Adobe Premiere*

12 Transmissão de uma roda de conversa ao vivo com um(a) mediador(a) e convidados(as), onde os participantes encontram-se em lugares distintos, discutindo sobre um tema específico comum à todos(as), de forma online e com participação de ouvintes através do *chat*; transmitida por um canal no *Youtube* e redes sociais, ficando posteriormente disponível na internet.

13 As DAWs são as principais ferramentas de trabalho para a edição, criação e manipulação de material sonoro em meios digitais — possuem diversos recursos integrados que possibilitam acesso aos procedimentos comuns do processo de produção, mixagem e masterização musical.

Pro e *HandBrake*. Foram montadas equipes de edição de áudio e vídeo em cada um dos grupos com os(as) próprios(as) integrantes que já utilizavam, de alguma forma, estes programas ou similares. Já para as captações de áudio e vídeo individuais de cada integrante dos grupos foram adotados protocolos básicos de gravação na tentativa de minimizar as diferenças acústicas (preferência a ambiente com baixa reverberação) e de imagem (fundo, iluminação, posição de câmera, etc). No entanto, os equipamentos utilizados eram de qualidade diversificada, de celulares a microfones e interfaces de áudio que já pertenciam a cada um(a). Os resultados sonoros e de imagem foram bastante heterogêneos, dificultando o processo de edição.

Gravação e Edição de Áudio

Em ambos os grupos as dificuldades e soluções encontradas foram semelhantes, diferenciando-se no tempo de realização de cada produção, no nível de engajamento individual e nas condições técnicas mínimas necessárias para cada grupo.

Os dois grupos partiram da reedição da partitura das obras escolhidas e sua transformação em guias *Musical Instrument Digital Interface* (MIDI) para a gravação. No entanto, no Madrigal a performance musical tem na agógica musical elementos de expressão mais variáveis, como alteração de andamento, fermatas, alteração de fórmula de compasso, alteração de dinâmica, o que exigiu uma reedição mais complexa, como será explicado posteriormente.

Nas primeiras gravações realizadas não havia um protocolo de captação específico, resultando em gravações com formatos variados de áudio, alguns com compressão e perda de qualidade, como *Advanced Audio Coding* (AAC) e *MPEG Layer-3* (MP3), além dos áudios que chegavam com muita ambiência e ruídos externos, como relatado por um(a) respondente do questionário:

A maior problemática para mim na feitura dos vídeos é captar o áudio, primeiramente. Onde moro é muito barulhento (carros, motos, portão de garagem, cães latindo, obras no prédio, vizinhos barulhentos), então, além de meus próprios erros, minhas gravações também eram

interrompidas por causa de muitos sons externos. Ter que decorar as canções e cantar dentro do guarda-roupa para tentar captar um som um pouco melhor é trabalhoso (respondente da pesquisa).

Segundo o relato da equipe de edição de áudio da *Big Band* na produção dos vídeos mosaico, a partir dos erros das primeiras experiências as gravações adotaram as seguintes fases: 1. confecção de uma guia em MIDI da obra escolhida a partir da partitura, 2. determinação da sequência em que os instrumentos serão gravados; 3. estabelecimento de um protocolo para a captura do áudio e do vídeo de cada integrante; 4. protocolo para o envio dos arquivos de áudio e vídeo.

A edição dos áudios necessitou da organização das pistas em grupos de naipes no *software Reaper*: Cozinha (Bateria, Baixo, Piano e Violão/Guitarra), Flautas, Saxofones Alto, Tenor e Barítono, Fagote, Trompete e Tuba. Em seguida foi realizada a edição da performance com correções rítmicas de todos os instrumentos a partir da performance da bateria e do metrônomo estabelecido no processo de pré-produção. A afinação também precisou de ajustes onde os instrumentos, com exceção de Bateria, Piano, Guitarra e Violão, foram processados no *plugin* de afinação *Melodyne*. Finalmente, os processos de mixagem — escolha das linhas instrumentais que se destacaram e homogeneização dos timbres por naipes — e masterização final do áudio.

Protocolos de gravação foram adotados, inclusive determinando a sequência em que os instrumentos deveriam ser gravados, começando pelos instrumentos da cozinha para que esta base instrumental pudesse ser montada antes das outras gravações e melhorar a fluência musical. Assim, os outros instrumentistas de sopro poderiam fazer suas gravações a partir das já editadas, mas que, em alguns casos, foi prejudicada devido a atrasos nos envios de áudios, alterando-se a sequência predeterminada. Foi estabelecido que as gravações dos áudios e dos vídeos deveriam acontecer separadamente, caso não houvesse a possibilidade de ambos serem gravados simultaneamente por aparelhos diferentes. A intenção desta escolha é para que a gravação de um não fosse comprometida pela do outro, já que vídeo e áudio exigem diferentes angulações e distanciamentos dos aparelhos captadores (na maioria dos casos, aparelhos celulares), além de diferentes ambientes em que os instrumentos foram gravados.

No processo de edição as faixas eram separadas em subgrupos, que ora estavam organizados por naipes com timbres semelhantes, ou que exercessem a mesma função na sonoridade total (como brilho ou “cama” sonora, por exemplo). O *software* utilizado para todas as partes do processo foi o *Reaper*. Na edição dos instrumentos evidenciou-se a falta de ensaios presenciais e dificuldades técnicas, onde o entendimento dos ritmos e frases ficou, por vezes, prejudicado. Para estes ajustes foi utilizada a ferramenta de *time stretch* que permitiu manipular o ritmo dos instrumentos com mais detalhes.

Após a edição do ritmo, com todas as faixas renderizadas¹⁴ individualmente em suas versões finais, foi aplicado o *plugin Melodyne* em todos os instrumentos melódicos (os sopros e o Baixo elétrico) para que estivessem afinados entre si. A referência para a afinação entre os instrumentistas de sopro ficou comprometida pois, acostumados a tocar em grupo e presencialmente, os integrantes estavam privados da estesia musical coletiva no mesmo espaço durante a performance e as dificuldades individuais se evidenciaram. Várias habilidades desenvolvidas neste cenário foram alteradas quando gravadas com fones de ouvido, escutando um metrônomo ou uma guia feita em MIDI.

Pensar a sonoridade do grupo para ser escutada por meio mecânico, como aplicar efeitos e automações que só são possíveis em uma situação como esta, mas que não se aplicam à sonoridade final de um grupo instrumental em sua performance presencial, foram algumas das questões levantadas no processo de escolha da mixagem. Com a realização de algumas gravações o processo de mixagem de áudio foi se padronizando¹⁵. As versões preliminares eram enviadas para o grupo de *WhatsApp* da *Big Band* para permitir a discussão e a participação de todos(as) no processo, e após os ajustes finais o áudio era encaminhado ao responsável pela edição de vídeo para que fosse preparada a versão final.

Relato semelhante foi da equipe da edição de áudio do Madrigal, que procurando minimizar os problemas apontados, desenvolveu um material de apoio no formato de tutoriais em vídeo e texto para que

14 Processo em que o computador analisa os dados para previamente processá-los antes da exportação final, alinhando todos os cortes e efeitos que foi trabalhado na montagem.

15 Estabeleceu-se iniciar pela Cozinha (quarteto Bateria, Baixo, Guitarra/Violão e Piano), seguir com os sopros graves, e depois ir adicionando um a um os sopros dos médios aos mais agudos.

cada integrante pudesse gravar da melhor maneira possível dentro de sua realidade. Neste tutorial constam sugestões de aplicativos possíveis para se gravar com o celular ou computador, o formato de captação deste áudio, a exportação em formatos não comprimidos e cuidados com a acústica (ex: gravação dentro de guarda roupas com cobertas). Alguns *softwares* e *plugins*¹⁶ foram adotados pela equipe de edição de áudio, em geral a DAW *Reaper* para realizar a edição, mixagem e masterização, junto com o programa *Sound Forge* usado para compressão de alguns áudios recebidos. *Plugins* nativos do próprio *Reaper* foram aplicados, como também *plugins* da *Waves* e *Focusrite*.

Trazendo como exemplo do processo descrito, a equipe de edição de áudio do Madrigal relata que a gravação da obra *Eco*¹⁷ se iniciou com a reedição da partitura, visando contemplar a agógica através das mudanças na fórmula de compasso e adição de compassos para representar de maneira mais fiel a performance conduzida pela regente em condições presenciais, como o uso de fermatas por exemplo. Para realizar essa reedição foi utilizado o programa de edição *Sibelius*. Esta partitura foi exportada em formato MIDI, e através de uma DAW a guia para gravação de um quarteto vocal-guia (Baixo, Tenor, Contralto e Soprano) foi produzida. Utilizando o programa de edição de áudio *Logic Pro*, sons virtuais do próprio *software* e também do *plug-in Amadeus*, fizeram a leitura dos arquivos MIDI. Foi necessária uma divisão de timbres e mixagem dos volumes para que, quando a guia fosse escutada por cada integrante do quarteto-guia, o(a) cantor(a) ouvisse bem a própria linha seguindo a guia com metrônomo e a partitura modificada, gravando sua voz. A partir daí foram feitas quatro guias formadas pela voz daquele naipe somada às outras linhas. Para a voz solo de cada naipe foram usados 2 timbres: piano (por conta do ataque sonoro) e oboé (sustentação sonora). Os outros naipes receberam o som de cordas friccionadas.

16 *Plugins* são programas que adicionam funções a outros programas maiores – neste contexto, são programas de edição de áudio que atuam dentro do programa *Reaper*, uma DAW popular.

17 Obra pertencente à trilogia *Tres Canciones de Amor* do compositor Manuel Oltra (1922 – 2015) com texto de Federico Garcia lorca. Vídeo ainda em edição.

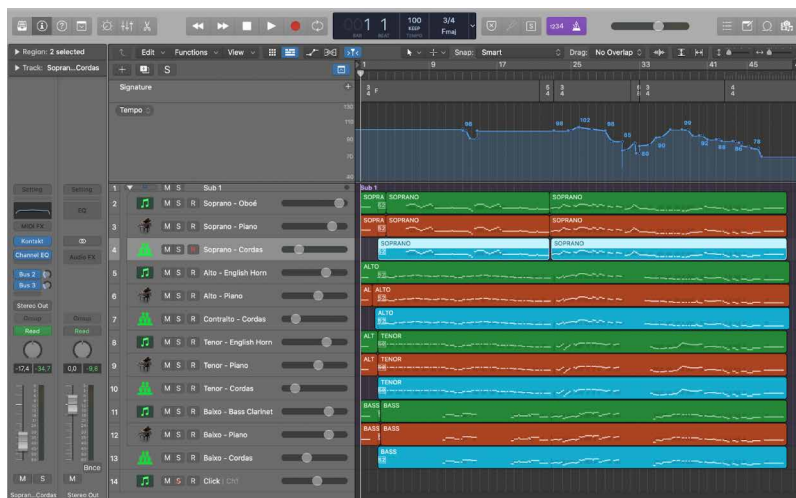


Figura 1 – Edição do MIDI da música *Eco* no programa *LogicPro* para guia de gravação do quarteto. Fonte: Arquivo pessoal

Ainda utilizando a mesma obra como exemplo, o andamento foi alterado diversas vezes para se aproximar da agógica da performance ao vivo, como é possível analisar na figura 1 em “Tempo” com a linha de automação em azul. Cada um desses pontos representa uma mudança no andamento. Cada guia foi exportada em formato WAV, evitando perda de qualidade por compressão, e adicionada em uma pasta na nuvem *Google Drive* para o quarteto-guia¹⁸ gravar. Posteriormente elaborou-se uma segunda guia, agora com uma voz guia de cada naipe – o que facilita o processo de gravação dos demais integrantes do grupo.

O registro individual de cada integrante somou-se com as faixas dos outros membros do grupo e todos se encontraram virtualmente em

18 A escolha de colocar em uma nuvem foi no sentido da praticidade em acessar e organizar os materiais, já que ao enviar por e-mail ou *WhatsApp* o material muitas vezes acaba se perdendo entre as conversas.

um programa de edição de áudio¹⁹. Tanto a sincronização das vozes quanto a mixagem de volumes, que presencialmente parte do gestual da regente, passam a acontecer pelas mãos do editor de áudio, sendo visível por meio de linhas no programa de edição. A sincronização aconteceu em três momentos: primeiro com a voz guia de cada naipe sendo encaixada na guia com instrumentos virtuais e metrônomo; num segundo momento as vozes de cada naipe e por último a sincronia do coro como um todo. Esta última aconteceu principalmente com os cortes finais e ataques de frases, e em alguns casos teve interferência ao aumentar ou diminuir a duração de algumas notas, além de sincronização de consoantes no final de frase (ex: sons com terminação em /s/). A figura 2 apresenta uma amostra do processo de edição, mixagem e masterização.

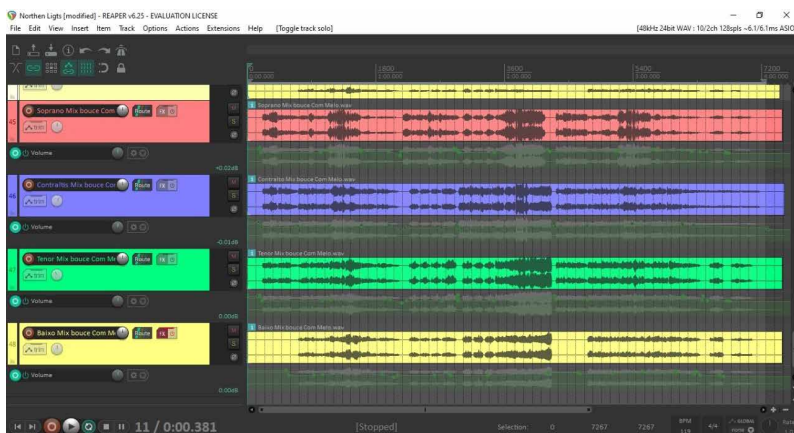


Figura 2 – Edição/Mixagem/Masterização da música *Northern Lights* no programa *Reaper*. Fonte: Arquivo pessoal

¹⁹ Dentre as tantas funcionalidades do programa, uma das funções foi de, através das ferramentas do *software*, se aproximar a uma sala de concerto. Para isso, cada faixa (referente a cada integrante) precisou ser disposto em um local desta "sala" da maneira que aconteceria presencialmente, como por exemplo, em forma de meia lua voltados para o regente. A maneira de desenvolver esta espacialidade foi reunindo os integrantes de cada naipe e distribuí-los de forma uniforme cada um(a) em um lugar do Pan (*Left e Right*, alto-falante da esquerda e alto-falante da direita), acomodando cada um nesta sala virtual. Para cada música foi aplicado uma maneira diferente da utilização do Pan, a mais comum foi espacializar minimamente os integrantes de cada naipe dentro de subgrupos (*Bus*), e após isso colocar este subgrupo em um local determinado do estéreo, equiparando aos outros napes. As vozes não foram muito espalhadas por conta da timbragem de cada naipe que, por não estarem cantando no modelo presencial, acabou em muitos casos não ficando homogêneo antes da edição.

Outra manipulação do material gravado foi diretamente na afinação das vozes através do *software Melodyne*. Mesmo que algumas vozes não precisassem de afinação em toda gravação, apresentaram algumas oscilações, como por exemplo na sustentação de algumas notas longas, necessitando passar pelo programa²⁰. Como cada voz foi captada dentro de uma realidade acústica diferente, uma das ferramentas aplicadas para colocar o coro em um mesmo local acústico foi o *reverb*. Nas primeiras produções diversos tipos de *reverb* foram utilizados, muitas vezes diferentes de uma para outra faixa, algumas inclusive já chegavam com alguma reverberação, o que é difícil de retirar na edição. Após a adoção de protocolo de gravação, com as estratégias já supracitadas, as gravações foram realizadas com menos reverberação, aplicando-se menos tipos de *reverb* na edição e possibilitando usar apenas em cada *bus*²¹ ou até mesmo só na master, realizando as automações (alterações de parâmetros automatizadas) necessárias para cada caso.

As múltiplas possibilidades presentes dentro do mundo da edição permitiram realizações que no modelo presencial de uma apresentação não seriam possíveis, como é o caso da obra *O Salutaris Hostia*, composição de Vytautas Miškinis. Na gravação desta peça é possível perceber na minutagem 0:49 do vídeo²² do Madrigal uma sobreposição em forma de textura escrita pelo compositor, onde cada voz dos naipes de soprano e contralto entram em momentos diferentes. Neste momento específico foi adotado um efeito de panorama para cada voz entrar em um lugar diferente do estéreo, com isso ficou bem distinta a primeira parte da música com a formação habitual do coro contraposto com este segundo momento da obra.

Apesar dos resultados satisfatórios dos vídeos mosaicos apontados na pesquisa, a opinião dos participantes mostrou-se divergente quanto à satisfação musical:

20 Sobre a equalização, quando a voz era mais nasal houve a diminuição no equalizador na frequência de região 1000 hz, no caso das vozes mais graves quando uma faixa estava sem muito corpo era aumentada a frequência pelos 50 - 100 hz. Essas estratégias foram utilizadas para auxiliar artificialmente na homogeneização dos naipes.

21 Em português, barramento. Um barramento é um caminho de sinal que pode ser usado para combinar caminhos de sinais de áudio individuais (ROEY, 2013, p.100).

22 <https://youtu.be/0fncMZdnuXE?t=49>

A gente tende a comparar com o presencial e obviamente não chega nem perto em termos de nível técnico nem em termos de satisfação pessoal (respondente da pesquisa).

Representa um registro permanente da atividade, coisa que praticamente não existia antes (respondente da pesquisa).

Resultados são válidos no sentido de mostrar a continuidade do grupo e um produto montado, mas não exatamente num sentido musical (respondente da pesquisa).

Gravação e Edição de Vídeo

Para a gravação do vídeo da *Big Band Udesc*, o grupo de editores decidiu estabelecer alguns padrões como: roupas lisas e sem marcas, vídeo gravado verticalmente (acomoda melhor no formato mosaico), qualidade igual ou superior a 720 *pixels* e armazenamento dos vídeos no *Google Drive* dos integrantes, onde eles mandariam somente o *link* para que pudesse ser baixado. Adaptações, erros e atrasos nos envios dos vídeos forçaram alterações na edição, onde as imagens dialogariam com discurso musical construindo uma narrativa.

O *software* utilizado foi o *Premiere*, desenvolvido pela *Adobe*, e devido à incompatibilidade das placas de vídeo o funcionamento do *software* apresentou vários problemas, acarretando diversas disfunções, como o atraso na visualização da imagem e principalmente na renderização dos vídeos. Ainda durante o desenvolvimento do projeto de edição, as maiores dificuldades encontradas foram as sincronizações e cortes de vídeo junto aos ajustes de dimensões, em que esses ficaram na tela, mantendo sempre a narrativa escolhida alinhada ao discurso musical²³. Um ponto também importante é a quantidade de tempo que se trabalha para o desenvolvimento de um vídeo ou o tratamento de um áudio. O processo da edição do vídeo é longo e trabalhoso, levando os discentes envolvidos a atualizarem constantemente seus conhecimentos e uso das ferramentas tecnológicas.

23 Exemplo: num solo de saxofone o instrumentista aparece em destaque; correspondência do som do instrumento à imagem; uso de imagens externas enfatizando ou contrapondo-se à ideia do discurso musical.

Os vídeos mosaicos da *Big Band* produzidos até o momento foram: *Coisa n. 1* (Clóvis Mello e Moacir Santos, adaptação João Geraldo e Jean Carlos), *All Blues* (Miles Davis, transcrição João Geraldo), *Suite de Natal* (coletânea com arranjos de José Gustavo J. Camargo), *Grato Canto* (Rafael Mazini)²⁴ e *Tão Bom que foi o Natal* (Chico Buarque, arranjos Cristina Emboaba, José Gustavo J. Camargo, Sólton Mendes e Matheus Oçoski).

De forma semelhante ao relatado pela equipe de edição de vídeo da *Big Band* Udesc, o desafio inicial da equipe de edição de áudio do Madrigal Udesc em relação à produção dos vídeos foi a sincronização do material visual com a *master* final produzida pelo grupo. Devido a inexperiência, as primeiras gravações em vídeo foram produzidas sem um protocolo de performance que simule a existência de uma claquete — o ato de bater uma palma rápida em frente a câmera, por exemplo, mas que depois de instituído contribuiu fortemente para a sincronização. Inicialmente, o objetivo dos vídeos era simular uma apresentação: figurino padronizado, simultaneidade e disposição das imagens individuais visando uma imagem do coral em performance musical. Com a prática e um aprofundamento nas linguagens do universo audiovisual, as estéticas visuais começaram a se diversificar e adquirir características que visavam dialogar com o conteúdo musical e literário das obras escolhidas. A sobreposição de imagens do vídeo de *Northern Lights* em seus êxtases e ápices; as imagens de praia, mar e o figurino em paletas de azul do vídeo de *Suite dos Pescadores*; a paleta de cores vibrantes e as cenas com foco nos olhos dos(as) coralistas no vídeo de *Ojos Brujos* são exemplos dessas escolhas.

Os protocolos foram desenvolvidos a partir dos erros, problemas e da inexperiência do grupo, como enquadramento, fundos específicos, figurino, resolução do vídeo, posição da câmera e palmas para claquete. O objetivo dos protocolos é promover uma unidade dentro da grande heterogeneidade de equipamentos e configurações espaciais de cada participante, além de minimizar os problemas de edição.

As propostas audiovisuais elaboradas pelos editores se intensificaram com o acúmulo da experiência conquistada a cada projeto finalizado, o que proporcionou novos formatos que não seriam inicialmente possíveis, e criou necessidades estéticas e artísticas que

24 Canal do youtube da *Big Band* Udesc: https://www.youtube.com/results?search_query=big+band+udesc

extrapolaram a mera representação de um coral à distância. No início desse processo estão as obras *Northern Lights*²⁵ e *Salutaris Hostia*²⁶, nas quais o grupo elegeu, através das imagens, aspectos da natureza para enaltecer e denunciar, como as praias e florestas do sul do Brasil, mas também a lua avermelhada pela fumaça das queimadas que aconteceu no momento da produção de *Northern Lights*. Para o vídeo da *Suíte dos Pescadores*²⁷, por exemplo, foram realizadas filmagens em uma vila de pescadores localizada no bairro Abraão, em Florianópolis (SC), para trazer à vida uma parte do imaginário que habita o conteúdo do texto da canção. Este tipo de abordagem não teria surgido dentro de uma proposta que visasse apenas ilustrar o coro simulando uma performance real, se abstendo de uma vasta gama de possibilidades que permeiam o meio audiovisual.

Entre os vídeos mosaicos do Madrigal produzidos até o momento estão *O Grande Circo Místico*, de Chico Buarque e Edu Lobo, *Northern Lights*, de Ola Gjeilo, *O Salutaris Hostia*, de Vytautas Miškinis, *Suíte de Natal* (coletânea com arranjo de José Gustavo J. de Camargo), *Ojos Brujos*, de Gonzalo Roig (Arranjo de Gisela Hernández), *Suíte dos Pescadores*, de Dorival Caymmi (Arranjo Damiano Cozzella)²⁸ e *Tão Bom que foi o Natal* de Chico Buarque (arranjos Cristina Emboaba, José Gustavo J. Camargo, Sólon Mendes e Matheus Oçoski).

O desenvolvimento das habilidades e conhecimento das novas tecnologias em áudio e vídeo permitiu aos integrantes dos grupos de edição aplicarem o conteúdo das disciplinas curriculares desta área, antes limitadas a situações didáticas de estúdio, e que agora se apresentavam com configurações diversas e heterogêneas de captação de áudio e imagem, devendo resultar num produto final representativo dos grupos e lançado publicamente em canais no *Youtube*. A realização de um projeto comum ao grupo, numa situação tão adversa de isolamento e de incertezas, promoveu um ânimo especial e disposição aos integrantes, que prontamente se mobilizaram na realização de cada vídeo mosaico, mesmo que em condições por vezes distantes das ideais.

25 https://www.youtube.com/watch?v=0MlnvrlCtMY&t=72s&ab_channel=MadrigalUdesc

26 https://www.youtube.com/watch?v=0fncMZdnuXE&ab_channel=MadrigalUdesc

27 https://www.youtube.com/watch?v=EOEQiHXqcY0&ab_channel=MadrigalUdesc

28 Canal no Youtube do Madrigal Udesc: https://www.youtube.com/results?search_query=madrigal+udesc

Abaixo, alguns relatos dos respondentes sobre os resultados obtidos:

[...] me senti uma pecinha importante como todas as outras ali na construção de todo mosaico musical coletivo e humano que se formou ao final dos trabalhos (respondente da pesquisa).

O microfone capta e amplia as imperfeições que em uma apresentação ao vivo poderiam ser despercebidas, como a respiração, pequenas variações na afinação, por exemplo. Além disso, na gravação não existe aquele efeito de coletivo, próprio de música coral (respondente da pesquisa).

A materialização do trabalho musical é de extrema importância, e a produção dos vídeos durante a pandemia foi uma alternativa muito prazerosa e eficiente. Além de divulgar a *Big Band* nos permitiu aprender um pouco mais sobre esse vasto mundo das gravações áudio visual (respondente da pesquisa).

[...] o primeiro resultado obtido foi realmente como um sopro de esperança, de ouvir os arranjos que tocávamos ao vivo, rever os amigos em seus mosaicos, etc (respondente da pesquisa).

Creio que atingimos resultados estéticos muito interessantes, com uma qualidade musical moldada para o universo da música de streaming/indústria fonográfica contemporânea: miramos em um patamar que assume o uso de técnicas de produção, mixagem, masterização e pós-produção de todo o material sonoro (respondente da pesquisa).

Vídeos Mosaicos: Simulacros de performance musical coletiva

A partir da experiência de gravação dos Vídeos Mosaicos — vídeos e áudios individuais editados numa performance coletiva — inferimos que esta produção musical virtual corresponde a um simulacro de uma performance real. Segundo Jean Baudrillard (1981), a simulação é o simulacro de algo “já não é o real, pois já não está envolto em

nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera” (p.8). Neste caso, o simulacro imagético e sonoro de um coral é resultado de um processo operacional, produzido a partir de “células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí” (*ibidem*). Para Baudrillard o hiper-real trata-se de:

[...] uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curta-circuita todas as peripécias. [...] Hiper-real, doravante ao abrigo do imaginário, não deixando lugar senão à recorrência orbital dos modelos e à geração simulada das diferenças (1981, p.9).

Ao afirmar que dissimular “é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência” (*ibidem*, p.9), Baudrillard (1981) descreve de forma profética a situação atual que vivemos em isolamento, distanciamento e suspensão por tempo indeterminado de nossas atividades presenciais. Ao lançarmos mão de procedimentos como a gravação de vídeos mosaicos, tentamos burlar o que nos foi imposto por um evento mundial que restringiu a nossa presença e nos obrigou a lidar com a ausência corpórea. Não por acaso, aconteceu a partir de 2020 uma explosão de vídeos mosaicos de corais e grupos instrumentais produzidos em curto espaço de tempo, usados como um dos mecanismos para combater a solidão imposta aos grupos, visando manter a memória coletiva, os vínculos afetivos e sociais anteriormente construídos e a própria sensação de existência e permanência do grupo e da atividade musical. Burlar o real construindo um hiper-real na tentativa de dissuadir-nos de nossa própria existência, mesmo que fora dos padrões anteriormente vividos:

Quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido. Sobrevalorização dos mitos de origem e dos signos de realidade. Sobrevalorização de verdade, de objetividade e de autenticidade de segundo plano. Escalada do verdadeiro, do vivido, ressurreição do

figurativo onde o objeto e a substância desaparecem. Produção desenfreada de real e de referencial, paralela e superior ao desenfreamento da produção material: assim surge a simulação na fase que nos interessa – uma estratégia de real, de neo-real e de hiper-real, que faz por todo o lado a dobragem de uma estratégia de dissuasão (*ibidem*, p.14).

No estudo de Daisy Fancourt e Andrew Steptoe (2021) sobre a presença social e o uso de estratégias de regulação emocional em experiências musicais virtuais (mais especificamente, comparando coros ao vivo e coros virtuais), os participantes do coro virtual citado gravaram suas performances nas suas próprias localidades físicas, e então a performance foi combinada e apresentada de volta no ciberespaço²⁹. Neste sentido, diferem da experiência de coros ao vivo em configurações físicas e sociais e tem pouco engajamento sensorial (vídeo + som de alto-falantes). Em contrapartida, ainda no mesmo artigo, Fancourt e Steptoe (2021) relatam alguns pontos positivos deste formato, como o tratamento singular que cada membro do coro tem (os membros recebiam instruções e um vídeo do regente para seguirem), além de senso maior de autoconfiança e um importante papel social, mesmo em condições tecnológicas adversas.

Em alguns casos, no entanto, foi sentida insatisfação musical/tecnológica pelos respondentes de nossa pesquisa:

[...] ainda fica muito distante do que é cantar e mixar as vozes ao vivo, em uma apresentação. [...] sinto que fica bem distante em questão de qualidade. O material é editado e ajustado, o que tira um pouco a necessidade

29 “Ciberespaço” é o “lugar” onde uma conversa de telefone aparenta ocorrer. Não dentro do seu telefone... nem dentro do telefone da outra pessoa... O lugar entre os telefones. O lugar indefinido por aí fora, onde ambos, os dois seres humanos, de fato se encontram e se comunicam... o ciberespaço é um lugar genuíno. Coisas que acontecem lá tem consequências muito genuínas.” (STERLING, 1992, p. 11 trad nossa. Disponível em: <http://www.dvara.net/hk/hackcrac.pdf>. Acessado em 29/10/2021.)

“Cyberspace is the “place” where a telephone conversation appears to occur. Not inside your actual phone [...] Not inside the other person’s phone [...] The place between the phones. The indefinite place out there, where the two of you, two human beings, actually meet and communicate [...] cyberspace is a genuine place. Things happen there that have very genuine consequences.”

de homogeneizar os timbres na hora de cantar, já que não temos os coleguinhos aqui do nosso lado. Ainda assim, fico feliz que tenhamos conseguido produzir esses conteúdos de casa, com tudo que está acontecendo (respondente da pesquisa).

Os vídeos de mosaico foram muito difíceis para mim, pois gravei com o celular. Gravei muitas vezes para ter um resultado sonoro insatisfatório. Era complicado posicionar o celular de forma adequada e também complexo encontrar silêncio (respondente da pesquisa).

Com a explosão de vídeos mosaicos durante 2020 percebeu-se também um excesso de manipulação e interferência nos áudios das edições musicais de alguns grupos corais, tornando o resultado musical inverossímil e distante das características e condições técnicas reais do grupo, distorcendo sua representatividade. O uso de programas e *plugins* para ajuste na afinação (*Autotune*, *Melodyne*) simulam uma perfeição que não é possível numa apresentação presencial de muitos coros, mas que, em virtude da ausência da experiência sensorial no mesmo ambiente, onde os harmônicos que soam colaboram com a regulação da afinação individual e do coro, torna-se necessária a interferência destes *softwares* na edição para ajustar e melhorar o resultado musical.

Outra questão relevante é a expectativa de grupos musicais em performances gravadas dentro de uma realidade na era do *streaming*. Com a facilidade de acesso a milhares de músicas produzidas com qualidade profissional, o parâmetro de excelência para a performance é muito elevado, exigindo patamares impossíveis de serem alcançados pela realidade dos grupos de extensão dessa natureza, podendo até gerar uma certa frustração com o resultado obtido quando comparado às produções da indústria musical.

Já em outros projetos de pesquisa investigando temáticas similares, como é o caso de “O Impacto do Vírus sobre a Vida dos Músicos: uma perspectiva Etnomusicológica”³⁰, coordenado por Pitre-Vásquez

30 Projeto de pesquisa em andamento no presente momento da escrita deste artigo, “O Impacto do Vírus sobre a Vida dos Músicos: uma perspectiva Etnomusicológica” – Pesquisa do GRUPETNO – Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR. Disponível em <https://grupetnoufpr.com/2020/05/02/o-grupo-de-estudos-ufpr-discute-o-impacto-do-virus-sobre-a-vida-dos-musicos-biologica-e-profissionalmente/>

(2020), considera que as explosões das *lives* pelas redes eletrônicas apareceram para justificar a existência dos músicos em uma realidade chamada de Pandemia, onde as *lives* eram inicialmente realizadas sem preocupação com a qualidade de produção e sim existencial.

Ensaaios coletivos e virtuais

Como outra estratégia para lidar com a suspensão do presencial, no primeiro semestre de 2021 passamos a utilizar o programa *Jamulus* – *play music online*, que possibilita o ensaio musical à distância com alguma compensação de latência (atraso). Esse programa é exclusivo para áudio, no nosso caso sem a sincronia do som com a imagem da condução gestual realizada pelo(a) regente, que passou a ser realizada oralmente através de orientações e comentários durante a performance. Este programa quando associado ao programa Zoom permite a sincronidade de imagem e som, mas não foi possível no nosso caso por questões técnicas de acesso à internet e equipamentos pessoais.

Um metrônomo era ativado para sincronizar o pulso (do tempo) dos(as) participantes durante a performance, sendo retirado depois que a obra estava montada, compreendida e pronta para fluir musicalmente com sua agógica própria (alterações de andamento, articulação e dinâmica). As condições tecnológicas mínimas de cada integrante para participar dos ensaios no *Jamulus* são: internet conectada através de rede por cabo (*Ethernet*), fone de ouvido, interface de áudio digital (*Asio4All*) ou física e um microfone. No caso da *Big Band*, a interface de áudio precisou ser física e com uso de microfones devido a especificidade da emissão sonora dos instrumentos do grupo.

A aquisição deste equipamento mínimo foi gradativa, dependendo das condições de cada integrante; no final do primeiro semestre de 2021 todos(as) os(as) integrantes que se mantiveram ativos nos grupos durante este período estavam participando do ensaio através do *Jamulus*, melhorando muito a interação e motivação musical. Nos ensaios eram trabalhadas obras que já pertenciam ao repertório para serem gravadas no formato de vídeos mosaicos, leitura e montagem de novas obras, estudos técnicos dos instrumentos e técnica vocal. Pode-se notar uma sensível melhora na fluência musical dos áudios individuais

gravados para os vídeos mosaicos depois de implementado os ensaios via *Jamulus*.

Diversos corais e grupos instrumentais ao redor do mundo utilizaram este e outros programas similares como alternativa para a prática musical coletiva durante o isolamento social³¹. Alguns relatos reafirmam as possibilidades de interação musical propiciadas, mesmo com as dificuldades da sincronia rítmica por conta da latência. Segundo Morgan-Ellis (2021) a “*Jamzinging*” (apelidada devido à mistura do *Jamulus* com o Zoom) foi a forma mais responsiva encontrada para prática musical coletiva no isolamento, permitindo multidirecionalidade, onde a pessoa ouve e é ouvida simultaneamente, mas com a ressalva de que o equipamento disponível influencia de forma mais importante e aleatória na qualidade da experiência, até fazendo as pessoas com equipamentos piores, ou que não conseguiram configurar o *Jamulus*, serem minimizadas e deixadas de lado durante os encontros. Embora seja uma ferramenta mais técnica e demande mais tempo de configuração para os grupos que conseguiram se adaptar, o *Jamulus* foi o programa que mais conseguiu simular a experiência coral presencial. Neste artigo a autora traz o relato de uma cantora: “[...] ‘eu [a participante] acertei três compassos e chorei pelas duas horas seguintes’, reação que eu [a autora] sei que foi compartilhada por muitos outros usuários³²” (MORGAN-ELLIS, 2021, p. 6).

Com a presença ativa e coletiva em tempo real da atividade musical no *Jamulus*, percebemos um uso diverso para o conceito de presença, não mais se referindo à espacialidade geográfica, física e corpórea, e sim a “espaços sócio- mentais”:

De fato, de uma perspectiva sociológica, atividades em VR³³ no ciberespaço não são substitutas ruins para atividades no espaço físico, mas são simplesmente diferentes, levando à sugestão que são referidas não como espaços ‘virtuais’ (implicando ‘irreal’), mas sim como espaços ‘sócio-mentais’

31 Vide <https://youtu.be/vq7YxHYZsoo>

32 “I got three bars in and then cried for the next 2 h” – a response that I know was shared by many other users.” (MORGAN-ELLIS, 2021, p. 6).

33 O termo VR utilizado pelos autores aqui não deve ser confundido com a tecnologia utilizada por Óculos de Realidade Virtual.

(tradução nossa), (CHAYKO, 2008 *apud* FANCOURT e STEPTOE, 2019, p.6)³⁴.

Segundo Willians *et al.* (2016), a presença pode ser categorizada em presença espacial (o sentimento de estar em um local) e presença social (o sentimento de estar com outros). No nosso contexto, a presença espacial, então essencial para a atividade do grupo, cede seu lugar exclusivamente para a presença social, conceituada como um sentimento cognitivo (MEEHAN *et al.*, 2002; RIVA *et al.*, 2004). Ou seja, a sensação emocional de se estar presente numa atividade coletiva não está mais ligada ao espaço físico e à presença corpórea e sim à ação social de atuar neste ciberespaço onde acontece a citada atividade coletiva, seja através de gravação ou participação remota (por vídeo, áudio ou *chat*) em plataformas digitais (reuniões em videoconferência, *lives*, etc). Um relato de um respondente ilustra os benefícios da sociabilidade provida dos encontros virtuais:

Acredito que a manutenção do grupo colaborou para manter uma sensação de grupo, de sociabilidade e coletividade do fazer musical. Se não fosse o madrigal, provavelmente teria abandonado os estudos em canto, e teria mantido menos contato com a música. Percebi que também me mantive ativo por me perceber como parte do grupo e não querer abandonar as possibilidades de desenvolvimento musical individual e coletivo. Considero que os encontros, em sua grande maioria, foram positivos para meu bem estar no geral, pois sempre que começava a ouvir colegas cantarem e conversarem, me sentia em uma situação social — que faz falta demais na pandemia (respondente do questionário).

Essa nova possibilidade de ensaio remoto abre a discussão sobre a validade de seu uso, pois constatou-se uma remodelagem da comunidade devido à eliminação das barreiras geográficas. Segundo Morgan-Ellis (2021), seja por falta de acesso a equipamentos, falta de familiaridade com os programas e equipamentos, por nem chegar a

34 *Indeed, from a sociology perspective, VR activities in cyberspace are not poor substitutes for activities in physical space, but are simply different, leading to the suggestion that they are referred to not as 'virtual' spaces (implying 'unreal') but rather as 'socio-mental' spaces* (CHAYKO, 2008).

saber que os encontros passaram para a modalidade remota, por não achar legítimo o encontro virtual ou a Fadiga do Zoom³⁵, muitas pessoas deixaram de participar dos encontros. Mas ao mesmo tempo, houve quem viu a abertura dos encontros remotos como uma oportunidade para participar do grupo, sendo que antes não o fazia pela limitação geográfica.

Outras situações vivenciadas pelos participantes do programa *Engenho Musical* sobre o uso do *Jamulus* são relatadas abaixo:

A relação com o ensaio no *Jamulus* em um primeiro momento foi bem estranha. A princípio a sensação é de que não vai funcionar, mas aos poucos pude perceber que na verdade é uma nova maneira de sentir o som. A sensação de que a todo momento você está tocando a frente do restante do grupo (ou seja, adiantando o tempo), foi sendo substituída por uma sensação de 'conduzir o grupo', 'levar o grupo/som a frente' (talvez a função que o meu instrumento tem dentro do grupo auxilia para que essa sensação tenha surgido), o que tornou a prática dentro do programa mais familiar (respondente da pesquisa).

Acredito que a interação musical de forma virtual através do *Jamulus* nos permite vivenciar a música de um outro ponto de vista, onde a rítmica se torna um desafio de confiança individual, que reflete a um resultado coletivo, devido a latência da transmissão. Além disso, as articulações e afinação se tornam mais perceptíveis devido ao ambiente isolado de cada músico com seu instrumento (respondente da pesquisa).

Preciso estar mais seguro com a minha linha, consigo ouvir minha voz e não posso esperar pelo outro, como é comum na prática coral. Preciso confiar que meus colegas de naipe virão, pois mesmo no *Jamulus* ocorre uma pequena defasagem. Mesmo se meus colegas não cantarem, preciso estar com minha voz afiada (respondente da pesquisa).

Os membros [do coro] têm diferentes situações em seus espaços de estudo (velocidade de internet, qualidade e diversidade de equipamentos de som, ambientes mais ou

35 O *Zoom Fatigue* é um estado de exaustão causado pela exposição virtual prolongada (...) (PASSARELLI, 2021).

menos isolados para o ensaio, latência) e isso tudo rompia com a ilusão de que estávamos fazendo música 'juntos'. Distâncias transacionais (respondente da pesquisa).

Ainda segundo Morgan-Ellis (2021), cantar virtualmente permite aos participantes reviver memórias. Muitas vezes durante os encontros virtuais eram evocadas memórias sobre apresentações passadas, pessoas que não puderam participar, vozes de pessoas que cantavam partes diferentes das que estavam escritas, sendo que esse compartilhamento de memórias não acontecia tanto no presencial. Também começaram a acontecer dedicatórias em memória das pessoas do grupo que morreram em decorrência da Covid-19.

Entre a adaptação tecnológica e o cansaço, a concentração exigida e o prazer de soar coletivamente, o programa *Engenho Musical* pesquisou soluções que contemplassem a todos(as) integrantes, evitando interromper o processo musical já existente, como se trocássemos o pneu furado de um carro com ele em movimento.

Impressões sobre a adaptação do Programa *Engenho Musical* ao modo virtual

O questionário foi enviado aos 43 participantes do programa *Engenho Musical* em agosto de 2021 e obtivemos 40 respostas, sendo 19 (47,5%) respondentes da *Big Band Udesc*, 21 (52,5%) do Madrigal Udesc e 3 (7,5%) do laboratório de Composição e Regência (os 3 respondentes já estão contabilizados em um dos grupos musicais). Dos 40 respondentes, 37 responderam às perguntas referentes à participação do Programa no formato remoto, sendo que os 3 respondentes restantes não participaram do programa no modo virtual e não responderam às questões abertas do questionário.

Entre os 40 respondentes da parte objetiva do questionário a porcentagem de participantes com tempo de permanência nos grupos acima de 2 anos é de 62,5%; entre 1 e 2 anos é de 22,5% e menos de 1 ano é de 15%, ou seja, estes últimos entraram no programa durante o período da pandemia.

Cerca de 32,5% dos respondentes usufruem da bolsa cultura CCult/Proex, com funções definidas, regras e obrigações junto ao grupo a que pertence.

As principais atividades musicais desenvolvidas no programa durante a pandemia pelos integrantes foram: 18 (45%) como coralistas; 15 (37,5%) como instrumentista; 5 (12,5%) na regência e 3 (7,5%) na composição de obras.

A permanência dos respondentes no modelo virtual foi de 37 (92,5%) integrantes e apenas 3 (7,5%) não conseguiram permanecer no programa. As razões citadas para o desligamento do programa estão relacionadas às questões pessoais como dificuldade de acesso às tecnologias e início de novo trabalho no horário do projeto, uma vez que a pandemia ocasionou a suspensão das atividades musicais remuneradas.

Dentre as atividades propostas para a manutenção do programa no modo remoto, 35 (94,5%) dos(as) 37 respondentes que se mantiveram no programa participaram das reuniões online por videoconferência e das produções dos vídeos mosaicos; 34 (91,9%) mantiveram a prática vocal/instrumental coletiva via *Jamulus*; 23 (62,2%) mantiveram a prática vocal/instrumental mediada por videochamada ou por reuniões online; 16 (43,2%) dedicaram-se à divulgação do programa *Engenho Musical* nas mídias sociais; 3 (8,1%) participaram da equipe de edição de áudio; 4 (10,8%) na edição dos vídeos mosaicos; 1 (2,7%) na organização dos ensaios e 1 (2,7%) compareceu a poucos ensaios no *Jamulus*.

Na segunda parte do questionário, composta por 4 questões abertas, obtivemos 37 respondentes que relataram suas impressões e será sobre este número que serão calculadas as porcentagens das respostas.

A primeira questão aberta buscou levantar as razões de se continuar cantando/tocando coletivamente mesmo em situação de isolamento social em que nos encontramos, e de que maneira os encontros/ensaios afetaram o bem estar (emocional/social) durante os períodos de isolamento e restrições sanitárias causadas pela pandemia.

Cerca de 30 (81%) respondentes mencionaram que a importância de continuar cantando/tocando é a manutenção do vínculo com a

coletividade, 3 (8%) apontaram a importância da atividade para a manutenção de repertório, outros 3 (8%) mencionaram que a situação exigiu a aquisição de novas habilidades tecnológicas, 4 (10,8%) respondentes tiveram muitas dificuldades de acesso e a consequente frustração tecnológica por não conseguirem manter-se conectados adequadamente às atividades do programa.

Todos os respondentes mencionaram formas positivas que os encontros/ensaios os afetaram, porém 10 (27%) fizeram questão de levantar pontos negativos como cansaço de tela, dificuldades de adaptação e falta de disposição.

Os motivos positivos mais recorrentes foram a motivação para manter uma rotina e a continuidade dos estudos, a interação social e sensação de pertencimento no período de isolamento, uma das poucas possibilidades de prática musical coletiva, manutenção da atividade musical e do repertório. Já as reações negativas mais frequentes ao modo remoto foram os problemas com o equipamento, internet, dificuldade de acesso ao *Jamulus* que gerou estresse e prejudicou uma participação com qualidade nos ensaios, tempo excessivo de tela somado às outras atividades, tornando as atividades maçantes e exaustivas e os necessários ajustes no horário de trabalho devido à Pandemia.

A segunda questão investigou como foi a estesia (percepção) musical na prática coletiva nos ensaios virtuais utilizando o programa *Jamulus* e como o modelo remoto influenciou/impactou a aprendizagem musical (interação rítmica, afinação, leitura musical, tempo de aprendizagem, técnica).

De forma geral as respostas oscilaram entre aqueles que compararam a experiência do *Jamulus* com a performance presencial anterior à pandemia (17 pessoas/45,9%), apontando principalmente os pontos negativos dessa experiência como uma leve latência/atraso na escuta musical do grupo, a falta da construção de uma massa sonora homogênea equivalente à impressão da performance presencial, a falta de contato visual e a falta de calor humano.

Já os(as) respondentes que compararam a experiência do *Jamulus* com o que tinhamos antes da pandemia (cantar e tocar somente para gravação dos vídeos mosaicos seguindo uma guia) 12 pessoas (32,4%) demonstraram uma relação positiva com o *Jamulus*, apesar

das dificuldades como a latência e a aquisição do equipamento necessário; enfatizaram a sensação prazerosa de juntar vozes/linhas melódicas simultaneamente e a emoção de “tocar/cantar junto” com os(as) amigos(as). Os demais respondentes não se manifestaram em relação às comparações acima descritas.

Das 37 respostas referentes aos que participaram dos ensaios pelo *Jamulus*, 25 (67,5%) mencionaram a dificuldade de tocar/cantar com a latência/delay na escuta musical no programa *Jamulus*, que ocorre principalmente devido às diferenças de equipamento e provedor de internet. Cerca de 3 (8,1%) respondentes apontaram a sensação de que os grupos cresceram significativamente na superação dessas adversidades, embora tenham se deteriorado em vários aspectos de suas técnicas individuais, principalmente devido às dificuldades de estudo durante o longo período da pandemia, a obrigatória aquisição de conhecimento tecnológico e a preparação de um espaço caseiro adequado para a prática musical no horário noturno.

Quanto ao impacto na aprendizagem musical ficou evidente a necessidade de maior concentração durante os ensaios, a diminuição da velocidade de montagem do repertório, melhor preparação individual devido à ausência de regência visual e à escuta do naipe instrumental e/ou vocal, maior atenção aos detalhes da escrita e da agógica musical, dificuldade com a manutenção do ritmo e nuances da articulação por conta da latência sonora do programa ou pelas oscilações das conexões de internet entre os integrantes e a ausência da linguagem corporal do grupo durante a performance musical. Apenas 2 (5,4%) respondentes acreditam que a utilização do *Jamulus* prejudicou a aprendizagem musical.

A terceira questão refere-se à participação dos integrantes na produção dos vídeos mosaicos durante a pandemia e como qualificaria o resultado musical e de satisfação própria obtidos nos vídeos produzidos.

Quanto à participação nos vídeos mosaicos cerca de 6 (16,2%) respondentes apontaram a falta de equipamento apropriado; 5 (13,5%) destacaram que o processo permitiu o progresso do grupo; outros 5 (13,5%) mencionaram que seu espaço era inadequado para gravação; 3 (8,1%) apontaram como importante para a continuidade do grupo durante este período de isolamento; 3 (8,1%) mencionaram dificuldade

de técnica vocal; 2 (5,4%) apontaram a dificuldade para obtenção de equipamento e outros 2 (5,4%) acharam positiva a divulgação obtida com os vídeos.

Quanto à qualidade musical e satisfação, 26 (70,2%) respondentes sentiram-se recompensados e satisfeitos com o resultado, embora fosse desafiador; 4 (10,8%) não conseguiram participar das gravações por problemas de equipamento adequado, 3 (8,1%) relataram insatisfação e uma sensação de desamparo e 2 (5,4%) destacaram a desmotivação pelo atraso no envio dos materiais de áudio e vídeo de outros(as) participantes dos grupos.

A questão final abordou se foram sentidas alterações metabólicas e/ou físicas no corpo decorrentes do modelo virtual utilizado para o ensino e extensão durante o isolamento social na pandemia, qual o tempo médio de exposição diária à tela de computador e a utilização de fone de ouvido.

Dos entrevistados, 32 pessoas (86,4%) relataram que sentiram alguma alteração metabólicas ou físicas no corpo decorrente do modelo virtual. Por conta da superexposição às telas obtivemos relatos relacionados à postura, tais como: dores musculares (costas, coluna/cervical, lombar, braços, punhos, desconforto no pescoço, articulações), falta de flexibilidade, de força, fadiga muscular e ganho de peso. Cerca de 28 (75,6%) pessoas relataram o longo tempo sentado e alguns sentiram falta do simples exercício de ir caminhando para os locais; muitos relatos relacionados à visão, como ressecamento, cansaço, dor ocular, piora na miopia e astigmatismo, além de dores de cabeça. A irritação nos ouvidos também foi uma das queixas, bem como a falta de organização, motivação, alterações no sono, estresse e depressão também foram respostas recorrentes. Quase todos os(as) entrevistados(as), 28 (75,6%) pessoas, relataram um tempo grande de exposição às telas indo de 4 até 15 horas, sendo que grande parte esteve exposta por 8 horas em média, como pode-se observar nos relatos abaixo dos(as) respondentes:

Meu trabalho passou a ser na frente da tela, meus estudos passaram a ser na frente da tela, minhas interações sociais passaram a ser na frente da tela e minhas práticas coletivas de música passaram a ser na frente da tela. O que obviamente acarretou em dores nas costas mais frequentes

(o que não tinha antes), olhos ressecados e doloridos, dores de cabeça quase que diariamente, ouvidos cansados e orelhas doloridas. Em média eu passo de 10h à 13h por dia na frente da tela com fone de ouvido (respondente da pesquisa).

A superexposição continuada aos estímulos luminosos da tela (tanto computador como celular), me deixam com irritabilidade à flor da pele, sensação de letargia, fadiga física e esgotamento mental por conta das diversas demandas e estímulos que a tecnologia exige. Nos ensaios, eu ajustava o áudio de cada colega, conforme a qualidade do microfone de cada um e, depois, colocava as folhas de papel da partitura apoiadas na tela para interromper a iluminação, pelo menos nesse momento do dia. Assim, estava atento ao grupo apenas pela audição (respondente da pesquisa).

Ao longo da pandemia, engordei e emagreci repetidamente, com oscilações bastante grandes em relação à qualidade da alimentação e tempo de exposição à tela. O tempo de exposição médio deve se dar em torno de 10h. Utilizo fone de ouvido dependendo da atividade realizada no computador — na prática, cerca de 25% do tempo (respondente da pesquisa).

Cerca de 5 pessoas (13,5%) não sentiram alterações, seja por já estar muito exposto antes deste modelo remoto (por conta do trabalho), ou por manter a mesma rotina de atividades (yoga e meditação) e alimentação.

A maioria dos entrevistados utilizou de forma restrita os fones de ouvido, apenas para os ensaios e apreciação musical. As reclamações mais recorrentes foram: Cansaço: 3 pessoas, Ansiedade: 3 pessoas, Depressão: 2 pessoas, Costas: 6 pessoas, Coluna: 1 pessoa, Lombar: 2 pessoas, Cervical: 1 pessoa, Flexibilidade: 2 pessoas, Dor de cabeça: 2 pessoas, algum tipo de Dor/dores: 13 pessoas.

Considerações Finais

Do necessário e contraditório simulacro musical dos vídeos mosaicos aos “espaços sócio-mentais” (CHAYKO, 2008) construídos para nossa atuação no modo virtual (*Jamulus, Moodle, Teams, Zoom, Meet*), os integrantes do programa *Engenho Musical* buscaram manter ativos os grupos musicais dentro da universidade pública e em suas vidas, investigando alternativas de atuação num momento inusitado de nossa história.

Embora os resultados obtidos, de modo geral, tenham sido satisfatórios e positivos, a exaustão e demais problemas físicos/mentais relatados na pesquisa realizada apontam um ônus indesejável à vida no modo virtual.

Na primeira parte do questionário (questões de múltipla escolha), com uma participação expressiva do grupo pesquisado (93%), constatamos que cerca de 62,5% dos participantes do programa estão há 2 anos ou mais, 32% usufruem de bolsa cultura e 94,5% conseguiram se manter vinculados e ativos no programa durante este período da pandemia, dividindo-se entre as atividades musicais de canto e/ou instrumental, composição e/ou regência e edição de áudio e vídeo. Apesar das diversas dificuldades enfrentadas pelos grupos neste período, a maioria dos(as) integrantes optou por manter-se vinculado(a) ao programa através do esforço individual para aquisição de equipamentos e adequação de ambiente para o trabalho musical noturno em suas residências, realizando as atividades propostas (reuniões *online*, gravação de vídeos mosaicos, ensaio coletivo no programa *Jamulus*, divulgação nas mídias sociais, *lives*, *podcast*, composição de obras). Os sentimentos de permanência e pertencimento colaboraram para a manutenção do programa e da saúde emocional dos participantes, preservando algumas de suas rotinas cotidianas do período pré-pandemia.

A segunda parte do questionário (questões abertas) demonstrou que a maioria (81%) dos respondentes considerou importante o vínculo com a coletividade através das atividades do programa *Engenho Musical*, além da manutenção de repertório e da aquisição de novas habilidades tecnológicas. Consideraram também a participação no programa como um estímulo à continuidade dos estudos e interação social, visto que foi uma das raras possibilidades de prática musical

coletiva no período. Em contrapartida, as avaliações negativas apontadas por 27% dos respondentes citaram problemas com o equipamento, internet, dificuldade de acesso ao *Jamulus*, tempo excessivo de tela e os ajustes de horário de trabalho devido à pandemia.

Em relação à utilização do programa *Jamulus*, houve a comparação com a performance presencial, destacando-se os pontos negativos como a leve latência/atraso na escuta musical do grupo (ocorrida devido às diferenças de equipamento e provedor de internet), a falta da construção de uma massa sonora homogênea própria da performance presencial, a falta de contato visual e a falta de calor humano. No entanto, os que compararam a experiência do *Jamulus* com a inexistência de performance coletiva durante a pandemia demonstraram uma reação positiva e enfatizaram a sensação prazerosa e a emoção de “tocar/cantar junto”. Neste contexto notou-se a necessidade de maior concentração durante os ensaios e melhor preparação individual (devido à ausência da regência visual e à dificuldade de escuta de seu naipe instrumental/vocal), atenção aos detalhes da escrita e da agógica musical, dificuldade com o ritmo e nuances da articulação devido à latência e a ausência da linguagem corporal. Tudo isto impactou na diminuição da velocidade de montagem do repertório dos grupos, mas permitiu que continuassem em atividade musical numa dimensão mais próxima à realidade presencial e coletiva, mantendo a motivação dos participantes do programa.

A produção dos vídeos mosaicos, embora tenha sido dificultada pela falta de equipamentos apropriados e falta de espaço adequado para gravação, possibilitou o progresso musical e foi importante para a continuidade e divulgação dos grupos, que de forma geral ficaram satisfeitos com os resultados musicais obtidos.

Em relação às alterações corporais decorrentes do modelo virtual foram apontados o cansaço decorrente da superexposição às telas, dores musculares e na coluna, falta de flexibilidade, fadiga muscular, aumento de peso, problemas de visão (ressecamento, cansaço, dor ocular, piora na miopia e astigmatismo), irritação nos ouvidos, dores de cabeça, além de alterações psicológicas como a falta de organização, motivação, alterações no sono, estresse e depressão. A maioria dos(as) respondentes optou por utilizar o fone de ouvido com moderação, priorizando os ensaios e apreciação musical, e a média do tempo de

exposição diária às telas foi de 8 horas, indo de 4 até 15 horas, o que em muitos casos levou à exaustão.

A situação acima descrita impôs uma sobrecarga de trabalho e estudo no modo virtual na comunidade em geral, somado ao uso das mídias sociais como forma de interação social. O mundo *matrix*³⁶, instalado principalmente nas sociedades urbanas, estabeleceu uma realidade distópica, carregada de simulacros, desinformação e pós-verdades³⁷, evidenciando-se as diferenças sociais e econômicas com a sobreposição dos problemas políticos, governamentais, sociais e econômicos brasileiros aos da insegurança sanitária.

Para interagir neste contexto, priorizamos uma forma de presença não mais geográfica, física e corpórea, mas uma presença social (WILLIAMS *et. al*, 2015) formando “espaços sócio- mentais” (CHAYKO, 2008) onde quase a totalidade das atividades neste período têm sido desenvolvidas.

Driblando as sensações de desalento, insatisfação, medo e frustração, a pesquisa apontou que, apesar das dificuldades encontradas pelos grupos musicais do programa *Engenho Musical* (Udesc), foi possível construir um espaço temporário-emergencial de interação musical e social, colaborando para a manutenção da saúde física e mental de seus participantes, bem como uma nova qualidade de presença e participação musical.

Referências Bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

CAMARGO, Cristina M.E.C.J. “Ensaio sobre a Covid-19 e a área musical”. IN: PIEDADE, Acacio Tadeu de Camargo, HOLLER, Marcos Tadeu (orgs). *MUSICS: Musicologia Histórica, Composição e Performance* - Curitiba: CRV, 2021. p. 251 -279.

36 Alusão ao filme *The Matrix* (1999), gênero ação e ficção científica, dirigido por Lilly e Lana Wachowski e protagonizado por Keanu Reeves, Laurence Fishburne e Carrie-Anne Moss.

37 Termo relacionado às *fake News* e à desinformação, disseminadas nas mídias e redes sociais com intuito de manipulação ideológica.

CHAYKO, Mary. *Portable Communities: The Social Dynamics of Online and Mobile Connectedness*. New York, NY: Suny Press, 2008.

DAFERN Helena, BALMER Kelly, BRERETON Jude. *Singin Togheter Yet Apart: The Experience of UK Choir Members and Facilitators During The Covid -19 Pandemic*. *Front. Psychol.* 12:624474. doi: 10.3389/fpsyg.2021.624474, 2021. Acessado em 09/08/2021.

FANCOURT, Daisy.; STEPTOE, Andrew. *Present in Body or Just in Mind: differences in social presence and emotion regulation in live vs. virtual singing experiences*. *Frontiers In Psychology*, [S.L.], v. 10, n. 778, p. 1-10, 10 abr. 2019. Frontiers Media SA. <http://dx.doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00778> Acessado em 20/07/2021.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

HANSEN Niels C., TREIDER John M.G., SWARBRICK, Dana, BAMFORD Joshua S., WILSON, Johanna and VUOKOSKI Jonna Katarina. *A Crowd-Sourced Database of Coronamusic: Documenting Online Making and Sharing of Music During the COVID-19 Pandemic*. *Front. Psychol.* 12:684083. DOI: 10.3389/fpsyg.2021.684083, 2021. Acessado 21/09/2021.

HOSPITAL ALBERT EINSTEIN. *Manejo Coronavírus (Covid-19)*. São Paulo, 2020.

ROEY, Izhaki. *Mixing Audio: Concepts, Practices and Tools*. Nova York, Taylor & Francis, 2003.

MEEHAN, Michael., INSKO, Brent, WHITTON, Mary., e BROOKS, Frederick. P. Jr. (2002). *Physiological measures of presence in stressful virtual environments*. *ACM Transactions on Graphics*, v. 21, n. 3., p. 645-652. Disponível em: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/566654.566630> Acessado em 17/10/2021 DOI: 10.1145/566654.566630.

MINAYO, Maria Cecília. S. & SANCHES, Odécio. *Quantitativo-Qualitativo: Oposição ou Complementaridade?* *Cad. Saúde Públ.* Rio de Janeiro, 9 (3): 239-262, jul/set, 1993.

MORGAN-ELLIS, Esther. M. *"Like Pieces in a Puzzle": online sacred harp singing during the covid-19 pandemic*. *Frontiers In Psychology*,

[S.L.], v. 12, 19 mar. 2021. Frontiers Media SA. <http://dx.doi.org/10.3389/fpsyg.2021.627038> Acessado em 10/08/2021.

RICHARDSON, Roberto J. *et al.* 3 ed. *Pesquisa social: métodos e técnicas*. 3.ed. São Paulo: Atlas, 2011.

RIVA, Giuseppe., WATERWORTH, John. A., e WATERWORTH, Eva. L. (2004). *The layers of presence: a bio-cultural approach to understanding presence in natural and mediated environments*. CyberPsychology & Behavior, [S.L.], v.7, n. 4 p. 402-416. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/8381340_The_Layers_of_Presence_A_Bio-cultural_Approach_to_Understanding_Presence_in_Natural_and_Mediated_Environments Acessado em: 17/10/2021. DOI: 10.1089/cpb.2004.7.402.

SPAHN, Claudia; RICHTER, Bernhard. *Avaliação dos riscos de contaminação com Covid-19 em instrumentistas e cantores*. Trad. de Pedro Nuno Figueira e João Barros, com revisão de Filipa M.B. Lã, Universidade de Medicina e Universidade de Música de Freiburg, Alemanha, 2020. Original: *Risikoeinschätzung einer Coronavirus-Infektion um Bereich Musik*. Freiburger Institut Für Musikermedizin Universitätsklinikum und Hochschule für Musik Freiburg. Erstes Update vom 06/05/2020. Acessado em 21/05/2021.

STERLING, Bruce. *The Hacker Crackdown: Law and Disorder On the Electronic Frontier*. Bantam Books, 1992. Disponível em: <http://www.dvarga.net/hk/hackcrac.pdf> Acessado em 29/10/2021.

WEAVER, James., SPEDE, Mark., MILLER, Shelly., *et al.* *International Coalition of Performing Arts Aerosol Study Report 3*. Video: Transcrição e Tradução de Rafael Fortaleza. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qj4x5HDqWqs&t=239s&ab_channel=NFHS Acessado em 21/11/2020.

WEAVER, James., SPEDE, Mark., MILLER, Shelly *et al.* *International Coalition of Performing Arts Aerosol Study Report 3*. Terceiro relatório de aerossol disponível em: <https://www.nfhs.org/articles/unprecedented-international-coalition-led-by-performing-arts-organizations-to-commission-covid-19-study> Acessado em 25/01/2021.

WILLIAMS Tom, RIVERS Sue. e PRASOLOVA-FORLAND Ekaterina. *Enactive Emotion and Presence in Virtual Environments*. IN:

TETTEGAH, Sharon Y.; ESPELAGE, Dorothy L. (org.). *"Emotions, Technology, and Behaviors: a volume in emotions and technology"*. Amsterdam: Elsevier, 2015. p. 181-209.

Sobre os autores

Profa. Dra. Cristina M. Emboaba da Costa Julião de Camargo é docente, pesquisadora e coordenadora de programa de extensão Engenho Musical do departamento de Música do Centro de Artes da Udesc (Florianópolis).

André Luiz Nunes da Silva é graduando no curso de Licenciatura em Música da Udesc, compositor, instrumentista, produtor musical e integrante/bolsista do programa Engenho Musical.

Eduardo Erik Trojan é graduando no curso de Licenciatura em Música da Udesc, cantor e integrante/bolsista do programa Engenho Musical.

Júlia Darela é graduanda no curso de Licenciatura em Música da Udesc, cantora, baixista, professora de música e integrante do programa Engenho Musical.

Mateus Lanzarin Martins é graduando no curso de Licenciatura em Música da Udesc, baterista, cantor e integrante do programa Engenho Musical.

Recebido em 30/10/2021

Aprovado em 05/01/2022

PERFORMANCE MUSICAL: ESTÁGIO PRELIMINAR PARA A PRODUÇÃO DE PESQUISA

MUSICAL PERFORMANCE: PRELIMINARY STAGE FOR RESEARCH PRODUCTION

Sonia Regina Albano de Lima
IA-UNESP
soniaalbano@uol.com.br

Resumo

O artigo retrata os tipos de raciocínio aplicados nas ciências e nas artes, como se processa a pesquisa artística, quais são suas características e objetivos. No que diz respeito às modalidades de pesquisa em música e à forma como os *performers musicais* desenvolvem um estágio preliminar de pesquisa musical capaz de subsidiar pesquisas mais avançadas no setor. Fundamentam parte deste artigo as publicações de Marconi & Lakatos, L. Santaella, entre outros, e os intérpretes musicais que relatam como desenvolvem suas performances, situação capaz de subsidiar pesquisas importantes nesta subárea.

Palavras-chave: raciocínio abduutivo; pesquisa em artes; fazer musical; estágio preliminar de pesquisa.

Abstract

The article portrays the types of reasoning applied in the sciences and arts, how artistic research is carried out, what are its characteristics and objectives. With regard to research modalities in music and the way in which musical performers develop a preliminary stage of musical research capable of supporting more advanced research in the sector. The publications by Marconi & Lakatos, L. Santaella, among others, and the musical interpreters who report how they develop their performances are based on part of this article, a situation capable of supporting important research in this sub-area.

Keywords: abductive reasoning; arts research; making music; preliminary research stage.

Introdução

Na reunião de Coordenadores dos Programas de Pós-Graduação em Música realizada no ano de 2018, durante o Congresso Anual da ANPPOM, foi elaborado um texto encaminhado à CAPES, definindo as características, objetivos e modalidades de pesquisa em música, com o intuito de contribuir nos procedimentos de avaliação na área de Artes empregados por esse órgão. Os Coordenadores dos PPCs de Música presentes admitiram que ela, enquanto área de conhecimento, comporta três grandes campos de pesquisa: a **Formação**, os **Processos Criativos** e os **Estudos Teóricos**, campos que se articulam e se intersectam continuamente, principalmente se considerarmos que a produção musical é transpassada por eles, independentemente da especificidade da pesquisa musical que está sendo produzida.

A **Formação** engloba as reflexões tanto do fazer musical quanto das múltiplas facetas dos processos de ensino e aprendizagem na área. Em ambos os casos, o olhar do pesquisador é multidirecionado tanto para a apreensão dos fenômenos, quanto para a elaboração de novos modelos de criação artística, pedagógica, gerando novos métodos e novas ferramentas na pesquisa, teoria e nas práticas. Os **Processos Criativos**, por sua vez, abarcam as práticas de criação musical, as teorias que delas emergem e são provocadas. Composição, improvisação, interpretação, performance, modelos notacionais e de escrita, análises dos processos e reflexões visam não apenas resguardar práticas consagradas, como também renová-las e produzir práticas novas, mantendo um diálogo contínuo com as diversas esferas da produção de conhecimentos. Os **Estudos Teóricos** perpassam tanto o campo da *Formação* o dos *Processos Criativos*. Diferentes estratégias de pesquisa e perspectivas intradisciplinares são a base de um diálogo para a produção de conhecimentos críticos, reflexivos, especulativos, conceituais entre saberes diversos sobre uma diversidade de fenômenos musicais. Esses três campos se sustentam, dão razão de ser, provocam, reterritorializam os objetos de estudo e caracterizam a Música como uma das áreas de pesquisa.

Sob esta ótica as pesquisas em música configuram-se tanto nas práticas artísticas (performance, interpretação, regência, composições entre outras) quanto na produção de teorias (artigos, dissertações, teses, livros, coletâneas) sendo que estas podem tanto se basear nas práticas

musicais como delas resultar. Práticas e teorias são o fluxo contínuo da produção de saberes em música que se retroalimentam constantemente, seja no diálogo com áreas de conhecimento diversas, com as diversas linguagens artísticas ou com as diferentes subáreas musicais que se entrecruzam. Na pesquisa em música a inovação é frequente, seja na produção de novas teorias a respeito de práticas, técnicas e métodos de produção e ensino, ou na criação de novas práticas artísticas.

O raciocínio abduutivo norteando as pesquisas nas Artes

Na elaboração dos diversos saberes que norteiam o mundo, o homem faz uso tanto da razão como dos sentidos, sejam esses saberes científicos, artísticos, religiosos, filosóficos ou outro qualquer. O predomínio de uma dessas fontes de alimentação do conhecimento em detrimento da outra, ou a fusão de ambas, vai consolidando os diversos saberes que, ao longo da história, são partilhados, formando as diversas teorias epistemológicas. Da mesma forma que o homem produz conhecimento, ele os ordena e os classifica, criando compartimentos de saberes similares entre si, fracionando-os em unidades específicas e independentes. A medida que ele constrói esses compartimentos, afasta-se da unidade cognitiva que permeia o universo, sendo que este conhecimento fragmentado e específico se torna uma força que transita no mundo, regulada por leis próprias. Esse comportamento gera diferentes níveis de complexidade, o fracionamento do conhecimento universal e requer dos indivíduos um diálogo cada vez mais extenso entre e além dos saberes já conquistados, todos eles produzidos por meio de pesquisas, que, via de regra, fundamentam-se em bases científicas ou apenas consolidam novos saberes.

Ezequiel Ander-Egg (1978, p. 28) define pesquisa como um procedimento reflexivo sistemático, controlado e crítico, que permite descobrir novos fatos ou dados, relações ou leis, em qualquer campo de conhecimento. Rummel (1972, p. 3), por sua vez, confere à pesquisa um duplo significado. Em sentido amplo ela engloba todas as investigações especializadas e completas; em sentido restrito abarca os vários tipos de estudos e de investigações mais aprofundadas (In: MARCONI & LAKATOS, 2017, p. 1- 2).

As diferentes modalidades de pesquisa (científica, filosófica, artística, sociológica, histórica, religiosa, entre outras) são constituídas levando-se em conta o campo de conhecimento em que ela é empregada, sua finalidade, sua forma, os métodos e procedimentos adotados. Sua classificação é determinada pelo tipo de problema ou questionamento investigado. É na pesquisa que o indivíduo encontra respostas para os seus questionamentos, daí sua importância na cadeia cognitiva. A pesquisa permite ao ser humano produzir, reproduzir, conservar, sistematizar, organizar, transmitir e universalizar o conhecimento. J. Dewey define esta modalidade de trabalho como a transformação controlada ou dirigida de uma situação indeterminada em outra determinada nas distinções e relações que a constituem, de tal maneira que os elementos da situação originária são convertidos em uma totalidade unificada (ABBAGNANO, 2000, p. 584). Diferentes tipos de pesquisa coexistem lado a lado, no sentido de consolidar a formação de novos conhecimentos, pensamentos ou inferência, utilizando para tanto, diversos tipos de raciocínio.

Lucia Santaella, embasada nos enunciados de Peirce, confirma a existência de três tipos de raciocínio: o abdutivo, o indutivo e o dedutivo. Embora essas modalidades sejam interdependentes, sempre haverá a predominância de um raciocínio em detrimento do outro na composição das diversas ciências e na formação do conhecimento (SANTAELLA, 2001).

Presente de forma mais costumeira na pesquisa em artes, o raciocínio abdutivo reporta-se a um ato criativo advindo do homem que se alicerça na possibilidade de levantar uma hipótese explicativa para um fato surpreendente – um *insight* ou uma conjectura. Trata-se de um raciocínio que ao mesmo tempo é intuitivo e racional e possibilita ao homem adivinhar corretamente as leis da natureza e a hipótese correta a partir de uma inferência lógica. Está presente na arte, na ciência e na vida cotidiana. No campo científico segue determinados passos: a observação criativa de um fato; a inferência que tem a natureza de uma adivinhação; a avaliação da inferência reconstruída. Embora este raciocínio seja o pivô de todas as descobertas humanas, fonte de todas as verdades e de todas as mentiras, apresenta-se como o argumento mais frágil na cadeia de raciocínios. É um raciocínio meramente preparatório – o primeiro passo de um raciocínio científico – considerando-se que a indução é o passo conclusivo.

Pautada na publicação *Peirce's theory of abduction*, de K.T. Fann (1970), Santaella relata que na cadeia científica, a abdução busca uma teoria enquanto a indução busca fatos. Ela não leva à adoção de hipóteses como opiniões finais, portanto, a probabilidade, que é um traço do raciocínio indutivo, afeta a abdução de forma indireta (SANTAELLA, 2001).

Gonzalez & Haselager, em artigo publicado na *Cognitio* (2002, p. 22-31), relatam que a abdução se constitui em um modo de inferência onde se estrutura o raciocínio criativo. Também embasados em Peirce, consideram a mente um sistema dinâmico, cuja atividade central é a produção de hábitos. Estes, por sua vez, quando fortemente consolidados, constituem as crenças. Entretanto, no pensamento criativo as crenças bem estabelecidas podem ser abaladas por dúvidas ou surpresas que precisam ser testadas, originando novas crenças que substituirão as anteriores. Esse processo de interrupção e abandono de uma crença não ocorre por acaso; ele exige que alguma experiência se contraponha às expectativas, o que vale dizer que a interrupção de uma crença pode ocorrer mediante o surgimento de uma nova experiência. Essa nova experiência produz na mente humana um efeito que pode ser ativo ou passivo. No primeiro caso, aquilo que se percebe conflita positivamente com as expectativas; no segundo, não havendo nenhuma expectativa positiva, acontece algo inesperado que não havia sido previsto. Sob o efeito da surpresa, que abala as expectativas produzidas por crenças já estabelecidas, dúvidas estimulam a mente a investiga-la até que essas desapareçam, permitindo que novas crenças bem estabelecidas sejam reinstaladas ou criadas. Nesse processo, hipóteses explicativas podem transformar uma situação surpreendente em uma situação corriqueira.

A inferência abductiva não fornece garantias absolutas sobre sua validade; ela serve para guiar a mente na tentativa de se libertar das dúvidas. Gonzalez & Haselager, assim como Peirce, consideram a abdução um tipo de faculdade instintiva natural. Ela se assemelha aos instintos dos animais à medida que ultrapassa os poderes gerais da razão, direcionando-os além do alcance dos nossos sentidos. O papel do raciocínio abductivo no pensamento criativo está diretamente relacionado à geração, mudança e expansão de um domínio de crenças que consolidam um hábito:

Tal expansão ocorre quando mentes criativas se confrontam com problemas – a mente, em sua tendência de operar com formas de crenças bem estabelecidas vivencia a percepção de anomalias e problemas insolúveis no domínio das crenças disponíveis. Surpresas e dúvidas iniciam o processo abduutivo de geração e seleção das possíveis hipóteses que poderiam solucionar os problemas em questão. Assim, como um tipo de heurística, a abdução constitui um guia para a expansão de crenças (GONZALEZ; HASELAGER, 2002, p. 26).

Sendo a abdução uma forma de *raciocínio criativo*, é importante traçar o percurso de um trabalho criativo. O autor Silvio Zamboni assim se pronuncia com relação a essa questão:

[...] o mecanismo criativo ocorre de uma forma preponderantemente intuitiva, enquanto o racional necessita de elementos enumeráveis, comparáveis, ordenáveis. O que ocorre frequentemente dentro de um processo de trabalho criativo é a existência de sequências de momentos criativos (intuitivos), seguidos de ordenações racionais. Ao longo de um processo de trabalho criativo existe uma dinâmica intensa de trocas muito rápidas entre o intuitivo e o racional; procura-se algo, e, através de um *insight* (intuitivo) vem a solução, passa-se a ter elementos sob forma passível de ser controlada pelo intelecto, os quais são ordenados. Na sequência, surge outro problema, novamente um *insight*, e assim por diante... Dessa maneira se dá forma a uma ideia. A criação, na realidade é um ordenamento, é selecionar, relacionar e integrar elementos que a princípio pareciam impossíveis (ZAMBONI, 1998, p. 29).

Para esse autor, a criatividade enquanto pensamento está presente tanto nas ciências como nas artes em geral; nela a subjetividade surge tanto na forma de trabalhar como na maneira de encontrar soluções criativas. A diferença entre uma criação e outra concentra-se no processo de trabalho fundamentado em um determinado paradigma e no conhecimento acumulado de quem realiza a obra. A essência da criatividade está no fato de ela trazer para o pensamento algo novo

que foi encontrado, com o intuito de solucionar alguma coisa e só depois de encontrado vai delinear o caminho a percorrer.

Nas artes a criatividade tem importância capital, ela não é mensurável, é assimilada por impulsos intuitivos e de difícil tradução verbal, têm a mesma importância conferida às ciências, considerando-se que as atividades relacionadas ao conhecimento humano giram, de um lado, em torno de um componente lógico, racional e inteligível, e de outro, partem de um componente intuitivo e sensível. A diferença básica entre uma forma de conhecimento e outra é que o resultado apresentado pela ciência não pressupõe e não suscita maiores questionamentos quanto aos métodos sensíveis e intuitivos que interferiram no processo geral do produto científico. Nas artes, diversamente, o *sensível*, embalado por impulsos intuitivos, vai além do processo de criação artística, pois faz parte do caráter multissignificativo da obra de arte, sempre apresentado ao interlocutor como parte integrante de sua significação. A esse interlocutor é que cabe a recepção da obra de uma forma própria e pessoal (ZAMBONI, 1998, p. 8).

Para Zamboni a Arte, na maioria das vezes, não faz uso de um raciocínio discursivo para se expressar. Em boa parte, os processos criativos na arte apresentam-se em forma de *insight* e dessa maneira, eles não têm como explicar logicamente a obtenção de seus resultados. A conscientização desses procedimentos só se faz presente à medida que a criação vai ganhando uma forma. Complementando essa argumentação, Anton Ehrenzweig analisa o papel que o inconsciente desempenha no controle da subestrutura da arte:

O trabalho criador consegue coordenar os resultados entre a indiferenciação inconsciente e a diferenciação consciente e assim deixa a descoberto a ordem oculta do inconsciente. [...] O estudo da subestrutura inconsciente da arte e dos processos de triagem na ciência oferece a oportunidade necessária para observar as técnicas criadoras do ego e o modo pelo qual este faz uso da estrutura dispersa e da percepção do inconsciente. O caos do inconsciente é tão desalentador quanto o da realidade externa. Em ambos os casos precisamos de técnicas menos diferenciadas de visão inconsciente para nos apercebermos da sua ordem oculta. Na esfera da

criatividade, as realidades internas e externas sempre serão organizadas em conjunto pelo mesmo processo individual. Também o artista tem que enfrentar o caos em sua obra antes que a triagem inconsciente resulte na integração de seu trabalho e ainda na de sua personalidade (EHRENZWEIG. 1967, p.20-21).

Se nos centrarmos na pesquisa de cunho artístico temos que admitir que ela é bem mais especulativa, mais particularizada, menos pragmática e não pressupõe uma aplicabilidade social imediata. Ela, na maioria, trabalha com abstrações mentais e conceitos que não priorizam a construção de leis gerais com aplicação social. Em alguns casos a pesquisa artística pode até se predispor a buscar soluções pré-determinadas, atingir problemas direcionados, ou produzir conhecimentos de aplicação social, entretanto, a falta desses pressupostos não invalida o seu trabalho. Na grande maioria, a pesquisa artística vislumbra como resultado, a análise dos processos de criação e os procedimentos relacionados à manufatura da própria obra de arte. Enquanto pesquisa, projeta-se em sua própria trajetória e comporta um alto índice de intuição comparada à pesquisa científica:

Em arte, a conclusão de uma pesquisa assume feição diferente. A apresentação dos resultados não é verbalizada, mas faz parte da própria obra de arte realizada. [...] A interpretação dos resultados da pesquisa em arte não converge para a univocidade, mas para a multivocidade, uma vez que cada interlocutor deverá fazer a sua interpretação pessoal e proceder a uma leitura subjetiva para analisar o resultado da pesquisa contida na própria obra de arte. Diferentemente da ciência, a arte tem um caráter pessoal de interpretação, garantido pela plurissignificação da linguagem artística (ZAMBONI. 1998, p.58-59).

Assim dito, é relevante afirmar que a criação artística, como processo de conhecimento, espelha a visão pessoal do artista, da mesma forma que a criação científica reflete a visão pessoal do cientista. A diferença entre uma obra e outra não está no ato criativo em si, mas no processo de trabalho fundamentado em um determinado paradigma e

no conhecimento acumulado de quem realiza a obra (ZAMBONI, 1998, p. 30).

Se considerarmos a ligação que o *raciocínio abduutivo* tem com a criatividade, não é difícil imaginarmos que a abdução se configura como um dos raciocínios mais presentes no campo das artes, portanto, daí a importância de nos determos mais diretamente sobre seus efeitos na produção artística e na confecção de pesquisas nesta área.

De maneira geral, as atividades artísticas preveem atitudes mentais que privilegiam de modo mais intenso a intuição e a subjetividade, portanto, desenvolvem com maior frequência padrões de raciocínio abduutivo. Pesquisadores diversos têm admitido que a linguagem da arte é basicamente a linguagem do inconsciente, e, portanto, não tem uma ligação muito estreita com o pensamento analítico, comumente utilizado nas ciências. As Artes de forma recorrente utilizam com maior frequência o *raciocínio abduutivo* e o *raciocínio analógico*.

O conhecimento artístico é composto por uma lógica interna que independe de comprovação, o que o diferencia do conhecimento científico; seu valor independe de validação. No conhecimento artístico, intuição e razão tem uma interação dialética intensa. Freire & Cavazotti assim se pronunciam com respeito à pesquisa em artes, mais especificamente à pesquisa em música:

A ciência não pode “validar” a arte, pode, apenas, contribuir para a reflexão crítica sobre ela, gerando fundamentos teóricos que, ao retornarem à prática, podem contribuir para um fazer artístico mais denso. Tocar, reger ou compor, por exemplo, são dimensões do fazer musical que podem se nutrir dos trabalhos de pesquisa e se transformar a partir deles (FREIRE & CAVAZOTTI, 2007, p. 16)

Nas artes o pesquisador, por vezes, tem dificuldade em traduzir verbalmente os fenômenos artísticos produzidos, atualizar os critérios e análise empregados e personificar o objeto pesquisado a partir de um interpretante, considerando-se que esta modalidade de investigação se

encontra em constante mutabilidade e nem sempre necessita identificar de forma rigorosa as operações mentais e técnicas que a consolidam.

Zamboni (1998) entende que toda pesquisa busca de forma sistemática algum tipo de solução com o fim de descobrir ou estabelecer fatos ou princípios relativos nas diversas áreas de conhecimento e por ser uma atividade sistemática requer sempre um método que implica premeditação e racionalidade; entretanto, nem sempre a pesquisa é fruto do racional, as vezes ela intercala procedimentos racionais e intuitivos na busca do conhecimento almejado. Exemplo dessa prática está centrado na pesquisa artística que é permeada de inúmeros fatores não racionais, não controlados pelo intelecto e utiliza caminhos menos diretos para a concretização das soluções objetivadas, entre eles, a especulação. Zamboni define a especulação, ou o método da desordem experimental, como o fazer para ver o que vai dar — o acaso. Ela não é um método de pesquisa pelo seu descompromisso com uma situação que exige uma resposta, entretanto, tem validade em um processo global de produção artística:

Muitos artistas, possivelmente a maioria, fazem da especulação sua verdadeira base de atuação frente às atividades artísticas. Esses artistas não têm um problema claro a propor, não possuem um método de pesquisa, buscam soluções sem saber previamente o que procuram, e, no entanto, através da especulação, liberam as suas intuições e podem encontrar soluções plásticas de real valor. [...] Na especulação não existe a obrigatoriedade de premeditação, pode-se iniciar um trabalho sem um reflexão prévia, sem ideias claras e caminhos traçados. [...] Normalmente os artistas puramente intuitivos têm muita dificuldade em elaborar um projeto de trabalho antes da execução do mesmo, isto ocorre porque nessas atividades não existe uma premeditação que desemboque num método organizativo de trabalho (ZAMBONI, 1998, p. 45-47).

A performance musical e a produção de pesquisa

Um exemplo do comportamento experimental se faz presente na performance e interpretação musical, seja na ação de tocar, reger, cantar ou compor uma obra musical. Nesse processo o performer não tem a clareza objetiva dos procedimentos teóricos, estilísticos, históricos e técnicos que irá adotar, contudo, todo o conhecimento musical que foi acumulado por ele ao longo dos anos torna-se presente de forma subjetiva. Nesse sentido, boa parte do trabalho interpretativo, quando refletido e investigado, pode motivar a criação de pesquisas significativas para a área. Não sem razão, alguns regentes e instrumentistas têm retratado parte de sua experiência interpretativa em publicações diversas, trazendo aos interessados informações preciosas quanto a execução tanto do repertório orquestral, quanto do repertório instrumental e camerístico. Destaco, entre muitas delas, a do regente e pianista D. Barenboim (2003/2008), o regente e violoncelista P. Casals (BLUM, 2000) e de Gerhard Mantel (2010). Partindo de suas experiências interpretativas esses *performers* colocaram em discussão questionamentos relevantes relativos aos padrões cognitivos e sensíveis que norteiam a execução musical de modo geral. Há que se relatar que na execução musical o sensível e o inteligível convivem lado a lado, diversamente do que ocorre na produção advinda das ciências exatas, motivando uma multiplicidade de procedimentos interpretativos e de modos diferenciados de execução.

A execução de uma produção musical não está restrita a cumprir fielmente o que consta na partitura. Esta não traz a essência da obra. Diferentemente de um texto literário, excetuada a poesia, a obra musical contempla em sua materialidade sonora, uma dupla natureza: a física e a espiritual. A natureza física expressa a materialidade sonora de uma composição mediante a inserção de signos musicais validados pela tradição ou pelos compositores na partitura. A natureza espiritual, por sua vez, contempla a subjetividade do intérprete, do signo musical, da própria obra, seu momento histórico, sua cultura, sua territorialidade (ALBANO DE LIMA, 2020, p. 43/44). A execução musical, portanto, não está alicerçada em princípios cultuados pelas ciências exatas, quais sejam, a objetividade, a generalização, a regularidade, a constância, a frequência, a repetição e a quantificação. Na execução e na criação musical as variáveis históricas, culturais e subjetivas estão sempre presentes e interligadas.

O maestro Sergio Magnani vê a música como uma arte essencialmente simbólica, estruturada em formas puras, portadora de significados abstratos, traduzidos na consciência do fruidor em categoria de emoções estéticas, sugestão ou impressão de sentimentos contemplados na sublimação lírica. Sob sua perspectiva esta autonomia abstrata da música é a sua grande virtude, veículo de comunicação com o inexprimível e o eterno e comunicável ao mundo conforme idealização de seu fruidor, contudo, essa comunicação só pode ser obtida a partir do emprego adequado dos signos musicais e a compreensão profunda desta linguagem (MAGNANI, 1999).

A música não produz significações cognitivas concretas como a linguagem verbal, suas significações são bastante abstratas. Em uma obra musical sempre está presente o conflito entre a intuição e a razão, a emoção e o intelecto, a subjetividade e a objetividade, a expressão e a forma. Embora isso pareça contraditório, essa dicotomia entre a reflexão e a ação propriamente dita, encontra fundamento na arte do intérprete, quando ao mesmo tempo em que ele interpreta, traz a público a conscientização que ele tem do material teórico e espiritual contido na obra executada.

No ato de executar, o intérprete explora a obra para além de sua textualidade, conferindo-lhe novos significados e trazendo para a obra musical uma resignificação que se perpetua quanto mais inovadora e criativa for sua performance. Nesta ação interpretativa e criativa é que o pesquisador musical e o próprio intérprete e compositor encontra motivos para realizar suas investigações, o que permite o avanço contínuo desta subárea. Os questionamentos advindos do fazer musical permitem a realização de pesquisas direcionadas tanto para essa prática, como para questões envolvendo outras áreas de conhecimento interligadas ao ato de fazer música. Nesse sentido as pesquisas focadas nas ações do performer em palco e em sua atividade performática cotidiana; na forma de como ele pode conduzir seus estudos, agregando o conhecimento teórico e a *práxis* e como preservar sua integridade física e psíquica no decorrer da sua profissão, tem sido largamente estudada, sempre sob uma perspectiva pluridimensional e interdisciplinar. É na subjetividade interpretativa e no domínio técnico e teórico musical do performer que a obra transcende o tempo e o espaço, cria novos talentos e performances memoráveis, ainda que essa ação, por vezes não seja tão consciente do seu valor. De certa forma, performers e pesquisadores podem e devem

desenvolver um trabalho conjunto com o intuito de valorizar cada vez mais esta subárea.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ALBANO DE LIMA, Sonia. *Interpretação musical em pauta*. São Paulo: Editora Musa, 2020.

ANDER-EGG, Ezequiel. *Introducción a las técnicas de investigación social: para trabajadores sociales*. Buenos Aires: Humanitas, 1978.

BAREMBOIM, Daniel & SAID, Edward W. *Paralelos e Paradoxos - Reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

BARENBOIM, Daniel. *El sonido es vida. El poder de la música*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2008.

BLUM, David. *Casals y el arte de la interpretación*. Barcelona: Idea Books. S.A., 2000.

EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da Arte: A psicologia da Imaginação Artística*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

FREIRE, Vanda Bellard e CAVAZOTTI, André. *Música e Psiquis: Novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007

GONZALEZ, Maria E. Q. e HASELAGER, W. F. G. Raciocínio abduutivo, criatividade e auto-organização, In: *Cognicio*. São Paulo, n. 3, nov. 2002, p. 22-31

MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

MANTEL, Gerhard. *Interpretación - Del texto al sonido*. Madrid: Alianza Música, 2010

MARCONI, Mariana de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Técnicas de Pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2017.

RUMMEL, J. Francis. *Introdução aos procedimentos de pesquisa em educação*. Porto Alegre: Globo, 1977.

SANTAELLA, Lucia. *Comunicação e Pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre Arte e Ciência*. Campinas: São Paulo: Autores Associados, 1998.

Sobre a autora

ALBANO DE LIMA, Sonia R. Tem Doutorado em Comunicação e Semiótica- Artes pela PUC- SP; Pós-Doc em Música pelo IA-UNESP; Bacharelado em Direito pela USP, Bacharelado em instrumento (piano) pela Faculdade de Música Carlos Gomes. Foi diretora e professora da Escola Municipal de Música de São Paulo e da Faculdade de Música Carlos Gomes. Atua no Programa de Pós-Graduação em Música do IA-UNESP desde 2005. Possui livros e artigos científicos publicados em educação musical, música e interdisciplinaridade. Foi Presidente da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música de 2015 a 2019. É membro de Conselhos Editoriais e Consultivos de Revistas e Coletâneas nacionais e internacionais. É segunda líder de pesquisa do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação Musical do IA-UNESP na CAPES.

A EVOLUÇÃO DA LÍNGUA PORTUGUESA NA MÚSICA DE FRUCTUOSO VIANNA – ASPECTOS INTERTEXTUAIS

THE EVOLUTION OF THE PORTUGUESE LANGUAGE IN THE MUSIC OF FRUCTUOSO VIANNA – INTERTEXTUAL ASPECTS

Bruno Thadeu Reis Ramos
Universidade Federal de Minas Gerais
bruno.thadeu.ramos@gmail.com

Resumo

Análise musical e textual das *Seis Canções Trovadorescas* de Fructuoso Vianna com objetivo de contribuir com o intérprete na construção da performance, situando-o no tempo cronológico e estético em que as canções reverberam com outras obras do passado.

Palavras-chave: Fructuoso Vianna; Guilherme de Almeida; canção de câmara brasileira; trovadorismo; poesia palaciana; cancioneiro geral.

Abstract

Musical and textual analysis of Fructuoso Vianna's *Canções Trovadorescas* with the aim of contributing with the interpreter in the construction of the performance, placing him in the chronological and aesthetic time in which the songs reverberate with other works from the past.

Keywords: Fructuoso Vianna; Guilherme de Almeida; brazilian art song; troubadour; palace poetry; cancioneiro geral.

Introdução

No presente artigo pretendemos analisar as relações intertextuais entre música, texto e temporalidade presentes no ciclo das *Seis Canções Trovadorescas* (1951) de Frutuoso Vianna (1896-1976). Para elucidar tais elementos nos utilizaremos aqui de recursos presentes na linguística, música e história afim de contribuir para uma maior compreensão e propagação da obra de Vianna bem como oferecer subsídios aos intérpretes para auxiliar na construção de suas performances. Para tal, apresentaremos aqui as traduções dos poemas em galego antigo de Guilherme de Almeida com suas respectivas fontes de inspiração e seus diálogos reverberados na música de Frutuoso Vianna. Relação música e texto que culmina na “re-criação” de um passado longínquo que irá por vezes ecoar discursos desta época e por vezes apenas ilustrar o imaginário do homem moderno ao que se refere a este mesmo tempo distante.

1. A Canção de Câmara e Frutuoso Vianna

Ao longo da história, as inflexões da fala e da poesia foram, sem dúvida, importantes para a música vocal, legando expressões importantes do repertório da Renascença e, sobretudo no Barroco. Mas é cabível apontar que nessa tradição musical escrita, aproximadamente entre o final do período clássico e o início do período romântico nas artes (e mais especificamente na música), desenvolveu-se um tipo de canção que teve o texto poético como ponto de partida. Isso quer dizer que, mais do que propriamente situar-se no nível da expressão do que é dito no texto, de suas moções emocionais ou descritivas, esse tipo de canção buscava uma interação mais profunda entre seus elementos constituintes; o tecido musical procurava integrar-se ao texto quase como paisagem e contexto, envolvendo o ouvinte mais do que o fazendo ouvir uma poesia cantada. Assim, surge o *Lied* como gênero musical na Alemanha nos fins do século XVIII alicerçado nos movimentos nacionalistas, na literatura e na filosofia. No final do século XIX surge a *Mélodie*, contrapartida francesa do *Lied* que se originou no Romance, um tipo de canção sentimental altamente popular no século XVIII (PÁDUA, 2009).

No Brasil, a canção de câmara estabeleceu-se no final do séc. XIX num ambiente regado pelas modinhas imperiais, por manifestações musicais folclóricas e/ou populares urbanas e pela ópera italiana. Alberto Nepomuceno (1864 – 1920) esteve entre os primeiros compositores a escrever canções sobre poemas em língua vernacular numa época em que no âmbito erudito brasileiro somente era admitido o canto em italiano e em francês (MARIZ, 2002). Podemos enumerar vários compositores brasileiros que se dedicaram posteriormente ao gênero, produzindo ao longo do século XX um número considerável de canções. Neste trabalho, entretanto, vamos nos ater a um compositor em especial, Frutuoso de Lima-Vianna (1896 – 1976).

Nascido em 1896 em Minas Gerais, na cidade de Itajubá, Frutuoso Vianna começou a ter aulas de piano aos 8 anos e cresceu em um ambiente de intensa musicalidade. Relatos da época atestam que seu pai, apesar não ser músico profissional, teria uma “linda voz de tenor e cantava com grande beleza e sua mãe tocava piano e cantava, como amadora” (CASTRO, 2003, p. 12). É digno de nota o fato de que Frutuoso foi aluno de Arthur De Greef, um ex-discípulo de Liszt. Seu talento o levou a feitos notórios, como tocar, em 1920, para Alberto I e Elisabeth, rei e rainha da Bélgica, além de participar da Semana de Arte Moderna sob a batuta de Villa-Lobos. No início de sua carreira como compositor, Vianna era visto mais como um excelente pianista que compunha razoavelmente bem do que como um compositor de respeito. Mário de Andrade foi uma figura essencial que auxiliou Vianna a equilibrar os elementos “universais” aos “nacionais” em sua obra. O próprio Mario de Andrade, como era de costume, teceu críticas favoráveis ao trabalho composicional de Vianna assim como alguns comentários críticos que eram, no mínimo, curiosos:

[...] Eu reagi muito a princípio contra a composição dele (Vianna). Levei um solavanco danado com a *Dança de Negros*, bem feita como o diabo (você sabe que ele é um ótimo pianista), mas percebendo na benfeitoria da peça, um banal disfarçado, que em geral é o que me irrita muito nos franceses (apud CASTRO, 2003, p. 38).

Vianna teve sua música interpretada no Brasil e na Europa, tendo escrito relativamente para poucas formações. Faleceu em 1976, em sérias dificuldades financeiras a ponto de, em 1974, diversos artistas

e intelectuais da época solicitarem ao então ministro da educação e cultura uma “pensão especial ao artista, ao compositor que muito fez pela arte musical brasileira”. Em toda a sua obra é registrado um total de 23 canções, dentre as quais destacaremos aqui o ciclo das *Seis Canções Trovadorescas* datadas de 1951. Nesse período em que o compositor se dedicou as *Trovadorescas*, vários acontecimentos permearam a vida não só de Vianna, mas da população como um todo, o que obviamente reflete de alguma maneira na obra. Em 1945 eclodiu no país o movimento Queremista contra Eduardo Gomes e Eurico Gaspar Dutra; é criado o FMI, na ONU em 1946; em 1947 a expressão “rouba mas faz” é associada ao governador eleito de São Paulo, Ademar de Barros; a Petrobrás é criada em 1953, e nesse mesmo período Getúlio Vargas concede uma gratificação a Frutuoso Vianna como professor da ETF (CASTRO, 2007). Logo após o término da Segunda Guerra Mundial houve a primeira tentativa de uma “nova música brasileira”, com Santoro, Guerra-Peixe, Catunda, reunidos em torno do professor Koellreutter – tentativa que viria a ser sufocada, segundo ele, pela repercussão causada no país pelo *Manifesto Jdanov* e pela carta aberta de Camargo Guarnieri em 1950, um ano antes da morte de Schoenberg. De acordo com o compositor Gilberto Mendes...:

Logo após o término da Segunda Guerra Mundial houve a primeira tentativa de uma nova música brasileira, partindo de um grupo de compositores dentre os quais se destacavam Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda, reunidos em torno do prof. Koellreuter. Era a hora exata de a música brasileira recuperar o tempo perdido e não mais perder a posição na vanguarda mundial [...]. Mas deu azar, novamente, e essa tentativa foi dramaticamente sufocada pela repercussão em nosso país do manifesto de Jdanov, coincidindo com o lançamento de uma carta aberta de Camargo Guarnieri contra o dodecafonismo, na mais pura linguagem jdanovista: “É preciso que se diga a esses jovens compositores que o dodecafonismo, em Música, corresponde ao Abstracionismo, em Pintura, ao Hermetismo, em Literatura, ao Existencialismo, em Filosofia, ao charlatanismo, em Ciência... É uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira-brava do Cosmopolitismo [...]” (MENDES *apud* CAMPOS, 1996, p. 258 e 259).

2. As Fontes Poéticas

Os poemas utilizados do ciclo das *Canções Trovadorescas* são da autoria de Guilherme de Andrade de Almeida, poeta, advogado, jornalista, crítico de cinema, ensaísta e tradutor brasileiro, nasceu em Campinas em 24 de julho de 1890. Almeida foi um dos fundadores da Revista Klaxon, que visava à divulgação das ideias modernistas, tendo realizado sua capa, assim como os arrojados anúncios da Lacta, para a mesma revista. Elaborou também a capa da primeira edição do livro “Paulicea Desvairada”, de Mário de Andrade. Foi o primeiro modernista a entrar para a Academia Brasileira de Letras (1930), sendo coroado em 1958 o quarto “Príncipe dos Poetas Brasileiros” (depois apenas de Bilac, Alberto de Oliveira e Olegário Mariano). Almeida, juntamente com seu irmão, Tácito de Almeida (1899-1940), foi um importante organizador da Semana de Arte Moderna de 22. Guilherme faleceu em São Paulo, em 11 de julho de 1969. Tem extensa obra abrangendo poesia, traduções, textos para teatro, traduções inéditas (também para teatro), prosa e literatura infantil.

Das seis *Canções Trovadorescas* do ciclo de Vianna, as cinco primeiras foram criadas sobre os textos do *Cantar de Cantares* (*páginas de um Inacabado Poema de Língua Portuguesa*) que ao todo contém onze poemas, com os quais o autor Guilherme de Almeida se propôs a fazer um estudo da evolução da língua portuguesa (MARIZ, 2002). *Cantar de Cantares* se encontra em “Dispersão”, no tomo VII de “Toda a Poesia”, de Guilherme de Almeida (p. 103), e em alguns desses poemas, o autor estilizou poetas presentes na compilação “*Cancioneiro Geral*”, reunidos nesta compilação pelo escritor eborense Garcia de Resende¹. O *Cancioneiro* inclui obras dos séculos XV e XVI, contendo poemas escritos em sua maioria em galego-português, versando sobre os mais variados temas, e sendo considerada a primeira coletânea de poesia impressa em Portugal e a principal coleção de poesia portuguesa da época. E justamente aqui encontramos uma forte relação intertextual – dentre as várias presentes na obra, e que iremos enfatizar no decorrer deste estudo – presente no título do ciclo de Vianna, pois contrariando uma primeira e superficial análise, as fontes poéticas utilizadas por Almeida

1 Garcia de Resende (1470-3-1536) Compilador da poesia quatrocentista, também se destaca as *Trovas à Morte de Dona Inês de Castro*. Foi um poeta, cronista, músico, desenhista e arquiteto português. Sabe-se que em 1491 era secretário particular de D. João II (1481-1495), cargo que exercia ainda em Alvor, onde o soberano veio a falecer (MOISÉS, 2008, p. 52).

não coincidem somente com a *poesia trovadoresca*. Explico-me melhor: as obras que compõem o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende são consideradas poesias *palacianas* e não mais *trovadorescas* (sob o ponto de vista estético e cronológico). Em resumo, a poesia trovadoresca era concebida desde seu cerne para ser musical (e aqui não me refiro a musicalidade presente nas métricas da poesia, mas a musicalidade literal, ser cantada), ao passo que a poesia palaciana, já posterior a esta primeira, estava mais próxima da declamação como conhecemos hoje e não mais dependente do canto de um trovador para ser recitada. Apesar disso, Vianna – por razões que desconhecemos – intitulou sua obra como *Canções Trovadorescas*, criando aqui uma forte relação intertextual da obra com o passado distante. Não podemos afirmar se o compositor dispunha ou não de informações que o levassem aos conhecimentos que permitissem diferenciar a poesia trovadoresca da poesia palaciana. Na hipótese de Vianna conhecer essas diferenças, ou seja, mesmo sabendo que os poemas de Guilherme de Almeida não foram todos eles inspirados de fato na poesia trovadoresca, ele se utiliza do título “trovadoresco” como se desejasse apontar para o ponto de início da poesia em língua portuguesa, um passado longínquo que comunicasse de uma forma mais direta com período aproximado o qual se refere na obra, uma aproximação temporal como veremos melhor posteriormente.

Façamos agora uma breve análise sobre os aspectos intertextuais dos poemas presentes em *Cantar de Cantares*, composta pelos seguintes títulos:

- *A Reliquia Apócrifa**
- *A Morrinha Galega**
- *A Serranilha do Clérigo* (à maneira de Ayras Nunes²)

2 Ayras Nunes (c. 1230-1289). Foi um clérigo e trovador espanhol do século XIII, provavelmente nascido na região da Galícia. Entre 1284 e 1289, foi poeta na corte de Sancho IV de Castela. Suas músicas, são escritas em Galego-português. Às vezes citações de outros autores, como Dinis de Portugal, o rei Afonso X de Castela, João Zorro e Nuno Fernandes Torneol, são encontradas no seu trabalho (LANCIANI & TAVANNI, 1993, p. 27).

- *A Cantiga d'El Rei* (à maneira de Dom Denis³)
- *A Trova* (à maneira de Nuno Pereira⁴)*
- *A Invenção Afeitada* (à maneira de Gil Vicente⁵)*
- *O Vilancete* (à maneira de Bernardim Ribeiro⁶)*
- *A Carta* (à maneira de Pero Vaz de Caminha⁷)
- *A Lenda Tupi*
- *O Banzo no Brigue Negreiro*
- *A Sátira* (à maneira de Gregório de Matos⁸)

Segundo o próprio Frutuoso Vianna:

3 D. Denis I de Portugal (c. 1261-1325). Rei de Portugal, conhecido também como “Rei-Poeta” devido à sua obra literária, sendo considerado o mais fecundo dos trovadores em galego-português. Foi grande amante das artes e letras. Cultivou as Cantigas de Amigo, de Amor e a sátira, contribuindo para o desenvolvimento da poesia trovadoresca na península Ibérica (*ibid*, p. 27).

4 Nuno Pereira de Lacerda (c. 1425-1509). Poeta palaciano, protagonista do “*Cuidar e Sospirar*” no Cancioneiro Geral, foi fidalgo da Casa dos Duques de Bragança em 1464. Serviu em Alcácer Ceguer debaixo das ordens de D. Duarte de Menezes, que o armou cavaleiro. É um dos poetas mais afamados do *Cancioneiro Geral* pelo seu caráter lírico e pela grande amizade que teve com D. João II quando este ainda era príncipe (*ibid*, p. 482).

5 Gil Vicente (c. 1465-c. 1536). É considerado o primeiro grande dramaturgo português, além de poeta de renome. É conhecido de uma forma geral como o pai do teatro português e mesmo do teatro ibérico partilhando a paternidade da dramaturgia espanhola com Juan del Encina. O único vestígio de Gil Vicente no *Cancioneiro Geral* são as trovas com que interveio num jogo poético e dialogado de jurisprudentia amorosa, ocorrido na corte de D. Leonor quando sediada em Almada, cerca de 1510 (*ibid*, p. 297).

6 Bernardim Ribeiro (c. 1482-c. 1552). Foi um escritor e poeta português. Teria frequentado a corte de Lisboa, colaborando no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, que assim como o próprio Bernardim Ribeiro pertenceu à roda dos poetas palacianos juntamente com Sá de Miranda, Gil Vicente dentre outros (*ibid*, p. 81).

7 Pero Vaz de Caminha (1450-1500). Foi um escritor português que se notabilizou nas funções de escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral. Foi também vereador na cidade portuguesa do Porto (*ibid*, p. 551).

8 Gregório de Matos (1633-1696). Nasceu na Bahia, foi juiz do Cível, de Crime e de Órfãos em Lisboa durante muitos anos. Na Corte portuguesa, envolveu-se na vida literária que deixava o maneirismo camoniano e atingia o barroco, seguindo as influências espanholas de Gongora e Quevedo. É considerado o maior poeta barroco brasileiro e um dos maiores da língua portuguesa no mesmo período (Fonte: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/gregorio-de-matos.htm>>. Acesso em 19/12/2021).

* Poemas utilizados por Vianna nas *Canções Troadorescas*.

Eu vivi estas peças: *Reliquia Apócrifa*, *Cantar Galego*, *Partir e Ficar* e a *Cantiga dos olhos que choram*. Passei dois anos, junto do Guilherme de Almeida, trabalhando. Porque ele foi um dos diretores do Conselho Estadual de Cultura de São Paulo e eu passei dois anos junto dele, conversando todo dia, como nós estamos conversando aqui. Então ele me mostrou coisas que ele fazia como poeta e me mostrou também esta suite em que ele está historiando a língua portuguesa, desde *Reliquia Apócrifa* – que é um documento de que ninguém sabe o autor. Isso é século XII, XIII... Ninguém sabe o autor das poesias. São relíquias que se acham nos museus. E eu musiquei isso. Ele vai modernizando a linguagem. *Cantar Galego* já é à maneira da Galícia. Não se sabia se a língua era da Galícia ou de Portugal. *Partir e Ficar* já é mais português de 1300. *Bailia* já é à maneira de Gil Vicente. *Cantiga dos olhos que choram* é à maneira de Garcia Resende. *Vilancete* é à maneira de Bernardim Ribeiro. Guilherme de Almeida me disse que chegou no Gregório de Mattos, da Bahia, porque ele ia passar a língua para cá, assim, como houve a transposição até hoje (VIANNA, *apud* CASTRO, 2003, p. 77).

Como comenta o compositor, suas canções apresentam um caráter de transporte temporal, movimentando-se no tempo e “modernizando a linguagem” empregada. Como será visto posteriormente, a escolha do compositor e do poeta pelos poemas empregados no ciclo apontam para uma possível evolução temporal da língua, oferecendo-nos algo como um passeio pela história do idioma, indo do galego ao português falado por Camões, e chegando a um português bastante próximo do atual.

As duas primeiras canções, *Reliquia Apócrifa* e *Cantar Galego* (ou *Morrinha Galega* no poema original de Almeida) realmente teriam como obras precursoras as cantigas medievais trovadorescas, pois como constatamos na fala de Vianna, a ideia inicial de Almeida seria mostrar a evolução da língua portuguesa, desde seus primórdios na poesia trovadoresca (séc. XII – XIV), passando pela poesia palaciana do *Cancioneiro Geral* (séc. XV – XVI) até a língua falada no Brasil nos meados de 1600 (por Gregório de Mattos).

Apresentaremos agora os textos usados por Vianna, suas respectivas traduções para o português moderno e uma breve comparação

analítica com o poema original, quando for o caso de estilização⁹. O primeiro poema do ciclo, *Reliquia Apócrifa*, segundo a cantora Edmée Brandi, “indica o objetivo do autor: reviver algo antigo e precioso, a que tem grande apreço, em formas não autênticas, mas imitadas”. (BRANDI, *apud* CASTRO, 2003, p. 78). Esse poema possivelmente teria sido sim inspirado na poesia trovadoresca medieval, pois como o próprio Viana diz, trata-se de “um documento de que ninguém sabe o autor. Isso é século XII, XIII...” O primeiro texto escolhido já nos remete à ideia de uma possível evolução da língua pelos séculos, não no sentido de melhora, mas de uma língua que irá se modernizar, e com isso irá perpassar os séculos acompanhando a humanidade, sendo “levada” a novas terras e novos tempos:

9 Comumente confundindo com a paródia, a estilização não visa ridicularizar o texto original, desqualifica-lo, ou até mesmo nega-lo. Nesta, as vozes são convergentes no mesmo sentido da voz estilizada, ambas apresentam a mesma posição significante. Sant’Anna (2008) aponta um significado curto e interessante para paródia. Segundo ele...: “paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode”. Vale mencionar aqui que a origem do termo “ode” é musical, sendo originalmente um poema para ser cantado. Segundo Fiorin (2008), “a paródia é uma imitação de um texto ou de um estilo que procura desqualificar o que está sendo imitado, ridiculariza-lo ou nega-lo” (p. 42). É interessante ressaltar que, para que a paródia ganhe sentido é preciso que o texto parodiado seja conhecido anteriormente. É preciso deixar claro que, na estilização se faz necessária uma certa defasagem de sentido entre os poemas pois do contrário não haveria uma estilização, mas sim uma cópia. Veremos exemplos claros de estilização na análise textual das Canções Trovadorescas, considerando que Guilherme de Almeida se valeu dessa ferramenta para a construção dos poemas das canções. Como um exemplo de estilização em música, podemos citar aqui as famosas Bachianinhas 1 e 2 do compositor e violonista Paulinho Nogueira. Como o nome das peças sugere, aqui Nogueira homenageia J. S. Bach estilizando aspectos comuns em sua obra, como o contraponto bachiano por exemplo, que é facilmente reconhecido em ambas as peças.

Lingoa de cristianos ei la loaré, Sòl-a frol dos ramos ei la chantaré; lingoa de jograres ei la trobaré, e aquestos cantares diran que lo sé; lingoa d'infançon ei la ben diré e do coraçon ei la sacaré; per prasmadas guerras en traz ela iré, aa las longas terras ei la levaré.	Língua de cristãos eu a louvarei, Sob a flor dos ramos eu a plantarei; língua de jograis eu a troverei e a estes cantares dirão que o sei; língua de nobres eu a bem direi e do coração eu a sacarei; por discutidas guerras atrás delas irei, e as longínquas terras eu a levarei.
--	--

No segundo poema e também segunda canção do ciclo, *A Morrinha Galega* (na partitura de Vianna o título se encontra como “*Cantar Galego*”), o professor Marcos Câmara de Castro (2003) começa suas considerações sobre a obra dizendo que...:

A morrinha é tão galega quanto saudade é portuguesa. Sentimentos semelhantes, mas não idênticos. A morrinha é uma dor moral quase insuportável que aflige o galego quando afastado da sua terra e de sua gente. Este tema é aliás uma constante na poesia galega de todos os tempos. Nas origens, os dois países estavam estreitamente ligados pelo idioma galaico-português, língua por excelência dos trovadores quer portugueses quer galegos quer espanhóis pois foi a que serviu ao maior trovador castelhano, Dom Afonso X, o rei sábio, para escrever suas famosas *Cantigas de Santa Maria* (CASTRO, 2003, p. 86).

No poema desta segunda *Canção Trovadoresca*, encontramos um pequeno problema o qual destacamos em asterisco. Trata-se da palavra “*tooíños*”, que não foi encontrada em nenhum dicionário de galego, ou qualquer outra cantiga em galego da época. Encontramos

o termo em poemas em castelhano, estando possivelmente mais relacionado à língua de Castela do que a Galícia, e em uma tradução aproximada significaria “todinhos” ou “todos eles”.

Alá pra moy lonxe bi uma teriña Lori lila donde están os omes mortos tooiños* Lori lila Mortos meus abuelos que andaram em guerra Lori lila alá pra moy lonxe baxo aquela terra Lori Lila Garrida leixarom la terra ca ós çocos Lori lila d'El Rey retouçarom fincaraom-xe mortos Lori Lila Mas bibos extan ca lo son qu'ei ouço Lori Lila asm'ei bem que sia de sus arcabouços Lori lila	Lá muito longe Vi uma terrinha Lori lila Onde estão os homens Mortos todinhos Lori lila Mortos meus avós Que andaram em guerra Lori lila La muito longe Debaixo daquela terra Lori lila Vivos deixaram A terra pois aos pés Lori lila Do Rei cambalearam E tombaram-se mortos Lori lila Mas vivos estão Pois o som que ouço Lori lila Imagino que seja De seus esqueletos Lori lila
---	---

O terceiro poema utilizado na obra de Vianna é na verdade o quinto poema de *Cantar de Cantares*, já que Guilherme de Almeida teria introduzido dois poemas em sua obra depois de ter confiado a Vianna os textos que seriam musicados por ele. Segundo o professor Marcos Câmara de Castro:

Depois de haver confiado ao Frutuoso Vianna os cantares que seriam musicados, Guilherme de Almeida introduziu em sua obra, sem o conhecimento do compositor, dois poemas insertos logo a seguir do *Cantar Galego*. São a *Serranilha do Clérigo Ayra Nunes* e a *Cantiga d'El Rey Dom Denis*, um dos maiores trovadores dos primeiros cancioneiros, morto em 1325 (CASTRO, 2003, p. 88).

Esse poema utilizado na terceira *trovadoresca* de Vianna, *Partir e Ficar* – título dado ao poema no ciclo musical –, é em *Cantar de Cantares* intitulado como *A trova de Nuno Pereira*, pois nele Guilherme de Almeida estiliza a temática dos primeiros versos que abrem o *Cancioneiro Geral*. O tema “*Cuidar e Sospirar*” ocupa aproximadamente um quarto do primeiro volume da compilação de Garcia de Resende, iniciando um tipo de contenda jurídico amorosa entre os poetas Nuno Pereira, defensor do “*cuidar*”, e Jorge da Silveira, filho de Fernão da Silveira, defensor do “*sospirar*”. A disputa é “acerca do amador que melhor ama: se o que muito cuida ou o que muito suspira, isto é, se o que cala os sentimentos do amor ou aquele que os exterioriza” (LANCIANI & TAVANNI, 1993, p. 196). A forma poética apresenta-se como uma imitação do que seria um processo judicial e teve por base o momento político pelo qual Portugal passava. Segundo Fernandes (2006):

Utilizando-se do jargão jurídico, todo o debate é proposto como um jogo de tribunal, em que são interpelados vários poetas, inclusive D. Lianor, como juíza da questão proposta no feito: “qual era maior tormento / e dava mor sentimento” (o cuidar ou o suspirar). Participam do processo dez poetas. Entretanto, estudos recentes afirmam não ser preciso esse número, dada a quantidade de personagens fictícias cuja criação ora se deve a Fernão da Silveira (provável organizador da primeira parte), ora a D. João de Meneses (provável organizador da segunda parte), além de outros (FERNANDES, 2006, p. 13).

Abaixo o poema de Guilherme de Almeida seguido de sua tradução para o português moderno:

Poys que o partir e o ficar sam males de ygal trestura ca o coydar e o sospirar sam dambos desaventura, barcas que vos hys ao mar, terras que en terras jazees, os sospyros e os coydados De todoos trebulados, por Deos, os nã esguardees!	Pois que o partir e o ficar são males de igual tristeza já que o cuidar e o suspirar são ambos desventuras, barcas que ides ao mar, terras que em terra ficais, os suspiros e os cuidados de todos os atribulados, por Deus, não os guardeis!
--	--

Agora alguns versos da abertura do *Cancioneiro Geral*, começando pela pergunta de Jorge da Silveira¹⁰ a Nuno Pereira:

-Vós, senhor Nuno Pereyra,
por quem hys assy cuydando?
-Por quem vós hys sospirando,
senhor Jorge da Sylueyra.
(Jorge da Silveira)

Agora responde Nuno Pereira:

Nam que eu sospiro indo
por quem cuydados me dá
e me vay assy ferymdo,
que de todo destroymdo
me vay seu cuydado já.
Cuydar he causa primeyra,
mas depoys d'eu yr cuydando,
meus sospiros vam dobrando
ta matar à derradeyra.
(Nuno Pereira)

¹⁰ Filho do coudel-mor Fernão da Silveira, tem apenas treze intervenções no *Cancioneiro Geral*, embora lhe caiba a abertura da primeira composição dessa coletânea. (LANCIANI & TAVANNI, 1993, p. 364).

Jorge da Silveira indaga novamente o amigo:

Ter poder de sospyrar
asaz he, senhor cunhado,
pera mays desabafar,
mas eu nam tenho lugar,
Ca mo tolhe de tal maneyra
que por quem eu assy amdo
deue d'amdar preguntando:
-Morreo já Nuno Pereyra?
(Jorge da Silveira)

E Nuno responde:

Poys vosso cuydar queres
esforçar e defemder,
e mostrar no que fazes
que moor pena recebes
que sospirar e gemer,
com fee de seruyr imteyra,
a quem nos fere matando
vamos tristes demandando
que julgar isto nos queyra.¹¹
(Nuno Pereira)

O diálogo segue por aproximadamente um quarto do primeiro volume de Garcia de Resende, e aqui nesses primeiros versos podemos constatar nitidamente a influência temática no poema de Guilherme de Almeida, que se valeu do tema apresentado no diálogo dos poetas de Garcia de Resende. Almeida aqui propõe uma “conciliação” para o assunto quando diz *“Poys que o partir e o ficar, sam males de ygual trestura ca o coydar e o sospirar sam dambos desaventura...”*. Propõe que tanto o cuidar quanto o suspirar são ambos desventuras assim

11 Versos extraídos do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. RESENDE, 1973, Vol. I, p. 7.

como o *partir e o ficar*, fazendo uma analogia “aos que ficam e aos que vão”, ou seja, a dor da separação da pessoa querida seria a mesma tanto para quem fica quanto para quem vai.

Com este poema, podemos apontar para o primeiro exemplo de poema empregado nas *Trovadorescas* que está de fato fora do contexto trovadoresco, pois tanto Nuno Pereira – a quem Guilherme de Almeida dedica este poema – quanto os outros poetas presentes nesse diálogo em forma de “contenda jurídica”, já se enquadram na estética da poesia palaciana. Ainda assim, a *trovadoresca* nº 3 partilha do mesmo título (trovadoresco) das outras canções do ciclo, estando alinhavada às demais canções, principalmente pela diretriz “evolução da língua”. Nas palavras de Frutuoso Vianna, Guilherme de Almeida foi “modernizando a linguagem” dos poemas, apontando para as mudanças temporais na língua portuguesa. O título da obra, nesse caso, tem mais um sentido de apontar um “passado distante”, peninsular e mais relacionado ao período das grandes navegações do que propriamente a correntes literárias, como o trovadorismo ou a poesia palaciana.

O seguinte poema intitulado “*A Invenção Afeitada de Gil Vicente*”, ou simplesmente *Bailia* no ciclo de Vianna, apresenta um galego bem mais próximo do português atual, e assim como no poema anterior, Guilherme de Almeida estiliza a linguagem de um poeta palaciano. Afim de ilustrar melhor, procuramos pelo termo *Bailia* no dicionário, e foi encontrada a seguinte definição:

s. f.

[Antigo] *Comenda de ordem militar.*

E ao procurar os significados para a palavra *comenda* no mesmo dicionário¹² encontramos...:

s. f.

1. *Benefício que se dava a eclesiásticos ou a cavaleiros de Ordens militares.*

2. *Terras com que se recompensavam certos serviços.*

12 Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. <<http://www.priberam.pt/dlpo/>>. Acesso em 19/12/2021.

Comparando *Bailia* com *Partir e Ficar*, Almeida continua apontado cronologicamente para o futuro. Agora, porém, isso se evidencia na escolha dos poetas estilizados. Se observarmos as datas de nascimento e morte de Nuno Pereira (c.1425-1509) e Gil Vicente (c.1465-c.1536) é fácil notarmos a ideia do passar do tempo na estrutura da obra. Embora sejam poucos os anos de diferença entre o nascimento desses poetas, a diferença aponta para o futuro. Essa direção se evidenciará ainda mais, como veremos mais adiante, pois os poemas das canções 3, 4 e 5 são cronologicamente condizentes, unindo-se aqui o velho e o novo mundo, como no poema cruzam-se os ritmos. O professor Marcos Câmara de Castro tece interessantes considerações sobre o poema:

A lírica vicentina, quase sempre emanada de seus personagens teatrais, não fugiu à moda de sua época nem nos temas nem nas formas. Entretanto, Guilherme de Almeida usa, do ponto de vista formal, uma curiosa combinação de dois metros: um eneassilabo com cesura que se subdivide em dois hemistíquios tetrassílabos graves e um octossílabo também grave com acentos na segunda, quinta e oitava sílabas. Quanto ao conteúdo, o nosso poeta foge à futilidade temática da poesia palaciana de período de transição para nos encantar ao ritmo embalador de um tema pouco explorado até então, o das bodas de Portugal com o Novo Mundo (*Ibid*, 2003, p. 89).

Bailade naves, bailade velas, bailade no bailo das ondas, bailade na voda das terras, das terras novas, das terras longas! C'aas novas terras esta faz voda, na voda das terras bailade, no bailo das ondas entrade, velas e naves, bailade todas!	Bailai navios, bailai velas bailai no baile (ritmo) das ondas bailai nas bodas das terras das terras novas, das terras longas! Com as novas terras se fazem bodas, nas núpcias das terras bailai no baile das ondas entrai velas e navios, bailai todos!
--	--

Abaixo, um trecho da participação de Gil Vicente no *Cancioneiro Geral*, em que o poeta dá seu parecer sobre o processo de Vasco Abul a Rainha Dona Lianor:

SENHORA:

Voss' Alteza me perdoe,
eu acho muyto danado
este feyto processado
em que manda que razoe.
Vay a cura tam errada,
vay o feyto tam perdido,
vay tam fora da estrada
que a moça condenada
Vasc' Abul fyca vençydo.¹³

O próximo poema, intitulado “O Vilancete de Bernardim Ribeiro” – ou simplesmente *Vilancete* na obra de Vianna – enfatiza o aspecto nostálgico tanto dos desbravadores quanto daqueles que de alguma forma lhes são caros. Almeida explora a tristeza dos desencantos amorosos na alma portuguesa, motivo para que muitos se lançassem ao desconhecido, às “novas terras”. Ainda segundo o professor Marcos Câmara de Castro...:

Ora, é sabido que Bernardim Ribeiro, o último dos grandes trovadorescos, viveu e sofreu a famosa “gran coita” de amor; daí seu nome ligado a esse cantar. Formalmente, é talvez poema mais autêntico, apresentado como de praxe, um mote de três versos e duas glosas septinas (*Ibid*, 2003, p. 90).

Um *vilancete* é uma forma poético-musical de origem popular cuja fixação deve remontar ao séc. XV, a partir do castelhano *villancico* (cantiga de vilão), embora a versão portuguesa siga parâmetros

13 Versos extraídos do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. RESENDE, 1973, Vol. II, p. 278.

diferentes do esquema original, com uma evolução autônoma. Dessa forma, o modelo castelhano possui três partes (tema, centro e volta) das quais em geral o *vilancete* apresenta duas:

[...] um mote (ou moto) inicial de dois ou três versos, seguido da glosa ou volta, geralmente de sete, onde se retoma e desenvolve o tema proposto pelo mote. Considerando, porém, que a glosa é muitas vezes formada por uma cabeça de estrofe, representada por uma quadra, e uma cauda de três versos, os dois modelos acabam por se fundir num esquema semelhante, fixo, admitindo, no entanto, as variantes formais que se podem detectar nas duas literaturas (LANCIANI & TAVANNI, 1993, p. 680).

Mudae, marinheiro em ondas que mais mudaveis não são, o mudavel coração. Asinha ir-me-hei a outra terra, que, após camanha tardança onde me a mim fez a guerra o vão engano e a mudança, só me lá fica a esperança de o mudavel coração outros achar, que o não são. Nesta terra de meus damnos ainda vos não leixára, a vós e aos vossos enganós, se m'esperança ficára de que m'e'u muito enganára em crer que mudáveis são o vosso e o meu coração.	Mudai, marinheiro em ondas que mais mutáveis não são, o mutável coração. Depressa irei a outra terra, que, após tamanha tardança onde a mim fez-se a guerra o vão engano e a mudança, só lá me fica a esperança do mutável coração outros o acharem que o não são. Nesta terra de meus sofrimentos ainda não vos deixaria a vós e aos vossos enganós, se minha esperança ficara de que eu muito me enganara em crer que mutáveis são o vosso e o meu coração.
---	--

Abaixo alguns trechos do poema “*Vilancete seu*” da autoria Bernardim Ribeiro (c.1482-c.1552), extraídos do *Cancioneiro Geral*. A

estilização de Almeida aqui apresenta-se não somente na forma de estruturação sintática do poema (primeira estrofe/moto inicial – 3 versos, próximas estrofes/glosa – 7 versos), mas também na linguagem e no tema:

OUTRO SEU.

Com quantas cousas perdy
aynda me consolara,
se m'esperança fiquara.

Mas parece que sabya
desaventura ou mudança
se me fyguas' esperança
o bem que me fyquaria.
Tornou-se-m' em noyte ho dia
qu' em tanto bem m' outroguara,
qu' ò menos eu m' enguanara.

Tudo me desemparou,
desemparado de mym,
cuidado que nam tem fym
este soo me nã leyxou.
De mym nada me ficouou,
a vid' aynda me leyxara,
se m' ela assy nam fiquara.

Fuy tanto tempo enguanado
quanto comprio a meus danos,
agora vã-s' os enguados
que compria a meu cuidado.
Tudo do qu' era he mudado,
se m' eu tambem soo mudara
quantas magoas qu' atalhara!¹⁴

Almeida mantém a ênfase na evolução da língua perpassando os tempos e conquistando novas terras (*Asinha ir-me-hei a outra*

14 Versos extraídos do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. RESENDE, 1973, Vol. II, p. 281.

terra). Vale enfatizar também que a evolução cronológica dos poetas escolhidos para o estudo e posterior estilização continua, e isso torna-se perceptível ao compararmos as datas de nascimento e morte dos três poetas até aqui citados – Nuno Pereira de Lacerda (c.1425-1509), Gil Vicente (c.1465-c.1536) e Bernardim Ribeiro (c.1482-c.1552) – sendo Nuno Pereira o mais “velho” dos três e Bernardim Ribeiro o mais “jovem”.

O poema utilizado na última das canções – *Cantiga dos olhos que choram* – não pertence ao ciclo *Cantar de Cantares*. Pertence a outra obra de Almeida, que o próprio poeta denominou “*Cantigas à maneira de Garcia de Rezende*”. Segundo o professor Marcos Câmara, “só isso já justificaria a sua inclusão na obra do compositor, não fôra o sabor mais quinhentista da linguagem poética” (CASTRO, 2003. p. 91). As relações de métrica e construção de estrofes não são muito evidentes, mas a temática por si só já é muito forte nas duas obras.

CANTIGA DOS OLHOS QUE CHORAM

A meu corpo perguntara
poys que triste nada achara
mais do que eu:

Esses olhos tão somente
porque choram tristemente,
corpo meu?

Não tem lágrimas a bocca
que tanta palavra louca
disse alguém;

e o coração tão coitado,
de tanta coisa alongado,
não n'as tem.

Nem as ha na mão dorida
que teve na despedida
tanto dó...

Porque pois só os olhos choram?

Porque é que as lágrimas moram nelles só?

É que os olhos são janelas
e há duas meninas nellas,
sempre em vão.

É que as meninas dos olhos
nos olhos e só nos olhos
é que estão...

Esse mesmo tema relacionado aos “olhos” aparece em um poema de João Roiz de Castel Branco¹⁵, que por sinal é um de seus poemas mais conhecidos da compilação do *Cancioneiro Geral*.

CANTYGUA SUA, PARTINDO-SE.

Senhora, partem tã tristes
meus olhos por vós, meu bem,
que nunca tam tristes vistes
outros nenhũs por ninguém.

Tam tristes, tam saudosos,
tam doentes da partyda,
tam cansados, tã chorosos,
da morte mays desejosos
çem myl vezes que da vida.
Partem tam tristes os tristes,
tam fora d’esperar bem
que nunca tam trystes vistes
outros nenhũs por ninguém.¹⁶

15 Poeta palaciano, fins do século XV, principio do século XVI. Célebre por ser autor de um dos poemas mais conseguidos e mais conhecidos do “Cancioneiro Geral (Senhora, partem tão tristes...)” (LANCIANI & TAVANNI, 1993, p. 337 e 338).

16 RESENDE, 1973, Vol I – p. 346.

3. As Seis Canções Trovadorescas

Passaremos agora a análise musical das *Seis Canções Trovadorescas*, tendo como principal parâmetro os aspectos intertextuais que permeiam as mesmas. É perceptível neste ciclo um conjunto de elementos literários e musicais de épocas distintas que dialogam entre si. Podemos exemplificar aqui a diversidade desses elementos escolhidos, que vão desde textos que empregam o idioma galego arcaico até o português falado por Camões, – que subentendemos como elementos antigos –, até a instrumentação utilizada nas canções e a própria linguagem musical, considerando-se que as seis canções foram escritas para voz e acompanhamento de piano, um instrumento moderno, executando uma estrutura harmônica repleta de elementos próprios da música do século XX, entendidos como elementos modernos. A escrita musical rítmica das *Trovadorescas* é complexa, com quiálteras e mudanças de compasso, mas não prescinde da fluidez. Segundo Castro (2007):

[...] é possível considerar essas assimetrias como uma tradução contemporânea do contraponto renascentista, que Vianna tanto prezou, com as acentuações do texto preservadas em cada voz (CASTRO, 2007, p. 28).

A consideração do Professor Marcos Câmara de Castro nos aponta que a composição de Vianna evoca a música de outros tempos e incide mesmo sobre seus padrões e práticas. Começemos então por *Relíquia Apócrifa*, primeira canção do ciclo. Peça de caráter modal (lá eólio), apesar de apresentar vários elementos que dialogam com a música moderna e contemporânea, como a própria escolha do piano e da linguagem harmônica, repleta de dissonâncias (intervalos harmônicos de segundas e sétimas), a obra contém também aspectos que remetem o ouvinte ao “antigo”, como a escolha da língua do poema utilizado (galego antigo), a linguagem harmônica com paralelismo de quintas, quartas e oitavas, o que confere a peça um efeito arcaizante. Utiliza-se de sequências “tonais” simples e bem conhecidas (I, IV e V graus, por exemplo), porém dentro do universo da música modal (sem a função de uma tônica).



FIGURA 1 – Trecho de *Reliquia Apócrifa* (c. 01 ao 12) – imitação do piano pelo cantor

Algo que mereça atenção aqui é a dependência mútua entre a voz e o piano. A estrutura da peça aponta para uma unidade criada por ambos, o instrumento e a voz, visto que Vianna propõe um diálogo entre os dois. O piano apresenta um pequeno tema que será repetido a *capella* pelo cantor, passando a ideia de uma execução musical por um trovador e seu instrumento acompanhador, por exemplo. Temos também a presença de uma ornamentação de caráter ibérico, apojeturas e quíalteras que remetem ao canto de origem árabe, muito comum nas regiões da Península, onde os mouros exerceram grande influência.

Essa primeira peça apresenta elementos intertextuais, como a estrutura harmônica (já comentada), que apesar de conter traços da música medieval ibérica, apresenta também aspectos modernos. Vianna aqui utiliza a voz humana como um “complementador” da harmonia; em alguns momentos o instrumento não irá “dobrar” a nota com o cantor, cabendo a este último cantar a nota que falta ao acorde executado pelo pianista, algo relativamente moderno na música para voz humana e instrumento. A própria escolha da formação pelo compositor já mostra um diálogo intertextual, visto que ele “estiliza” o passado trovadoresco

usando a língua da época, porém com um instrumento mais atual – o piano – e estruturas harmônicas presentes na música moderna.

FIGURA 2 – Trecho de *Relíquia Apócrifa* (c. 13 ao 23) – exemplo da voz sem sustentação harmônica e intervalos de “segundas”

Os diálogos com o passado se fazem presentes de forma muito evidente, essa dependência canto-piano presentes nessa peça remetem claramente à interdependência música-texto da lírica trovadoresca (como é o caso desse primeiro poema). Assim como a poesia trovadoresca não era para ser “recitada”, mas cantada, musicalmente Vianna expressa essa unicidade na condução melódica do piano repetida pelo canto, quase como uma função de “eco”. De acordo com Castro, a peça remete “ao cantochão [...], propositalmente monótona, termina com uma cadência modal imprevista” (CASTRO, 2003, p. 86).



FIGURA 3 – Trecho de *Reliquia Apócrifa* (c. 36 ao 46) – ornamentação ibéricas

A segunda canção do ciclo é *Cantar Galego*, ou *A Morrinha Galega* como é intitulado o poema em *Cantar de Cantares*, assim como a primeira peça teve seu poema inspirado na poesia trovadoresca, observam-se aspectos dessa estética também na música de Vianna. Dividida em dois momentos distintos, uma cantável em que o texto resume-se a cantarolar de um “lorilila” e a um recitativo. Vianna expressa muito bem o sentido do poema em sua música, que aqui, embora um pouco mais independente comparada à primeira *trovadoresca*, também se mantém muito amarrada à linha de canto, praticamente não apresentando introdução para o cantor.

FIGURA 4 - Trecho de *Cantar Galego* (c. 01 ao 20) - acompanhamento remetendo o ouvinte ao efeito de um bordão contínuo

O acompanhamento do piano no refrão (lorilila) mantém um ostinato o qual sua resultante remete a uma viela de roda, como um bordão sustentando a melodia do cantor. Os trechos em recitativo têm um acompanhamento homofônico, que, como já mencionado, sugere uma lembrança dos acompanhamentos operísticos em que os

acordes arpejados acompanham o ritmo da linha melódica do cantor, oferecendo total liberdade à declamação do texto.

21 un - a ter - ri - ãa Lo - ri - li - la don - d'es - tan os

26 o - mes mor - tos to-o i - ños Lo - ri - li - la Mor -

31 tos mais a - buc - los que an - da - rom em guer - ra Lo - ri -

FIGURA 5 - Trecho de *Cantar Galego* (c. 21 ao 35) - acompanhamento com textura basicamente homofônica

Novamente Vianna utiliza uma harmonia rica, oscilando entre o tonal e o modal, e em alguns momentos pendendo basicamente para um ré menor, com acordes dissonantes, alguns com quartas suspensas lembrando música francesa do final do séc. XIX início do séc. XX. Nos recitativos, o compositor evoca os momentos *cantabiles* da peça com pequenos fragmentos do *lorilila* entre as frases recitadas. A definição

de “morrinha” — como já analisado anteriormente ao que parece, seria semelhante ao sentimento de saudade, uma nostalgia típica dos galegos.

Com o refrão deslocado do poema (*lorilila*) por Vianna, o mesmo se transforma em um vocalize em “i”, que dá início, centraliza e finaliza a canção, tornando-a quase uma dança, apesar do fundo nostálgico do poema, podendo a mesma, buscar amenizar a tristeza contida nos versos de Almeida.



FIGURA 6 – Trecho de *Cantar Galego* (c. 91 ao 99) – finalização da peça

A terceira canção do ciclo, intitulada *Partir e Ficar* – ou *A trova de Nuno Pereira* no original de Almeida – começa a se distinguir das anteriores não só pela escolha das fontes poéticas mas também pela intenção musical de Vianna que, com maestria, enfatiza os aspectos líricos apresentados por Almeida no poema. Aqui Vianna já deixa claro, musicalmente, as diferenças entre a literatura trovadoresca (presente nas duas canções anteriores) e a poesia palaciana, estética na qual se enquadra Nuno Pereira, importante poeta que figura no *Cancioneiro*

Geral de Garcia de Resende, estilizado por Almeida em *Partir e Ficar*. Assim como a poesia palaciana é separada da música, Vianna aqui expressa essa ruptura de forma mais clara, com uma introdução de 16 compassos (primeira tão longa no ciclo), ocorrendo uma alternância entre compassos de 4/4 e 5/4 em que o piano lembra muito os acompanhamentos de violão dos tradicionais fados portugueses. Esse tema introdutório, sutilmente utilizado em pequenos motivos inversos, será aproveitado na segunda parte da música onde entra de fato o cantor, transmitindo ao ouvinte a ideia de “duas músicas”, uma instrumental (introdutória) e uma vocal (acompanhada).



FIGURA 7 – Trecho de *Partir e Ficar* (c. 01 ao 09) – introdução com variação de compassos em 4/4 e 5/4

Com ornamentos e arpejos típicos do violão moderno, o compositor enfatiza ainda essa referência ao instrumento através do último arpejo da introdução. Partindo do grave para o agudo, Vianna escreve as seguintes notas: Mi, Lá, Ré, Sol, Si, Mi. Tais notas

correspondem exatamente a atual afinação padrão das cordas do violão.



FIGURA 8 – Trecho de *Partir e Ficar* (c. 10 ao 16) – final da introdução instrumental com arpejo na afinação padrão do violão moderno

A entrada da voz é marcada não somente pela alteração nos padrões da linha do piano, mas também por uma mudança de compasso que passa do simples (4/4 e 5/4) para o composto, em 6/8. O andamento também se altera, ficando mais lento (na introdução, Vianna sugere colcheia = 152 e na entrada voz colcheia = 108 a 116) para facilitar a declamação do poema.

FIGURA 9 – Trecho de *Partir e Ficar* (c. 17 ao 19) – destaque na mudança de andamento

Contrapondo-se à melodia introdutória da obra, a melodia do canto é mais estática, apresentando-se com muitas notas repetidas e pouca variação melódica. O acompanhamento é marcado por acordes arpejados ou com uma textura na maior parte do trecho em homofonia com a linha de canto. Em alguns finais de frase o piano termina com semicolcheias ou quiáteras de semicolcheias, conferindo um efeito de rasgueado, muito comum no violão português e espanhol. A peça é concluída com a mesma introdução instrumental.

21 Ca.o coy-dar e.o sos - pi - rar__ Sam d'am-bos de-sa - ven - tu - ra

25 Bar-cas que vos hys ao mar Ter - ra que en-ter - ras ja - ze - es

29 Os sos - py - ros e.os coy - da-dos De to-dos os tre - bu - la - dos__ por

FIGURA 10 – Trecho de *Partir e Ficar* (c. 21 ao 32) – ornamentação nos finais de frase lembrando os “rasgueados” do violão simulados pelo piano e estaticidade da linha de canto comparada ao tema inicial do piano

A quarta canção do ciclo intitulada *Bailia* – ou *A Invenção Afeitada de Gil Vicente* como denominou o poeta –, assim como a anterior apresenta uma introdução instrumental (porém nesta de 11 compassos) que pouco se assemelhará aos trechos em que linha do cantor estará presente. O material dessa introdução será aproveitado três vezes na peça, no início, no meio da peça entre as estrofes e no encerramento da canção, cada vez com pequenas modificações através de elementos novos introduzidos no material inicial. Com uma estilização do *vira*¹⁷ (reforçando a menção a Gil Vicente, agora musicalmente), Vianna apresenta aspectos de polirritmia nos trechos instrumentais, pois apesar de ser escrito em 6/8, a mão esquerda do pianista faz um acompanhamento com acordes – ora arpejados, ora não – que transmitem a sensação de um 3/4 ao ouvinte. *Bailia* “quanto ao aspecto musical, é a mais portuguesa dessas canções trovadorescas, sugerindo uma dança em praça pública” (CASTRO, 2003, p. 90).



FIGURA 11 – Trecho de *Bailia* (c. 01 ao 10) – primeiros compassos

17 O *vira* é um gênero músico-coreográfico do folclore português. Mais conhecido como característico do Minho, o *Vira* é, todavia, também dançado em muitas outras províncias, entre as quais a Estremadura. As origens do *vira*, que alguns situam no ternário da valsa oitocentista e outros buscam mais atrás, no fandango, parecem ser de remota idade, como defendeu Gonçalo Sampaio e também Sampayo Ribeiro, que as coloca antes do séc. XVI e levanta mesmo a hipótese de filiação na canção que acompanhava o bailado ou tordião. Tomaz Ribas considera o *vira* uma das mais antigas danças populares portuguesas, salientando que já Gil Vicente a ele fazia referência na peça *Nau d'Amores*, onde o dava como uma dança do Minho. Note-se, a respeito de filiações e semelhanças, a proximidade do *Vira* de Dois Pulos de Lagoa e Mafra com o fandango.

11

Bai-la-de na-ves, bai-la-de

15

ve-las, Bai-la-de no bai-lo das on-das, bai-la-de na vo-da das

19

ter-ras, das ter-ras no-vas das ter-ras lon-gas!

23

FIGURA 12 – Trecho de *Bailia* (c. 11 ao 26) – entrada da linha de canto e retomada do tema instrumental com variações

O canto é acompanhado por acordes novamente arpejados em alguns momentos e em outros não, escritos somente no primeiro tempo

de cada compasso, quase como um recitativo. Os compassos onde é escrita a linha do canto variam em 6/8, 5/8, 7/8 e 9/8 conduzindo à uma ideia de liberdade ao cantor que pode se dedicar a declamar o poema. Tal poema este que, assim como o anterior, revela-se com uma estilização de um poema palaciano, e novamente Vianna enfatiza tais diferenças, mostrando momentos distintos entre “música instrumental” e “música vocal acompanhada”. Isto nos leva a crer que o compositor já visava apontar para os diferentes aspectos da poesia trovadoresca e da palaciana em sua música.

A penúltima canção do ciclo, *Vilancete*, ou como consta em *Cantar de Cantares*, *O Vilancete de Bernardim Ribeiro*, parece-nos evocar musicalmente toda a tristeza dos desencantos amorosos da alma portuguesa. Mesclando linguagens modal e tonal, a peça gira em torno de um possível sol menor eólio com falsas dominantes e alguns poucos momentos em que o cantor executa um fá# (sensível) apenas em notas de passagem. Em *tempo de bacarola*, *Vilancete* é uma peça complexa, já que Vianna utiliza ideias de rítmicas da peça anterior, porém, distribuindo a polirritmia entre o piano e o canto. Escrita em 6/8, o piano novamente transmite a ideia de um 3/4 ao ouvinte através de acordes arpejados na mão direita e baixos ternários em *staccato* na esquerda, enquanto a melodia da voz permanece na métrica do compasso composto. A primeira impressão causada é de total independência rítmica do cantor para com o piano.

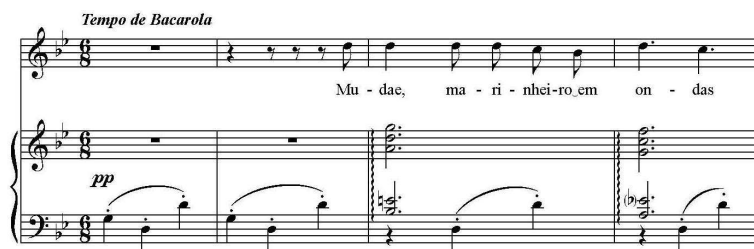


FIGURA 13 – Trecho de *Vilancete* (c. 01 ao 04) – ideia do canto em “compasso composto” e o piano em “compasso simples”

Logo no final do refrão “*mudae marinheiro em ondas*”, Vianna substitui os arpejos por apojeturas como uma forma de antecipar a junção rítmica da mão direita do piano com o canto, pois a esquerda ainda insistirá em marcar o compasso ternário simples. Também aparecerá na voz a primeira “sensível”, porém, somente com uma nota de passagem. A harmonia continua rica, característica do compositor, evidenciada neste ciclo, com uso de acordes com sextas, sétimas maiores, nonas e eventuais cromatismos no piano. Vale mencionar também que o ponto culminante de *Vilancete* recai exatamente sobre a palavra “terra”, na frase que se inicia em “depressa irei a outra terra”, enfatizando a importância dada à chegada nas “novas terras”.

5
que mais mu - da - veis não são, o mu - da - vel co - ra - ção.

9
A - si - nha ir-me hei a ou - tra ter - ra, que após ca - ma - nha tar - dan - ça

13
on - de me a mim fez a guer - ra o vão en - ga - no e a mu - dan - ça,

FIGURA 14 – Trecho de *Vilancete* (c. 05 ao 16) – início das apojeturas e polirritmia agora dentro do piano

A última das *Canções Trovadorescas*, *Cantiga dos olhos que choram*, possui idioma modal, com harmonia oscilando entre ré menor dórico, frígio e eólio. Com estrutura rítmica simples, os acordes arpejados conferem um caráter de acompanhamento que remete aos instrumentos de cordas dedilhadas, como o violão e o alaúde. A harmonia, apesar de usar dissonâncias relativamente modernas dentro da tradição musical ocidental, não perde o caráter de transporte temporal, levando o ouvinte a épocas distantes no passado, sobretudo devido à condução dos acordes.

Edição: Bruno Thadeu R. Ramos

$\text{♩} = 58$

A meu

cor - po per - gun - ta - ra, poys que tris - te na - da a - cha - ra mais do

que eu: Es - ses o - lhos tão so - men - te por - que cho - ram tris - te -

FIGURA 15 – Trecho de *Cantiga dos olhos que choram* (c. 01 ao 12) – primeiros compassos

Fechando o ciclo, Vianna contrapõe a rítmica complexa e a escrita contrapontística presente nas canções anteriores a uma finalização reflexiva, introspectiva, em que a música parece enfatizar o diálogo do narrador para consigo mesmo, perguntando ao próprio corpo o porquê de um choro tão triste. Ocorrem semelhanças com a primeira peça, como um cíclico retorno ao início, porém de forma mais madura. Nessa ótica, o compositor conclui a peça de modo semelhante ao que iniciou, porém, com a voz em tenuta durante a finalização.

37

ne - las e há du - as me - ni - nas nel - las, sem - pre em vão.

37

41

É que as me - ni - nas - dos - o - lhos nos o - lhos e só nos o - lhos é que es -

41

pp

45

tão...

45

FIGURA 16 – Trecho de Cantiga dos olhos que choram (c. 37 ao 48) – finalização

Conclusão

As *Canções Trovadorescas* de Frutuoso Vianna oferecem riquíssimo campo de pesquisa a nós músicos apresentando uma vasta possibilidade de ferramentas interpretativas. Diante disso buscamos aqui elucidar ao leitor aspectos da música e da lírica das *Canções Trovadorescas* que possa instigar a conhecer e compreender melhor a obra de Vianna. Como vimos, o intérprete pode facilmente se utilizar dos mecanismos linguísticos/temporais pressentes na obra na construção de sua performance, nos estudos do ciclo ou mesmo em uma escuta meramente frutiva porém permeada de novos parâmetros assimilativos. O “novo” dialoga constantemente com o “antigo” nas *Trovadorescas* e é neste diálogo que habita uma riqueza artístico-intelectual de valor singular. Através de “assimetrias rítmicas, Vianna propões uma tradução contemporânea do contraponto renascentista”, assim como Guilherme de Almeida se utiliza em seus textos da fala galego-portuguesa medieval e quinhentista.

[...] o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados (FLORIN, 2008, p. 19).

Neste sentido, remeter-me-ei aqui à raiz da palavra “interpretar”, que segundo um dicionário *on-line* de etimologia, vem de...:

“INTERPRES, “agente, tradutor”, de INTERPRETARI, “traduzir, explicar”,

de INTER-, “entre”, mais o radical PRAT-, com o sentido de “dar a conhecer”.¹⁸

Como músico, sempre senti a necessidade “traduzir” a obra musical, de “explicá-la” ao ouvinte e antes disso, compreendê-la. Entender as raízes do meu instrumento, as fontes poéticas dos textos

18 Origem da palavra, site de etimologia. <<http://origemdapalavra.com.br/pergunta/interpretar/>>. Acesso em 20/12/2021.

presentes nas canções (se tratando aqui de obras que fazem parte da *Canção de Câmara Brasileira*, como as *Trovadorescas*, por exemplo) e obviamente, a música das obras, é imprescindível para tornar a prática musical mais segura. Perceber que a voz do outro está presente em minha fala e vice-versa não é o fim, mas um meio para que entender os processos que na prática já se fazem presentes no fazer musical, ainda que não tivéssemos consciência disso.

As *Trovadorescas* de Vianna não são “música antiga¹⁹”, no sentido cronológico e estético do termo. No entanto, o compositor dialoga com épocas afastadas da nossa. Diante disso, percebemos as possibilidades de enfatizar aspectos pretendidos pelo compositor, mas de uma forma que talvez o mesmo sequer tivesse imaginado. Seria essa nossa leitura interpretativa, seríamos então *performers* criativos, mas comprometidos com a obra e suas “entrelinhas”. A re-criação que se transmuta, se modifica, se recria, mantendo-se viva na voz de cada intérprete, assim como a nossa(?) língua portuguesa...

Referências

ALGERI, Nelvi Malokowsky. *A poesia trovadoresca e suas relações com a literatura de cordel e a música contemporânea*. Paraná, 2007. Artigo extraído do site da Secretaria de Educação do Estado do Paraná. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/810-4.pdf>> (acesso em 19/04/2022).

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Obra Completa. vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Quincas Borba*. Obra Completa. vol. I, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética - a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.

19 Diz da produção musical anterior ao século XIX, normalmente executada na atualidade com instrumentos e técnicas mais próximas ao que possivelmente se fazia na época da composição (HARNONCOURT, 1998, pp. 17-22).

BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

CAMPOS, Haroldo. *Arte construtiva no Brasil* – Depoimento por ocasião dos 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta. São Paulo: Revista USP, 1996.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música* (Vol 1 e 2). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASTRO, Marcos Câmara de. *Frutuoso Vianna, Orquestrador do Piano*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2003.

_____. *O original evidente em Frutuoso Vianna: As canções*. 77 f. Tese (Doutorado - Musicologia) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Campinas, 2007.

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos* – Um dizer humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Música Serva d'Alma: Claudio Monteverdi: Ad Voce Umanissima*. São Paulo: Perspectiva; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2009.

COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DELISLE, Jean. e WOODSWORTH, Judith. (org.). *Os tradutores na história*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1998.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu*. 227 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

FERNANDES, Geraldo Augusto. *Fernão da Silveira, poeta e coudel-mor: paradigma da inovação no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. 241 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

FLORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

GROUT, D. J. & PALISCA, C. V.. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons – Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *I. A época colonial – 2º Volume: Administração, economia, sociedade*. São Paulo: Difel – Difusão Editorial S.A., 1985.

JARDIM, Antonio José. *Música: uma outra densidade do real para uma filosofia de uma linguagem substantiva*. 436 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário, CBM/CEU, Rio de Janeiro, Brasil. 1988.

LANCIANI, Giulia & TAVANNI, Giuseppe. *Dicionário da literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.

NETO, José Borges. *Música é linguagem?* – Revista Eletrônica de musicologia. Volume IX, outubro de 2005. Artigo extraído do site da Revista Eletrônica de Musicologia. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REM/REMv9-1/borges.html>>. Acesso em 15 de dezembro de 2021.

NEVES, José Maria. *Catálogo de Obras – Música Sacra Mineira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 29 ed. São Paulo: Martins, 1971.

RESENDE, Garcia de. *Cancioneiro Geral* – Vol. I e II. Coimbra: Centro de Estudos Românicos (Instituto de Alta Cultura), 1973.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2007.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa*. Porto: Lello Editores, 1987.

Sobre o autor

Bruno Thadeu Reis Ramos é regente, cantor e multi-instrumentista. Graduiu-se em música em 2009 pela Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG (Licenciatura em Música com Habilitação em canto) e em 2013 concluiu o mestrado em música pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (Mestrado em Música – Performance Musical/ Canto). Atualmente é o regente titular e diretor artístico do Coral Infanto-Juvenil do Palácio das Artes e regente do Coro Sinfônico do CEFART – Fundação Clóvis Salgado onde também é professor efetivo de canto lírico. É também regente e professor de canto no Conservatório Estação da Música na cidade de Santa Bárbara, MG.

Recebido em 21/12/2021

Aprovado em 02/03/2022

ANÁLISE DA SONATA FANTASIA Nº. 1 DE HEITOR VILLA-LOBOS

ANALYSIS OF FANTASY SONATA Nº. 1 FROM HEITOR VILLA-LOBOS

Claudio Pereira Cruz

Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)
conductorclaudiocruz@gmail.com

Eliel Almeida Soares

Universidade de São Paulo (USP), Departamento de Música, Núcleo de
Pesquisa em Ciências da Performance em Música – NAP-CIPeM)
(Ribeirão Preto – SP).
eliel.soares@usp.br

Resumo

A Sonata Fantasia nº. 1 para Violino e Piano de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) constitui-se como uma das três obras do gênero escritas entre 1912 e 1920, sendo que ela é conhecida por: *Désespérance*, possivelmente estreada em 1917. É pertinente ressaltar que, nesse período de sua vida, Villa-Lobos transita entre o romantismo tardio e modernismo, além do nacionalismo (neofolclorismo) nascente. Nesse sentido, o presente trabalho tem como proposta expor o tratamento complexo das melodias, harmonias e dos motivos trabalhados pelo compositor, apresentando, assim, alguns resultados obtidos mediante um exame e uma revisão analítica. Para tanto, a metodologia empregada nessa observação consiste em uma análise motivica, harmônica e interpretativa, visando assim melhor clarificação do discurso musical elaborado por Villa-Lobos.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos; Sonata Fantasia nº. 1; Análise musical; *Performance*.

Abstract

The Fantasy Sonata n°.1 for Violin and Piano by Heitor Villa-Lobos (1887-1959) is one of three works of the genre written between 1912 and 1920, known as: *Désespérance*, possibly premiered in 1917. In this period of his life, Villa-Lobos transited between late romanticism and modernism, in addition to nascent nationalism (neofolklorism). In this sense, the present work aims to expose the complex treatment of melodies, harmonies and motifs worked by the composer, thus presenting some results obtained through an examination and an analytical review. Therefore, the methodology used in this observation consists of a motivic, harmonic and interpretive analysis, aiming at a better clarification of the musical discourse elaborated by Villa-Lobos.

Keywords: Heitor Villa-Lobos; Fantasy Sonata n°. 1; Musical analysis; Performance.

INTRODUÇÃO

A obra de Villa-Lobos intitulada Sonata Fantasia n° 1 é parte constituinte de três sonatas para violino e piano, escritas entre 1912 e 1920. Em particular essa analisada no artigo é conhecida por: *Désespérance* composta em 1912 e possivelmente estreada em 1917, tal como destacam Cruz e Marum, a seguir:

A *Primeira Sonata Désespérance* para violino e piano foi composta em 1912 e teve sua estreia dia 03/02/1917, no Salão Nobre do Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, com Judith Barcelos ao violino e Lucília Guimarães Villa-Lobos ao piano. A obra possui forma cíclica, estrutura sintética e duração aproximada de 10 minutos, contrastando com as precursoras sonatas brasileiras e aproximando-se da estética debussysta. Seus andamentos são: *andante cantabile* - *Allegro* - *Andante* - *Allegro con fuoco* - *Andante* - *Allegro Final* (CRUZ; MARUM, 2021, p.571).

Ainda é importante enfatizar que nesse período de sua vida, Villa-Lobos transita entre o romantismo tardio, no modernismo, além do nacionalismo (neofolclorismo¹) nascente. Assim, esse trabalho tem por objetivo expor o tratamento complexo das melodias, harmonias e dos motivos trabalhados pelo compositor. Mostrando, desse modo, alguns resultados obtidos mediante um exame, o qual se fundamenta analiticamente. Para isso, escolhemos como metodologia adotada, a análise motivica relacionada em várias partes da obra com a análise harmônica e interpretativa, visando assim, à melhor clarificação do discurso musical elaborado por Villa-Lobos.

Dentre os autores pesquisados nesse trabalho, podem ser realçados: Douglass Grenn, Jan LaRue, Arnold Schoenberg, Arthur Rinaldi, para citar alguns, os quais serviram de embasamento seja teórico-analítico, seja contextual.

Nada obstante, ao verificar essa peça, observaram-se, ao longo dos 163 compassos, diversas variações motivicas trabalhadas pelo compositor, bem como o diálogo evidente entre o violino e o piano, as linhas fraseológicas bem expandidas, os acordes aumentados e diminutos, as escalas de tons inteiros, a possibilidade de politonalidade, o aparente cromatismo em passagens rápidas e virtuosísticas. Por fim, as diversas mudanças de acordes, já que nesse período da História da música, um número considerável de obras não utilizava um centro tonal plenamente estabelecido, como no estilo Clássico e em boa parte do Romantismo. Por isso, sabendo que cada análise é peculiar, ou seja, com características de quem examine uma peça, optamos por dividir e organizar a peça em duas partes com seções ordenadas em cada uma delas.

Exposta esta parte sobre a datação da obra, antes de iniciar o texto explicando observações analíticas — é necessário tecer alguns comentários sobre os componentes da análise motivica.

1 Uma parte dos especialistas e pesquisadores como Vasco Mariz, por exemplo, denominam esse período da História da música do final do século XIX e início do século XX no Brasil como nacionalismo. Por outro lado, Mário de Andrade, em seus escritos tardios, como o prefácio a Dmitri Chostakovitch, enfatiza que nacionalismo pode ser perigoso para as artes. Embora exista uma tradição crítica que ignore o pensamento de Mário de Andrade, e continue qualificando artistas de nacionalistas, esse estilo musical pode ser tratado como neofolclorismo. De acordo com Lucas Eduardo da Silva, o neofolclorismo seria "Um fenômeno musical da apropriação das manifestações e incorporações de oralidades folclóricas ou populares na escritura musical" (SILVA, 2011, p.134).

Procurando por uma melhor compreensão de como um autor organiza o discurso musical, além dos materiais, da ordenação da função harmônica e, sobretudo, motivica em sua obra, é necessário que aquele que examina uma música faça alguns questionamentos, os quais podem ser descritos da seguinte maneira:

1. Qual a relação entre a análise motivica com a análise harmônica?
2. Que contribuição tem a análise motivica para o entendimento das frases, dos períodos e do discurso musical?
3. O compositor era cômico do uso de materiais complexos (escalas octatônicas, escalas pentatônicas, escalas de tons inteiros, escalas virtuosísticas) dentro do enunciado musical de sua peça?
4. O quanto os motivos musicais são relevantes para a concepção de uma frase, do discurso e da música como um todo?
5. Qual o papel exercido pelos motivos musicais dentro de uma organização formal em uma música produzida no início do século XX?
6. Ao escolher por analisar uma peça motivicamente, sendo que ela está situada numa transição entre um tonalismo plenamente estabelecido e um atonalismo praticamente consolidado, por que a relacionar à análise harmônica?

Para responder a algumas dessas indagações, Arthur Rinaldi enfatiza que, em meio às diversas discussões sobre a possibilidade de alcance de uma melhor compreensão da estrutura de elaboração dos componentes empregados no discurso musical (motivos, frase, melodias, harmonias, seções, cadências, para citar algumas), no contexto do século XX, se faz necessária uma reflexão acerca da “lacuna entre o arcabouço teórico existente e a realidade musical que se pretende estudar, no caso, a Música do século XX, e em especial, os procedimentos para a organização formal” (RINALDI, 2014, p.14).

Seguindo, ainda, a mesma linha de raciocínio, Rinaldi realça que:

Neste ponto, vale ressaltar que consideramos que o conceito de organização formal diz respeito a todos os procedimentos utilizados por um compositor para a organização dos materiais sonoros em estruturas mais complexas (por exemplo, no caso da **música tonal**, a combinação de notas para formar **motivos**, depois **frase**, depois **seções**, chegando à **constituição da obra** como um **todo**). É um dos objetivos centrais de qualquer análise musical compreender quantas e quais são estas estruturas e como elas se relacionam entre si (do ponto de vista do compositor e/ou do ponto de vista do intérprete) (RINALDI, 2014, p.14, negritos nossos).

Dessa forma, embasado em Rinaldi, pode-se entender que nos tempos atuais, aquele que analisa uma obra musical tende a considerar o texto analítico como um conjunto de interpretações a partir de uma perspectiva pessoal:

Como resultado desta postura crítica, na atualidade o analista se encontra mais inclinado do que nunca a ver sua obra (seu texto analítico) como um conjunto de interpretações a partir de uma perspectiva pessoal (BENT; POPLÉ, 2012), o qual pode, a partir de um conjunto de críticas e revisões por parte de outros pesquisadores, ser desenvolvido, expandido e confirmado, ou então rejeitado e abandonado. Isso porque, na atualidade, analisar uma peça não começa pela simples tarefa de descrever materiais, como a lógica científica advinda dos métodos científicos tradicionais apregoa. Na verdade, “analisar uma peça de música é pesar alternativas” (COOK, 1992, p. 232), e é tarefa do analista estar consciente dos impactos e das consequências de suas decisões para o resultado final (RINALDI, 2014, p.15).

Adicionado a isso, conforme Jan LaRue “o objetivo principal [de uma] análise [com detalhes] — não reside tanto em admirar o caráter de um único detalhe, mas em descobrir sua contribuição para funções e estruturas de nível superior” (LARUE, 1989, p.7). Assim, de acordo com Soares (2017, p.256), quando se seleciona uma obra para análise, direciona-se uma verificação das suas características intrínsecas e peculiares, isto é, há um exame pautado em ressaltar a habilidade do

compositor na elaboração e no ordenamento do discurso de sua música, que contribui por meio do objetivo de produzir maiores expectativas em atrair a atenção do ouvinte.

Feitas essas ponderações, vamos verificar algumas definições sobre os componentes motivicos.

- **Motivo:** verificando Douglass Green (1965, p.30-32, *passim*), ele pode ser compreendido como a ideia melódica mais destacada ou marcante. Além disso, ele é um pequeno fragmento melódico, utilizado como elemento construtivo de uma frase musical, podendo ser de ordem harmônica e rítmica. Desse modo, é necessário que o motivo apareça ao menos duas vezes, sendo que suas reiteraões não se manifestem na forma original. Enfim, nem todo o fragmento melódico é considerado um motivo. Por sua vez, Arnold Schoenberg (1996, p.36) afirma que: “cada elemento ou traço de um motivo, ou frase, deve ser considerado como sendo um motivo se é tratado como tal, em outras palavras, se é repetido com ou sem variação”.

- **Sequência:** repetição de um motivo, podendo ser transposta, ela também pode ser **aumentada (aumentação)**, por exemplo, um motivo que antes tinha como figura uma semínima, pode ser modificado para uma figura de mínima, semibreve, etc.; **diminuída (diminuição)**, a figura rítmica de semínima pode ser modificada pelo compositor para colcheia, semicolcheia, etc. Igualmente, **amplificada (amplificação)**, por exemplo, o motivo original tinha uma linha melódica de uma voz do piano e passa a executar uma sequência ou repetição melódica com acordes, ou seja, com pelos menos três notas verticais (Ver: GREEN, 1965, p.31-32; 34-35). Abaixo, um exemplo de um trecho da Sonata, Op. 14, nº. 2 – 1º movimento de Beethoven.



Figura 1: Exemplo de sequência (GREEN, 1965, p.31).

- **Variação motivica: retrogradação (retrógrado):** segundo Douglas Green “onde as notas da melodia aparecem em ordem reversa” (GREEN, 1965, p.34). Abaixo um exemplo do trecho do Prelúdio n.º 10.

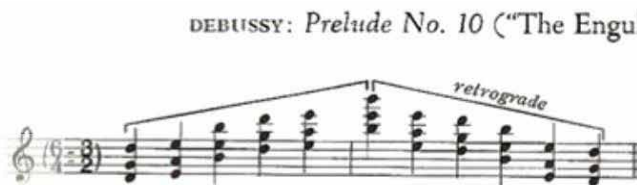


Figura 2: Exemplo de variação motivica: retrogradação (GREEN, 1965, p.34).

- **Inversão:** a direção intervalar da frase se modifica; às vezes, mantêm-se os mesmos intervalos, todavia estes “ascendendo ou descendendo na direção contrária à original” (GREEN, 1965, p.34).
- **Movimento retrógrado:** as notas da melodia se repetem de “modo reverso” (GREEN, 1965, p.34).
- **Diminuição:** “o valor rítmico de cada nota é dividido, assim, suas durações são mais curtas” (GREEN, 1965, p.34-35).

- **Aumentação:** “o valor rítmico de cada nota é multiplicado, desse modo, suas durações são mais longas” (GREEN, 1965, p.34-35).
- **Imitação real:** “o motivo não é modificado pela voz que imita — exceto para transposição para um novo tom” (GREEN, 1965, p.36).
- **Imitação livre:** “a voz que imita modifica o motivo ritmicamente – porém, não de forma sistemática como uma aumento ou diminuição –, ou modifica o motivo com mudanças de intervalo e/ou ornamentações” (GREEN, 1965, p.36).

No caso dessa análise, colocamos somente na primeira página como imitação do Motivo, pelo fato de a obra ter diversas sequências, por diminuição, ampliação ou até amplificação. Assim, como visto nas definições, a sequência é uma repetição de um motivo e como tal pode ter imitações. Por essa razão, optamos por não colocar esse termo de motivo.

Para melhor compreensão, essas variações: motivo por imitação real ou livre são muito utilizadas em invenções, sinfonias, prelúdios e fugas, isto é, em obras do Barroco, Clássico, início do Romantismo e em outras obras neoclássicas do final do século XIX e início do século XX.

ANÁLISE DA OBRA: PARTE- 1

SEÇÃO-1 (compassos 1 a 9).

Como mencionado anteriormente na página 2, dividimos e organizamos o exame dessa peça em duas partes com seções ordenadas em cada uma delas. Dessa forma, examina-se que há uma frase regular nos compassos iniciais da obra. Também, verifica-se que o piano toca as notas que fazem parte da escala de Lá Menor na mão esquerda, as quais denominamos: **Motivo-A** ou **original**, por meio das notas Mi, Dó, Lá, Si, Sol#, Ré, Dó, Si, Sib e Mi. Por sua vez, na mão direita nota-se que o **Motivo-A** novamente é utilizado como uma imitação, porém, com duas notas e na parte inferior pode-se examinar um pequeno cromatismo

descendente das notas: Lá, Lá♭, Sol e Fá♯, preparando em seguida a entrada do violino no compasso 3.

Outro ponto a ser ressaltado, são os acordes de Fá Maior com a 3ª no baixo e Sol Maior que é considerado no esquema quando tonal a Dominante de Dó Menor. Assim, é verificável a grande linha fraseológica expressada pelo violino, o qual do mesmo modo usa o **Motivo-A**. Além disso, merecem ser destacados os materiais motivicos elaborados e ordenados pelo compositor, derivados do **Motivo original (A)**, por exemplo, na mão direita do piano, mediante as notas Fá, Mi e Ré, no compasso 3, uma pequena variação, denominada por nós de **Motivo A1**, a qual está interseccionada com a amplificação do **Motivo-A** no acompanhamento do piano nos compassos 4 e 6, mediante os acordes de Dó menor e Fá Menor, os quais têm notas em comum (Lá, Lá♭, Dó, Fá) com o mesmo, tal qual a diminuição do **Motivo-A**, no compasso 5, a ampliação do **Motivo-A**, nos compassos 4 ao 9 e as sequências do **Motivo-A**, efetuadas pelo violino entre os compassos 8 e 9. Ainda nos compassos 6 e 7, pode-se notar o efeito na melodia do violino, que toca as notas: Dó, Mi♭, Ré, Si♭, Si, Ré ♯, Fá ♯, Mi e Dó♯, estabelecendo, desse modo, não só um desenho motivico, melódico e rítmico, semelhante ao empregado nos compassos 4 e 5, mas igualmente, uma derivação do **Motivo original (A)**.

Por último é observável a construção, além da progressão de acordes empregados por Villa-Lobos, entre os compassos 7 e 9: Si Maior com a 3ª no baixo, Dó♯ Menor, Sol♯ Menor com a 3ª no baixo, Fá ♯ Menor com a 3ª no baixo e Lá Menor.

PREMIÈRE SONATE-FANTAISIE

DÉSESPÉRANCE

H. VILLA-LOBOS

Rio, 1912

PARTE-1

SEÇÃO-1 (COMP. 1 A 9)

O violino entra com a nota sol na escala de Dó menor

VIOLON

PIANO

Moderato

rall.

Motivo-A (Original)

Imitação do Motivo-A (Original)

Motivo-a1

Pequeno cromatismo

Início do piano as notas fazem parte da escala de Lá menor.

Motivo-A(Original)

F/A (Fá Maior)

G (Sol Maior)

baixo em Lá

4

a Tempo

Allargando

Motivo-A

Amplificação do Motivo-A

Diminuição do Motivo A

Ampliação do Motivo-A

Amplificação do Motivo-A

Cm (Dó menor)

Fm/C (Fá menor) baixo em Dó

Fm/Ab (Fá menor) baixo em Lá b

Bbm/F (Si bemol menor) baixo em Fá

7

Meno

Sequências

Meno

Diminuição do Motivo-A

Inversão da Ampliação do Motivo-A

Amplificação do Motivo-A

B/D# (Si Maior) com baixo em Ré #

C# (Dó sustenido Maior)

G#m/B (Sol sustenido menor) com baixo em Si

F#m/A (Fá sustenido menor) com o baixo em Lá

Lá menor com o baixo em Fá#

Figura 3: Análise motivica e dos acordes, parte-1, seção-1. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 1-9, (VILLA-LOBOS, 1912, p.1).

SEÇÃO-2 (compassos 10 a 23).

Nota-se, na seção-2, que o violino toca as notas finais das sequências dos compassos anteriores, mediante as notas Si e Lá, no compasso 10, assim como nos compassos 12 a 14, com o mesmo desenho motivico sequencial. Além disso, um novo motivo é trabalhado pelo compositor, por meio das notas Sol, Dó #, Si, Sol, Mi, Dó #, Si, Sol Mi, Dó#, Si e Sol, o qual pode ser denominado **Motivo-B**. Esse motivo, igualmente, é realizado no compasso 10 pelo piano na mão direita. Por outro lado, na mão esquerda, verifica-se uma variação, denominada por nós de **Motivo-B1**, por meio das notas Sol, Si, Sib, Fá, Mi e Dó, com *ostinato* no baixo com Dó #, o qual evidencia a derivação motivica e hierárquica do **Motivo-B**. Nesse sentido, a partir do compasso 11, pode-se verificar que o violino executa o mesmo motivo inicialmente tocado pelo piano, porém de forma invertida e transposta, já no piano o **Motivo-B1** é trabalhado em forma de sequência.

Ainda realçamos, entre os compassos 13 a 23, uma série de desdobramentos e derivações hierárquicas, a partir do **Motivo-B**:

- Ampliação do **Motivo-B** (compasso 13 até o 16).
- Sequência do **Motivo-B** (compasso 18 e 19).
- **Motivo B1**, ampliado e invertido (compasso 18).
- **Motivo-B**, transposto com ampliação e com retrógrado do inverso (compassos 21 e 22).
- **Motivo B-1** amplificado e invertido (compassos 17 até o 22).
- Variação do **Motivo-B** (compasso 23).
- Terminação da seção com o acorde de Ré Maior (compasso 23).

SEÇÃO-2 (COMP.10 A 23) Inversão Transposta do Motivo-B

10 *Allegro*

Motivo-B

Sequência do Motivo B1

Desenho motivico semelhante ao usado no compasso 10

Notas finais das sequências (Si e L4), c.10.

Em (Mi menor) Motivo-B1 B/D#

(Si Maior-baixo em Ré#)

Ampliação do Motivo-B

Motivo B1

G/D (Sol baixo em Ré) Cb/Eb (Fá com 7 no baixo) F/E (Si bemol menor) Bbm/Db (Ré bemol no baixo)

Sequência do Motivo-B

Ampliação do Motivo-B

Motivo-B1

Motivo B1 ampliado e invertido

Motivo B1 Amplificado e invertido

Motivo B transposto com ampliação e com retrógrado do inverso

Motivo B1 Amplificado e invertido

Variação do Motivo-B

21 *Meno*

D (Ré Maior)

D (Ré Maior)

Figura 4: Análise motivica e dos acordes, parte-1, seção-2. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 10-23, (VILLA-LOBOS, 1912, p.2).

SEÇÃO-3 (compassos 24 a 28).

Ainda na mesma página, verifica-se o início da seção 3, a qual é constituída por apenas cinco compassos (24 a 28). Desde o começo dessa seção, observa-se uma variação motivica realizada pelo piano, o qual, desde o compasso 17 faz um solo. Adicionado a isso, essa variação através das notas Dó, Ré, Mi, Fá, Fá# e Sol em tercinas, consideramos como **Motivo-B2**, no compasso 25. Ainda merece nota, o uso do **Motivo-A2**, compassos 24 e 26, bem como a sequência do **Motivo B-1** com diminuição, compassos 24 a 26.

Allegretto SEÇÃO-3 (COMP.24 A 28)

Motivo-A2 Motivo B2

24

mf

Gm (Sol Menor)

Sequência do Motivo B1 com diminuição

Cm/G (Dó menor baixo em Sol)

mp

Bb/F (Si bemol Maior com baixo em Fá)

Cromatismo

Figura 5: Análise motivica e dos acordes, parte-I, seção-3. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 24-26, (VILLA-LOBOS, 1912, p.2).

Na parte final da seção 3, observa-se o uso do **Motivo B-2**, além de sua variação no compasso 29, em que é inserida pelo compositor uma escala que soa como de tons inteiros, porém há intervalos de semitom entre as notas Ré, Ré# e Mi.

Essa escala soa como de tons inteiros, porém há intervalos de semitom entre as notas ré, ré# e mi.

Motivo B2

Variação do Motivo B-2

rall.

Ebm (Mi bemol menor)

Figura 6: Análise motivica e dos acordes, parte-1, seção-3. Sonata-Fantasia n.1 *Desespérance*. c. 27-28, (VILLA-LOBOS, 1912, p.3).

SEÇÃO-4 (compassos 29 a 61).

Essa seção é composta por 33 compassos. De igual maneira, verifica-se que Villa-Lobos faz menção novamente ao motivo utilizado no início da Sonata, todavia, com menos notas. Por essa razão, tomamos a liberdade de denominá-las: **Motivo A-1**, ou seja, a mesma localizada no compasso 3 na mão direita do piano interseccionada com a amplificação do **Motivo-A**, as quais têm em comum as notas: Ré, Mi, Si, Lá, Fá, por exemplo. Entre os compassos 30-38, localizam-se os mesmos motivos trabalhados pelo compositor anteriormente: **Motivo B-1**, ampliado e diminuído de maneira sequencial. Ainda, notam-se as variações realizadas pelo violino do **Motivo-A1**, nos compassos 34 a 37, em que há uma diminuição, além da inversão retrógrada.

Por fim, são tangíveis os acordes usados por Villa-Lobos nos compassos 33 a 37, por exemplo, Sol b com 9º com baixo na 4º, Mi Menor com 10º com baixo em Dó#, Dó com 11º aumentada e Dó b com 11º, demonstrando assim, uma diversidade de acordes, além da grande instabilidade entre eles, ou seja, sem relação tonal.

Essa escala soa como de tons inteiros, porém há intervalos de semitom entre as notas ré, ré# e mi.

Seção-4 (Comp.29 a 61)

Motivo-A1

Andantino

mf segato e muito espr. ss.

Motivo B2

Variação do Motivo B-2

rall.

Sequências do Motivo B1 com diminuição

Ampliação das Sequências do Motivo B1

Ebm (Mi bemol menor)

Gm (Sol menor)

Motivo-A1

mp

Sequências

Ebm/G (Mi bemol menor)
Sol no baixo

Ampliação das Sequências do Motivo B1

Motivo A1 com variação e diminuição no final da frase.

cresc.

pp cresc.

Retrogrado do inverso do Motivo A1 com variação.

Ampliação das Sequências do Motivo B1

Gb9/D (Sol bemol com a nona e o Ré no baixo)

Eb9/Db (Mi bemol com a nona e Ré bemol no baixo)

Em10/C# (Mi menor com a décima e Dó sustenido no baixo)

Variação com diminuição do Motivo A1

C11aum (Dó com a décima primeira aumentada (F#))

Ampliação das Sequências do Motivo B1

Cb11 (Dó bemol com a décima primeira)

Figura 7: Análise motivica e dos acordes, parte-I, seção-4. Sonata-Fantasia n.1 *Desespérance*. c. 27-38, (VILLA-LOBOS, 1912, p.4).

Entre os compassos 39 e 50, podem ser localizados os mesmos materiais motivicos empregados por Heitor Villa-Lobos, por exemplo:

- **Motivo-A1** (compassos 40,41 e 50) no solo do violino.
- Sequência do **Motivo B-1** com diminuição no acompanhamento do piano, na mão direita (compassos 39 a 49).
- Sequência do **Motivo B-1** com ampliação no acompanhamento do piano, na mão esquerda (compassos 39 a 45).
- Amplificação do **Motivo-A-1** no acompanhamento do piano, na mão direita (compassos 46 a 51).
- Sequência do **Motivo B-2** no acompanhamento do piano, na mão esquerda (compassos 46 a 51).
- Execução melódica em corda dupla do violino, nos compassos 44 e 45.

Além disso, observam-se vários acordes menores e diminutos, usados pelo autor, atraindo sua atenção por meio das dissonâncias.

39 **Varição do Motivo- A1** **Motivo- A1**

Sequências do Motivo B1 com diminuição

Ampliação das sequências do Motivo B1

Ab9 (Lá bemol com a nona (Si b) Bbm7 (Si bemol menor com a sétima)

Motivo B2

Motivo A-1, em corda dupla com intervalos de 5ª, 6ª, 3ª e 4ª. (Compassos 44 e 45).

42 **Sequências do Motivo B1 com diminuição**

Bbm7 (Si bemol menor com a sétima) Fm (Fá menor) G dim (Sol diminuto)

Ampliação das sequências do Motivo B1.

45 **Animato** **Amplificação do Motivo A1**

Sequências do Motivo B1 com diminuição **Sequências do Motivo B2**

Cm (Dó menor) Fm (Fá menor) Ab7 (Lá bemol com a sétima (Sol)

48 **Amplificação do Motivo A1** **Poco Rit.** **Meno Motivo- A1**

Sequências do Motivo B2 **Sequências do Motivo B1 com diminuição** **Sequências do Motivo B2**

Ebm/Gb (Mi bemol menor com baixo em Sol bemol) Fdim7 (Fá diminuto com sétima (Eb) Fm/Ab (Fá menor com baixo em Lá bemol)

Figura 8: Análise motivica e dos acordes, parte-1, seção-4. Sonata-Fantasia n. 1 *Désespérance*. c. 39-50, (VILLA-LOBOS, 1912, p.4).

No final da primeira parte da Sonata, evidencia-se o uso dos mesmos motivos, contudo, é necessário enfatizar, o pequeno cromatismo realizado pelo violino por meio das notas duplas, fazendo menção ao **Motivo-A1**, bem como do piano na mão esquerda no compasso 53, a escala descendente de tons inteiros no compasso 55, a variação do **Motivo B-2** efetuada pelo violino (compassos 55 a 59), o motivo B-1 arpejado no compasso 60, bem como a passagem virtuosística realizada pelo violino na Cadência final dessa parte, tal como o acorde construído baseado na escala de tons inteiros no acompanhamento do piano, ambos, no compasso 61.

Figura 9: Análise motivica e dos acordes, parte-1, seção-4. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 51-61, (VILLA-LOBOS, 1912, p.5).

PARTE-2

SEÇÃO-1 (compassos 62 a 79).

A segunda parte da Sonata Fantasia na sua seção-1 inicia com amplificação e ampliação do **Motivo B-1**, na mão direita e esquerda do piano, a partir do compasso 62 até. Logo, no compasso 64, pode-se examinar que o violino faz um harmônico das notas Sol, Lá^b, Sib, Dó e Fá, por essa razão consideramos nessa análise como **Motivo-C**. Outro ponto relevante é o acompanhamento do piano entre os compassos 67 e 78, sendo que nestes compassos há uma variação motivica em forma de arpejos e sequência do **Motivo B-1**. Somado a isso, a possibilidade de politonalidade, em outras palavras, o compositor pode ter empregado dois acordes diferentes na mão direita e na mão esquerda do acompanhamento do piano, por exemplo: Dó Menor com 7^º e Mi bemol com Ré bemol no baixo, no compasso 68 e Lá bemol com Dó no baixo e Fá Menor com 9^º, no compasso 77.

Ressalta-se ainda, o efeito sonoro produzido entre o harmônico do violino efetuando o **Motivo-C**, além de invertido no compasso 72 em diante e dos acordes arpejados com nonas, sétimas. Por esse motivo, além do exposto no parágrafo anterior, considera-se essa parte do discurso musical como desenvolvimento da obra.

2.ª PARTE
SEÇÃO-1
(COMP.62 A 79)

DESENVOLVIMENTO DA OBRA

Motivo C

Harm;
Son réel

Poco moderato

Sequência amplificada do Motivo B-1

pp una corda sempre

Eb/Db (Mi bemol Maior com baixo em Ré bemol) Fm7 (Fá menor) com sétima (Eb) Eb/Db Fm7 Eb/Db

Ampliação do Motivo B-1

Motivo C

Sequências do Motivo B1 Arpejados

Possibilidade de uma Politonalidade

Comp. 67 até 78

Fm7 Eb/Db Mi bemol com Ré bemol no baixo (Cm7) Fm9 Fá menor com nona Eb/Db Mi bemol com Ré bemol no baixo (Ab/C) Lá bemol Maior com Dó no baixo (Cm7) Dó menor com sétima

Motivo C invertido

(Ab/C) Fm9 Fá menor com nona Bbm/Ab Si bemol menor com Lá bemol no baixo (Eb/Bb) Mi bemol com Si bemol no baixo (Cm/Bb) Lá bemol com Si bemol no baixo (Eb/Bb) Mi bemol com Si bemol no baixo

Lá bemol Maior com sétima e Sol no baixo

Ab7/G Bbm/Ab

75

(Eb/Bb) (Cm7) Dó menor com sétima (Ab/C) Lá bemol Maior com Dó no baixo (Eb/Bb)

Mi bemol com Si bemol no baixo Eb/Db Mi bemol Maior com Ré bemol no baixo Fm9 Fá menor com nona Bbm/Ab Mi bemol com Si bemol no baixo

Lá bemol Maior com sétima e Sol no baixo

Si bemol menor com Lá bemol no baixo

Figura 10: Análise motivica e dos acordes, parte-2, seção-1. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 62-78, (VILLA-LOBOS, 1912, p.6).

SEÇÃO-2 (compassos 80 a 91).

Nesse trecho que compreende a seção 2 da peça (compassos 80 a 91), observa-se a utilização do **Motivo-C** com diminuição, além de três compassos com alimentação (compassos 80 a 86; 88 a 90 e 91), em que o violino volta a fazer melodias sem harmônico. Também, nota-se a variação do **Motivo-B1**, dessa vez, ampliado, com figuras da mínima.

SEÇÃO-2
(COMP.80 A 91)

Andante

Diminuição do Motivo C

79

pp

rall.

Fm

mp

Andante

Ampliação do Motivo B1

Ebm/Db Fm Fdim/Cb
(Fá diminuto com Dó bemol no baixo)

83

mf

P

PP

Motivo B-1 com diminuição e ampliação

87

Diminuição do Motivo C

rall.

Motivo B-1 com ampliação

(P)

Figura 11: Análise motivica e dos acordes, parte-2, seção-2. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 79-91, (VILLA-LOBOS, 1912, p.7).

SEÇÃO-3 (compassos 92 a 101).

Nessa parte da seção 3, observa-se a amplificação do **Motivo-C** realizada pelo violino, o qual interpreta com cordas duplas as notas em intervalo de 8ª, tal como o piano nos compassos 92 e 94, além do **Motivo B-1** com diminuição realizada pelo piano, no compasso 95.

SEÇÃO 3 (COMP. 92 A 101) ESPÉCIE DE RETRANSIÇÃO Amplificação do Motivo C

92 *Allegro con fuoco*

Amplificação do Motivo C

Allegro a capriccio

Amplificação do Motivo C

Motivo B1 com diminuição

Figura 12: Análise motivica e dos acordes, parte-2, seção-3. Sonata-Fantasia n. 1 *Désespérance*. c. 92-94, (VILLA-LOBOS, 1912, p.7).

Na parte final do que chamamos por desenvolvimento, examinam-se os mesmos materiais motivicos usados anteriormente; entretanto, há uma variação motivica tanto do violino por meio da amplificação do **Motivo-C**-compasso 97 com cromatismo e com intervalo de 8ª em cordas duplas, tal como sua diminuição e com cromatismo no acompanhamento na mão direita do piano, no compasso 98. Por fim, realçam-se os acordes: Dó diminuto e Ré com 5ª aumentada, além da sequência do **Motivo-B1** com diminuição nos compassos 99 e 100.

Amplificação do Motivo-C com cromatismo

(bandolinato)

Sequência do Motivo B-1 com diminuição

a Tempo

Motivo-C com diminuição e com cromatismo

Sequência do Motivo B-1 com diminuição

a Tempo

Cdim D5aum
Dó diminuto Ré com a quinta aumentada
(Sib, enarmonicamente=Lá#)

Figura 13: Análise motívica e dos acordes, parte-2, seção-3. Sonata-Fantasia n. I *Désespérance*. c. 95-100, (VILLA-LOBOS, 1912, p.8).

SEÇÃO-4 (compassos 102 a 134).

Examina-se na seção 4, uma espécie de recapitulação, a qual o autor volta a trabalhar com os mesmos materiais motivicos localizados a partir do compasso 29.

101

rall.

Andantino

SEÇÃO-4 (COMP.102 A 134)

cresc.

Sequência do Motivo B-1 com diminuição

rall.

Andantino como primo

f

ESPÉCIE DE RECAPITULAÇÃO

Gm (Sol menor)

Ampliação das Sequências do Motivo B1

Villa-Lobos trabalha com os mesmos materiais motivicos localizados a partir do compasso 29

104

mf

p

Ebm/G

Figura 14: Análise motivica e dos acordes, parte-2, seção-4, Sonata-Fantasia n.1 *Desezperance*. c. 101-106, (VILLA-LOBOS, 1912, p.8).

Entre os compassos 107 a 118, Villa-Lobos trabalha com materiais já utilizados anteriormente. No entanto, há algumas variações motivicas, por exemplo, nos compassos 110, 111 e 115, no qual o violino valoriza a linha melódica e fraseológica realizando passagens rápidas e com ritmos variados, tendo como base o **Motivo-A1**.

Motivo A-1 com variação no final da frase

Retrógrado invertido do Motivo A1 variado

107

Sequências do Motivo B-1 com diminuição

Ampliação das sequências do Motivo B1

Gb9/D (Sol bemol com nona e Ré no baixo)

Eb9/D# (Mi bemol com nona e Ré bemol no baixo)

Em10/C# (Mi menor com décima e Dó sustenido no baixo)

110

Motivo A-1 com variação.

Sequências do Motivo B-1 com diminuição

Ampliação das sequências do Motivo B1

C11 aum (Dó com décima primeira aumentada (F#))

Cb11 (Dó bemol com décima primeira)

113

Motivo A-1 com variação.

Sequências do Motivo B-1 com diminuição

Ampliação das sequências do Motivo B1

Ab9 (Si bemol menor com sétima)

Bbm7 (Si bemol menor com sétima)

116

Motivo B-2

Sequências do Motivo B-1 com diminuição

Ampliação das sequências do Motivo B1

Bbm7

Figura 15: Análise motivica e dos acordes, parte-2, seção-4. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 107-118, (VILLA-LOBOS, 1912, p.9).

Nessa passagem na conclusão da seção 4, a partir do compasso 119, observa-se o uso do **Motivo B-2** no violino e da sequência do **Motivo B-1** com diminuição na mão direita do piano e da ampliação do mesmo motivo na mão esquerda do acompanhamento. Igualmente, é visível a escala descendente na região de Dó Menor com terminação na nota Lá bemol realizada pelo violino no compasso 122. Verifica-se também entre os compassos 123 e 134, no acompanhamento do piano, uma amplificação e ampliação do **Motivo A**. Por último, é pertinente destacar os acordes de: Dó Menor, Mi bemol com a 3ª no baixo e Ré Menor, já no compasso 130.

Motivo-B2

119 *mf* *f* Sequências do Motivo B1 com diminuição

cresc. *Fm/C*

Bm 7 Si menor com sétima Bdim Ampliação das sequências do motivo B1 Gm7 Sol menor com sétima

122 *Andante* Escala descendente na região de Dó menor com terminação na nota Lá bemol

sfz Ampliação e amplificação do Motivo A (compassos 123 a 134), no acompanhamento do piano.

Cm Dó menor

Motivo A1-

126 *rall.* *gliss.* *a Tempo* *rall.* *gliss.* *a Tempo* *rall.* *gliss.*

Motivo A-1 transposto

pp *mf* *pp*

Gm/Bb Sol menor com Si bemol no baixo Cm Dó menor Eb/G Lá menor com Dó no baixo Am/C F#7/A F#sustenido menor com Lá no baixo Gm/Bb Dm (Ré menor)

Figura 16: Análise motívica e dos acordes, parte-2, seção-4. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 119-130, (VILLA-LOBOS, 1912, p.10).

Musical score for Figure 17, showing measures 131-134 of Sonata-Fantasia n. 1, "Désespérance". The score is in G major, 3/4 time. It features a piano (p) and a piano-forte (pf) part. The piano part has dynamics *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. The piano-forte part has dynamics *mf* and *cresc.* The tempo markings are "Meno" and "Animato". A box labeled "Motivo A1" is above the piano part. Chord symbols Bm/D and Gdim7 are below the piano part. The text "Si menor com Ré no baixo" and "Sol diminuto com sétima" are also present.

Figura 17: Análise motivica e dos acordes, parte-2, seção-4. Sonata-Fantasia n. 1 *Désespérance*. c. 131-134, (VILLA-LOBOS, 1912, p.10).

SEÇÃO-5 (compassos 135 a 138).

Nessa pequena seção de apenas quatro compassos observam-se os mesmos materiais motivicos (**A** e **A1**), tais quais os acordes menores, aumentados e diminutos, com sua dissonância.

131

Meno **Motivo A1** PEQUENA SEÇÃO-5 (COMP.135 A138). **Animato**

Mf Meno mp P P Anímuto cresc.

Bm/D Gdim7

Si menor com Ré no baixo Sol diminuto com sétima

136

rall. mf rall. P

Bb5aum Gm7

Si bemol com quinta aumentada (Fã#) Sol menor com sétima

Figura 18: Análise motivica e dos acordes, parte-2, seção-5. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 135-138, (VILLA-LOBOS, 1912, p.10).

SEÇÃO-6 (compassos 139 a 151).

Na seção 6 da parte 2, averigua-se o uso do **Motivo-B2** em forma sequencial entre os compassos 139 a 149, no acompanhamento do piano. Da mesma maneira, observa-se a possibilidade de politonalidade por meio dos acordes: Dó bemol Maior e Lá bemol maior, no compasso 145. Ainda nesse trecho, é evidente a passagem virtuosística do violino realizando através de semicolcheias e fusas, um efeito sonoro, devido às escalas rápidas, as quais exigem precisão e clareza em sua execução.

136 *rall.* *Andante*

mf *pp* *p* *cresc. poco*

Sequências do Motivo B-2 (comp.139 a 145)

Bb5aum Gm
Si bemol com quinta aumentada (Fã#) Sol menor com sétima

141 Sequências do Motivo B-2 (comp.139 a 145)

a poco

Fm D
(Fá menor) (Ré Maior)

144 Parte virtuosística realizada pelo violino

Ch

cresc.

Possibilidade de Politonalidade

Ab

147

Cm7
Dó menor com sétima

Sequência do Motivo B-2

Figura 19: Análise motívica e dos acordes, parte-2, seção-6. Sonata-Fantasia n.1 *Désespérance*. c. 136-149, (VILLA-LOBOS, 1912, p.11).

Verifica-se nesse trecho (compasso 150) uma grande escala cromática tocada pelo violino, a qual é realizada com significativa

velocidade. Além disso, pode-se destacar que, ao mesmo tempo, o violino executa essa passagem virtuosística, a qual exige uma técnica bem apurada, e que o acompanhamento faz uma progressão com acordes nas regiões paralelas entre Mi bemol, Dó Menor, com conclusão em Sol Maior, no compasso 151.

The image shows a musical score for measures 150 and 151 of the Sonata-Fantasia n. 1, Désespérance, by Villa-Lobos. The score is divided into two systems. The top system is for the violin, and the bottom system is for the piano. The violin part features a chromatic scale (Grande escala cromática) and a virtuosic ending (Final da parte virtuosística). The piano part features a sequence of Motif B-2 (Sequência do Motivo B-2). The score is marked with 'cresc.' and 'poco dim.'.

Violino: Grande escala cromática, Final da parte virtuosística, rall., Poco Dim.

Piano: cresc., Sequência do Motivo B-2, rall., Poco Dim.

Acordes: Eb Mi bemol Maior, Cm Dó menor, Eb Db, Eb D Eb Db, Cm, G Sol Maior.

Figura 20: Análise motivica e dos acordes, parte-2, seção-6. Sonata-Fantasia n. 1 Désespérance. c. 150-151, (VILLA-LOBOS, 1912, p.11).

SEÇÃO-7 (compassos 152 a 154).

Nessa pequena seção 7, composta por apenas três compassos, o violino efetua um solo, em que é trabalhado novamente o **Motivo-A**, porém com algumas variações. Nota-se também, a grande linha fraseológica da melodia realizada pelo instrumento, o qual está num primeiro momento na região de Sol Menor, indo para Lá Menor, Sol Maior, Mi bemol Maior, Lá bemol Maior, até seu término no compasso 154, fazendo menção ao acorde de Dó Menor.

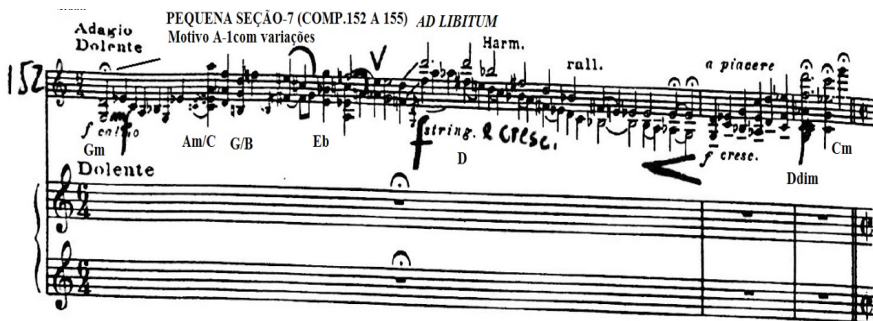


Figura 21: Análise motivica e dos acordes, parte-2, seção-7. Sonata-Fantasia n. I *Désespérance*. c. 152-154, (VILLA-LOBOS, 1912, p.12).

SEÇÃO-8 (compassos 155 a 163).

A última seção da Sonata Fantasia de Villa-Lobos, compreende os compassos 155 a 163. De igual modo, pode ser examinado logo nos compassos 155 a 157, um cromatismo descendente realizado pelo violino por meio das notas: Lá b, Sol, Fá#, Fá, tal qual o acompanhamento do piano com amplificação do **Motivo-B**, além da condução cromática tanto na mão direita quanto na mão esquerda. Somado a isso, o **Motivo-A** com variações pode ser localizado nos compassos 158 a 160 juntamente com o **Motivo-B** no piano.

Enfim, no compasso 162 o autor termina o discurso musical dessa obra, fazendo alusão ao acorde de Dó Menor, mudando o andamento da peça de *Vivo* para *Adagio*, novamente com a possibilidade do emprego da politonalidade por meio dos acordes de Lá bemol Maior e Lá Menor, na mão esquerda e Dó Menor e Fá sustenido Menor na mão direita no acompanhamento do piano, resolvendo com a nota Dó no compasso 163.

Allegro SEÇÃO-8 (COMP.155 A 163) **Pequeno Cromatismo**

Motivo A com variações

Allegro Amplificação do Motivo-B

ff string **Cromatismo**

Motivo-B2

Cm Dó menor

Motivo-A com variações **rall.** **Vivo** **Adagio**

Motivo-B2 **rall.** **Vivo**

Adagio

Cm menor **F#m** **F#** **Menor**

Possibilidade de Am Politonalidade

Cm **Dó menor** **Lá bemol Maior** **Lá menor** **Fm/Eb** **C**

Conclusão na nota Dó

Figura 22: Análise motivica e dos acordes, parte-2, seção-8. Sonata-Fantasia n. I *Désespérance*. c. 155-163, (VILLA-LOBOS, 1912, p.12).

Após a realização do exame analítico para melhor compreensão e exemplificação, elaboramos uma tabela, a qual expõe de maneira sistemática e ordenada os materiais motivicos, além das disposições das partes e seções, tal como os acordes, passagens virtuosísticas, escalas cromáticas realizadas pelo violino e, por fim, as possibilidades de politonalidade e as escalas de tons inteiros em forma de acorde, efetuadas pelo piano, a seguir.

Compas- sos	Parte- Seção	Motivo	Instrumento	Acordes
1-9	Parte-1, Seção-1	Motivo-A, ampliação, amplificação, diminuição do Motivo-A, Motivo-A1 e sequências. Ainda há de se destacar, o pequeno cromatismo (comp.2).	Piano e Violino.	Lá Menor, Fá Maior, Sol Maior, Dó Menor, Fá Menor, Si bemol Menor, Si Maior, Dó sustenido Maior, Sol sustenido Maior e Fá sustenido Maior.
10-23	Parte-1, Seção-2	Motivo-B, Motivo-B1, Ampliação do Motivo-B (compasso 13 até o 16). Sequência do Motivo-B (compasso 18 e 19). Motivo B1, ampliado e invertido (compasso 18). Motivo-B transposto com ampliação e com retrógrado do inverso (compassos 21 e 22). Motivo B-1 amplificado e invertido (compassos 17 até o 22). Variação do Motivo-B (compasso 23).	Piano e Violino.	Mi Menor, Si Maior, Sol Maior, Dó bemol Maior, Fá Maior, Si bemol Maior e Ré Maior.
24-28	Parte-1, Seção-3	Motivo-A2, Motivo-B2, sequência do Motivo-B1, cromatismo e variação do Motivo-B2.	Piano e Violino.	Sol Maior, Dó Maior, Si bemol Maior e Mi bemol Maior.
29-61	Parte-1, Seção-4	Motivo-A1, amplificação do Motivo-A, motivo-B1, ampliação, diminuição de maneira sequencial do Motivo-B2, sequência do Motivo-B1, amplificação do Motivo-A1, sequência do Motivo-B2, pequeno cromatismo, escala de tons inteiros no piano (comp.53 e 55), escala de tons inteiros em forma de acorde realizada pelo piano (comp.61) e Cadência final com passagem virtuosística realizada pelo violino (comp.61).	Piano e Violino.	Mi bemol Maior, Sol Menor, Mi bemol Menor, Mi Menor, Dó Maior com 11º Aumentada, Dó bemol com 11º, Lá bemol com 9º, Si bemol Menor com 7º, Fá Menor e Dó Menor.

62-79	Parte-2, Seção-1	Amplificação, ampliação do Motivo-B1, Motivo-C e variação em forma de arpejos e sequência do Motivo-B1.	Piano e Violino.	Mi bemol Maior, Fá menor com 7º, Fá Menor com 9º, Si bemol Menor, Lá bemol Maior, Dó Menor com 7º, possibilidade de politonalidade (comp.67 a 78).
80-91	Parte-2, Seção-2	Motivo-C com diminuição e variação do Motivo-B.	Piano e Violino.	Fá Menor, mi bemol Menor e Fá Diminuto.
92-101	Parte-2, Seção-3	Amplificação do Motivo-C, diminuição do Motivo-B1 e sequência do Motivo-B1.	Piano e Violino.	Dó Diminuto e Ré Maior com 5º Aumentada.
102-134	Parte-2, Seção-4	Motivo-A, sequência do Motivo-B1 com diminuição, ampliação das sequências do Motivo-B1, variação do Motivo-A1, retrogrado invertido do Motivo-A1 com variações, Motivo-B2, ampliação e amplificação do Motivo-A (comp.123 a 134), Motivo- A1 transposto.	Piano e Violino.	Sol Menor, Mi bemol Menor, Sol Maior com 9º, Mi bemol Maior com 9º, Dó Maior com 11º Aumentada, Dó bemol com 11º, Lá bemol com 9º, Si bemol Menor, Si Menor, Sol Maior, Ré Maior, Fá sustenido Maior e Sol Diminuto.
135-138	Parte-2, Seção-5	Motivo-A e A1.	Piano e Violino.	Si Menor, Sol Diminuto e Si bemol 5º Aumentada.
139-151	Parte-2, Seção-6	Motivo-B2 com sequências, parte virtuosística do violino, com escala cromática (comp.146 a 151).	Piano e Violino.	Fá Menor, Ré Maior, possibilidade de politonalidade (comp.146), Dó Menor, Mi bemol Maior e Sol Maior.
152-154	Parte-2, Seção-7	Motivo-A.	Piano e Violino.	Região de Sol Maior e Lá Menor.
155-163	Parte-2, Seção-8	Amplificação do Motivo-B, Motivo-A, cromatismo realizado pelo violino (comp.155-157), Motivo-B2 e Motivo-A com variações.	Piano e Violino.	Mi bemol Maior, Lá bemol Maior, Dó Menor, Lá bemol Maior, Lá Maior e Dó Maior.

Tabela 1: Esquema estrutural dos motivos, partes, seção, instrumento e acordes.
Fonte: elaborada pelos autores.

Considerações Finais

Neste trabalho, apresentamos como proposta uma análise motivica relacionada ao exame harmônico e às nuances de caráter interpretativo da Sonata Fantasia n.º. 1 de Heitor Villa-Lobos. Trata-se da parte constituinte não apenas de nossa pesquisa de mestrado, mas igualmente, de nosso repertório executado em diversos concertos, recitais e festivais. A obra, pois, mostra-se cada vez mais instigante tanto para quem a interpreta como para quem a ouve.

Dessa forma, observando diversas obras de notabilíssimos mestres da composição, da interpretação, da musicologia ou da teoria musical, tais como: Johann Mattheson (1681-1764), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Joseph Haydn (1732-1807), Heinrich Christoph Koch (1749-1816), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig Van Beethoven (1770-1827), Arnold Schoenberg (1874-1951), Donald Jay Grout (1902-1987), Claude Victor Palisca (1911-2001), Jan LaRue (1918-2004), James Hepokoski (1946), além do próprio Heitor Villa-Lobos (1887-1959), para citar alguns, decidimos por realizar uma pesquisa e estudo mais detalhado dessa peça, com o objetivo de corroborar tanto academicamente quanto para os estudantes e intérpretes das obras do compositor brasileiro.

Nesse sentido, após averiguar esse período da vida do compositor brasileiro, percebemos o quanto ele estava atento ao que acontecia na questão do estilo e no uso de diversos materiais para produção de uma obra musical tanto é que em determinadas peças de sua autoria, notam-se influências de mestres da composição, por exemplo, Claude Debussy (1862-1918) e Igor Stravinsky (1882-1971). Em outras palavras, estes e outros compositores corroboraram para o seu desenvolvimento criativo. Assim, Villa-Lobos pôde ao longo de sua trajetória, participar e criar séries de música moderna e contemporânea, propiciando aos brasileiros e a pessoas de outras nacionalidades novas possibilidades estéticas.

Não obstante, ao examinar os motivos, as harmonias e os aspectos interpretativos dessa obra, verificamos e evidenciamos o quão é dificultoso, identificar, reconhecer e diferenciar hierarquicamente os materiais motivicos trabalhados seja por Villa-Lobos, seja por outros autores, dentro de um ambiente compreensível a todos, o que demonstra ser um grande desafio. Por exemplo, como exposto anteriormente na

Introdução, nos 163 compassos, observamos diversas variações motivicas trabalhadas pelo compositor, além do diálogo evidente entre o violino e o piano, as linhas fraseológicas bem expandidas, os acordes aumentados e diminutos, as escalas de tons inteiros, a possibilidade de politonalidade e o aparente cromatismo em passagens rápidas e virtuosísticas. Ademais, por último, ressaltam-se os diversos acordes empregados, sem um centro tonal definido, como acontece nas obras do século XVII até grande parte do século XIX, pelo fato de que no começo do século XX, determinadas músicas buscavam novas possibilidades harmônicas como: atonalismo modal, atonalismo cromático, acordes quartais, escalas octatônicas, entre outras. Todavia, enfatizamos que somente por meio de um estudo mais aprofundado, intenso, criterioso e minucioso sobre essa problemática, aumentando a quantidade dos exemplos examinados, poderemos desenvolver uma análise que busque fundamentação mais ponderada e coerente.

Notadamente, esse analisar tem por finalidade buscar uma significação musical não pautada na rigidez dos gêneros e estilos localizados e elencados no objeto de pesquisa desse trabalho ou do nosso projeto, mas, sobretudo, verificar indicativos de uma obra e discurso musical pensado e disposto por meio de instrumentos ou recursos expressivos com efeitos sonoros, símbolos, signos, materiais motivicos, ritmos, melodias, harmonias, cadências, transmitidos para o ouvinte com o objetivo de atrair sua atenção.

Somado a isso, tal ordenação desses estilos e gêneros musicais podem provocar alguns efeitos na escuta de quem estuda, interpreta e ouve em particular esta Sonata. Assim, realçamos que mediante esta análise, bem como outros trabalhos sobre tema, por meio de um estudo descritivo, analítico e crítico com uma abordagem multidisciplinar. Isto é, relacionando Música, História e até mesmo alguns aspectos filosóficos — tal como ampliando o número de exemplos analisados de gêneros e estilos musicais semelhantes a esta obra, poderemos conseguir bons resultados, as quais certamente ajudarão a compreender melhor as músicas compostas no primeiro quartel do século XX, com as de Heitor Villa-Lobos, por exemplo.

Referências

BITONDI, Matheus Gentile. *A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas*. 2006. 97 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95112> (acesso em 19/04/2022).

BORGERTH, Oscar. *VILLA-LOBOS - Segunda Sonata Fantasia I - Allegro non troppo*. [1960]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AsLFtINTOHg> (acesso em 19/04/2022).

CRUZ, Claudio; MARUN, Nahim. As sonatas para violino e piano de Villa-Lobos: considerações para uma revisão musicológica, edição e performance. In: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, 6., 2021, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2021. p. 567-582. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1ivJgLU-vtB68VRQWKKi6wSuvnOjU7A_8/view (acesso em 19/04/2022).

FERNANDES, Rommel. *Heitor Villa-Lobos: Third Sonata for Violin and Piano*. Evanston, Illinois: Northwestern University, Gerardo Ribeiro, 2007.

GREEN, Douglass M. *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1965.

JARAMILLO GARCIA, Paola Andrea. *Primeira sonata-fantasia, Désespérance, para violino e piano de Heitor Villa-Lobos: estratégias de estudo para o violinista*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Fredi Vieira Gerling, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115559> Acesso em: 27 dez.2021.

LARUE, Jan. *Analysis del estilo musical*. Barcelona: Labor, 1989.

RINALDI, Arthur. *A música é uma linguagem?: um estudo sobre o discurso musical no contexto do século XX*. 2014. 236 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2014. Disponível em: <https://hdl.handle.net/11449/108804> Acesso em: 02 jan.2022.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1996.

SILVA, Lucas Eduardo. *Nacionalismo, Neofolclorismo e Neoclassicismo em Villa-Lobos: Uma Estética dos Conceitos*. 168 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, ECA, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-15122011-232554/pt-br.php> Acesso em: 02 fev.2022.

SOARES, Eliel Almeida. *O Emprego da Retórica na Música Colonial Brasileira*. 533f. Tese (Doutorado em Música) - Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, ECA, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07072017-141033/en.php> Acesso em: 24 jan.2022.

VILLA-LOBOS. *Première sonate-fantaisie Désespérance para violon e piano*. Rio de Janeiro: Edição Max-Eschig, 1912.

Sobre os autores

Claudio Pereira Cruz

Iniciou-se na música com seu pai, posteriormente recebeu orientações de Erich Lenninger, Maria Vischnia (violino) e George Olivier Toni (Teoria e Regência). Foi premiado pela Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA), Prêmio Carlos Gomes, Prêmio Bravo, *Grammy Awards* entre outros. Participou de diversos Festivais de Música, Festival Internacional de Campos de Jordão, Festival de Verão da Carinthia (Áustria) e Festival Internacional de Música de Cartagena, Festival Internacional La Música (Sarasota - Estados Unidos) entre outros. De 1990 a 2014 ocupou o cargo de *Spalla* da Osesp. Foi Regente Titular das Sinfônicas de Ribeirão Preto, Campinas e da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em sua discografia destacam-se os Concertos de Bruch, Tchaikovsky, Ronaldo Miranda e Fantasia de Almeida Prado gravados com a Osesp, Duo de Kodaly gravado com Antônio Meneses (Selo Avie), CD com obras brasileiras — gravado na Itália (Selo *Dynamic*), CDs de compositores brasileiros gravados pelo

Quarteto Carlos Gomes, entre outros. Em 2021 lançou os tríos de Villa-Lobos com Antônio Meneses e Ricardo Castro, álbuns com os pianistas Marcelo Bratke e Olga Kopylova e os Quartetos de Meneleu Campos com o Quarteto Carlos Gomes selo Sesc. Atualmente é Primeiro violino do Quarteto Carlos Gomes, Regente e Diretor Musical da Orquestra Jovem do Estado de SP e Mestrando em Música pela UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Nahim Marun Filho, onde desenvolve seu projeto de edição crítica das Três Sonatas para Violino de Heitor Villa-Lobos.

Eliel Almeida Soares

Graduado em Música, Mestre e Doutor em Musicologia pela ECA-USP. Desenvolveu com apoio financeiro da bolsa de doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP-Processo n.º 2013/23600-3), pesquisas sobre as estruturas discursivas na música colonial brasileira. De igual modo, possui diversos trabalhos publicados sobre retórica musical, os quais foram baixados e lidos por pesquisadores, especialistas e estudantes de música e de outras áreas do conhecimento de inúmeros países tais como: Brasil, Estados Unidos, Portugal, Coréia do Sul, Hungria, Turquia, China, Alemanha, Rússia, México, Reino Unido, Itália, França, Canadá, Suíça, Polônia, África do Sul, Senegal, Peru, Índia, Bélgica, Argentina, Colômbia, Chile, Espanha, Austrália, para citar alguns. É membro do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM) do Departamento de Música da FFCLRP-USP, onde desenvolve seu pós-doutoramento sob a supervisão do Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi.

Recebido em 12/02/2022

Aprovado em 13/04/2022

DODECAFONANDO: CONTRASTES ENTRE O CHORO TRADICIONAL E O CHORO HODIERNO

DODECAFONANDO: CONTRASTS OF THE TRADITIONAL AND HODIERN CHORO

Samuel André Pompeo
Universidade de Aveiro
samuel@samuelpompeo.com

Resumo

Este artigo surge da inquietação pessoal provocada a partir da revisão da literatura do Choro que revela uma contínua tendência a subordinação das *performances* realizadas neste contexto musical a postulados técnico-interpretativos que ainda remontam aos seus primórdios. A fim de oferecer uma possível alternativa a essa problemática, “Dodecafonando” é um exemplo do modelo prático-teórico denominado Choro hodierno, no qual os pressupostos técnico-performativos primordiais do Choro não seriam abandonados, mas sim reconfigurados e expandidos por meio da intersecção de elementos provenientes de matrizes musicais distintas. O compêndio de informações apresentadas neste artigo visa clarificar algumas das reconfigurações advindas das *práxis* do Choro hodierno, frente às práticas comumente realizadas no Choro tradicional. Este artigo não pretende — por meio das *práxis* alternativas do Choro hodierno — promover rupturas com as práticas tradicionais do Choro, e sim demonstrar um caminho singular que auxilie a criação e a utilização de discursos que transmitam e materializem os significados corporizados de cada *performer*.

Palavras-chave: Choro, Hodierno, Tradicional, Expansão técnico-performativa, *Práxis*, Modelo prático-teórico.

Abstract

This article emerges from inquietudes arising from the review of Choro literature that reveals a continuous tendency to play its performances through technical and interpretative postulates that came from its beginnings. As a possible alternative to this problematic, “Dodecafonando” is an example of a practical-theoretical model denominated Hodiern Choro. The primordial technical-performative assumptions of Choro would not be abandoned but instead expanded through the intersection of elements from distinct musical matrixes. The information presented in this article aims to clarify some of the reconfigurations resulting from the practices of Hodiern Choro compared to those commonly performed in traditional Choro. The alternative praxis of Hodiern Choro does not intend to promote ruptures with traditional Choro practices but rather to demonstrate a particular manner that helps create and use discourses that transmit and materialize the embodied meanings of each performer.

Keywords: Choro, Hodiern, Traditional, Technical-performative expansion, Praxis, Practical-theoretical model.

Este artigo, que se enquadra no domínio da *performance* enquanto investigação e criação artística, tem por objetivo clarificar as distinções das *práxis* comumente adotadas no Choro tradicional e no Choro hodierno¹. Fundamentado em minhas vivências artístico-performativas em distintos gêneros musicais realizadas em 40 anos de carreira artística — que se transformaram nos atuais coeficientes para as renovações nele contidas — o Choro hodierno representa uma proposta de reconfiguração e expansão dos postulados técnico-performativos habitualmente realizados no Choro e vem sendo desenvolvida pelo Samuel Pompeo Quinteto desde 2014. A proposição de nova tipologia para as práticas composicionais e performativas nesta música está fundamentada no modelo prático-teórico que emerge da intersecção de três elementos: a matriz estrutural (Choro tradicional), a complexidade

1 O adjetivo hodierno “diz respeito ao dia de hoje ou ao tempo recente; de agora; atual”. Pode, ainda, significar aquilo “que reflete o momento contemporâneo; moderno.” (Fontes: Dicio – Dicionário Online de Português e Infopédia – Dicionários Porto Editora). Acessado em 12 de outubro de 2020).

epistêmica (advinda da música de concerto de tradição europeia) e a *episteme* da improvisação (advinda do jazz). Tendo em vista que um novo Choro passaria pela destituição de posicionamentos puristas ou tradicionalistas, mediante a realização de experimentos exigidos pelo mundo hodierno que fugissem da cultura *mainstream* (POMPEO, 2020), este artigo almeja identificar e contrastar os principais caracteres provenientes dos conceitos fundamentais do Choro tradicional e do modelo prático-teórico em construção (Choro hodierno), por meio da análise e confrontação das informações observadas na revisão da literatura e nos processos composicionais-performativos verificados na peça intitulada “Dodecafonando”², de minha autoria.

Dada a natureza deste artigo — *performance* enquanto investigação e criação artística — faz-se necessário uma breve contextualização acerca das características que diferenciam este artigo dos trabalhos elaborados sob os domínios da musicologia. Se por um lado, a musicologia é reconhecida como a ciência que estuda os fenômenos relacionados à música, considerada uma disciplina humanística ligada à sociologia, à antropologia e aos estudos sociais, uma ramificação da historiografia, uma disciplina que se concentra principalmente na teoria musical e no estudo das obras musicais com foco na “apuração dos fatos, legando-se ao futuro sua interpretação e a eventual determinação das leis que os regiam” (CASTAGNA, 2008, p. 12; *apud* POMPEO, 2020, p. 85), por outro lado, a investigação (ou criação) artística “é o campo no qual a formulação e a solução dos problemas de pesquisa ocorrem por meio das práticas artísticas e do entendimento da música como tal (CASTILLA, 2017; *apud* POMPEO, 2020, p. 85). Coessens, Crispin e Douglas (2009) afirmam que os trabalhos desenvolvidos nos domínios da investigação artística estão comprometidos em tornar os conhecimentos e as habilidades implícitas dos artistas o mais explícito possível, permitindo que sejam conhecidas e utilizadas por todos. Em suma, a investigação artística não visa tornar os artistas ou suas obras melhores ou mais verdadeiras, mas sim revelar a extensão de suas práticas artísticas. Isto posto, espera-se esclarecer e delimitar que este artigo não intenta conceber meta-discursos que expliquem, problematizem ou argumentem temáticas transcendentais à própria natureza discursiva aqui proposta; ao contrário, intenta planejar um procedimento metodológico que pode converter-se em instrumento criativo, fonte de conhecimento que ofereça respostas às práticas dos

2 <https://youtu.be/zOGiXO9VUjU>. Acessado em 13 de abril de 2022.

artistas (POMPEO, 2020, p. 85). Portanto, espera-se assim objetivar e elucidar que este artigo não tem como proposta realizar discussões históricas, análises ou discussões aprofundadas sobre as obras musicais ou os personagens pertinentes ao Choro. Tem como objetivo, clarificar e contrastar as distinções vinculadas pela literatura desta música entre as práxis do Choro tradicional e a *práxis* alternativa que é realizada hoje, no agora, que é *hodierna*.

O trabalho está dividido em quatro seções: *Choro tradicional: breve enquadramento e suas principais características*, *Revisão da literatura*, *Análise* e *Conclusões*. Na seção *Choro tradicional: breve enquadramento e suas principais características* encontra-se uma descrição sobre o Choro, a delimitação de suas principais características musicais e os atributos que o definem como gênero musical. Na seção *Revisão da literatura* está descrita a natureza das *investigações já realizadas* (meu grifo) no ambiente aqui definido (aspectos performáticos do Choro). Na seção *Análise* estão escrutinadas as ferramentas performático-composicionais propostas pelo autor em sua *práxis* alternativa (Choro *hodierno*). Por fim, em *Conclusões*, encontra-se uma discussão sobre os entendimentos auferidos neste trabalho.

Choro tradicional: breve enquadramento e suas principais características

O Choro é resultante de um processo de amalgamação que envolveu um conjunto de caracteres rítmicos advindos das práticas culturais dos povos vindos de África, trazidos ao Brasil a partir do século XVI, com os procedimentos harmônicos, melódicos, formais e com os instrumentos musicais utilizados na música europeia (GARCIA; LIVINGSTON-ISENHOUR, 2005). A consolidação do Choro na história da música popular brasileira advém da necessidade inconsciente de nacionalização das músicas estrangeiras trazidas para cá, não como meras reproduções, mas como expressão musical *sui generis* (ALMEIDA, 1999; COELHO; KOIDIN, 2005).

As informações a respeito do surgimento do Choro apontam os anos de 1870 como data referencial. Também é consensual o nome do primeiro expoente deste gênero musical: Joaquim Antônio da Silva Callado, professor de flauta da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (ALMEIDA, 1999; GARCIA; LIVINGSTON-ISENHOUR, 2005;

PUTERMAN, 1985; TABORDA, 2008). É atribuído a Joaquim Callado o estabelecimento daquela que seria a formação tradicional dos grupos de Choro, ou seja, um instrumento solista, um violão e um cavaquinho (PUTERMAN, 1985; SEVERIANO, 2008; TABORDA, 2008). Cabe destacar que, de acordo com Almeida (1999), todos os instrumentos citados foram introduzidos no ambiente musical brasileiro pelos colonizadores portugueses, no século XVIII e, portanto, já eram utilizados na música popular brasileira desde então. Até o início do século XX, o termo Choro esteve atrelado tão somente a designação da formação instrumental supracitada e ao caráter interpretativo dado pelos músicos nativos do Brasil às valsas, polcas, lundus, *schottisches* e outras danças de matriz europeia (GARCIA; LIVINGSTON-ISENHOOR, 2005). Na atualidade, além de caracterizar uma formação instrumental, o termo Choro pode ser utilizado para vincular uma peça de repertório a um determinado gênero musical; pode significar um evento social (roda de Choro); ser interpretado como sinônimo de um tipo específico de músico ou instrumentista; designar um gênero musical, ou ainda, um estilo interpretativo (CAZES, 1998; PALOPOLI, 2018).

As *performances* dos músicos dentro do que é proposto na literatura como Choro tradicional são usualmente de “alto gabarito” e as composições do seu repertório possuem caráter virtuosístico e desafiador (ALMEIDA, 1999; COELHO; KOIDIN, 2005; PUTERMAN, 1985). De acordo com Valente (2014), tais caracteres podem ser notados nos andamentos rápidos frequentemente adotados pelos compositores e/ou *performers* e pela complexidade das melodias em muitas das composições deste gênero musical (figura 1).

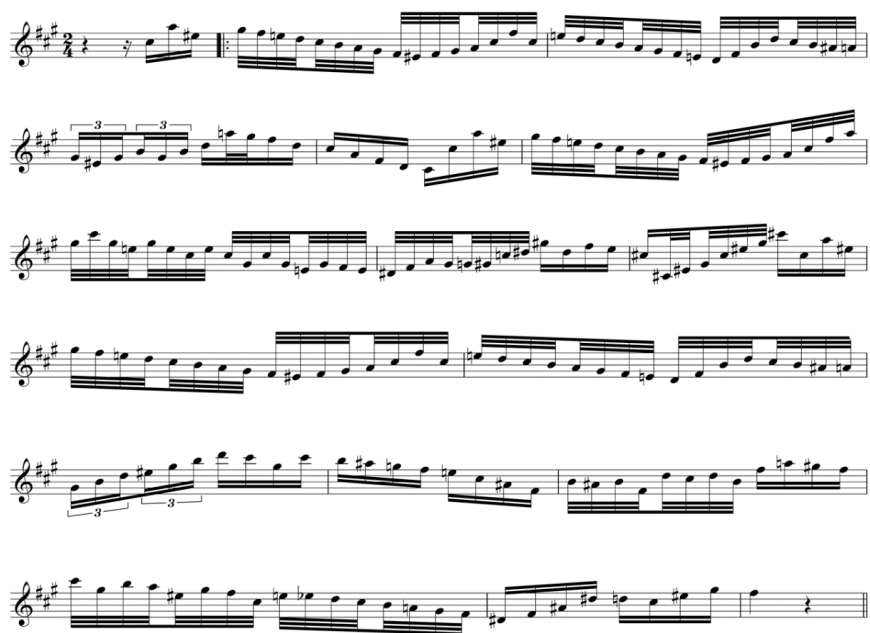


Figura 1: Exemplo da complexidade melódica no Choro: “Espinha de Bacalhau” (Severino Araújo). Fonte: elaboração própria.

Estes atributos (caráter virtuosístico e desafiador) eram também enfatizados por meio de expressões utilizadas nos títulos das composições, ou ainda, pelo público ouvinte das rodas de Choro, como demonstra a composição de Viriato Figueira da Silva intitulada “Caiu, não disse?” (TINHORÃO, 2013), ou ainda, pela expressão “que descaída” (DINIZ, 2009), utilizada pelo público nos primórdios do Choro sempre que as “brincadeiras” ou “armadilhas” harmônicas dos solistas induziam o “cavaquinista e os violonistas” ao erro (DINIZ, 2003, p. 19).

Outro importante caráter notado ainda hoje no ambiente do Choro é a importância da oralidade na transmissão do repertório. No início do século XX, a maior parte dos integrantes dos grupos de Choro não possuía nenhuma formação musical escolástica. Na maior parte das vezes, a transmissão das informações necessárias à execução dos temas era realizada pelos instrumentistas de sopro que, à exceção dos demais, frequentemente possuíam formação em escolas de música

ou conservatórios (SEVERIANO, 2008). A transmissão das informações necessárias à forma como se toca o repertório nas rodas de Choro era, e ainda é, baseada essencialmente na tradição oral (CÔRTEZ; SILVA, 2005). Tal caráter pode ser observado em expressões utilizadas ainda hoje; a exemplo, quando músicos “Chorões” são convidados para um trabalho e para avisar que o repertório é o mais usual e sem arranjos, dizem: “Vai rolar um chorinho” (CAZES, 1998, p. 19). Devido a ênfase observada na transmissão oral do repertório neste gênero musical, muitas vezes as partituras são utilizadas pelos compositores de forma bem básica, apenas para o registro de alguns elementos nas suas obras e com poucas estruturações de arranjos (CAZES, 1998; CÔRTEZ; SILVA, 2005).

De forma oposta, a linguagem (ou seja, células rítmicas, ornamentações, recursos técnicos e interpretativos), outro relevante tópico do Choro, apresenta atributos claramente estruturados. Fabris (2005) aponta como uma das principais características idiomáticas do Choro tradicional a ausência do *swing* (colcheias suingadas), a ocorrência de quíalteras, sincopas e alusões à sincopa. Pode-se adicionar a esses traços citados, o uso de ornamentos (bordaduras, apojeturas, antecipações), de recursos técnicos interpretativos (dinâmicas, *rubato*, portamentos, glissandos, *staccato*), de variações melódicas, o uso da escala menor harmônica sobre acordes dominantes, de arpejos maiores descendentes com 6º, dos cromatismos e de frases longas, conferindo ao Choro um desenho melódico peculiar (ALMEIDA, 1999; CÔRTEZ; SILVA, 2005; SANTOS, 2002).

Alguns padrões rítmicos são considerados fundamentais na construção melódica do Choro. Por meio de variações e combinações entre si, surgem ideias melódicas autônomas que auxiliam na distinção entre os diferentes gêneros musicais pertencentes ao Choro enquanto expressão cultural (ALMADA, 2006; PALOPOLI, 2018). Na figura 2, pode-se observar algumas das células rítmicas consideradas estruturais no Choro tradicional, bem como algumas das variações e combinações possíveis.

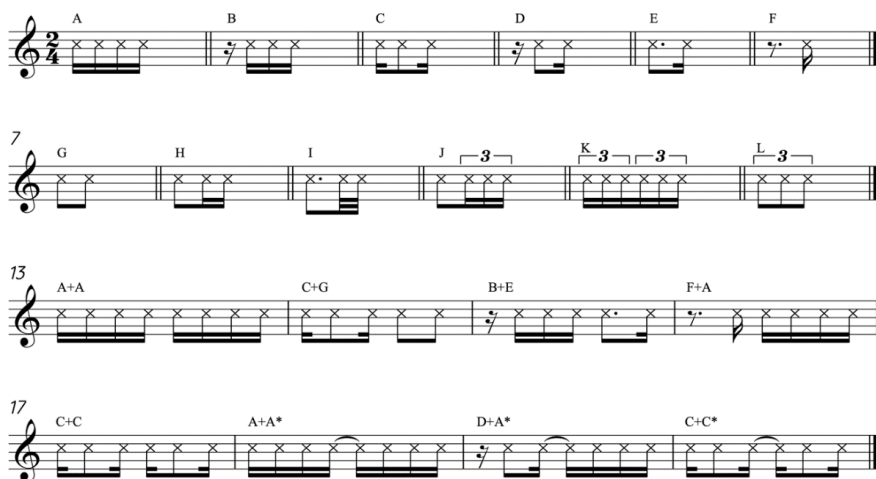


Figura 2 Células rítmicas básicas do Choro e suas possíveis combinações. Fonte: Almada (2006).

Em relação a estrutura formal, suas origens são creditadas as danças de salão europeias, especialmente a polca. O Choro tradicional apresenta habitualmente cinco seções de 16 compassos cada, similares a forma rondó, contendo um refrão e duas estrofes, que resulta na forma $\parallel : A : \parallel \parallel : B : \parallel A \parallel : C : \parallel A$. Frequentemente, as composições apresentam compassos binários, sendo raros os casos de mudanças de métrica durante o decorrer das composições (FABRIS, 2005; PALOPOLI, 2018). Os contrastes são obtidos através de modulações nas seções “B” e “C”, usualmente retornando à seção inicial A que acaba exercendo a função de refrão. Podem ser observadas ainda a presença de introduções, de Coda e, de forma menos recorrente, a realização de *cadenzas* e transições entre as seções (ALMEIDA, 1999; NUNES; BORÉM, 2014b; PALOPOLI, 2018).

Outro aspecto relevante observado é a presença de propriedades híbridas, que combinam alusões tanto da música popular quanto erudita, aos princípios tradicionais do Choro. Tal característica pode ser notada especialmente na estruturação harmônica do Choro tradicional que, se valendo de caracteres harmônicos provenientes dos gêneros musicais europeus (por exemplo, polca, modinha e mazurca),

utilizava predominantemente acordes maiores, acordes menores e acordes com quinta diminuta, em geral somente com o acréscimo da sétima nos acordes de função dominante (ALMEIDA, 1999; NUNES; BORÉM, 2014). A fim de burlar a simplicidade harmônica acima descrita, os músicos “Chorões” acabaram desenvolvendo aquela que seria uma das maiores marcas do Choro: o uso de inversões nos acordes e a intensa movimentação do baixo. A partir de encadeamentos dos acordes invertidos, a linha de baixo apresentada pelo violão de sete cordas nos grupos de Choro desenvolveu-se ao ponto de apresentar claros contornos melódicos, estendendo-se até a região médio-aguda do instrumento. Apresentando elementos característicos das melodias de Choro, a constante e expressiva linha de baixo recebeu a aprazível denominação “baixaria” (ALMEIDA, 1999; SANTOS, 2002; TABORDA, 2008).

Por volta da década de 1930, observou-se nas *práxis* do Choro à introdução de procedimentos e sonoridades relacionadas ao jazz estadunidense. Credita-se a Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, a introdução de modificações em aspectos harmônicos, melódicos, rítmicos, timbrísticos, métricos e formais. Para além disto, Pixinguinha introduz no território do Choro, composições baseadas apenas em duas seções. Acrescidas de uma introdução e de Coda, esta forma estrutural do Choro (supostamente influenciado pelas estruturas formais do jazz) seria utilizada com maior frequência somente a partir da década de 1950. Diante disto, alguns autores começam a propor diferentes tipologias a tais *práxis*, por exemplo, “Choro moderno”, “Choro contemporâneo”, ou ainda, “neo-Choro e “Choro de concerto” (BREIDE, 2006; FABRIS, 2005; PALOPOLI, 2018; SANTOS, 2002). A fim de facilitar o entendimento dos conceitos abordados neste trabalho, será adotado o termo “Choro moderno” como designação para todos os termos citados anteriormente (Choro contemporâneo, ou ainda, neo-Choro, Choro de concerto e Choro fusão).

Cabe destacar que, até os dias atuais, mesmo *performances* e/ou criações consideradas inovadoras se mantêm atreladas de alguma maneira às estruturas do Choro tradicional. A forma rondó — considerada um elemento unificador e estruturante entre obras tidas como mais inovadoras — seria um dos elementos onipresentes no Choro, sendo realizada na maioria das vezes apenas com pequenas variações. Alguns pesquisadores, de fato, atribuem à forma rondó a responsabilidade de caracterização de uma composição enquanto

Choro (PALOPOLI, 2018). Para além das alterações estruturais observadas, o Choro moderno passou a fazer uso de sonoridades situadas acima da sétima dos acordes, ou seja, de nonas, décimas primeiras e décimas terceiras. Foram incorporados ainda acordes de sexta napolitana, bem como as dominantes substitutas (subV7), muito utilizadas na música popular em finais de frases ou seções. Todavia, a incorporação das modificações supracitadas não deveria implicar em nenhum tipo de descaracterização ao Choro tradicional. Especialmente no âmbito do vocabulário harmônico, tais apropriações de elementos são muitas vezes combatidas vigorosamente por posicionamentos mais tradicionalistas do Choro (ALMEIDA, 1999; SANTOS, 2002). Outras duas importantes características tornam-se visíveis a partir da incorporação de elementos harmônicos do *jazz* ao Choro moderno: o uso de acordes em sua posição fundamental e o uso de encadeamentos harmônicos com progressão da subdominante relativa para a dominante (II – V). Fabris (2005) esclarece que o uso dos acordes em posição fundamental tornou-se necessário para o perfeito entendimento e reconhecimento das novas extensões harmônicas utilizadas no Choro.

Nota-se, assim, uma tendência, a partir da segunda metade do século XX, a incorporação de elementos advindos de outros gêneros musicais, especialmente do *jazz*. Deste modo seria esperado que a improvisação, uma das mais relevadas características do *jazz*, fizesse parte do conjunto de características anexadas às *práxis* do chamado Choro moderno. Porém, ao contrário do que se pode imaginar, a improvisação não foi uma prática do *jazz* incorporada pelo Choro. A mesma também está presente no Choro tradicional desde os seus primórdios, sendo realizada com propósitos e de maneiras substancialmente diferentes (ALMADA, 2006). De acordo com Almeida (1999), a improvisação no Choro tradicional, bem como no Choro moderno, se aproximaria de um conceito de variação melódica, que propiciaria o enriquecimento da melodia com variados recursos de ornamentação, sem com isso, promover sua total descaracterização. Almeida lembra que essa realização da improvisação diverge daquela observada no *jazz*, “na qual o instrumentista muitas vezes se liberta totalmente das características temáticas da música que está sendo realizada” (1999, p. 25). Edinha Diniz complementa, afirmando que a improvisação no Choro seria justamente uma maneira “improvisada”, ou mesmo, “chorosa de tocar polca, valsa, *schottisch*, tango, *habanera* etc.” (2009, p. 106). Realizada por meio de desafios e com uma “intenção jocosa”, a improvisação no Choro tem intrínseca ligação com o caráter

desafiador do gênero, cujo objetivo principal era testar a excelência dos músicos Chorões (DINIZ, 2009).

Com base em todos os pontos até aqui levantados, é possível sugerir que o Choro tradicional apresenta as seguintes características:

- 1) aprendizado e transmissão do repertório baseado na tradição oral (CÔRTEZ; SILVA, 2005; GONÇALVES, 2012; PEREIRA, 2019);
- 2) pouco ou quase nenhum interesse por variações harmônicas e pela estruturação de arranjos (CAZES, 1998);
- 3) manutenção até os dias atuais da formação básica dos grupos de Choro creditada a Joaquim Callado no século XIX, ou seja, um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho (DINIZ, 2008);
- 4) uso predominante de compasso binário e tratamento contrapontístico peculiar entre a melodia e a linha do baixo (ALMEIDA, 1999);
- 5) improvisação com caráter de variação, por meio de recursos de ornamentação melódica e sem descaracterização da melodia (ALMEIDA, 1999);
- 6) subordinação a estrutura da forma rondó, como elemento convergente e unificador dos caracteres inovadores nas obras (PALOPOLI, 2018);
- 7) uso de quíalteras, sincopas e alusões à sincopa (FABRIS, 2005);
- 8) expectativa de *performances* de alto gabarito e virtuosismo dos instrumentistas ligados a esse gênero musical (ALMEIDA, 1999; COELHO; KOIDIN, 2005; PUTERMAN, 1985);

- 9) uso de variações melódicas, da escala menor harmônica sobre acordes dominantes, de arpejos maiores descendentes com 6º, de cromatismos e de frases longas (ALMEIDA, 1999; CÔRTEZ; SILVA, 2005; SANTOS, 2002);
- 10) uso de inversões nos acordes e intensa movimentação do baixo (ALMEIDA, 1999; SANTOS, 2002; TABORDA, 2008);
- 11) uso de padrões rítmicos considerados fundamentais para a construção melódica no Choro (ALMADA, 2006; PALOPOLI, 2018).

No denominado Choro moderno, foi verificada a introdução dos seguintes procedimentos às *performances*:

- 1) uso de introduções, de Codas e, de forma menos recorrente, a realização de *cadenzas* e transições entre as seções (FABRIS, 2005; SANTOS, 2002);
- 2) uso de tensões situadas acima da sétima dos acordes (nonas, décimas primeiras e décimas terceiras) (FABRIS, 2005);
- 3) utilização de acordes de sexta napolitana e de dominantes substitutas (subV7) (ALMEIDA, 1999; SANTOS, 2002);
- 4) uso de acordes em sua posição fundamental (FABRIS, 2005);
- 5) utilização de encadeamento harmônicos com progressão da subdominante relativa para a dominante (II – V) (FABRIS, 2005).

Fabris (2005) relata que, dentre as dezesseis características listadas, apenas cinco não estão atrelados a *práxis* do Choro desde

seus primórdios, revelando assim uma contínua preservação e, de certa forma, a inflexibilização nos postulados presentes neste gênero musical desde o século XIX. Tal caráter foi observado também nas análises da literatura realizadas até o presente momento e que serão expostos no tópico “Revisão da literatura”.

Revisão da literatura

Neste artigo, a janela temporal dos trabalhos analisados foi delimitada entre os anos de 1985 a 2020. A partir da palavra-chave “choro”, utilizada no motor de busca Google Scholar, foram escrutinados artigos, anais de congressos e simpósios, dissertações de mestrado, teses de doutorado e livros. Assim, foram localizadas pesquisas sobre o tema nos seguintes programas de pós-graduação: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Universidade Federal do Ceará (UFC), Universidade de Aveiro (UA – Portugal), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade de São Paulo (USP), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Universidade Federal do Paraná (UFPR), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Em relação as revistas acadêmicas, foram analisados trabalhos publicados na Revista Opus (ANPPOM), Revista Vórtex (UNESPAR), Música Popular em Revista (UNICAMP), Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte (UFMG) e na Revista Acadêmica de Música *Per Musi* (UFMG). Os anais acadêmicos pesquisados foram dos Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música (SIMPOM – UNIRIO), Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Simpósio de Pesquisa em Música (FLADEM/CBM-CEU) e *The Flutist Quartely*.

A revisão da literatura demonstrou uma tendência a busca do entendimento e à apuração dos fatos desta música por meio de análises de dados histórico-musicais, visando estruturar e delimitar as peculiaridades pertinentes ao Choro. As buscas realizadas nos termos (e nas instituições) supramencionadas resultaram em *sessenta trabalhos ligados ao tema* (Choro), aqui organizados de acordo com a *quantidade de produções localizadas nas seguintes áreas: musicologia, etnomusicologia e performance*. Dado o enquadramento de minha investigação em andamento (*performance enquanto investigação e*

criação artística) e os fins propostos neste artigo (identificar e contrastar os principais caracteres advindos das *práxis* do Choro tradicional e do modelo prático-teórico em construção denominado Choro hodierno) serão expostos a seguir apenas os *trabalhos que contenham conexão com práticas performativas e que buscaram demonstrar possíveis processos de renovação/reconfiguração no Choro*.

Isto posto, foram localizados trabalhos que intentaram apresentar, organizar, definir e classificar os elementos musicais e as práticas que moldariam o Choro enquanto gênero musical (ALMADA, 2006; GARCIA; LIVINGSTON-ISENHOUR, 2005; TABORDA, 2008). Em outras frentes, verificou-se quais características permeariam as *performances* dos músicos “chorões” alinhados as práticas denominadas “tradicional”, “contemporânea”, “neo” e “de concerto”, todas consideradas tentativas de renovação para a *performance* do Choro (AMADO, 2017; BREIDE, 2006; DE SOUZA, 2010; PESSOA; FREIRE, 2013). Houve, também, a realização de investigações que buscaram identificar a absorção e a junção de caracteres performáticos tradicionais do Choro à elementos musicais externos, especialmente, àqueles advindos do *jazz* (DINIZ, 2003; FABRIS, 2005; TINHORÃO, 2013). Finalmente, outras pesquisas — ligadas a pedagogia na música — percrustaram o papel das práticas orais e escritas no aprendizado e na transmissão desta música, tal como as possíveis influências da prática da improvisação no aprendizado do Choro (ALMADA, 2006; CASOL, 2020; ROSA, 2018; SOUZA, 2010).

Tendo em vista a proposição supracitada neste artigo, a seguir será apresentado um exemplo deste paradigma optativo, realizado por meio da combinação dos conceitos fundamentais supramencionados em *Choro tradicional: breve enquadramento e suas principais características* e do acréscimo de caracteres musicais advindos de vivências artístico-perfomáticas em distintos gêneros musicais do autor (Choro tradicional, a música de concerto de tradição europeia e o *jazz*).

Dodecafonando: análise

O processo composicional de “Dodecafonando” está baseado na teoria conhecida por dodecafonia, desenvolvida por Arnold Schoenberg na primeira metade do século XX. Consiste no uso das doze notas que integram uma oitava, dispostas em qualquer ordem. A sequência de notas resultantes poderá ser utilizada de forma sucessiva (caráter melódico)

ou simultânea (caráter harmônico), sendo livre a utilização de quaisquer das oitavas possíveis e de qualquer ritmo que se pretenda (PALISCA, 1994). Cabe ressaltar ainda que o dodecafonismo surge na história da música como uma tentativa de restauração da “ordem” e das “tradições” perdidas devido ao desmanche do tonalismo ocorrido na virada do séculos XIX para o século XX (HARTMANN, 2016). Porém, como exposto em seu prólogo, este artigo não tem por objetivo discutir ou analisar os processos composicionais da obra de Arnold Schoenberg, mas sim, realizar a análise e a confrontação entre os processos composicionais-performáticos utilizados na peça “Dodecafonando” e os caracteres performático-composicionais advindos dos conceitos fundamentais do Choro supracitados.

Fundamentado na utilização de uma sequência dodecafônica pré-estabelecida (Figura 3), em conceitos performáticos-composicionais provenientes do Choro (descritos no “estado da arte”) e do jazz (indicados e descritos no decorrer da apresentação desta análise), espera-se verificar a probabilidade de criação de uma obra que, apesar dos caracteres inusitados, ainda esteja inserida no âmbito musical do Choro.



Figura 3 Sequência dodecafônica elaborada por Samuel Pompeu. Fonte: elaboração própria.

Em relação a sua estrutura formal, “Dodecafonando” apresenta uma forma não usual para o Choro. Em seu formato tradicional, o Choro habitualmente contém cinco seções de 16 compassos cada, similares a forma rondó ($\parallel : A : \parallel \parallel : B : \parallel A \parallel : C : \parallel A \parallel$) (FABRIS, 2005, p. 5), bem como introduções, Codas e, de forma menos recorrente, a realização de *cadenzas* e transições entre as seções (NUNES; BORÉM, 2014b; PALOPOLI, 2018). Porém, nesta composição, a estrutura formal possui três seções denominadas “Introdutórias” (de caráter improvisatório), três

seções principais (**A**, **B** e **C**), três seções de improvisação, duas seções *Bridge*³ e a Coda.

|| INTRODUÇÃO || INTRODUÇÃO ||: INTRODUÇÃO: || A || A' ||

||: B: ||: IMPROVISO PIANO: || BRIDGE 1 ||: IMPROVISO GUITARRA: || C ||

||: IMPROVISO SAXOFONE: || BRIDGE 2 || A' || B || A' || CODA ||

Na primeira seção da Introdução (1 ao 12 – 12 compassos), a sequência dodecafônica utilizada é apresentada em uníssono pelo piano e o contrabaixo como *background* para o solo livre executado a bateria. O *background*, de acordo com Joachim E. Berendt, consiste em “efeitos de acompanhamentos ou “de fundo” usados durante a execução de solistas – canto ou instrumento – também conhecido no jargão profissional pela abreviação “BG” (1987, p. 355-356). Uma nova seção da Introdução (13 ao 24 – 12 compassos), acrescenta novos instrumentos e, conseqüentemente, novos timbres ao arranjo. Agora, o “BG” para o solo de bateria – ainda calcado na escala base dodecafônica – adquire um caráter sequencial e passa a ser executado também pela guitarra e o saxofone soprano.

A terceira seção (25 ao 37 – 12 compassos) encerra a Introdução do arranjo e começa a contar com a livre improvisação do contrabaixo acústico junto a bateria. Mais uma vez, o “BG” executado pelos demais instrumentos (piano, guitarra e saxofone barítono) expõem uma nova variação: a sequência dodecafônica utilizada é apresentada com deslocamentos de um quarto de tempo entre os instrumentos. Tal caráter remete o ouvinte ao pontilhismo, um estilo composicional desenvolvido no século XX que se baseia no isolamento das notas musicais por meio da criação de sequências melódicas não lineares. As texturas musicais resultantes seriam semelhantes aos da técnica de pintura desenvolvida

3 Parte central de uma *song* ou tema. A forma da maioria das canções é A A B A, ou seja: uma frase de 8 compassos (A); repetição dessa frase (A); surge uma segunda frase (B), igualmente de 8 compassos; repetição da primeira frase (A). A frase “B” é a central ou a “ponte” (BERENDT, 1987, p. 357).

no final do século XIX que recebe o mesmo nome⁴. Para além disso, a inserção do saxofone barítono nesta seção proporciona uma variação timbrística ao arranjo.

A apresentação da melodia principal é realizada pelo saxofone barítono na seção **A** (38 ao 53 – 16 compassos) e exibe diversos carâteres melódicos pertinentes ao Choro. Segundo Palopoli (2018), a presença de variações e combinações de algumas células rítmicas consideradas estruturais (Figura 4) traria discernimento ao Choro enquanto expressão cultural entre os diferentes gêneros musicais.

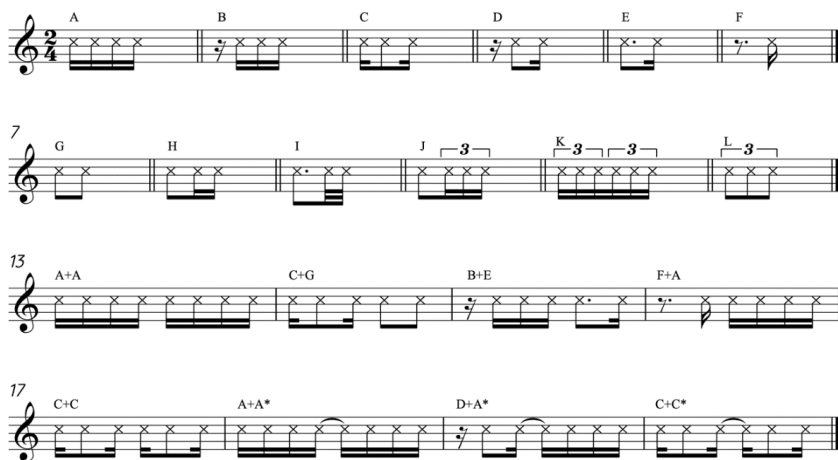


Figura 4 Células rítmicas básicas do Choro. Fonte: Almada (2006).

Na figura 5, é possível notar a presença da combinação de duas das células rítmicas básicas do Choro apresentadas por Almada (2006) na estrutura motivica desta seção: as células rítmicas **A** e **E**. Outro caráter associado ao Choro descrito por Santos (2002) é a

4 Fonte: Music in Moviment <<http://musicinmovement.eu/glossary/punctualism>>. Acessado em 10 de março de 2021.

ocorrência de frases longas, verificada na construção do motivo 3 deste trecho (compassos 48 ao 53).

Figura 5 Estrutura motivica Dodecafonando seção A. Fonte: elaboração própria.

A apresentação do segundo elemento (com variação) e do terceiro elemento motivico (compassos 46 ao 53) dá-se em conjunto pelo saxofone-barítono e o piano. A presença de células rítmicas características do Choro também foi observada na execução de convenções rítmicas pelo piano, guitarra, contrabaixo e bateria nos compassos 46 ao 53 (Figura 6). Neste trecho, verificou-se a ocorrência de novas células rítmicas (**F** e **G**) e o emprego de novos padrões de combinação (**C+G'**, **G+G**).

[illegible]

Figura 6 construção rítmica e harmônica dos compassos 38 ao 53 (seção A). Fonte: elaboração própria.

A estruturação harmônica da seção A (Figura 6) apresenta uma sequência de acordes de tipo dominante (V⁷) construídos sobre as doze notas da sequência dodecafônica apresentada como “BC” na introdução da peça. Neles, nota-se uma padronização das alterações nos acordes utilizados pelo compositor (b13 e #11), sendo possível também constatar um aumento progressivo da densidade rítmica dos acordes nesta seção. Dos compassos 38 ao 45, as mudanças de acorde acontecem a cada quatro tempos (2 compassos). Nos compassos 46 ao 49, a alternância de acordes se dá a cada dois tempos (1 compasso); nos compassos 50 e 51 a cada tempo e, finalmente, nos compassos 52 e 53 a cada metade de um tempo. Cabe ressaltar que, apesar dos acordes presentes nos dois últimos compassos citados (52 e 53) fazerem parte da sequência dodecafônica utilizada na composição, pode-se inferir que a progressão harmônica realizada neste ponto representaria um microambiente tonal na composição, utilizado possivelmente como um recurso pelo compositor para o estabelecimento de uma quadratura de 16 compassos nesta seção.

Foi possível, ainda, constatar a realização de uma linha melódica (Figura 7) ao piano (mão esquerda) e ao contrabaixo que remete os ouvintes a um dos caracteres mais típicos do Choro tradicional: as inversões dos acordes por meio de contornos melódicos constantemente

movimentados, usualmente denominados de “baixaria” (ALMEIDA, 1999, p. 24).

The image shows a musical score for Piano and Acoustic Bass. The Piano part is in the upper staff, featuring a melodic line with four measures of chords: $E\flat 7(\flat 13)$, $E 7(\flat 13)$, $C 7(\flat 13)/E$, and $B 7(\flat 13)$. The Acoustic Bass part is in the lower staff, providing a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Figura 7: execução de linha melódica similar à “baixaria” do Choro tradicional. Fonte: elaboração própria.

Dos compassos 54 ao 69, observa-se a ocorrência da seção **A'**, assim denominada devido a percepção de execução de novos elementos de caráter rítmico melódico. A primeira variação encontra-se nos compassos 54 ao 61, nos quais foi observada a execução de acompanhamento rítmico harmônico pela guitarra utilizando-se da célula rítmica **B** (Figura 8).

The image shows a musical score for Guitar. The top staff features two measures of $E(sus4)$ and $F(sus4)$ chords, each followed by two measures of a rhythmic cell labeled "Célula rítmica B+B". The bottom staff features three measures of $C 7(\flat 13)/E$, Dm/F , and $B\flat 7(\flat 13)/D$ chords, each followed by two measures of the same rhythmic cell.

Figura 8 Acompanhamento rítmico harmônico a guitarra – compassos 54 ao 61. Fonte: elaboração própria.

A segunda variação notada neste trecho (compassos 54 ao 61) novamente está ligada a realização da linha melódica do piano (mão esquerda) e do contrabaixo (Figura 9). Assim com na seção anterior, estes instrumentos mais uma vez executam o procedimento habitualmente denominado no Choro por “baixaria” (ALMEIDA, 1999, p. 24). Porém, agora, este processo passa a ser realizado com o uso da célula rítmica característica **E** (Figura 9) em movimentos contrários contínuos (compassos 54 ao 57) e em uníssono (compassos 58 ao 61). Tal técnica – que consiste na movimentação simultânea de duas vozes em direções opostas – está ligada aos conceitos do contraponto, um conjunto de diretrizes que visam “regular os intervalos gerados em determinado ponto” de uma obra por meio de princípios “estabelecidos de antemão e reconhecidos como esteticamente satisfatórios” desde quando “a ideia da polifonia foi introduzida na arte musical da civilização ocidental” (KRENEK, 1958, n.p.).

M.C. = Movimento contrário

Piano

Acoustic Bass

Célula Rítmica B+B

M.C.

Uníssono

Bb7(b13)/D

Figura 9 Execução da linha de “baixaria” nos compassos 54 ao 61. Fonte: elaboração própria.

Na seção **B** (70 ao 83 – 14 compassos) uma nova melodia é apresentada pela guitarra, na qual é observada a utilização da sequência de células rítmicas características **A+A+A+A** (Figura 10).



Figura 10 Estrutura motivica Dodecafonando seção B. Fonte: elaboração própria.

Nesta seção, é retomado a realização do “BC” com desenvolvimento sequencial sobre a escala base dodecafônica, com características similares àquelas observadas na primeira seção do arranjo (compassos 1 ao 12). A disposição das notas e a execução rítmica presentes na melodia do “BC” exposta neste trecho pelo piano e o saxofone barítono (Figura 11) remetem novamente o ouvinte aos carâteres do pontilhismo notados na terceira seção Introdutória (compassos 25 ao 37). Porém, neste ponto, o resultado da utilização deste caráter (pontilhismo) acaba por aludir os ouvintes a célula rítmica básica **A** (figura 2).

Baritone Sax

Piano

Célula rítmica A

Figura 11 Exemplo da estrutura background da seção B nos compassos 70 e 71. Fonte: elaboração própria.

De forma oposta, nota-se na bateria a realização de um padrão rítmico menos denso daquele observado nos demais instrumentos (Figura 12), não sendo possível associar a *performance* deste trecho com nenhuma das células rítmicas características apresentadas na figura 2.



Figura 12 Padrão rítmica bateria dos compassos 70 ao 82. Fonte: elaboração própria.

Observou-se, ainda, a execução durante a seção **B** do procedimento conhecido por baixo ostinato (*ground bass*). Executado pelo piano e o contrabaixo, este procedimento consiste na repetição – de forma constante – de frase ou fragmento rítmico sob figuras ou harmonias executadas por outros instrumentos. Este recurso foi utilizado por inúmeros compositores na história da música, como Giacomo Carissimi, Emanuele d'Astorga, Henry Purcell, J.S. Bach e G.F. Handel (GROVE, 2009, p. 634). Na figura 13, pode-se observar a forma como esta ferramenta foi empregada neste arranjo.



Figura 13 Exemplo da realização do baixo ostinato da seção B. Fonte: elaboração própria.

A estruturação harmônica da seção **B** apresenta um novo caráter a composição, agora com atributos pertinentes ao procedimento conhecido por *jazz modal*. Neste processo, o uso de determinadas escalas passa a direcionar a construção das melodias ou dos solos, ao invés de progressões harmônicas comuns a outros estilos do *jazz* (GIOIA, 1997). Notou-se, também, a presença de inversões de baixo

nas progressões harmônicas, considerado um caráter marcante deste gênero musical por vários autores e um elemento próprio do Choro tradicional (Figura 14) (ALMEIDA, 1999; SANTOS, 2002; TABORDA, 2008). Uma possível variação timbrística observada nesta seção ocorre por meio da apresentação da melodia principal pela guitarra, que confere um novo caráter sonoro ao trecho.

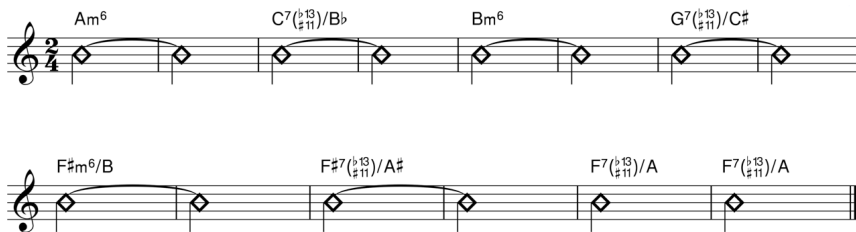


Figura 14 estrutura harmônica dos compassos 70 ao 83 (seção B). Fonte: elaboração própria.

Em seguida, dá-se início a primeira seção de improvisos da composição (84 ao 103 – 20 compassos) realizada pelo piano. A estrutura harmônica utilizada mantém-se equivalente a seção anterior (B). Porém, foram notadas alterações nos últimos quatro compassos da seção (Figura 15).

The figure displays three staves of musical notation in 2/4 time, representing piano improvisation. The first staff begins with the chord A_m^6 and transitions to $C^7(\flat^9)/B\flat$. The second staff begins with B_m^6 and transitions to $G^7(\flat^9)/C\sharp$. The third staff begins with $F\sharp m^6/B$ and transitions to $F\sharp^7(\flat^9)/A\sharp$. Brackets above the staves indicate 'Aumento estrutura harmônica' (Increase harmonic structure) and 'Nova estrutura harmônica' (New harmonic structure).

Figura 15 estrutura harmônica expandida seção de improvisos piano (compassos 84 ao 103). Fonte: elaboração própria.

Esta constatação aponta para o uso da técnica denominada “aumento ou diminuição melódica”. Neste procedimento, as melodias podem ter seus valores temporais alongados ou diminuídos, sendo um recurso muito utilizado, por exemplo, nas fugas (KENNEDY, 2004). O emprego desta ferramenta ocasionou o acréscimo de 4 compassos à estrutura harmônica desta seção de improvisos. Constata-se, ainda, uma considerável presença de acordes com inversão do baixo neste trecho (seis ocorrências).

Também foram observados alguns caracteres atribuídos por Berendt (1987) a linguagem jazzística, como o uso de notas e tensões na melodia da improvisação alheias à harmonia. Juntamente com a linha do contrabaixo e da bateria, estes caracteres distanciam este excerto da composição do Choro tradicional, que agora apresenta características do samba. A mescla de improvisos e harmonias do jazz a elementos rítmicos brasileiros tornou-se mundialmente conhecida como *brazilian jazz*, ou para os brasileiros, por música instrumental brasileira. Finalizada a seção de improvisos do piano, é executada a primeira seção denominada *bridge*.

Neste novo segmento do arranjo (104 ao 113 – 10 compassos), o autor apresenta uma nova melodia desenvolvida em dois períodos. No primeiro período da frase, identifica-se o procedimento intitulado “imitação” que, usualmente, faz uso de invenções em duas partes

iniciadas após o motivo de abertura ter sido exibido (KRENEK, 1940, p. 21) (Figura 16).

Período 1

Soprano Sax

Guitar

Piano

Motivo de abertura

Imitação

Figura 16 procedimento imitação Bridge 1 (compassos 104 ao 107). Fonte: elaboração própria.

Logo após a realização da “imitação”, o autor apresenta um novo período no desenvolvimento melódico desta seção: um uníssono, entre a guitarra e o saxofone soprano. Nota-se, nos compassos 110 e 111, referência a linha melódica comumente atribuída ao violão de sete cordas na execução da “baixaria” no Choro (Figura 17).

Período 2

Soprano Sax

Guitar

Fraseologia característica violão sete cordas

Solo Am6

Figura 17 Referência a fraseologia característica das linhas de baixo para violão de sete cordas (compassos 110 e 111). Fonte: elaboração própria.

Sob o aspecto harmônico, o *bridge* 1 mantém o caráter atonal/modal da composição. Neste ponto da peça, foi notada mais uma vez a constante presença de inversões nos acordes, realçadas pelas linhas de caráter melódico do piano e contrabaixo. A partir de um dos acordes construídos sobre a escala base dodecafônica (Fá#^{7(b13/#11)}),

surge uma sequência harmônica estruturada em cinco contextos modais diferentes (Figura 18).

The musical score for Bridge 1 (measures 104 to 113) is divided into five modal contexts. The Piano part is in the upper staff, and the Acoustic Bass part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#).

- Contexto modal 1:** Measures 104-105. Piano: (V7alt) F#7(b9)/A# and (Frigio) F#m(b6)/A. Acoustic Bass: F# and A.
- Contexto modal 2:** Measures 106-107. Piano: (V7alt) F#7(b9)/A# and (Frigio) F#m(b6)/B. Acoustic Bass: F# and B.
- Contexto modal 3:** Measures 108-109. Piano: (V7alt) G7(b9)/B and (Frigio) Gm(b6)/C. Acoustic Bass: G and C. A double bar line is present between measures 107 and 108.
- Contexto modal 4:** Measures 110-111. Piano: (V7alt) A7(b9)/D and (Dórico) Cm6. Acoustic Bass: A and D. A double bar line is present between measures 109 and 110.
- Contexto modal 5:** Measures 112-113. Piano: (V7alt) Db7(b9) and (Dórico) Cm6 and (Dórico) Am6. Acoustic Bass: Db and C. A double bar line is present between measures 111 and 112.

Figura 18 Contextos modais e linhas de baixo (piano e contrabaixo) em Bridge 1 (compassos 104 ao 113). Fonte: elaboração própria.

Ante a perspectiva rítmica, foram verificadas ocorrências fragmentadas da célula rítmica **A** e sua variação **A+A** em todos os compassos desta seção (exceto compassos 112 e 113). Observou-se a efetuação de variação timbrística em *bridge* 1 mediante a mudança do saxofone barítono para o saxofone soprano. Esta seção se encerra com uma *cadenza* de dois compassos (112 e 113) executada pela guitarra, anunciando uma nova seção dedicada aos solos improvisados deste instrumento.

A segunda seção de improvisos da composição (114 ao 133 – 20 compassos) é dedicada a guitarra e se utiliza da mesma estrutura harmônica da seção de improvisos anterior (compassos 84 ao 103). Todos os caracteres descritos na primeira seção de improvisos, tais como uso de notas e tensões na melodia da improvisação alheias à harmonia, distanciamento da linha do contrabaixo e da bateria do Choro tradicional e aproximação de características pertinentes ao samba, bem como a mescla de harmonias do *jazz* a elementos rítmicos brasileiros, foram verificados neste trecho.

A nova seção que se inicia ao final dos improvisos da guitarra será a seção **C** (134 ao 149 – 16 compassos) que pode ser considerado um segmento de caráter híbrido ou de fusão na composição. Esta afirmação deriva da verificação de coexistência entre elementos distintos, por exemplo, por meio da realização de improvisos pelo saxofone soprano (proveniente do *jazz*) e da realização do *ostinato* rítmico pela guitarra, usualmente encontrado no repertório da música clássica (Figura 19).

The musical score for Figure 19 consists of two systems, each for Soprano Sax and Guitar. The first system (measures 134-149) shows the Soprano Sax improvising over Dm⁹/C[#] and Dm⁹/C[#] chords. The Guitar part features a Dm⁹ chord and a rhythmic ostinato. The second system (measures 150-165) shows the Soprano Sax improvising over E^bm⁹/D^b and Dm⁹ chords. The Guitar part features E^bm⁹ and Dm⁹ chords and a rhythmic ostinato. The rhythmic ostinato is marked 'Ostinato rítmico' and consists of a specific eighth-note pattern.

Figura 19 Realização simultânea de improviso e ostinato rítmico (compasso 134 ao 149).
Fonte: elaboração própria.

A percepção do caráter híbrido (ou de fusão) deste trecho ganha corpo perante a constatação da exposição de um novo motivo melódico pelo piano e o contrabaixo, junto aos demais elementos executados pelo saxofone soprano e a guitarra (Figura 20).

Piano

Acoustic Bass

Aumento rítmico

Célula rítmica A

Célula rítmica C

Célula rítmica A

Célula rítmica A

Célula rítmica C

Célula rítmica A

Aumento rítmico

Célula rítmica A+A (var)

Célula rítmica A

Célula rítmica E

Célula rítmica A+A (var)

Célula rítmica A

Célula rítmica E

Figura 20 Realização de aumento melódico por alongamento dos valores das notas.
Fonte: elaboração própria.

Na figura anterior é possível constatar novamente o emprego da técnica denominada “aumento ou diminuição melódica”, também utilizada na primeira seção de improvisos. Entretanto, diferentemente daquele contexto – no qual esta ferramenta foi aplicada no âmbito harmônico – aqui ela é usada dentro do domínio melódico. O caráter harmônico da seção **C** é estritamente modal, baseado na sequência harmônica do tema “Impressions”, de John Coltrane (Figura 21).

Dm7

Ebm7

Dm7

Figura 21 Estrutura harmônica do tema “Impressions”, de John Coltrane. Fonte: elaboração própria.

No entanto, “Impressions” utiliza-se prioritariamente do modo denominado Dórico para sua estruturação harmônica, enquanto

“Dodecafonando” faz uso do ambiente sonoro do modo Menor Harmônico em conjunto com o modo Dórico (Figura 22).

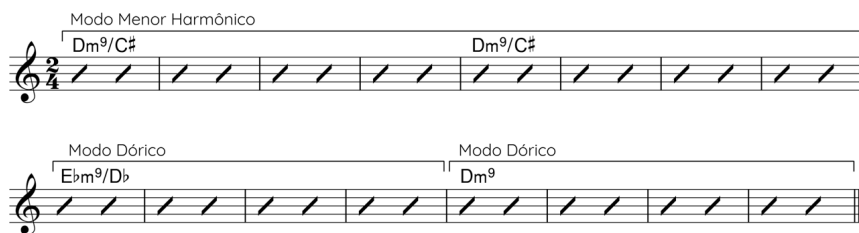


Figura 22 Estrutura harmônica de “Dodecafonando”, de Samuel Pompeo. Fonte: elaboração própria.

Para além de todos os procedimentos apontados, esta seção apresenta uma nítida mudança nas suas características timbrísticas, devido a escolha dos instrumentos para a exposição da melodia e também pela dissolução da condução rítmica na bateria. Este cenário aproxima a sonoridade deste excerto da composição de “contornos melódicos” nas vozes graves próprios do Choro (SANTOS, 2002, p. 8). Porém, sua realização sem a presença de um instrumento percussivo acaba por distanciar a obra das poéticas musicais tradicionais do Choro.

Após a seção **C**, é dado início a última seção de improvisos da composição (150 ao 171 – 20 compassos), na qual alguns dos caracteres descritos na primeira e segunda seções de improvisos foram mais uma vez observados, por exemplo, em relação ao uso de notas e tensões na melodia da improvisação alheias à harmonia. Percebe-se, novamente, o distanciamento da linha do contrabaixo e da bateria em relação ao Choro tradicional, ou mesmo, em relação ao samba. Esta afirmação está calcada na observação de dois novos fatores: a utilização de compassos não binários e a mudança de métrica.

Na seção de improvisos do saxofone soprano o autor faz uso de uma forma rítmica irregular (7/4) que, de acordo com Palopoli (2018), seria um raro procedimento no Choro. Gordon complementa a constatação de distanciamento do ambiente peculiar a este gênero musical ao afirmar que o uso de métricas irregulares seriam um dos caracteres intrínsecos à música contemporânea (1950, p. 38). Da mesma

forma, a estruturação harmônica desta seção de improvisos auxilia a percepção de modificações em relação ao trecho anterior (seção C). Junto ao ambiente sonoro dos modos Menor Harmônico e Dórico, soma-se agora a sonoridade do modo “Mixolídio” (Figura 23).

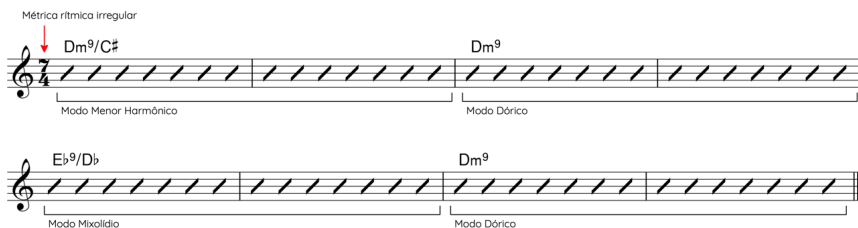


Figura 23 Mudança caráter harmônico (compassos 150 ao 158). Fonte: elaboração própria.

A análise mais detalhada da estrutura harmônica desta seção de improvisação permite o reconhecimento de duas subseções (compassos 159 ao 163; 164 ao 171), cada qual trazendo mudanças relativas ao caráter harmônico, à densidade rítmica ou ao caráter timbrístico. Na figura 22, é possível observar-se a primeira das mudanças listadas (caráter harmônico).



Figura 24 Mudança densidade rítmica e harmônica subseção I (compassos 159 ao 163). Fonte: elaboração própria.

O estabelecimento do novo ambiente harmônico – que passa a contar apenas com os modos Mixolídio e Dórico – transmite, para além da alteração do caráter sonoro, a ideia de diminuição da densidade rítmico harmônica. Gradualmente, notam-se alterações no caráter da execução dos instrumentistas. Em uma menção ao estilo denominado *free jazz*, movimento jazzístico dos anos 1960 que “representava uma libertação, [...] um radical rompimento com clichês e convenções que faziam parte do mundo da tonalidade” (BERENDT, 1987, p. 36), os

músicos passam a executar um solo coletivo no qual se percebe tais características.

Na segunda subseção do excerto de improvisos do saxofone soprano (compassos 164 ao 171), é observada a continuidade dos solos coletivos livres e a ideia de diminuição da densidade rítmico harmônica, que incute ao trecho um propósito de dissolução fraseológica e temporal coletivas. Outro aspecto notado diz respeito a ocorrência de mudança métrica dos compassos, que deixa o formato de 7/4 e retoma a forma binária tradicional do Choro (2/4) (Figura 25).

The figure displays two musical staves. The top staff is for the Saxophone Soprano, starting at measure 170 with a Dm^9 chord and a mf dynamic. It features a series of slanted lines representing a melodic line, with a bracket above it labeled "Diminuição da densidade rítmico harmônica". The bottom staff is for Drums, starting at measure 164 in 7/4 time. It shows a rhythmic pattern of eighth notes, followed by a measure with a double bar line and a slash, indicating a change in the pattern. A bracket above the drum staff is labeled "Mudança métrica de compasso". The time signature changes from 7/4 to 2/4. The dynamic changes to ppp . The bottom staff shows a melodic line with a bracket labeled "Trecho dissolução" and a pp dynamic. The tempo marking "rall." is present at the beginning of the bottom staff.

Figura 25 Diminuição densidade rítmico harmônica e alternância de métrica de compassos (compassos 164 ao 171). Fonte: elaboração própria.

Finalizada a última seção de improvisos do arranjo, é executada a segunda seção denominada *bridge*. Neste segmento do arranjo (172 ao 181 – 10 compassos), o autor apresenta uma variação sobre a “imitação” desenvolvida no *bridge* 1. A partir do procedimento conhecido por “inversão”, são realizadas mudanças opostas de direção nos movimentos melódicos sem alterações nas formas rítmicas (KRENEK, 1940, p. 11) (Figura 26).

↑↓ = inversão

Sax

Bridge 1

Bridge 2

Guitar

Bridge 1

Bridge 2

Piano

Bridge 1

Bridge 2

Figura 26 Variação de imitação por inversão (compassos 172 ao 175). Fonte: elaboração própria.

Tal qual em *bridge 1*, foram realizadas alterações timbrísticas no trecho por meio do retorno do saxofone barítono à *performance* do arranjo. Os próximos excertos do arranjo são a representação das seções **A'** e **B** (**A'** || **B** || **A'** ||), nas quais não foram verificadas alterações em quaisquer dos caracteres notados na primeira apresentação dos respectivas excertos. Foi observada a presença da seção conclusiva chamada Coda, movimento adicionado ao final das músicas com o propósito de preparação para o encerramento da obra. Nas obras de W.A. Mozart, Joseph Haydn e, particularmente, Ludwig van Beethoven, a Coda ganha um significado formal, tornando-se muitas vezes a segunda seção de desenvolvimento e, às vezes, contendo novo material (KENNEDY, 2004, p. 217). Na análise da Coda em "Dodecafonando" (compassos 228 ao 237), nota-se a utilização de fragmentos do material temático do motivo 3 da seção **A**, reconfigurado por meio de alterações melódicas (transposição) e rítmicas (*accelerando*) (Figura 27).

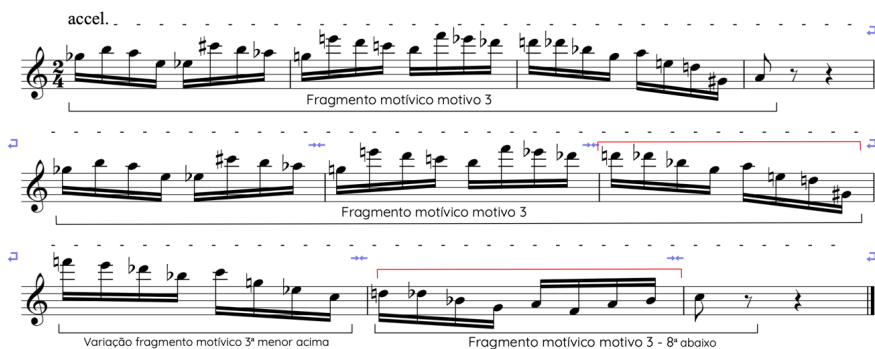


Figura 27 Variação de material temático motivo 3 (compassos 228 ao 237). Fonte: elaboração própria.

No que diz respeito ao caráter harmônico do trecho, foi constatado a utilização de procedimentos similares aos utilizados no âmbito melódico (transposição e *accelerando*) (Figura 28).

Three musical staves showing harmonic variations. The first staff shows a sequence of chords: $A\flat 7$, $G 7$, $F\sharp 7$, $F 7$. The second staff shows a variation of the sequence, with labels for 'Célula rítmica G+G', 'Frag. célula rítmica G', and 'Trecho transposto'. The third staff shows another variation of the sequence. Labels include 'Sequência célula rítmica F', 'Célula rítmica G+G', 'Frag. célula rítmica G', and 'Trecho transposto'.

Figura 28 Variação de material harmônico (compassos 228 ao 237). Fonte: elaboração própria.

Finalizada a análise de “Dodecafonando”, será iniciada a discussão acerca das *práxis* alternativas observadas e adotadas nesta composição.

Conclusões

Fazendo uso das palavras de Paulo de Assis, há muito a “atividade de executar música tem sido considerada uma ‘possível interpretação neutra’ de estruturas sonoras pré-existentes. Assim, toda execução — ou interpretação musical — deveria submeter-se a ‘um sistema complexo de lealdade, disciplina e controle’” (2018, p. 191), que determinaria não somente aquilo que poderia ou não ser tocado, mas também o que seria possível ou não de ser tocado. Interpretações que fugissem deste paradigma não seriam proibidas, elas seriam simplesmente impensáveis. As palavras aqui expostas de Paulo de Assis (2018), não por coincidência, alinham-se a alguns dos paradigmas usualmente imputados à interpretação do Choro e que foram apresentados neste artigo. Porém, autores como Bernardo Fabris afirmam que, apesar de forças contrárias a utilização de novos recursos estilísticos, a “inserção de novos valores é preciosa” e necessária para o desenvolvimento desta música (2005, p. 32). As informações supracitadas alinham-se aos objetivos propostos neste artigo, ou seja, a proposição de reconfigurações e expansões dos postulados técnico-performáticos habitualmente realizados no Choro. Todavia, deve-se enfatizar que, para além do trabalho performático desenvolvido por este autor, muitos outros artistas desenvolvem (ou desenvolveram) produções artísticas significativas em busca de renovações e/ou reconfigurações no Choro. Pixinguinha, Radamés Gnattali, Villa-Lobos, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Raphael Rabello, Yamandú Costa, Nailor Azevedo “Proveta”, Hamilton de Holanda e Daniela Spielmann, bem como Trio Madeira Brasil, Tira Poeira, Rabo de Lagartixa, Água de Moringa, Choro na Feira, Gian Correia e Código Ternário são alguns dos músicos e/ou grupos que mantêm trabalhos ativos e inovadores, promovendo assim uma criativa cena musical. Podemos ainda citar as experimentações realizadas pelo Quarteto Radamés Gnattali ou Maurício Carrilho, bem como artistas internacionais que se dedicam de maneira parcial ou exclusiva ao Choro, tal qual a clarinetista e saxofonista israelense Anat Cohen e o grupo também israelense *The Israeli Choro Ensemble – Chorolê*.

A revisão da literatura confirma a existência de gradativa incorporação de “novos valores” advindos de outras esferas musicais às *práxis* do Choro. Cito, como exemplo, a incorporação das “tensões” acima da sétima dos acordes (ou seja, 9^º, 11^º e 13^º), ou ainda, o uso de progressões harmônicas de subdominante para dominante — também chamadas II-V, muito utilizadas no *jazz*. Como vimos em “Dodecafonando”, alguns destes “novos valores” estão presentes nas práticas do Choro hodierno. Isto posto, porque não poderíamos chamar este modelo prático-teórico — e, consequentemente, suas *performances* — simplesmente de “Choro jazz”, “Choro fusão”, ou mesmo, de *jazz performance* em música brasileira? A resposta está na forma como a incorporação dos elementos se dá neste modelo performático. No Choro hodierno, os postulados fundamentais do Choro não são fundidos, nem muito menos descartados: são expandidos, remoldados, ou mesmo, extrapolados. Nele, os “novos valores” advindos de outras esferas musicais operariam como propulsores de novas reconfigurações.

Dessarte, a primeira reconfiguração aos paradigmas do Choro — supracitados em *Choro tradicional: breve enquadramento e suas principais características* — diz respeito a ordenação formal do arranjo, que em “Dodecafonando” apresenta uma construção atípica. Indicando uma não subordinação a estrutura da forma rondó, esta composição contém três seções Introdutórias de caráter improvisatório, três seções principais, duas seções transitórias (*bridges*), três seções dedicadas exclusivamente a improvisação e a Coda. Apesar desta insubordinação, é possível perceber uma menção a estrutura formal tradicional do Choro (rondó) por meio das três seções principais de caracteres totalmente distintos entre si (seções **A**, **B** e **C**).

“Dodecafonando” utiliza-se de formas métricas de compassos alheias àquelas tradicionalmente utilizadas neste gênero musical. Foram observadas a presença de seções com dez, doze, quatorze, dezesseis e vinte compassos, o que indica novamente uma insubordinação da composição às formas comumente utilizadas no Choro tradicional, ou seja, seções de 16 compassos. Foram notadas também a presença de seções transitórias (*bridges*), a utilização de técnicas provenientes das fugas — como recurso para aumento da estrutura formal (1^ª seção de improvisação) — e o uso de padrões rítmicos não usuais (7/4 – 3^ª seção de improvisos). Dito isto, sob a ótica de sua estruturação formal, “Dodecafonando” apresenta um nítido caráter de expansão e ruptura advindos da presença de características pertinentes ao

Choro – tais como uso de Introduções e Codas (de uso constante) e transições entre as seções (de uso variável) – à elementos considerados alheios a este contexto musical (realização de livre improvisação em introduções, aumento ou diminuição formal e uso de compassos não binários). À vista disto, pode-se dizer que, em relação a estrutura formal, “Dodecafonando” contrapõem-se à três paradigmas imputados as variantes do Choro supracitadas, a saber: 1) falta de interesse pela estruturação de arranjos; 2) uso da estrutura da forma rondó como elemento convergente e unificador para demais caracteres inovadores e; 3) uso *predominante* (meu grifo) de compasso binário.

Cabe ressaltar ainda a adoção de uma formação instrumental advinda do *jazz*, composta por saxofones barítono e soprano, guitarra, piano, contrabaixo acústico e bateria. Este fato imputa a obra um caráter que confronta mais um dos paradigmas do Choro já supramencionados, ou seja, a predominância até os dias atuais da formação básica dos grupos de Choro, a saber, um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho (DINIZ, 2008).

No tocante a construção harmônica, “Dodecafonando” também apresenta uma estrutura alheia ao Choro tradicional e as suas variantes. O emprego do procedimento composicional conhecido por dodecafonismo (advindo da música contemporânea), aliado a técnica denominada modalismo (advinda do *jazz*), propiciou à composição uma ambientação harmônica diferenciada, de caráter atonal-modal. Foram observadas também a ocorrência de alternância de densidade harmônica realizada por meio da utilização de ferramenta de aumento ou diminuição melódica proveniente da música clássica, porém, aqui empregada dentro do contexto harmônico da obra (seções **A** e primeira seção de improviso). Novamente, foram notadas reconfigurações por meio de características não usuais (utilização de estrutura harmônica atonal-modal) em caracteres comumente imputados ao Choro, tal qual a realização de inversão dos acordes por meio da “baixaria”, uso de tensões acima da sétima dos acordes, acordes em posição fundamental, além da utilização de dominantes substitutas (sub V). Assim sendo, pode-se afirmar que, sob o ponto de vista da estruturação harmônica, o autor se opôs a mais dois paradigmas imputados ao Choro: 1) pouco ou quase nenhum interesse por variações harmônicas e; 2) uso de encadeamentos harmônicos com progressão da subdominante relativa para a dominante (II – V). A realização da improvisação indica mais uma possível quebra de paradigma.

Como dito anteriormente, no Choro a improvisação usualmente possui um caráter de variação, sendo habitualmente realizada a partir de recursos de ornamentação melódica, porém sem descaracterização da melodia. Em “Dodecafonando”, foram observadas para além de improvisos realizados de forma livre – e por vezes, coletiva – seções integralmente dedicadas a improvisação. Tal constatação indica novamente a presença de caracteres advindos de outros gêneros musicais (*free jazz*) e confronta o paradigma supra indicado. Faz-se necessário enfatizar que não foram observadas na revisão da literatura referências a realização de seções exclusivamente dedicadas ao improviso, fato este que acaba por conferir – no tocante a improvisação – um possível caráter inovador a obra.

Em referência à estruturação melódica, verificou-se na composição contextos nos quais características tradicionais interagiram com elementos inovadores. Tal conjuntura foi notada pela presença das “células rítmicas básicas” – consideradas fundamentais para a construção do Choro – nas concepções melódica e rítmica da composição, bem como pela presença de variações melódicas e frases longas. Porém, em “Dodecafonando”, esses caracteres adquirem novas formas por intermédio de ferramentas provenientes de gêneros musicais distintos, por exemplo, do *jazz* (BG), da música clássica (baixo ostinato, aumento ou diminuição melódica, imitação, inversão, movimentos contrários) ou da música contemporânea (pontilhismo). A convergência de referências pôde ainda ser observada na constante inversão dos acordes, bem como na presença de intensa movimentação e no caráter melódico das linhas de baixo.

Finalmente, a constatação do emprego de algumas reconfigurações recentemente incorporadas pelo Choro, tal qual a realização de *cadenzas* e uso de notas e tensões na melodia da improvisação alheias à harmonia, seriam apenas mais algumas das alternativas exploradas pelo autor em busca do sincronismo entre o novo e o tradicional. Por meio daquilo que Virginia Almeida Bessa chamou de “elementos oriundos de diferentes tradições” (2010, p. 198), o Choro hodierno seria uma proposta de reconfiguração e um além, que intenta levar às discussões em torno do Choro para algo mais que simples explicações de ideias, racionalizações dos elementos formais de suas *práxis*, categorizações históricas, ou mesmo, sequenciamentos cronológicos. Longe disso, o Choro hodierno seria uma construção apoiada nos mais elementares alicerces do Choro; porém, concebida a partir de pontos de vista

únicos, consequência de incorporações, subjetividades e experiências singulares acumuladas por seus *performers*. O Choro hodierno continuaria a manter relacionamento com as práticas tradicionais do Choro; contudo, a partir da criação e da utilização de discursos que possam transmitir e materializar os significados corporizados de cada *performer* (CORREIA; DALAGNA, 2021).

Referências

ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. 1999. UNICAMP, 1999. Available at: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284266>.

AMADO, Paulo Vinícius. O “tradicional” e o “contemporâneo” no Choro de Belo Horizonte: por um estudo etnomusicológico e fenomenológico. no. 2014, 2017.

ASSIS, Paulo de. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance Through Artistic Research*. [S. l.]: Leuven University Press, 2018. <https://doi.org/10.1111/6/9789461662507>.

BERENDT, Joachim. *O jazz: do rag ao rock*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BESSA, Virginia de Almeida. *Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha. História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 163-216.

BREIDE, Nadge Naira Alvares. *Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico-analítico*. 2006. 175 f. Universidade Federal do rio Grande do Sul, 2006.

CASOL, Miriã Machado. *A aprendizagem da improvisação musical no choro: um estudo de caso nas universidades de música de Curitiba*. 2020. Universidade Federal do Paraná, 2020. Available at: <http://mpoc.org.my/malaysian-palm-oil-industry/>.

CASTAGNA, Paulo. A Musicologia Enquanto Método Científico. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, no. 1, p. 7-31, 2008.

CASTILLA, Jorge David García. "Musicología musical": La música y el sonido como medios de investigación crítica. *Oído Pensante*, vol. 5, no. 1, p. 1-25, 2017.

CAZES, Henrique. *CHORO - Do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

COELHO, Tadeu; KOIDIN, Julie. The Brazilian Choro: Historical Perspectives and Performance Practices. *The Flutist Quarterly*, vol. 31, no. 1, p. 36-39, 2005.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. *The Artistic Turn: A Manifesto*. [S. l.: s. n.], 2009.

CORREIA, Jorge Salgado; DALAGNA, Gilvano. A verdade inconveniente sobre os estudos em performance. *Performance musical sob uma perspectiva pluralista*. São Paulo: Musa editora, 2021. p. 11-26.

CÔRTEZ, Almir; SILVA, Esdras Rodrigues. Jacob do Bandolim: um estilo interpretativo no choro. *ANPPOM - Décimo quinto Congresso*, p. 463-469, 2005.

DE SOUZA, Antônio Fernando Valeriano. *Ensino do choro: metodologia do Conservatório de Tatuí*. 2010. 112 f. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" UNESP, 2010.

DINIZ, André. *Almanaque do choro: A história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. [S. l.]: J. Zahar, 2003.

DINIZ, André. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: [s. n.], 2008.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *Catita de K-Ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz*. 2005. Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

GARCIA, Thomas George Caracas; LIVINGSTON-ISENHOUR, Tamara Elena. *Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. Nova York: Oxford University Press, 1997.

GONÇALVES, Augusto Charan Alves Barbosa. O ensino de choro no violão em grupo: um estudo de caso com dois professores da escola brasileira de choro Raphael Rabello de Brasília. *ANAIS DO II SIMPOM - simpósio brasileiro de pós-graduação em música*, p. 298-306, 2012.

GORDON, Philip. Rehearsing Contemporary Music. *Music Educators Journal*, vol. 37, no. 2, p. 32-38, 1950. <https://doi.org/10.2307/3387339>.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *Historia Da Musica Ocidental*. Lisboa: Gradiva Publicações, 1994.

GROVE, Sir George. *A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450-1880)*. [S. l.: s. n.], 2009. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511703331>.

HARTMANN, Ernesto. Anton Webern e a tradição. Uma análise das relações forma-série empregadas nas Três canções sobre Textos de Hildegard Jone op.25 e nas Variações para piano op.27. *Trivium: Estudos Interdisciplinares*, p. 165-172, 2016. <https://doi.org/10.18379/2176-4891>.

KRENEK, Ernst. *Studies in counterpoint*. New York: G. Schirmer, 1940.

KRENEK, Ernst. *Tonal Counterpoint in the Style of the Eighteenth century*. [S. l.]: Boosey and Hawkes, 1958.

MICHAEL KENNEDY, Joyce Bourne. *The concise Oxford dictionary*. [S. l.: s. n.], 2004.

NUNES, Alvimar Liberato; BORÉM, Fausto. O Arranjo e o improviso de Raphael Rabello sobre Odeonde Ernesto Nazareth. *Permusi*, p. 16, 2014a.

NUNES, Alvimar Liberato; BORÉM, Fausto. O Arranjo e o improviso de Raphael Rabello sobre Odeon de Ernesto Nazareth. *Per Musi*, vol. 30, p. 98-113, 2014b. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992014000200012>.

PALOPOLI, Cibele. *Violão velho , Choro novo : processos composicionais de Zé Barbeiro*. 2018. 262 f. Universidade de São Paulo, 2018.

PEREIRA, Marcus Vinicius Medeiros. "Mão na Roda": uma roda de choro didática. *Opus*, vol. 25, no. 2, p. 93, 2019. <https://doi.org/10.20504/opus2019b2505>.

PESSOA, Felipe; FREIRE, Ricardo Dourado. Fonogramas, musicologia e performance no universo do Choro. *Música Popular em Revista*, vol. 1, no. 0, p. 34-58, 2013.

POMPEO, Samuel André. Choro hodierno: uma proposta de contextualização. *Epistemos*, vol. 8, no. 2, p. 70-101, 2020. <https://doi.org/https://doi.org/10.24215/18530494e022>.

PUTERMAN, Paulo Marcos. *Choro: a construção de um estilo musical*. 1985. Universidade de São Paulo, 1985.

ROSA, Luciana Fernandes. As relações entre escrita e oralidade na transmissão do choro , dos primórdios à atualidade. 2018. *ANAIS DO IV SIMPOM 2018 - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA [...]*. Rio de Janeiro: [s. n.], 2018. p. 559-571.

SANTOS, Rafael. Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhôto e Manhosamente de Radamés Gnattali. *Per Musi, Belo Horizonte*, vol. 3, p. 5-16, 2002. Available at: http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/03/num03_cap_01.pdf.

SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SOUZA, Grazielle M. Louzada de. Caminhos para o novo choro. *ENCONTRO DE PESQUISADORES EM COMUNICAÇÃO E MÚSICA POPULAR*, , p. 1-12, 2010.

TABORDA, Marcia. O choro, uma questão de estilo? , p. 47-69, 2008. .

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. 2014. 343 f. Universidade de São Paulo, 2014.

Sobre o autor

Samuel André Pompeo é doutorando em regime de cotutela internacional na Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) e na Universidade de Aveiro (Portugal), suas pesquisas intentam desenvolver modelos prático-teóricos alternativos às práxis performáticas dos músicos, compositores e arranjadores do gênero musical brasileiro denominado Choro.

Recebido em 28/02/2022

Aprovado em 19/04/2022

- “MONEY: ZERO!”
TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DO COMPOSITOR
FRUCTUOSO VIANNA (1896- 1976), PARA O MIS DO RIO
DE JANEIRO, EM 1974

- “MONEY: ZERO!”
*TRANSCRIPTION OF THE INTERVIEW OF THE COMPOSER
FRUCTUOSO VIANNA (1896- 1976), FOR THE MIS IN RIO
DE JANEIRO, IN 1974*

Marcos Câmara de Castro
Universidade de São Paulo
mcamara@usp.br

Rafael Stein Pereira
Universidade de São Paulo
rapeste@gmail.com

para Nádia, Théo e Zélia

Resumo

O objetivo deste trabalho é transcrever o depoimento do compositor brasileiro Fructuoso Vianna realizado para o ciclo “Música Erudita”, do Museu da Imagem e do Som (MIS) em 23 de agosto de 1974. Buscamos manter a transcrição o mais fiel possível, identificando terminologias, ideias, e conceitos que atualmente necessitem de maiores explicações. Com o depoimento de Fructuoso Vianna ao MIS, temos o intuito de apresentar as ideias e a trajetória do compositor, a fim de oferecer aos estudantes e pesquisadores elementos que ajudem numa melhor compreensão de suas composições. Além disso procuramos identificar as mais diferentes figuras históricas que perpassaram a vida do compositor.

Palavras-chave: Fructuoso Vianna; Música Clássica Brasileira; Modernismo.

Abstract

The objective of this work is to transcribe the testimony of the Brazilian composer Frutuoso Vianna made for the cycle "Erudita Music", of the Museum of Image and Sound (MIS) on August 23, 1974. We seek to keep the transcription as faithful as possible, identifying terminologies, ideas, and concepts that currently need further explanation. With Frutuoso Vianna's testimony to MIS, we intend to present the composer's ideas and trajectory, in order to offer students elements that help in a better understanding of his compositions. In addition, we tried to identify the most different historical figures that permeated the composer's life.

Keywords: Frutuoso Vianna; Brazilian Classical Music; Modernism.

Nota Introdutória

por Marcos Câmara de Castro

Ainda me lembro do dia em que cheguei em casa com uma preciosidade nas mãos: duas fitas-cassete¹ contendo a gravação integral do depoimento que Frutuoso dera no MIS do Rio de Janeiro, em 1971. Era 1986 e eu acabara de conhecer Anna Maria, a filha mais nova do compositor, que viria a falecer precocemente em 1993. Quantas visitas fiz a ela, no bairro nobre dos Jardins, em São Paulo, para conversarmos sobre seu pai, ouvirmos juntos gravações...

" – Não faça cópia!", disse-me desconfiada, na saída de seu apartamento onde, anos mais tarde, eu também ouviria o último brinde: " – Frutuoso não morreu!", uma semana antes de ela morrer de uma crise de asma.

1 A fita cassete (português brasileiro) ou cassette audio (português europeu), *compact cassette* ou simplesmente *cassete* é um padrão de fita magnética para gravação de áudio lançado oficialmente em 1963, invenção da empresa holandesa Philips. Em português, também é abreviado como K7. O cassete era constituído basicamente por 2 carretéis, a fita magnética e todo o mecanismo de movimento da fita alojados em uma caixa plástica. Isso facilitava o manuseio e a utilização, permitindo que a fita fosse colocada ou retirada em qualquer ponto da reprodução ou gravação sem a necessidade de ser rebobinada como as fitas de rolo. Com um tamanho de 10 cm x 7 cm, a caixa plástica permitia uma enorme economia de espaço e um excelente manuseio em relação às fitas tradicionais. Fonte https://pt.wikipedia.org/wiki/Fita_cassete (acesso em 09/12/2021).

Voltei para casa, tranquei-me no quarto, apaguei a luz e fiquei saboreando cada palavra com o sotaque mineiro daquele senhor de 78 anos, na época em que se deu o depoimento. Até hoje ainda trabalho sobre sua obra — depois do primeiro contato, na década de 1980, através do meu amigo Eduardo Inke², que morava no bairro de Moema e tínhamos o hábito de frequentar desinteressadamente a casa dos amigos, para tocar, conversar, ouvir música juntos. Ele chamou-me ao piano para mostrar os *Jogos Pueris*.

Como diria Tom Jobim³:

— “Fiquei vidrado! O Brasil não conhece o Brasil!”.

Na verdade, não fiz cópia na época, possivelmente devido àquele sentimento de “paixão, sinceridade e sabedoria, só possível nos corações muito jovens”; como diz o narrador da série *Wonder Years*⁴, da TV.

Mais tarde ela me encomendaria a transcrição deste depoimento e me pagaria por isso. Não lembro agora quanto, mas eu não quis pedir muito. E ela, que vivia confortavelmente, foi generosa... Anna Maria vivia cercada por músicos e admiradores de Vianna (que não são poucos!), mas o meio musical brasileiro ainda vivia o entusiasmo do glamour, do esnobismo e da arrogância. Ainda não somos como os europeus que gostam de música clássica: flertamos com ela ou fingimos que gostamos porque é chique. Afinal de contas, a música clássica é um patrimônio antes de tudo europeu — que depois estendeu-se para as Américas e outros continentes. Como dizem Cook & Pople (2004 p. 9)⁵:

A música ocidental, claramente localizada por volta de 1900 nos centros urbanos da Europa e América do Norte, se tornou uma moeda global, da mesma forma que o hambúrguer, e às vezes temos a impressão de que a tradição da ‘arte’ floresce mais no Leste da Ásia, Israel e partes da América do Sul do que em seus antigos centros.

2 Nascido em Niterói, em 1960, atualmente é professor de piano em Tampa, Florida, EUA.

3 Em cartão postal para Anna Maria Vianna, filha de Fructuoso, com carimbo do correio registrando Rio de Janeiro, 29/01/1985.

4 “Anos incríveis”, série estadonidense de televisão, criada por Carol Black e Neal Marlens, e dirigida por Michael Dinner e Nick Marck. Com Fred Savage, Daniel Stern e Jason Hervej, transmitida no Brasil pela RTC nos anos noventa e várias vezes reprisada.

5 Tradução de Janaína Lemos.

Frutuoso permaneceu até 2003 como uma eminência parda⁶: alguém que só os entendidos apreciavam. Conheci Guigui⁷, sua filha mais velha, em Poços de Caldas, num recital de Sônia Goulart, em 1992, no Centro Cultural do Instituto Moreira Salles⁸. Nessa época, eu andava com o Paulo Castagna e fomos juntos. Éramos colegas, docentes na Faculdade Carlos Gomes, e ele estava interessado em minhas pesquisas sobre o compositor mineiro. Musicólogo e Biólogo, Castagna tem o rigor científico apropriado para abordar o fenômeno musical como um organismo vivo e isso ajudou-me muito na época.

Quando resolvi fazer o meu mestrado, o tema já era claro, e o Prof. Marco Antonio da Silva Ramos apoiou-me nisso. Ficarelli aceitou-me como seu orientando e falava de Edgar Allan Poe e de “Codas Estruturais”, para enriquecer minha narrativa. Eu ia colhendo as informações daquela caixa que dormiu uma noite em casa, em 1998, quando intermediei a doação do Acervo à ECA⁹. Liguei para o Roberto Szidon, na Alemanha, e contei-lhe a façanha, já que ele também sempre foi um admirador da obra de Vianna. Eu sentava na sala do LAM – Laboratório de Musicologia do CMU, coordenado pelo Lorenzo Mammi – e ficava lendo cada papelzinho do acervo. Nem estava muito preocupado com a dissertação, já que o assunto era a minha paixão. Sei que, num determinado momento, veio-me o título e depois, quando vi, o trabalho estava pronto. Com a mão na massa, respirando aquilo tudo, o texto fez-se construir “sozinho” – consequência natural da transpiração e do envolvimento.

6. Ano da publicação de meu livro *Frutuoso Vianna, orquestrador do piano*, vencedor do I Prêmio ABM de monografia e fruto da minha dissertação de mestrado, sob a orientação de Mario Ficarelli, em 2001, e saudado por João Luís Sampaio em artigo no Estado de São Paulo de 21/12/2003, p. D5.

7. Maria Guilhermina Vianna.

8. Poços de Caldas recebeu o primeiro centro cultural do IMS, inaugurado em agosto de 1992. Foi uma escolha do próprio Walther Moreira Salles para homenagear a região onde sua família se estabeleceu em 1918. O IMS Poços é composto por um chalé centenário e um centro cultural com mais de 1000 m² de área expositiva, distribuída em dois pavimentos. O chalé Cristiano Osório, projetado e construído por Giovanni Battista Pansini em 1894, foi adquirido pelo IMS em 1989 e passou por diversas adaptações e restauros, tendo como principal diretriz a preservação rigorosa do estilo original e sua revitalização arquitetônica. Disponível em < <https://ims.com.br/unidade/pocos-de-caldas/> > (Acesso em 16/12/20). O centro cultural foi projetado por Aurélio Martínez Flores e inaugurado em agosto de 1992, com projeto moderno e minimalista que se na paisagem pela volumetria branca e pela ampla escadaria na fachada principal.

9. Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo.



Figura 1 - Artigo de João Luiz Sampaio no Estadão (Acervo particular do autor)

Cumpria-se então encara o doutorado. Mais uma vez Ficarelli, meu querido e saudoso mestre, colocou-se à disposição. Era preciso defender alguma tese e não mais dissertar ou compilar. Foi então que, em sua casa, ele mesmo sentenciou:

— “Não é um compositor menor!”

Eu tinha acabado de ler uma carta infeliz de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, em que ele atribuía a Vianna “um certo banal disfarçado que [lhe irritava] muito nos franceses”. Lembrei-me de Borges, em sua autobiografia, escrita originalmente em inglês, onde disse que em francês “tudo soa banal”. Bernard Pivot cobrou-lhe isso num de seus programas.

— “Vous n’êtes pas tendre avec les français!¹⁰”.

Comprei uma briga imaginária, tomei as dores de Frutuoso Vianna e fui pedir satisfações a Mário de Andrade. Fui ao Houaiss achar os antônimos de “banal” e “disfarçado” e então ficou fácil. O título já estava pronto: “O original evidente em Frutuoso Vianna”.

Na defesa (do doutorado), Rubens Ricciardi — que integrava a banca — deu o caso por encerrado e disse que dali em diante eu não precisaria mais me preocupar com o Mário e sim fixar-me nas questões interpretativas das canções de Vianna, já que, para provar o original evidente, precisei analisar a integral de suas canções — início do trabalho de edição de sua obra completa.

Todo esse projeto de pesquisa (e de vida) começou com a escuta apaixonada desse depoimento que agora trago a público com a esperança de que se vejam também, tanto quanto eu vi, seu humor fino; sua ironia mineira; sua fala despretenciosa e até humilde; e acima de tudo sua simplicidade, quando se orgulha por ter sido condecorado pelo Rei Albert I, da Bélgica (– “Pode parecer que estou querendo me exibir”). É uma prosa simples que conta seus feitos e seus orgulhos: “a música só me deu glórias; *Money*: zero!”. Melhor que isso só ouvir sua música.

10 — “O senhor [não foi] gentil com os franceses!”. Programa literário para TV, “Brouillon de Culture”, transmitido pelo Canal Plus, França. Disponível em 1:38’ de <https://www.youtube.com/watch?v=yZQ3erJtKHQ> (acesso em 19/04/2022). Images d’archive INA Institut National de l’Audiovisuel. <http://www.ina.fr> (acesso em 21/12/2021).

Frutuoso: Vida e Inspirações. Da entrevista à transcrição. O depoimento à luz da História Oral

Marcos Câmara de Castro

Rafael Stein

*Les souvenirs sont cors de chasse
Dont meurt le bruit parmi le vent
(Apollinaire)*

O entrevistado, na época, tinha 78 anos de idade, portanto fomos compreensivos quanto a alguns lapsos de memória e até com a organização do pensamento apresentado oralmente. O fato de trabalharmos com uma gravação em áudio, fez-nos refletir sobre duas maneiras de se transcrever tal entrevista: 1) transcrever na íntegra; 2) transcrever elucidando os discursos. Na primeira, apresentaríamos, praticamente uma “partitura” de todas as minúcias sonoras observadas na gravação, de modo que, em alguns momentos, a autenticidade sonora poderia prejudicar a compreensão e a construção lógica das frases. Por exemplo, em momentos em que algumas linhas de pensamentos são interrompidas por comentários curtos, que pouco contribuem para elucidação dos discursos apresentados, ou em momentos que algumas interjeições se mostram desnecessárias.

Decidimos pela segunda opção, pois acreditamos que manter a linha de pensamento em um determinado discurso, seria algo mais compreensível para o leitor. Nesta segunda opção, também optamos por “corrigir” algumas concordâncias verbais, e reorganizações de frases, de modo que o discurso, apesar de não ser o da íntegra, mantem-se completamente fiel ao apresentado no áudio, porém reorganizado de forma a proporcionar ao leitor uma melhor compreensão do próprio discurso.

Se pensarmos que, em 1974, a História Oral dava seus primeiros passos rumo à condição de ciência acadêmica¹¹, esse depoimento pode ser considerado pioneiro. A iniciativa de Ricardo Cravo Albim, frente ao MIS do Rio de Janeiro, de registrar em rolos de fita¹² depoimentos vivos de personalidades do mundo da música, sob a coordenação de Aluísio de Alencar Pinto, já configura por si uma decisão visionária. Daí a necessidade de o transcritor/transcriador relevar certa ansiedade detectável dos entrevistadores, que às vezes não perdoam os silêncios e hesitações do entrevistado – material hoje tão valorizado pelos historiadores orais.

O acaso da entrevista gravada faz parte do registro, se pensarmos que a história oficial escrita não é menos arbitrária e dirigida. O interesse pelo erro e pelo lapso é pertinente a esse tipo de narrativa por se constituir também da substância da História Oral¹³. O depoimento se modificará a cada nova transcrição, de acordo com a perspectiva da escuta. Aqui, tentou-se privilegiar o entrevistado, seu humor naquele determinado 23 de agosto de 1974, às 14h, e suas tentativas não raras de subverter sutilmente as exigências de seus interlocutores, pela convicção de que estes detalhes são reveladores de sua personalidade e de sua maneira de ver sua própria história e seu lugar entre seus pares.

Para mais informações sobre o compositor, remetemos ao livro *Frutuoso Vianna, orquestrador do piano* (2003), onde se lê (pp. 1-5):

11 A história oral foi introduzida no Brasil com a criação do Programa de História Oral do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, da Fundação Getúlio Vargas, na década de 1970, crescendo e adquirindo adeptos ao longo dos anos. Ver < <http://cpdoc.fgv.br/acervo/historiaoral> > (acesso em 21/12/2021).

12 O gravador de rolo é um aparelho de som para gravação e reprodução de sinais em plásticos. É também conhecido como gravador de bobina, ou Open reel (carretel aberto). Disponível em < https://pt.wikipedia.org/wiki/Gravador_de_rolo > (Acesso em 16/12/2021).

13 As práticas sociais e as ações individuais (PIMENTA, 2005, p. 528) definem a identidade profissional e “suas vinculações com a prática social em sua historicidade” (PIMENTA, op. cit., p. 524). Considerando que, entre as fraquezas da memória, está sua “tendência para a lenda e para o mito” (JOUTARD, in FERREIRA, FERNANDES e ALBERTI, 2000, p. 34), é preciso relacionar valores e organizar as informações, interpretando-as. Ao mesmo tempo em que a memória é também um “elemento constitutivo da identidade” (JOUTARD, op. cit., p. 43), dialeticamente, também há que se respeitar a “memória seletiva”, considerando-a no conjunto das ações individuais que visam a legitimação da profissão, uma vez que “as fontes documentais não são menos seletivas e tendenciosas” (THOMSON, in FERREIRA, FERNANDES e ALBERTI, 2000, p. 52) e “a memória não é um depositário passivo de fatos, mas um processo ativo de criação de significados” (ibidem, p. 53).

Membro fundador da cadeira nº 2 da Academia Brasileira de Música, (...). Entre 1923 e 1926, viveu na Europa, entre Paris (onde estudou com Blanche— Selva)¹⁴, Bruxelas (com Arthur De Greef)¹⁵ e Berlim (com Rudolf Hauschild)¹⁶. (...) Como pianista, apresentou-se em inúmeras cidades brasileiras e, em 1922, tocou obras de Villa-Lobos, na Semana de Arte Moderna. Morou 9 anos em São Paulo onde foi professor do Conservatório Dramático e Musical e Regente do Coral Paulistano, substituindo Camargo Guarnieri quando este foi estudar em Paris. Transferiu-se para o Rio de Janeiro e lá aposentou-se pela Escola Técnica Federal na cadeira de professor de educação musical e piano. No dia 23 de Agosto de 1971, às 14:30 h, no estúdio do Museu da Imagem e do Som (MIS), do Rio de Janeiro, Vianna deixou para a posteridade, um depoimento registrado em fitas de áudio para o ciclo “Música Erudita” daquela instituição. A gravação foi operada por Paulo Lavrador, conduzida por Aloysio de Alencar Pinto, coordenador das gravações desse ciclo e então membro do Conselho de Música do Museu, e pelo jornalista Ricardo Cravo Albim, diretor executivo da casa. Uma nota da imprensa, na época, comenta este depoimento:

(...) Sempre consultando alguns apontamentos, o compositor recordou com detalhes todas as passagens de sua vida. Chegou a emocionar-se quando lembrou que, em 1920, foi buscar o Rei Alberto I, da Bélgica, a bordo do “Encouraçado São Paulo” e lá tocou para o soberano, em duo com a rainha, que era violinista (...).¹⁷

14 Blanche Selva (Brive, Corrèze, 29/1/1884 — St. Amand Tallende, 3/12/1942), pianista e professora francesa. Primeiro prêmio no CNSM - Paris, em 1895 e discipula de D'Indy. Estudou na Schola Cantorum e lá lecionou de 1901 a 1922 e depois em Praga e Estrasburgo. Dirigiu sua própria Academia em Barcelona. Depois de 1902, dedicou seu talento aos compositores franceses modernos que ela tocou na Société Nationale de Musique e na Libre Esthétique, de Bruxelas. Especializou-se também em música tcheca e é autora de cinco livros teóricos.

15 Arthur De Greef (Lowen, Bélgica, 1862 — 1940). Aluno de Brassin no Conservatório de Bruxelas, onde mais tarde ensinou. Aperfeiçoou-se com Liszt, em Leipzig, e foi concertista de nomeada. Autor de música de câmara e de peças para piano. Recebeu o seguinte comentário de Debussy: “M. A. de Greef a joué merveilleusement un concerto pour piano de Saint-Saëns (oeuvre consacré)”. *La Revue Blanche*, Paris, 1^{er} avril 1901.

16 Rudolf Hauschild, ex-aluno de Egon Petri, da escola de Busoni.

17 “Frutuoso Viana diz que música clássica rende apenas glórias”. *O Globo*. Rio, 28 de agosto de 1971.

(...) Em linhas gerais, sua obra consiste em miniaturas para piano solo ou canto e piano e outras poucas incursões em diferentes formações. Não lhe atraíam os grandes projetos sinfônicos, preferindo dizer “o máximo com o mínimo”.

Uma última observação: esta transcrição teve início em 1993, por encomenda de sua filha mais nova, Anna Maria Vianna, falecida naquele ano. As edições continuaram durante dois semestres do curso de pós-graduação em música da ECA/USP, de 2009 e 2010, e contaram com a colaboração dos alunos: Clara Bastos, Clarissa Cabral, Eliana Monteiro, Flávia Botelho, Lucas Eduardo, Marcelo Fernandes, Renato de Almeida e Rogério Santos que, com interesse, ouviram em aula a gravação, seguindo o texto já copiado, fornecendo inestimáveis informações e sugestões. A eles, o nosso reconhecimento e nossa gratidão.

Anos depois, o TCC de Rafael Stein, em 2018, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão da Universidade de São Paulo, consistiu no trabalho de inserir as notas de rodapé explicativas, atualizando o depoimento e dando sentido aos assuntos e personagens mencionados na entrevista para Aloysio de Alencar Pinto e Ricardo Cravo Albim, ao longo de duas horas e dez minutos — trabalho que o Rafael realizou com todo cuidado e precisão.

Atualmente, esta pesquisa faz parte do Projeto Acadêmico do DM/FFCLRP, do V Ciclo de Avaliação Institucional da Universidade de São Paulo (2018-2022). Este projeto inclui ações como digitalização¹⁸ e revisão musicológica da obra completa, gravação da obra para piano e das canções, publicação de *papers* e promoção de eventos pela equipe formada pelos colegas Fátima Corvisier, Fernando Corvisier, Yuka de Almeida Prado, Marcos Câmara de Castro e alunos bolsistas.

18. Que vem sendo realizada pelo bolsista PUB Mario Baylão, durante a pandemia. As gravações estão aguardando o momento oportuno devido ao isolamento físico.



Figura 2 - Igreja Matriz de Itajubá, Paróquia Nossa Senhora da Soledade. Acervo Fructuoso Vianna da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (doravante Acervo FV).

MIS — Atenção, gravação para o ciclo “Música Erudita”, do Museu da Imagem e do Som [Rio de Janeiro]. Depoimento do professor, emérito compositor, membro da Academia Brasileira de Música... Outros títulos, Aluísio de Alencar Pinto?

MIS — Acho que só. Já foi dito...

MIS — Bom, Fructuoso de Lima Vianna, que faz o seu depoimento para esta instituição, hoje, no dia 23 de Agosto de 1971; depoimento este que começa exatamente aos trinta minutos passados das 14 horas, no estúdio do Museu da Imagem e do Som. Esta gravação, operada por Paulo Lavrador, será conduzida por Aluísio de Alencar Pinto, coordenador das gravações deste ciclo e membro do Conselho de Música do Museu, e Ricardo Cravo Albim, diretor executivo desta casa e que, neste momento, formula ao entrevistado a primeira pergunta, como

¹⁹ A transcrição desta entrevista foi por mim concluída em 16 de Fevereiro de 1993, por encomenda da filha do compositor, Anna Maria Brasil Vianna, em São Paulo, SP. O leitor deve imaginar o sotaque mineiro...

de hábito: Professor Frutuoso Vianna, seu nome completo, a data de nascimento, o local de nascimento e a filiação.

VIANNA — *Meu nome é Frutuoso de Lima Vianna, se bem que conhecido por Frutuoso Vianna, que foi uma fórmula adotada mais tarde...*[pausa]

MIS — Pois não, Professor...

VIANNA — [gagueja] *Uma fórmula adotada para a Arte. Meu nome de batismo é Frutuoso de Lima Vianna. Sou filho de Miguel AMISnjo de Souza Vianna e Maria Guilhermina de Lima Vianna. Nasci em Itajubá, Estado de Minas, a 6 de setembro de 1894²⁰. Por conseguinte, no próximo dia 6, farei meus 75 anos, se Deus quiser!*

MIS — A sua família...Como o Sr. passou o começo de sua vida? Poderia narrar? [pausa] Até o momento em que se interessou pela música, para que nós então desenvolvamos juntos...

VIANNA — *Eu tenho a lembrança, a mais remota lembrança de que nós morávamos em Itajubá, numa casa perto da Igreja Matriz, e ali minha mãe nos cuidava. Éramos apenas dois filhos ainda. Era o começo da vida dela, da vida dos meus pais. Então minha mãe freqüentava muito a igreja no mês de Maria — era célebre o mês de Maria em Itajubá. A minha mais remota lembrança foi quando eu senti que tinha um irmão meu chorando e era o meu irmão mais velho, chorando numa outra cama, perto da minha cama e eu me senti menor do que ele; me senti atemorizado pelo fato de ele estar chorando. Então essa é a lembrança mais remota. Chegou minha mãe da Igreja, ouvindo esse choro, o meu choro, veio me acalantar, com todo o carinho da mulher brasileira, e acalantar o meu irmão que também já tinha, vamos dizer, talvez por solidariedade (risos), anuído²¹. Então neste caso ficou em mim esta lembrança, a mais remota lembrança da minha vida.*

MIS — É o marco, não é?

20 Vianna equivoca-se quanto ao ano de seu nascimento, na verdade, 1896.

21 Que foi consentido, aprovado ou assentido: processo anuído. Verbo anuir: dar permissão para a realização de algo.

VIANNA — *É um grande marco. E eu me lembro também das coisas mais remotas — o Sr. me perguntou, não é a respeito disso que o Sr. quer saber? Da minha vida pequena, de infância?*

MIS— Exatamente, professor.

VIANNA — *Eu me lembro de que não fui levado à hora certa para cortar os meus cabelos mas deixaram que uma trança se crescesse na minha cabeça. Era uma trança que, da minha cabeça, foi para uma imagem de Nossa Senhora. Que a minha avó então cobiçou-a por muito tempo. E o dia em que fui ao cabeleireiro tirar a minha trança eu me lembro como se fosse hoje, viu? Foi no comecinho deste século [XX]; talvez eu tivesse uns 5 ou 6 anos. Mais ou menos 1901. Então são 70 anos de Frutuoso Vianna aí. Quer mais?*

MIS— E de recordações assim, vamos dizer, de música? Qual foi tua primeira impressão?

VIANNA — *Minha recordação de música? Foram as seguintes: eu ouvia minha mãe tocar piano, no tempo em que nós não tínhamos piano em casa, antes de ter piano em casa... (o nosso piano foi comprado em 1904²²). Mas antes de haver piano na minha casa, na casa de meus pais, minha mãe ia para a casa de meus avós estudar um pouco, quer dizer, espairecer a sua veia de artista, que ela também tinha uma veia boa. Então eu ia para junto do piano e me lembro que por muitas vezes eu dormia de pé. O meu joelho flexionava naquela hora e minha mãe então percebia que eu estava dormindo: “— Ah, você estava dormindo em vez de me escutar!”, um negócio nesse sentido. Mas aí eu me lembro, apesar de tão remotas que são essas coisas, eu estou lembrando disso: que eu dormia com a música da minha mãe. Porque essa música também acalentava; ela tocava com um bom gosto como muita gente que também conheci e que toca com bom gosto; inclusive meu pai...*

22 Um Gaveau de meia-cauda, trazido da França e que se encontra na mesma casa da Chácara Vila Amélia, em Itajubá (MG), onde moram os herdeiros de seu irmão mais velho, Luiz.



Figura 3 - Acervo FV

...Papai alimentou minha vocação!

MIS — Seu pai também era músico?

VIANNA — *Meu pai era amador de canto mas ele tocava piano. Ele estudou com Enrico Festa, um professor italiano de São Paulo. Porque meu pai foi para São Paulo mocinho, estudar na Academia de Direito; ele é formado em Direito. De maneira que a turma de meu pai, na Faculdade de Direito, era uma turma fantástica: João Luís Alves²³, Hipólito de Araújo²⁴, Edmundo Lins²⁵...*

MIS — Que foi ministro...

VIANNA — *Carlos Peixoto²⁶ que foi presidente da Câmara dos Deputados. João Luís Alves foi Ministro da Justiça e era um espírito*

23 João Luís Alves (Juiz de Fora, MG, 1870 — Paris, França, 1925), formado pela Faculdade de Direito de São Paulo, em 1889. Deputado Federal em 1903; Senador pelo Espírito Santo em 1908. No governo Arthur Bernardes, Ministro da Justiça, de 1922 a 1924, e Ministro do Supremo Tribunal. Pertenceu à Academia Brasileira de Letras. Obras Jurídicas: *Código Civil Brasileiro Anotado* (dois volumes).

24 Hipólito/ Hypólito de Araújo

25 Edmundo Lins (Serro, MG, 1863 — Rio de Janeiro, RJ, 1944), magistrado; ministro do STF de 1917 a 1937.

26 Carlos Peixoto de Melo Filho foi um político brasileiro. Trabalhou como juiz municipal em Ubá. Foi deputado federal por Minas Gerais de 1903 a 1911 e 1915 a 1917. Foi eleito presidente da Câmara dos Deputados em 1907 e 1909. Foi atuante na Campanha Civilista de Rui Barbosa.

brilhantíssimo, e muitos outros. Eu fiquei enamorado da turma de meu pai, porque meu pai contava as coisas de São Paulo para mim. Então fiquei enamorado da turma, e, quantas vezes, pessoas que tinham sido colegas dele vieram para o Rio mais tarde, na maturidade de sua idade, essas pessoas já eram Ministros do Supremo Tribunal...

MIS — Ocuparam posições importantes na política e na vida social.

VIANNA — *E quando vinha um despacho em que Fulano funcionou, eu ficava entusiasmado por ter sido colega de meu pai. Agora, se eu fosse me estender, esta entrevista não dá. A respeito mesmo de antes de eu entrar na música, isso não dá.*

MIS — Apenas uma pergunta: que música era essa que sua mãe tocava ao piano e que lhe embalava? O Sr. tem alguma recordação do que ela tocava?

VIANNA — *Ah, tenho: ela tocava algumas valsas, alguns xotes... não era música de importância.*

MIS — Era música de salão da época? Do piano familiar?

VIANNA — *Não era nem bem música de salão porque tinha aqueles arranjos de ópera... ela tocava música simples. Por exemplo Paulistana era uma valsa de que eu me lembro até hoje. Eu seria capaz hoje de reproduzir a Paulistana e, mais tarde, minha mãe abordou também aquelas valsas de Clemir.*

MIS — Sei, Francês, da “Belle Époque”...

VIANNA — *Aquilo foi muito espalhado e tocado no Brasil...*

MIS — Mas seu pai chegou a estudar música ou ele apenas tocava de ouvido?

VIANNA — *O meu pai foi discípulo amado do João Gomes de Araújo*²⁷ [pausa]. *Ele foi chamado várias vezes, depois de formado e de residir em Itajubá, para tomar parte em audições de canto do João Gomes de Araújo, no clube Germania, em São Paulo. Papai, como amador de canto, cantava um repertório que era o repertório da época, era o Paolo Tosti. O Ideal, de Tosti, muito bonita, Non t'amo più e outras Romanzas de Tosti. Como também cantava algumas árias de ópera: A Africana de Meyerbeer; Celeste Aida papai cantava*²⁸. *Agora tocar também tocava e com muito bom gosto! E eu não quero terminar essa parte de família da entrevista sem render uma homenagem ao espírito do meu pai de ter me acompanhado, alimentado a minha vocação. Papai alimentou minha vocação! No começo, ele mais ou menos tinha essa ideia de me fazer noutra profissão, que eu seguisse uma profissão mais rendosa, porque ninguém vivia de música, nessa época. Mas eu teimei e ele acedeu e me mandou para o Rio.*

MIS — Quando ele lhe mandou para o Rio, Professor?

VIANNA — *Eu vim para o Rio, a primeira vez, para estudar mesmo, em 1912. Já estava velho, já... Mas isso ainda está na parte da família. Agora eu vou entrar na parte mais ou menos profissional.*

MIS — Os primários você fez lá em Itajubá?

VIANNA — *O ginásio também. Itajubá teve também o seu Ginásio que foi equiparado aqui ao Ginásio Federal e foi um colégio cuja fundação [procurando achar o termo] teve muita repercussão. Tanto que tínhamos lá colegas que vieram do Amazonas, São Paulo, Minas... O Diretor desse Ginásio acabou fundando o Instituto Eletrotécnico e Mecânico de Itajubá que hoje é a Escola de Engenharia.*

MIS — O Sr. passou nele até que idade? E que formação ele teve?

27 João Gomes de Araújo, nasceu em 5 de agosto de 1846 na cidade de Pindamonhangaba e faleceu em São Paulo em 8 de setembro de 1944. Estudou no Rio de Janeiro e em Milão. Foi um dos fundadores do Conservatório de São Paulo, onde ensinou até idade avançada. Dentre suas composições temos Operas: *Edmeia*; *Maria Petrowna*; *Helena*; e *Carmosinha*. Esta última obteve algum êxito em Milão no Teatro dal Verme (1888). Dentre outras obras temos 6 sinfonias, 2 poemas sinfônicos e 12 missas.

28 De acordo com o repertório mencionado acima, possivelmente o pai de Frutuoso Vianna era Tenor de voz forte e encorpada, podendo ser classificado como: tenor lírico; tenor spinto, ou tenor dramático.

VIANNA — *Escuta, eu estava no Colégio quando se deu a reforma Rivadavia Corrêa²⁹, 1911, então eles acabaram com o negócio de Ginásio, que então ia só até o 4º ano. O Ginásio passou a ter 6 anos. Depois o indivíduo ia estudar num preparatório.*

MIS — E o Sr. estudou esse preparatório onde? Mesmo em Itajubá?

VIANNA — *Eu não fiz curso preparatório para o ensino superior porque o Instituto Nacional de Música não exigia isso. Apenas um exame de suficiência em Português e Matemática, mas assim, vamos dizer, meio elementar.*

MIS — Quem determinou essa sua entrada para o INM? Foi o Sr., por livre vontade, ou foi seu pai que o conduziu a isso?

VIANNA — *Não, fui eu mesmo.*

MIS — Disse à família que queria fazer o Instituto?

VIANNA — *Eu vim para o Rio em 1912. Em 1913, fiz exame para o curso do Henrique Osvaldo³⁰, que era professor catedrático, tinha curso oficial e havia o curso privado.*

29 Rivadávia da Cunha Correia, (Santana do Livramento, 1866 — Petrópolis, 1920). Formado na Faculdade de Direito de São Paulo, em 1884. Redigiu com Raul Pompéia e Coelho Neto, o jornal "A Onda". Colaborador efetivo do "Correio Paulistano" até 1887. No governo Hermes da Fonseca foi Ministro da Justiça e Negócios Interiores (1910 — 1913). A lei Rivadavia Corrêa, ou Reforma Rivadavia Corrêa, foi implementada em 5 de abril de 1911 pelo decreto nº 8659. A Reforma adotava a descentralização e desoficialização do ensino no país, retirando da União o monopólio de criação de instituições de ensino secundário e do ensino superior. Ou seja, as escolas secundárias e do ensino superior, perderiam seus status de oficiais, e passariam a ser entidades corporativas autônomas. Permitindo também a criação de universidades pela iniciativa privada. No âmbito do ensino de línguas a lei reduziu o número de anos de estudos das línguas clássicas (Latim e Grego), e o mesmo ocorreu em proporção menor para o ensino de línguas modernas (Francês, Inglês e Alemão).

30 Henrique Osvaldo, compositor brasileiro, descendente de suíços, nasceu no Rio de Janeiro em quatorze de abril de 1852 e faleceu na mesma cidade em 9 de junho de 1931. Estudou em Florença com Graziani e Buonamici, e obteve o primeiro prêmio no concurso instituído pelo jornal francês *Le Figaro* com a peça *Il neige* ("Está nevando"), de caráter pré-impressionista. Foi diretor do Instituto Nacional de Música. Como compositor desenvolveu sua técnica em Noturnos, Romances (para piano), compôs uma sinfonia, concertos para piano e violino, uma suíte e três óperas: *A cruz de ouro*; *O destino*; e *O novato*. Foi professor de Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez e Frutuoso Vianna.

MIS — O Sr. saiu de Itajubá portanto com o firme propósito de estudar música no Rio?

VIANNA — *Sim, Sr.*

MIS — E sua vida escolar aí no Instituto? Quanto tempo?

VIANNA — *Foi a mais irregular possível. De acordo com a minha idade [risos]. O indivíduo sai de Minas e cai aqui no Rio de Janeiro, como é que é?!... Então eu me matriculei no 5º ano, tirei o 1º lugar nesse concurso. Ainda me lembro de uma Dona Emília que tinha lá uma inspetora de alunos, a D. Emília de cabelos brancos...muito interessante ela.*

MIS — Você lembra do repertório que tocou nesse concurso em que tirou 1º lugar? O de admissão?

VIANNA — *Repertório, não: era uma peça de confronto, uma livre escolha. Eu lembro só que tinha uma Sonata de Haydn, em Mi bemol [cantarola].*

MIS — Ficou na classe de Henrique Oswald até terminar o curso? Com o mesmo professor?

VIANNA — *Isso foi em 1913, né, mas no fim do ano, meu pai já veio aqui no Rio e viu no quadro— negro, “l’affiche”, quer dizer, o resultado das coisas que estavam se passando, e viu meu nome lá: “Fructuoso de Lima Vianna, ah, expulso? Não, não é bem expulso, rejeitado por faltas”.*

MIS — Quer dizer que por faltas você deixou de frequentar a escola?

VIANNA — *Deixei de frequentar, mas por doença.*

MIS — O que houve, Professor?

VIANNA — *O que houve comigo foi o que houve com o Villa-Lobos, em 1922, na Semana de Arte Moderna. O Villa estava com uma espécie de ácido úrico no pé e não podia andar. Mas ele era Villa-Lobos e no pé dele, ele talvez tivesse um pé de Pelé, porque ele foi para o palco com o pé doente, envolto numa gaze muito comprida e tudo... até aqui*

assim, no meio da perna. E eu com o ácido úrico lá, não tive coragem de me calçar e vir de Vila Isabel, onde eu morava, na casa de um primo meu. De maneira que eu faltei no Instituto. E o Villa-Lobos atravessou a Semana de Arte Moderna com o pé...

...Mas ele era Villa-Lobos e no pé dele devia ter um grande Pelé...



Figura 4 - Ao querido Frutuoso, frutuosamente, de seu bom amigo velho. São Paulo, 26/7/93 I. Villa-Lobos (Acervo FV).

MIS — Mas você poderia ter justificado essas faltas na escola, não?

VIANNA — *Mas eu não tinha cabeça ainda para isso.*

MIS — Em que ano você terminou o curso na escola?

VIANNA — *Ái eu saí da escola, fui para Itajubá, passei o ano lá, depois voltei aqui em 1917. Porque nesse meio tempo, meu pai tinha outro filho que estava na América do Norte, como pensionista do Estado*

de Minas. Acontece que, no fim de 2 ou 3 ou 4 anos — eu não me lembro bem — o meu irmão não tinha mais a pensão. A pensão foi cortada por falta de verba, essas coisas todas. Meu pai teve que suprir meu irmão lá. Então não podia ter dois filhos fora de casa, um na América, outro no Rio, não é? Então fiquei esperando meu irmão voltar da América. E, em fevereiro de 1917, ele voltou e eu, em março, entrei no 7º ano do Instituto.

MIS — Entrou novamente no Instituto, classe de Henrique Oswald?

VIANNA — *Também. Mas, daí, classe privada com o Oswald. As aulas eram à tarde.*

MIS — Com o Oswald você terminou o curso desta vez?

VIANNA — *Terminei o curso.*

MIS — Em que ano?

VIANNA — *O exame final foi feito em 1918, eu não me lembro bem. Agora, em 1919, eu fiz concurso à medalha de ouro e tirei medalha de prata. O Francisco Braga, que estava na mesa, me disse o porquê: é que acrescentei à fuga de Bach, que tinha que tocar, uma cadência minha [risos].*

MIS — O que era profundamente revolucionário, na época, não é?

VIANNA — *...E todo mundo riu no Teatro Municipal e o Braga disse: “por causa dessa cadência você perde a medalha de ouro!” [risos].*

MIS — E quem ganhou a medalha de ouro? Qual foi o concorrente seu?

VIANNA — Ali não era... (comentário do entrevistador: Não foi dada a medalha?) Não foi... Não! Acho que foi... Eu me lembro de um concorrente chamado Horta, não sei se você ouviu falar³¹.

31 Neste momento é gerada a dúvida sobre se houve um concorrente que conseguiu a medalha de ouro neste concurso ou não. É comum a prática em concursos de Música a não atribuição do primeiro prêmio, por decisão da banca, caso nenhum dos concorrentes atinja o nível almejado pela banca. Porém Vianna parece se lembrar de um nome, que segundo o áudio, após realizarmos pesquisas sobre tal pianista não obtivemos sucesso.

— Não.

VIANNA — *Ele é de Pernambuco. Depois a gente se encontrou em Paris. E a Maria do Carmo Monteiro da Silva que é casada com aquela rapaz que canta...*

— Cândido Botelho, pianista de São Paulo.

— E durante sua permanência no Rio, você teve atividades ligadas à música, nessa época de estudante? Tocou em alguns lugares ou participou de acontecimentos?

VIANNA — *...Toquei. Eu tenho aqui um roteirozinho [pega um papel]. Olha, em 1917, executei o Papillons de Schumann, no Teatro Municipal, num exercício prático do Instituto.*

MIS — Quer dizer que o Instituto fazia exercícios práticos no palco do Municipal? Que beleza, não é?

VIANNA — *Tem aqui, olha, 1918, Polonaise em Lá bemol, de Chopin, Teatro Municipal, exercício prático, outra vez. Não está escrito aqui mas eu faço questão: em 1919, isso faço questão de dizer e não está escrito aqui no roteirozinho, o Oscar Guanabarro³², crítico do Jornal do Comércio, organizou uma audição de pessoas que ele achava que estavam se salientando no curso de música do Instituto: Heloísa Acioli, Jacira Amorim...*

— Mãe do Fernando...

VIANNA — *É; Edmundo Nogueira da Gama, alunos brilhantes da escola foram arregimentados pelo Guanabarro, para dar uma audição especial para mostrar a escola de piano do Rio de Janeiro. Sabe quem era o homenageado aí? Era o Eduardo Riesler³³.*

32 Oscar Guanabarro de Sousa Silva, nasceu em Niterói em 1851 e faleceu no Rio de Janeiro em 1937. Foi um crítico de arte, músico e dramaturgo brasileiro. Sua introdução no mundo jornalístico foi favorecido pela influência de seu pai Joaquim Norberto de Sousa Silva. Trabalhou nos jornais *O Paiz* e no *Jornal do Commercio*.

33 Joseph-Edouard Risler, conhecido como um grande pianista francês, apesar de ter nascido em Baden-Baden na Alemanha, em 23 de Fevereiro de 1873. Faleceu em Paris em 22 de Julho de 1929. Estudou no Conservatório de Paris entre os anos de 1883 e 1890. Participou de várias estreias, bem como também tocou o repertório alemão antigo, como as 32 sonatas de Ludwig Van Beethoven, além de obras completas de Chopin e peças para Cravo de Johann Sebastian Bach.

— O grande pianista!

VIANNA — *O grande intérprete de Beethoven. Que eu não vi maior até hoje. Não esqueci disso pelo seguinte: porque depois que eu fiz aquele negócio, fomos cumprimentar o Rislér e ele apertou minha mão e senti uma mão musculosa, formidável a mão dele. Eu acho que não houve mesmo, depois do Eduardo, um grande intérprete. Nem Schnabel*³⁴.

MIS — Foi o primeiro pianista a tocar as 32 sonatas de Beethoven. Hoje em dia é um feito que todos os jovens fazem. O professor está dizendo que nem Schnabel, hem!

VIANNA — *Eu vi Schnabel. Ele era muito delicado para essas coisas.*

MIS — O outro era um Beethoven mais dramático. Professor, e no ano de 1919? É um fato importante na sua vida, é o conhecimento com Villa-Lobos, não é?

VIANNA — *Levado por Newton à casa de Villa-Lobos.*

MIS — O Sr. não o conhecia até então? E o relacionamento?

VIANNA — *Não, eu conhecia o Villa-Lobos de nome e encontrei o Homero Barreto*³⁵...

MIS — Que também era grande amigo do Villa, não é?

VIANNA — *Grande amigo do Villa e o Villa grande amigo dele. O Villa só falava no Homero Barreto. Eu encontrei o Homero na rua e ele disse que vinha vindo de uma audição do Villa, no Jornal do Comércio.*

34 Artur Schnabel, pianista e compositor austriaco, nasceu em Lipnik em 17 de abril de 1882, e faleceu em Axenstein em 15 de agosto de 1951. Estudou com Leschetizky. Tocava Schubert com expressividade lírica e Beethoven com intensidade e grande força visionária. Entre suas composições temos sinfonias e quartetos de cordas.

35 Homero de Sá Barreto, nasceu em Cravinhos em 25 de março de 1884, faleceu no Rio de Janeiro em 02 de dezembro de 1924. Foi compositor, professor e pianista. Sua primeira formação era na área de Humanidades. Posteriormente estudou no Rio de Janeiro no Liceu de Artes e Ofícios, e no Conservatório Livre de Música. No Instituto Nacional de Música teve aulas de piano com Alfredo Bevilacqua e de harmonia com Frederico Nascimento. Abandonou o instituto por problemas de saúde. Em 1917 foi nomeado professor de canto do Instituto Nacional de Música. Entre suas composições destacam-se a ópera *Jati*, o poema sinfônico *Fiat Lux*, a *Suíte Antiga*, para orquestra, o *Trio* para violino, violoncelo e piano, *Mato Perpetua*, para violino e piano, a *Missa Pro Defunctis*, e as canções *Amor! Desengano* e *Arabescos*; *Canção Russa*; e o *Lamento Noturno* para piano.

Olha, eu falei, se soubesse teria ido também. Eu não sabia, tinha sido uma audição à tarde e veio muito entusiasmado o Homero Barreto.

MIS — Com o Villa?

VIANNA — *Com as músicas do Villa-Lobos. Isso foi mais ou menos em 1914. Em 1919, foi quando fui levado ao Villa-Lobos, na casa nº 10 da rua Didimo. Numa vila que hoje parece que estão fazendo uma reforma, atrás do corpo de bombeiros, na Praça da República. Atrás da para a Rua do Senado e a Rua do Senado vira Didimo.*

MIS — Villa Lobos morava lá nessa época? Em 1914, o Sr. não esteve com Villa-Lobos, mas só em 1919?

VIANNA — *Levado por Newton Pádua³⁶. na casa do Villa Lobos. E logo aí começamos a estudar um Trio de Villa-Lobos, o nº 2. Que preparamos para este mesmo ano, mais ou menos em novembro, no Teatro Municipal. Um concerto de composições dele.*

MIS — Talvez o primeiro concerto com obras do Villa-Lobos...

VIANNA — *Não, o Homero Barreto já tinha ouvido as canções de câmara. Eu acho até foi a primeira audição desse trio, agora o Museu Villa Lobos deve ter isso. Não consegui guardar, só na lembrança.*

36 Newton de Menezes Pádua, professor e violoncelista brasileiro. Nasceu no Rio de Janeiro em 03 de novembro de 1894 e faleceu em 02 de junho de 1966 na mesma cidade. Foi integrante de grupos musicais como o Trio Beethoven, Quarteto de Laureados, Trio Brasileiro. Foi um dos fundadores da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Atuou como regente de orquestras no Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Como compositor encontramos obras sinfônicas e de câmara como a ópera *A Lenda do Irupê*, o episódio lírico *Branca Dias*, a *Sinfonia em Sol Menor*, a *Suite Sinfônica*, os *Prelúdios Sinfônicos*, *Canção e Dança* para violoncelo e orquestra. *Suite Auriverde*, para orquestra de cordas, *Poemas Sinfônicos* (São Paulo e Anchieta), *Trio em dó menor*, dois quartetos de cordas e uma sonata para piano.



Figura 5 - *Pour mon neuf ami Fructuoso avec toute l'affection de Arthur Rubinstein. Rio, 12/7/51* (Acervo FV).

MIS — Nós estamos em 1919 e você se recorda da primeira visita de Rubinstein³⁷ ao Brasil? Está ligado a você e ao Villa, e há um fato importante a ser documentado.

VIANNA — *Eu recordo. O Rubinstein veio ao Rio, em Maio de 1918. Era a primeira visita. Ele dizia que tinha 26 anos; eu penso que confirma.*

MIS — Era a sua idade, não é?

VIANNA — *Dezoito e quatro, vinte dois. O Rubinstein apareceu aqui pela primeira vez, vindo da Espanha, onde ele foi hóspede do Rei*

37 Arthur Rubinstein, nasceu na cidade de Łódź em 28 de janeiro de 1887 e faleceu em Genebra em 20 de dezembro de 1982. Pianista polonês, judeu, porém naturalizado estadunidense. É reconhecido como um dos melhores pianistas virtuosos do século XX. Seu primeiro concerto em público foi aos 6 anos de idade. E aos 8 anos ingressou no Conservatório de Varsóvia, onde teve aulas com Paderewski e Ludomir Rózycki. Estudou em Berlim com Heinrich Barth. Solou frente a Orquestra de Filadélfia em Nova Iorque no ano de 1906. Em Paris atua como professor de piano. Conhece Villa-Lobos em 1919, e ficou interessado em suas composições, tornando-se o responsável por divulgar a obra de Villa-Lobos que, em sua homenagem escreve *Rudepoema* (1926). Rubinstein interpretou também composições de seu amigo Karol Szymanowski e de Stravinsky tocou os *Três Movimentos de Petruschka* (1921), obra considerada como a mais difícil para piano de Stravinsky.

Afonso XIII³⁸ e conheceu a Espanha de Albeniz³⁹, de De Falla⁴⁰. Ele foi considerado o maior intérprete de música espanhola na ocasião e aqui tocou tudo. Sabe quantos concertos ele deu no Rio? Treze! Onze no Municipal e mais dois no Teatro Lírico. Ele foi para São Paulo, descobriu um piano Steinway lá que depois foi pertencer a uma amiga minha lá das Perdizes (que eu morei nas Perdizes, em São Paulo). Nesse piano eu toquei muitas vezes. Ele descobriu esse piano Steinway formidável e mandou pôr no Teatro Lírico e deu mais dois concertos com ele. Essa foi a primeira vez que ele esteve aqui. A segunda vez, eu penso que foi em 1922, quando ele nos recebeu a mim, ao Villa-Lobos, ao Newton Pádua e ao Mário Ronchini.

MIS — Quando e onde isso?

VIANNA — No Palace Hotel.

MIS — Aqui no Rio, em 1918?

VIANNA — *Eu não lembro bem, acho que foi a segunda vez que ele esteve aqui.*

MIS — Entre 18 e 22?

VIANNA — *Dessa outra vez que ele veio, nós fomos convidados a fazer uma audição para o Rubinstein ouvir a música do Villa-Lobos.*

MIS — O primeiro contato do Villa e o Rubinstein?

VIANNA — *Então toquei aquele Trio, que eu tinha tocado no Municipal, com o Rubinstein me virando as páginas. E ele me disse assim:*

38 Afonso León Fernando María Jaime Isidro Pascual Antonio de Borbón y Habsburgo-Lorena, nasceu em 17 de maio de 1886 em Madrid, e faleceu em Roma no dia 28 de fevereiro de 1941. Foi o rei da Espanha do dia em que nasceu (Maria Cristina da Áustria serviu como regente até Afonso atingir a maioridade) até 1931 (quando abdicou ao trono em favor de seu filho Infante João de Bourbon e Battenberg)

39 Isaac Albéniz, nasceu em Camprodon em 29 de maio de 1860 e faleceu em 18 de maio de 1909. Foi um pianista, compositor e dramaturgo espanhol. Entre suas principais obras estão: *Suite Ibérica; Asturias; Pepita Jiménez; Tango in D major, Op. 165 n° 02; Sevilla, Op. 47 n° 03.*

40 Manuel de Falla y Matheu, nasceu em Cádiz em 23 de novembro de 1876 e faleceu em alta Gracia, em 14 de novembro de 1946. Foi um pianista e compositor espanhol. Sua principal obra é uma ópera em um ato *La vida Breve*, a qual escreveu em 1905, porém foi revisada antes da estreia em 1913.

— “Estou admirado que você está tocando todas as notas!”. Outra coisa que ele me disse engraçada. Essa não é engraçada; é boa para mim; ele disse assim pro Villa Lobos: depois de ouvir o quarteto que tem o nome de Pipoca⁴¹. Tem um tempo desse quarteto que é todo pizzicato e o Villa-Lobos deu o nome de Pipoca [cantarola]. Então ele disse que se ouvisse mais uma vez esse quarteto, seria capaz de tocar no piano, inteiro. Eu achei isso engraçado pois seria uma façanha. Outra coisa que ele disse também e isso me satisfez muito, ele disse ao Villa-Lobos: — “Tenho viajado o mundo inteiro. Ultimamente estive no México, conheci países e tudo, mas nunca vi uma pessoa como você, tão talentosa” e tudo o mais. Ele achava que o Villa-Lobos seria um grande compositor; talvez o maior do mundo naquela ocasião.

MIS — Uma profecia do Rubinstein, não? Nesse encontro foi tocada também a obra para piano, a *Prole do Bebê*?

VIANNA — Não, nesse encontro só tocamos o quarteto e o trio o *Quarteto das Pipocas* e o “Trio n.º 2”, que eu tinha estudado na casa do Villa-Lobos para tocar no Teatro Municipal, a que eu já me referi.

MIS — Numa ocasião você me contou alguma coisa relacionada a esse fato e eu creio que a audição se deu no próprio quarto do Rubinstein, não, onde tinham colocado um piano?

VIANNA — ...e o Villa-Lobos fumava charuto, o quarto estava fechado, o Rubinstein também fumava charuto. E eu ali não fumava nada (risos) e chupava a fumaça pelo nariz, né... (risos).

...E EU ALI NÃO FUMAVA NADA E CHUPAVA A FUMAÇA PELO NARIZ, NÉ...[RISOS]

MIS — Qual foi a sua impressão pessoal do Rubinstein, nessa época, professor, aos 26 anos de idade?

41 Aqui refere-se ao *String Quartet n.º 03* (1916) de Villa-Lobos. Mais precisamente ao segundo movimento, em que se realizam muitos pizzicatos e o som assemelha-se ao de pipocas estourando.

VIANNA — Magnífica! Já que o Sr. buliu nesse caso, eu vou lhe contar. Eu fui assistir ao Rubinstein na sua estreia, no Teatro Municipal, ao lado do meu mestre Henrique Osvaldo (sic). O Henrique Osvaldo era uma espécie assim de, vamos dizer, sacerdotisa (sic), que falava as coisas e a gente...

Então ele disse assim: “— Trata-se de um grande pianista!”. Quando ele fez assim: tararãããã (cantarola a Tocata em ré menor de Bach), o Osvaldo virou pra mim e disse: “— Grande pianista!”, logo de saída. Eu não sei qual seria a idade de Henrique Oswald, em 1918, você sabe?

MIS — Não⁴².

VIANNA — O fato é que nós não tínhamos elevador no Teatro Municipal. Então o Henrique Osvaldo deu uma carreira para baixo e eu fui atrás. Eu era mocinho mas ele era já...Ele estava vibrando; ele era assim nervosinho para fazer as coisas dele e foi dizendo: “— Nunca vi, nunca vi!”. Assim: o maior de todos. Agora, o Rubinstein teve uma grande repercussão, no mundo inteiro, nessa época, e aqui no Rio nem se fala. As moças só faltavam jogar seus mantôs para cima dele (risos).

...Toquei Nazareth para marinheiro.

MIS — Vamos: então: em 1919, houve o concurso a que o Sr. se referiu, não é? E em 1920?

VIANNA — ...Viagem do Rei da Bélgica!

MIS — Isso é importante.

VIANNA — Você acha importante?

MIS — Acho porque você foi agraciado pelo Rei Alberto I⁴³, e é importante que fique documentado.

42 Oswald tinha 66 anos.

43 Alberto Leopoldo Clemente Maria Meinrad nasceu em Bruxelas (Bélgica) em 8 de abril de 1875 e faleceu em Marche-les-Dames (Bélgica) em 17 de fevereiro de 1934. Conhecido como o Rei dos Belgas, e famoso por liderar o exército belga durante a invasão alemã na Primeira Guerra Mundial, e ao final da guerra tornou-se comandante dos Flandres (divisões belgas, britânicas e francesas). Visitou o Brasil em 1920, e influenciou a criação da companhia Belgo Mineira um ano mais tarde.

VIANNA — As razões são as seguintes: o Newton Pádua era um músico sério, muito bom; muito bom amigo, de muito valor e tinha uma certa influência no meio estudantil da escola...

MIS — ...Era um líder.

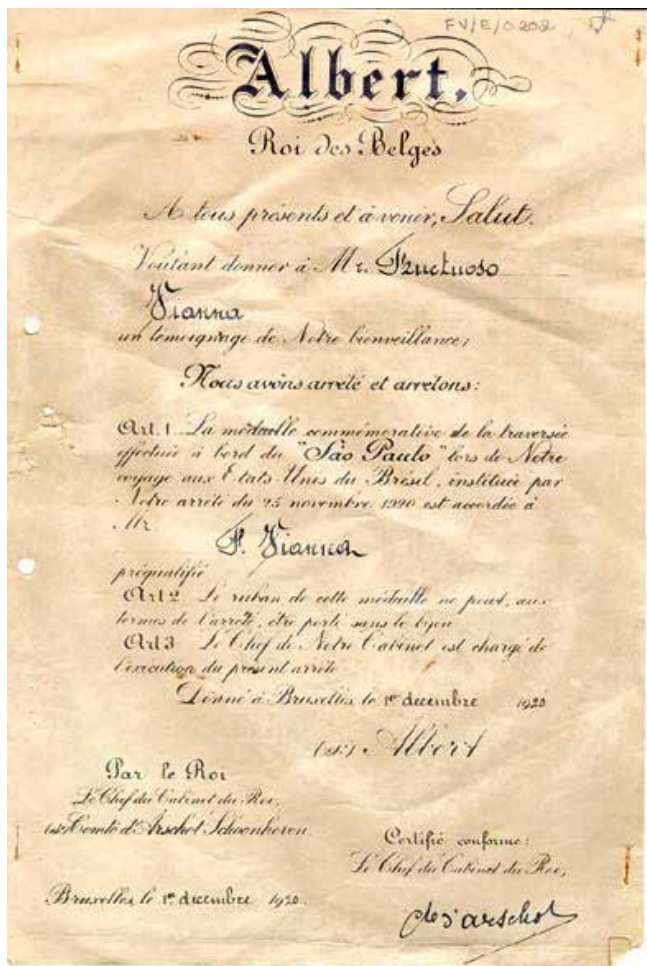


Figura 6 - Documento da condecoração por Albert I, em 1 de dezembro de 1910 (Acervo FV).

VIANNA — De maneira que um dia ele chegou pra mim e disse:

— “Olha, nós vamos para a Europa”.

— *Que negócio é esse?*

— *“Vamos representar a música brasileira na viagem do Rei da Bélgica”.*

Ele contou isso e eu caí. E o Mário Ronchini⁴⁴ não queria ir não.

MIS — O violoncelista.

VIANNA — *Não, o violinista. Mas foi, acabou indo. O Abdon Milanez⁴⁵ era diretor do Instituto. Então nos levou ao Itamaraty⁴⁶ e o Ministro das Relações Exteriores era o Azevedo Marques⁴⁷, que tinha sido pianista (risos). Olha onde é que estava a viagem com o Rei da Bélgica aí! Ele tinha sido pianista e ainda nos contou esse fato:*

— *Eu, quando era pianista e dava uns concertos no Interior, eu levava a chave para afinar os pianos.”*

MIS — E como se processou a viagem?

VIANNA — *Nós fomos então escolhidos pelo diretor da Escola Nacional de Música⁴⁸. Indicação oficial do Diretor, mas, intramuros, um pouco de indicação do Newton (Pádua) pois o diretor nunca tinha me ouvido, nem ao Vasseur, mas o fato é que nós fomos.*

MIS — E o grupo que foi? Você poderia dar nomes?

44 Mário Ronchini violinista que integrou o quinteto que tocou para o Rei Alberto I.

45 Abdon Felinto Milanez nasceu na cidade de Areia (PB) em 10 de agosto de 1858 e faleceu no Rio de Janeiro em 01 de abril de 1927. Cursou Engenharia na Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Foi diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro (1916-1923). Foi membro efetivo da Comissão de Propaganda e Expansão Econômica do Brasil na Europa. Como músico desenvolveu um trabalho como compositor, pianista e teatrólogo. Entre suas obras mais importantes podemos citar as operetas *Donzela Teodora* e *A chave do Inferno*, e a ópera *Primizie*, em um ato; além de *Hino da Abolição* e *Hino do Estado da Paraíba*.

46 Itamaraty é o Ministério das Relações Exteriores do Brasil. É um órgão do Poder Executivo. Tem a responsabilidade de assessorar o Presidente da República em suas relações com outros países e organizações internacionais.

47 José Manuel de Azevedo Marques nasceu em São Paulo em 19 de fevereiro de 1865 e faleceu na mesma cidade em 24 de maio de 1943. Foi ministro das Relações Exteriores no Governo de Epitácio Pessoa, de 1919 a 1922.

48 A Escola Nacional de Música foi fundada em 1841 por Francisco Manuel da Silva com o nome de Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Com a República, torna-se Instituto Nacional de Música. Em 1926, passa a fazer parte da Universidade do Brasil.

VIANNA — *Era um quinteto: o 1.º violino era o Mário Ronchini, o 2.º era o Augusto Vasseur⁴⁹, a viola o Gualter Lutz⁵⁰, filho do Adolfo Lutz que era diretor do Manguinhos [Instituto Bacteriológico]; o violoncelo era o Newton de Pádua.*

MIS — E você no piano. E passaram quanto tempo na Bélgica?

VIANNA — *Não! Nós fomos buscar o Rei!*

MIS — Foram a bordo do Cruzador...

VIANNA — *Fomos buscar o Rei com música e o trouxemos com música (risos); e outra coisa: um fato que pode ou não ser interessante. Para mim foi. Pelo seguinte: em 1920, a Marinha não usava uniforme de Jaquetão, mas o brasão d'armas esticado assim no pescoço. Nessa ocasião, eles aproveitaram que o Brasil tinha que gastar muito dinheiro com a viagem do Rei e mudaram o uniforme. A Inglaterra é que dava os padrões de uniforme de marinheiro; então os oficiais passaram a usar jaquetão com gravata, nessa época. É um fato que não tem nada a ver com a música, mas eu estava lá e vi e sou músico — a única relação é essa.*

MIS — E o piano de bordo era bom?

VIANNA — *Eu comprei um Steinway aqui na casa Arthur Napoleão⁵¹ para o Rei. Mas nós tínhamos três pianos: o Steinway que ficou no salão da Rainha; uma pianola na sala de armas dos oficiais e tinha um na cobertura dos marinheiros, onde toquei Nazareth para marinheiro. O que você acha disso?*

49 Augusto Teixeira Vasseur nasceu no Rio de Janeiro em 3 de setembro de 1899 e faleceu na mesma cidade em 8 de dezembro de 1969. Foi um músico brasileiro, pianista, violinista e compositor.

50 Gualter Adolpho Lutz, segundo filho de Adolpho e Amy Lutz. Nasceu na cidade de São Paulo em 3 de maio de 1903 e faleceu em 5 de junho de 1969. Morou em Paris durante a Primeira Guerra Mundial, e trabalhou como tradutor no Instituto Oswaldo Cruz (1922-1927). Formado em medicina, era também um cirurgião dentista. Amante da música, ganhou prêmios como violinista.

51 Arthur Napoleão dos Santos, nasceu na cidade do Porto em 6 de março de 1843 e faleceu no Rio de Janeiro em 12 de maio de 1925. Foi um pianista, compositor e editor de partituras musicais, professor e comerciante lusobrasileiro. Em 1866, fundou a Casa Arthur Napoleão, onde comercializava e editava partituras, além de vender instrumentos musicais. Como compositor podemos destacar entre suas principais obras: *Camões* (orquestra e banda); *L'Africane* (piano e orquestra); *A Brasileira* (piano); *Se Tu Me Amasses* (voz e piano). Um fato curioso é que Arthur foi professor de Chiquinha Gonzaga.

MIS — Muito bom! Marinheiros brasileiros do “Cruzador São Paulo”...

VIANNA — O “Encouraçado São Paulo” ⁵²foi buscar o Rei da Bélgica, em 1920...

MIS — Aonde na Bélgica?

VIANNA — Em Brugges, perto de Bruxelas.

MIS — É sabido que a Rainha Elisabeth⁵³ sempre foi uma grande apaixonada pela música; prova é a fundação dos famosos concursos...

VIANNA — Ela trazia uma caixa com música, com um repertório todo bem tratadinho, encapado direitinho e tinha um violino Guadagnini⁵⁴ que é um grande luterista italiano e ela gostava muito de música clássica.

MIS — E ela se interessava vivamente pelas audições do grupo?

VIANNA — As audições se restringiam quase que sempre à hora do jantar. Hoje o pessoal está fazendo isso nas boates para as pessoas comerem, né? [risos]. Mas a Rainha, às vezes, nos chamava para fazer música com ela e então ela vinha, trazia o seu violino e tive a honra de acompanhá-la em sonatas clássicas.

MIS — A rainha tocava direito o violino? Ela foi aluna de Ysaye⁵⁵, famoso mestre belga. O Sr. se sentiu bem acompanhando uma Rainha? (risos).

52 Encouraçado São Paulo, navio de guerra do tipo Dreadnought, serviu a Marinha do Brasil no início do século XX. Pertencia à classe de Minas Gerais. Foi lançado ao mar em 19 de abril de 1909. Seu primeiro capitão fora Francisco Gavião Pereira Pinto, que logo foi substituído por Francisco Marques Pereira de Souza. Participou de eventos históricos como a Revolta da Chibata em 1910; Bombardeio em Salvador, na chamada Política das Salvações em 1912; patrulhou as águas territoriais brasileiras durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918); entre outras atividades, transportou os monarcas da Bélgica em 1920.

53 Isabel da Baviera, Rainha dos Belgas nasceu em Possenhofen em 25 de julho de 1876 e faleceu em Laeken em 23 de novembro de 1965. Esposa de Alberto I. Após o falecimento de seu marido, ela dedicou-se às artes, criando em 1937 o Concurso Musical Eugene-Ysaye que, em 1950, começou a ser denominado Concurso Internacional de Música Rainha Elisabeth da Bélgica.

54 Guadagnini, família italiana de luteristas: Lorenzo (1685— 1746), Giovanni Battista (1711— 1786), Giuseppe (1758— 1806) e Carlo (1768— 1816).

55 Eugène Ysaye, nasceu em Liège em 16 de julho de 1856 e faleceu em Bruxelas em 12 de maio de 1931. Músico Belga, violinista e compositor, fora também chefe da orquestra belga.

VIANNA — *Eu me senti meio nervoso...mas ela era muito simpática e muito democrática.*

MIS — E o Rei?

VIANNA — *Também muito democrata. A primeira coisa que fez foi deixar o pessoal livre da etiqueta de se levantar por onde ele passasse; acabou com isso. Ele fazia esporte, aquele cabo de guerra, e, nessa hora, ele se descalçava e, você sabe, em navio de guerra tem sempre aquele pó de carvão, moinho de carvão, como eles chamam, e ficava com o pé preto, ele era alvo⁵⁶, o pé dele era muito alvo e...calçava a meia do mesmo jeito, sem lavar o pé, sem nada [risos].*

MIS — Bem professor, quer dizer então que o Sr. não deu nenhum recital para o casal real, não é, tocava com a rainha e nos jantares?

VIANNA — *Eu dei um recital todo particular, especial para a Condessa de Caraman-Chimay,⁵⁷ que vinha junto, e a rainha. É o seguinte: pode parecer que estou querendo me exibir...*

MIS — Nós aqui temos que documentar os fatos relativos às suas atividades.

VIANNA — *O fato é esse: o piano ficava na sala dos oficiais chamava-se “Praça de Armas” dos oficiais. Esse piano era muito bom, não como aquele que comprei na casa Arthur Napoleão. Então eu costumava estudar lá, à noite, porque o pessoal, às vezes, tinha sessão de cinema lá em cima e subia todo mundo e eu ficava sozinho tocando piano. Um dia estava estudando um Noturno op. 27 n. 1, em dó sustenido menor...*

MIS — Chopin...

VIANNA — *Quando olho assim, estão a rainha e a condessa me escutando. A rainha virou para mim e disse: — “Vous jouez très bien!”. Ai ela chegou mais perto, eu convidei, ela sentou e dei uma audição*

56 Alvo neste caso refere-se a cor Branca.

57 Condessa de Caraman-Chimay — Princesa Marie Joséphine Anatole Louise Élisabeth de Riquet de Caraman-Chimay, nasceu em 11 de julho de 1860 na cidade de Paris, e faleceu no dia 21 de outubro de 1952 em Lausanne. Muito famosa por sua beleza e elegância.

particular. O pessoal estava assistindo cinema e nem viu. Isso para mim foi uma honra, mas que só apareceu em público hoje, agora, nesse momento.

MIS — E ninguém soube na época, não é, professor?

VIANNA — *Nem na época...*

MIS — Fale da medalha que recebeu.

VIANNA — *No dia 7 de setembro, o embaixador brasileiro em Bruxelas, que vinha a bordo dirigindo a viagem, mais que o comandante, porque ele representava o Brasil perante a corte de Sua Majestade; ele vinha dirigindo a viagem. Ele veio até nós e disse:*

— *“O Rei quer falar com os Senhores, mas sem os instrumentos”.*

Pensei: o que será, poxa?! Será que ele vai mandar cortar a cabeça da gente? [risos]. A gente está tocando tão mal assim?! Daí, quando chegamos lá, era a condecoração, na sala do Rei, onde estava o piano Steinway, a comitiva do Rei, ele à frente, a Rainha do lado, a Condessa de Caraman-Chimay, o Comandante, o Imediato, toda uma hierarquia quase completa de um país. E o Rei falou em nome da Rainha: que ela estava muito satisfeita com o nosso trabalho e o nosso talento demonstrado e que resolveu nos agraciar com as Palmas em Ouro da Ordem da Coroa, fincada por ele mesmo na lapela! E na minha casaca ainda tem um sinalzinho [risos]. Aquela menina, eu estou com medo dela⁵⁸... [risos].

58 Referindo-se aparentemente a alguém, no local em que a entrevista se desenrolava.

*... eu estava, vamos dizer, sob a batuta do
Villa-Lobos...*



*Figura 7 – Chopin não é um autor que a gente apenas admira: é um autor
que a gente ama! Acervo FV*

MIS — Vamos então prosseguir, professor? Agora chegamos na Semana de Arte Moderna. Nas suas anotações aí, na participação na Semana de Arte Moderna, não é?

VIANNA — *Mas eu acho que nós podíamos descansar um pouquinho por que isso não vai acabar não...Que horas são?*

MIS — O Sr. poderia falar um pouco da Semana e depois descansamos. São 15:10 horas. O que podemos marcar seriam as datas de suas primeiras obras, nessa época, afinal de contas você ainda não disse nada como compositor.

VIANNA — *A Semana de Arte Moderna eu acho muito importante pra gente passar por ela. De 1919 a 1923, eu frequentei diariamente a casa de Villa-Lobos. É uma força de expressão, quando eu não saía do Rio, ia pra lá. Minha lembrança é essa. Vi os estrilos⁵⁹ que deu com a mulher dele etc e tal, vi tudo isso [risos]. Porque o gênio do Villa-Lobos é muito conhecido para eu estar com restrições aqui e isso está guardado dentro de mim e agora vou botar pra fora. Tem algum mal?*

MIS — Não, em absoluto!

VIANNA — *Vi o Villa-Lobos brigar até com vizinhos que não aguentavam mais aquela música e tudo mais, e faziam barulho lá em cima para atrapalhar o Villa. Na casa da Rua Dídimo...*

MIS — A Semana de Arte Moderna, se o Sr. falar dela, nós mantemos assim uma certa cronologia. Você já estava em São Paulo, quando houve a Semana?

FV — *Não, o Villa-Lobos me levou. Eu já tinha estudado aquele Trio e depois comecei a estudar aquela Sonata Fantasia⁶⁰.*

MIS — ...para violino e piano...

VIANNA — *Ainda estudei com a Paulina D'Ambrósio⁶¹, que também foi levada para a Semana de Arte Moderna. Então estudamos esta Sonata, eu estudei o Trio, estudei várias músicas que o Nascimento*

59 Estrilos: O mesmo que zangas, fúrias, protestos.

60 Sonata para Violino e Piano, Désespérance.

61 Paulina D'Ambrósio nasceu em São Paulo em 1890 e faleceu em 10 de agosto de 1976 na mesma cidade. Ela foi uma musicista e violinista brasileira, que estudou no Conservatório Real de Bruxelas. Lecionou por 42 anos na Escola Nacional de Música, foi professora de Ernani Aguiar, Guerra Peixe, Henrique Morelenbaum, Michel Bessler, Natan Schwartzman, George Marinuzzi, Julia Dreisler, Luis Strambi, Paulo Bosio e Santino Parpinelli.

Filho⁶² cantava, filho do velho professor Nascimento⁶³, da Escola Nacional de Música que era um barítono de primeiríssima ordem que nós tínhamos aqui no Rio. E outras pecinhas: aquelas Três Danças Africanas, do Villa-Lobos; ele fez um arranjo para octeto. O Orlando Frederico⁶⁴ estava, o Alfredo Gomes⁶⁵

MIS — O violoncelista.

VIANNA — ...Nós tocamos também esse octeto, na Semana de Arte Moderna. Lá estava com o nome de Octeto, mas eram as Três Danças Africanas. Toquei também o Quarteto Simbólico, que tinha harpa, e eu toquei a parte da harpa no piano porque não tinha harpa. Eu toquei, nos bastidores, o piano feito harpa. Puseram um papel lá dentro... Era o Quarteto dedicado à Madame Santos Lobo⁶⁶. Então a minha atuação lá foi tocando Villa-Lobos, o Trio, o Quarteto Simbólico, a Sonata e o Octeto.

MIS — E a receptividade para com essas peças do Villa-Lobos? Teve vaia? Como foi?

VIANNA — Olha, esse negócio de vaia... eu não acompanhei porque, estando no palco, acabava meu número, eu ia lá pra dentro. Não estava tão interessado senão em fazer música.

MIS — Você estava na sua, como se diz, né? [risos]

VIANNA — Justamente. Eu não estava interessado em abranger toda a figuração daquela coisa.

62 Nascimento Filho (cantor), é o filho de Frederico Nascimento, este que foi nomeado em 1889 professor de violoncelo do Instituto Nacional de Música, e foi professor de Villa-Lobos.

63 Frederico Nascimento (Setúbal, 18 de Dezembro de 1852 — 12 de Junho de 1924) foi um violoncelista e professor de harmonia português. Considerado um violoncelista notável, em 1889 foi nomeado professor de violoncelo do Instituto Nacional de Música e, mais tarde, de Harmonia, área a que se dedicou abandonando o ensino do violoncelo. Neste Instituto, teria sido professor de Harmonia, entre outros, de Heitor Villa-Lobos, que consta como tendo ingressado na instituição em 1907.

64 Orlando Frederico foi professor de conjunto de câmara na Escola de Música do Rio de Janeiro. Foi professor de Guerra Peixe

65 Alfredo Gomes sobrinho de Carlos Gomes, e pai de Iberê Gomes Grosso. Foi professor da UFRJ, assim como Orlando Frederico.

66 Laurinda Santos Lobo, nasceu em Cuiabá em 4 de maio de 1878 e faleceu em 1946. Organizava bailes e encontros "intelectuais" com músicos.

MIS — Mas fez sucesso, pelo menos movimentou o ambiente, né?

VIANNA — *Ah, movimentou demais o ambiente. Eu sabia que eles estavam recebendo vaias e tudo. E às vezes, mais tarde, recordando as coisas, eu achava que em algumas havia até razão. Houve um grande protesto da Guiomar Novaes⁶⁷. Ela também tomou parte...Você não soube disso?*

MIS — Ela protestou contra a Semana?

VIANNA — *Contra o que se estava fazendo na Semana. E, se fosse hoje, eu protestava também!*

MIS — Estava defendendo as cores acadêmicas, não é?

VIANNA — *Mas que acadêmicas! Você sabe que o Poulenc⁶⁸ fez umas peças⁶⁹ debicando Chopin e o Ernani Braga⁷⁰ tocou isso em plena Semana de Arte Moderna. Porque eles queriam coisas novas e não estavam se incomodando. No fundo tenho certeza que o próprio Ernani não estava gostando daquilo. Foram as circunstâncias que o levaram a tocar aquilo, assim como poderiam me levar também. Chopin não é um autor que a gente apenas admira: é um autor que a gente ama. Isto é que é Chopin. Se ele não tiver o seu amor, você não pode tocá-lo. Então você chega lá e tem um pianista que vai tocar a Marcha Fúnebre de Chopin, o Trio (cantarola), na gozação (risos). Ora, isso é uma gozação com Chopin e a Guiomar Novaes protestou e todo mundo deu razão a ela. Foi uma espécie de escândalo da época.*

MIS — Essa foi a primeira vez que o Sr. foi vaiado e acredito que última, não é? E Guiomar Novaes foi também vaiada junto com o Sr.?

67 Guiomar Novaes nasceu em São João da Boa Vista em 28 de fevereiro de 1894 e faleceu em São Paulo no dia 07 de março de 1979. Foi uma importante pianista brasileira. Reconhecida pelas suas interpretações de Chopin e Schumann. Divulguou o trabalho de Villa-Lobos no exterior.

68 Francis Jean Marcel Poulenc nasceu em Paris em 7 de janeiro de 1899 e faleceu na mesma cidade em 1963. Compositor e pianista francês.

69 Peças na verdade, de autoria de Eric Alfred Leslie Satie, entre elas *Embryon desséchés*. Satie nasceu em Honfleur, Baixa-Normandia em 17 de maio de 1866 e faleceu em 1 de julho de 1925, em Paris. Pianista e compositor, precursor de movimentos artísticos como minimalismo, música repetitiva e teatro de absurdo.

70 Ernani Braga (1888-1948) foi compositor, pianista e maestro brasileiro.

VIANNA — Não! Ela não foi vaiada nem eu! Quem foi vaiado foram os autores das músicas. Há um engano; não vamos por esse caminho! Os mais vaiados foram os literatos, não os músicos. Lá estavam uns que eram mais assim e outros mais assado. Por exemplo: o Menotti Del Picchia⁷¹ nunca foi assim muito moderno, né, nem hoje. Mas o Oswald de Andrade, o Sérgio Milliet⁷²...esses é que foram vaiados e não acho que o motivo foi as suas obras. Eles foram vaiados por menosprezar a parte antiga da arte; disseram adeus antes da hora para os antigos e abraçarem ali, a priori, sem razão plausível, as coisas, só por serem modernas, embora não fossem realmente arte... Porque hoje em dia nós podemos criticar e estudar a obra e abraçar aquilo, mas não só por ser moderno — que foi o espírito da Semana de Arte Moderna.

MIS — Professor, nessa ocasião o Sr. conheceu Mário de Andrade?

VIANNA — Esse é um tema muito interessante que eu gostaria de falar depois que a gente descansar um pouquinho.

MIS — Você quer descansar um pouco? Voltamos em seguida.

[PAUSA]

71 Paulo Menotti Del Picchia nasceu em 20 de março de 1892 na cidade de São Paulo e faleceu na mesma cidade em 23 de agosto de 1988. Foi poeta, jornalista, tabelião, advogado, político, romancista, cronista, pintor e ensaísta brasileiro.

72 Sérgio Milliet da Costa e Silva nasceu em São Paulo no dia 20 de setembro de 1898 e faleceu na mesma cidade em 9 de novembro de 1966. Foi escritor, pintor, poeta, ensaísta, crítico de arte e de literatura, sociólogo e tradutor.

... o Mário era uma pessoa insubstituível no meio brasileiro...



Figura 8 - Foto histórica onde se vêem importantes personalidades da cultura brasileira. Mário de Andrade ao centro e Vianna sentado à direita, ao lado de Guarnieri.

MIS — Depois de uma interrupçãozinha de 5 minutos, vamos prosseguir na conversa com o professor Frutuoso Vianna. Nós perguntávamos sobre Mário de Andrade⁷³. Nessa época, o Sr. como participante da “Semana” o conheceu?

VIANNA — Como participante da “Semana de Arte Moderna”, eu estava, vamos dizer, sob a batuta do Villa-Lobos. Então ficamos num hotel lá em São Paulo e a gente vinha estudar no Teatro durante a manhã e não tomei conhecimento nem contato nenhum com Mário de Andrade. Era tanta gente na “Semana” que... E eu não tinha nessa ocasião nenhum conceito sobre o Mário. Só vim a ter mesmo um conceito do valor dele em 1926 e isso foi no hotel Riachuelo, onde me hospedei, e o Mário estava hospedado. Ele me conhecia porque o Souza-Lima

73 Mario Raul Moraes de Andrade, nasceu em 9 de outubro de 1893 na cidade de São Paulo, faleceu em 25 de fevereiro de 1945 na mesma cidade. Foi um escritor, musicólogo, historiador de arte e crítico. Mário de Andrade, a convite do prefeito Fábio Prado e em colaboração com Paulo Duarte cria, em 1935, o Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, sendo seu primeiro diretor.

⁷⁴tinha trazido a minha Dança de Negros de Paris e tocou em São Paulo num concerto e então o Mário ficou conhecendo. Aliás eu tenho uma crítica dele sobre um concerto que dei, em 1928, em 30 de outubro, no Teatro Municipal de São Paulo. Mas em 1926 nos encontramos em casa da Elsie Houston⁷⁵ e o Mário tinha uma roupa muito interessante, assim à inglesa. Ele tinha também essas coisas, se vestia muito bem, botina engraxada. Ele uma vez escreveu um artigo sobre um moleque que pisou na botina dele, assim que ele saiu do engraxate [risos]. Ele diz que vinha tão feliz com aquela botina, com aquele “espelho” que aquele menino veio turvar sua vida, pisando; depois se recompôs, acho que perdoou o menino na crônica, muito engraçado, muito bom! Muito humano! Então na casa da Elsie, conheci o Mário e vi o estofo de que era feito. Esse sujeito era fantástico na minha opinião. E depois, com o correr dos anos, essa minha admiração foi num crescendo e eu cheguei mesmo, estudando e ouvindo opiniões, à conclusão de que o Mário era uma pessoa insubstituível no meio brasileiro. Nunca mais vamos ter um crítico de música como Mário de Andrade.

MIS — Costuma-se dizer, professor, que Mário de Andrade foi o mais completo intelectual brasileiro neste século. O Sr. endossa isso?

VIANNA — Bom, eu só posso falar sobre música, mas eu endosso. Como é que não vou endossar? Tudo o que vejo do Mário é ótimo, em qualquer setor. Outra coisa é que: um indivíduo que chegasse para conversar com ele, dava a impressão de estar pensando nele e vivendo a vida dele. Quantas vezes fui à casa do Mário, pensando que ele estava pensando em mim porque ele falava a meu respeito coisas que eu não estava pensando apesar de se tratar de coisas minhas. Essa foi uma grande impressão que ele me deixou. Outra coisa: como crítico, ele analisava. Os críticos de hoje não analisam coisa nenhuma.

MIS — O importante é que ele era músico. Um músico que escrevia.

74 João de Souza Lima, nasceu em 21 de março de 1898 em São Paulo, faleceu na mesma cidade em 21 de novembro de 1982. Foi pianista, maestro e compositor.

75 Elsie Houston-Péret, nasceu em 22 de abril de 1902 no Rio de Janeiro, e faleceu em Nova York em 1943. Foi uma soprano brasileira, aluna de Lilli Lehmann na Alemanha.

VIANNA — *Mas tem muito crítico músico que não analisa a obra. Fala que é “bonitinha”, “é de fulano”, “é importante”, “foi tocada tantas vezes”, mas analisar a obra mesmo, só o Mário. Nem o Guanabarrino. Nem o Rodrigues Barbosa⁷⁶. Esse é flautista, você sabia? Mineiro.*

MIS — Não. É o famoso crítico do Jornal do Comércio. Depois você se tornou um grande amigo do Mário, não é? Você residiu alguns anos em São Paulo...

VIANNA — *Residi em São Paulo uns dez anos. Fui para lá em 1930...*

MIS — Por que, professor?

VIANNA — *Aí fui tentar a vida em São Paulo. Fui logo admitido como professor de piano no Conservatório Dramático e Musical⁷⁷.*

MIS — O Sr. teve uma grande atuação na vida artística de São Paulo. Bom, em [19]30, você se mudou de vez para SP?

VIANNA — *O ano de 1927, eu passei na minha terra Itajubá.*

MIS — Foi rever a terra?

VIANNA — *Meu pai tinha falecido em março de 1926. Em 1927, fiquei junto da minha mãe, passei o ano lá, mas quando foi ali nos meados de 27, houve uma inauguração no Clube de Itajubá e toquei no concerto que eu mesmo organizei. Vieram até umas pessoas de Belo Horizonte e outros do Rio.*

76 José Rodrigues Barbosa (1857-1939) autor do texto “Um século de música brasileira”.

Foi crítico carioca, um dos mais respeitados. Trabalhou como crítico do *Jornal do Comércio*
77 Conservatório Dramático e Musical fundado oficialmente em 15 de outubro de 1904, suas atividades foram iniciadas somente em 25 de abril 1906. Foi a primeira escola superior do gênero na cidade e a quarta do país, precedido apenas pelo Conservatório de Música do Rio de Janeiro, Instituto de Música da Bahia e pelo Conservatório Carlos Gomes de Belém, no Pará. Extinto em 2009, seu prédio foi restaurado e integrado à Praça das Artes em 2012. Atualmente administrado pela Fundação Theatro Municipal de São Paulo, funciona no local a Sala do Conservatório, sede oficial do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo.

**...Fui em casa, arrumei o manuscrito para ele e
ele tocou...**

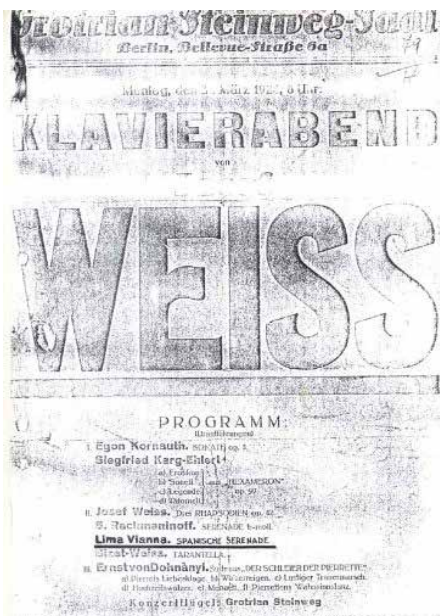


Figura 9 - Programa do recital de Weiss, em que interpreta a Serenata Espanhola, de Vianna (Acervo FV).

MIS — E sobre seu curso na Europa? Que ano você embarcou para a Europa para fazer um curso de aperfeiçoamento, para que fique registrada a época em que você foi estudar em Paris?

VIANNA — [lendo] *Mil novecentos e vinte e três: viagem para a Europa, Santos Dumont, concerto a bordo...*

MIS — Isso é importante! Como é que foi?

VIANNA — *No ano de 1922, cheguei em casa, saí daqui do Rio, já lecionava piano, tinha alunos e tudo, mas resolvi ir para a Europa. Cheguei para o meu pai e disse:*

— *“Escuta, eu vou para a Europa, para o ano”.*

— “Vai? Como é que você vai?”

— “Tomo o navio e vou.”

— “E o dinheiro?”

— “Bom, isso é com o Senhor” [risos].

Meu pai caiu com a gaita. Caiu mesmo. Mas nem eu nem ele nos arrependemos. Fui para Paris, cheguei lá e o professor que mais me indicaram foi o Philippe⁷⁸, com quem fui ter uma lição com ele e não gostei. Descobri a Blanche Selva⁷⁹, e tomei umas duas lições com ela. Nesse meio tempo, chega em Paris o nosso conterrâneo Peri Machado⁸⁰.

MIS — Violinista...

VIANNA — ...e o Iberê Lemos⁸¹ que era auxiliar do consulado brasileiro em Berlim. Eles foram a Paris não sei a que título e me convidaram para ir a Berlim, dizendo que lá o meio era bom, que eu ia gostar muito e me animaram tanto que resolvi ir e fui. Isso foi em 1923, ano em que cheguei na Europa; cheguei em abril.

MIS — Passou pouco tempo em Paris e foi para Berlim.

78 Isidore Edmond Philippe, que foi professor de Guiomar Novaes, nasceu em Budapest em 2 de setembro de 1863 e faleceu em Paris em 20 de fevereiro de 1958. Foi um pianista francês, compositor e professor.

79 Marie Blanche Selva (Brive, Corrèze, 29/1/1884 — St. Amand Tallende, 3/12/1942), pianista e professora francesa. Primeiro prêmio no CNSM — Paris, em 1895 e discípula de D'Indy. Estudou na Schola Cantorum e lá lecionou de 1901 a 1922 e depois em Praga e Estrasburgo. Dirigiu sua própria Academia em Barcelona. Depois de 1902, dedicou seu talento aos compositores franceses modernos que ela tocou na Société Nationale de Musique e na Libre Esthétique, de Bruxelas. Especializou-se também em música tcheca e é autora de cinco livros teóricos.

80 Pery Machado (1898-1955) foi um violinista gaúcho.

81 Arthur Iberê Lemos (1901-1967) foi pianista, músico e compositor. Foi homenageado por Carlos Gomes na Ópera *Lo Schiavo*.

VIANNA — *É. E lá comecei a estudar com um rapaz chamado Hanschild⁸², de Munique, aluno— neto do Busoni⁸³, a escola do Egon Petri⁸⁴ que é um grande pianista...*

MIS — Muito conhecido nos EUA. Nunca veio à América do Sul, mas muito conhecido na Europa e nos EUA.

VIANNA — *Uma vez o Egon Petri deu em Berlim cinco grandes recitais: um de Bach, um de Schumann, um de Chopin, um de Beethoven e um de Liszt; não podia deixar o Liszt...*

MIS — Se era aluno de Busoni, não podia deixar o Liszt! [risos]

VIANNA — *Esse Petri foi professor de meu professor, então todo o tempo que estive em Berlim, estudei com o Hauschild.*

MIS — Quanto tempo você passou em Berlim?

VIANNA — *Um ano e pouco. Não: dez meses. Tem um episódio muito interessante: estava tomando lição até umas 10h da manhã, na casa do Hanschild, quando aparece lá um José Weiss⁸⁵ que eu nem sabia quem era. Ai e ele (Hauschild) me apresentou como um grande pianista, aluno de Liszt, e disse ao Weiss que eu também era compositor e me pediu que tocasse alguma coisa minha. Toquei minha Serenata Espanhola. O Weiss disse: “vou tocar isso no meu concerto para a semana!” Fui em casa, arrumei o manuscrito para ele e ele tocou.*

MIS — Qual a nacionalidade dele?

VIANNA — Alemão. E Weiss quer dizer branco, não é? Ele tinha mania de fazer verdadeiros discursos nas horas dos concertos. Levantava do piano e falava. Diz que aquele grande intérprete de Chopin também fazia isso, o ...

82 Rudolf Hauschild, ex-aluno de Egon Petri, da escola de Busoni.

83 Dante Michaelangelo Benvenuto Ferruccio Busoni, nasceu na Itália em 1 de abril de 1866 e faleceu em Berlim em 27 de julho de 1924. Foi um compositor, pianista, professor e maestro.

84 Egon Petri (1881-1962) Pianista, aluno de Busoni, Carreño, Buchmayer e Draeseke. Professor no Conservatório de Berlim e na Universidade de Cornell (EUA).

85 Josef Weiss (1864-1945) pianista e compositor. Aluno de Liszt.

MIS — De Pachmann⁸⁶

VIANNA — *É: “Vou tocar agora Berceuse de Chopin que eu toco há mais de 30 anos e isso é wunderbar!” Aquela coisa. Esse José Weiss era assim também. Ele dizia: “— Vou tocar agora uma Spanishes Serenade de um compositor brasileiro que está aqui na platéia”.*

MIS — Você já tinha tocado em público a sua *Serenata*?

VIANNA — *Não, lá não.*

MIS — E de lá da Alemanha, você foi pra onde?

VIANNA — *Voltei para Bruxelas. Cheguei lá, a Lúcia Branco⁸⁷...*

MIS — Sim, professora de nosso famoso Nélson Freire⁸⁸...

VIANNA — *Sim, professora emérita no Rio. Mas, antes de uma professora emérita, uma grande pianista. Ela deu um concerto em Bruxelas que foi um assombro. Foi aluna do Arthur de Greef⁸⁹; aí eu o procurei e estudei com ele que também foi aluno de Liszt.*

MIS — Quer dizer que as convergências se faziam em torno dos ensinamentos de Liszt. E da Alemanha, o Sr. voltou a Paris e ficou quanto tempo lá, professor?

VIANNA — *Estudei com o De Greef por causa da Lúcia Branco que deu um concerto com grande sucesso e o De Greef me disse: — “No*

86 Vladimir von Pachmann, nasceu em Odessa em 27 de julho de 1848 e faleceu em Roma em 6 de janeiro de 1933. Foi um pianista conhecido por interpretar as obras de Chopin.

87 A professora Lúcia Branco (1903-1973) teve um papel fundamental no ensino de uma geração de pianistas no Rio de Janeiro, e ela própria foi aluna de Arthur De Greef, que teve aulas com Franz Liszt.

88 Nelson Freire nasceu em 18 de outubro de 1944 na cidade de Boa Esperança (MG) e faleceu em 01 de novembro de 2021. Foi um pianista brasileiro de fama internacional. Foi aluno de Nise Obino e Lúcia Branco.

89 Arthur de Greef nasceu em 10 de outubro de 1862 em Lovaina (Bélgica) e faleceu em 29 de agosto de 1940 em Bruxelas. Foi pianista e compositor. Estudou no Conservatório Real de Bruxelas com o professor Louis Brassin. Foi aluno também de Franz Liszt em Weimar. Autor de música de câmara e de peças para piano. Recebeu o seguinte comentário de Debussy: “M. A. de Greef a joué merveilleusement un concerto pour piano de Saint— Sæens (œuvre consacrée)” — La Revue Blanche, Paris, 1er avril 1901. Tradução: “O senhor A. de Greef tocou maravilhosamente um concerto para piano de Saint Sæens”.

"l'endemain de son exécution, elle était connue dans toute la Belgique⁹⁰".
E ele também viajava muito, estava sempre em Londres, mas me escrevia dizendo: "— Sua lição vai ser tal dia, em Bruxelas", e era na Maison Pleyel de lá, não me lembro bem. Ele era muito simpático e tudo...

MIS — A sua *Dança de Negros* é de que época?

VIANNA — É de 1924.

MIS — Mais tarde, portanto.

90 Tradução "No dia seguinte ao seu recital, ela já era conhecida em toda a Bélgica"

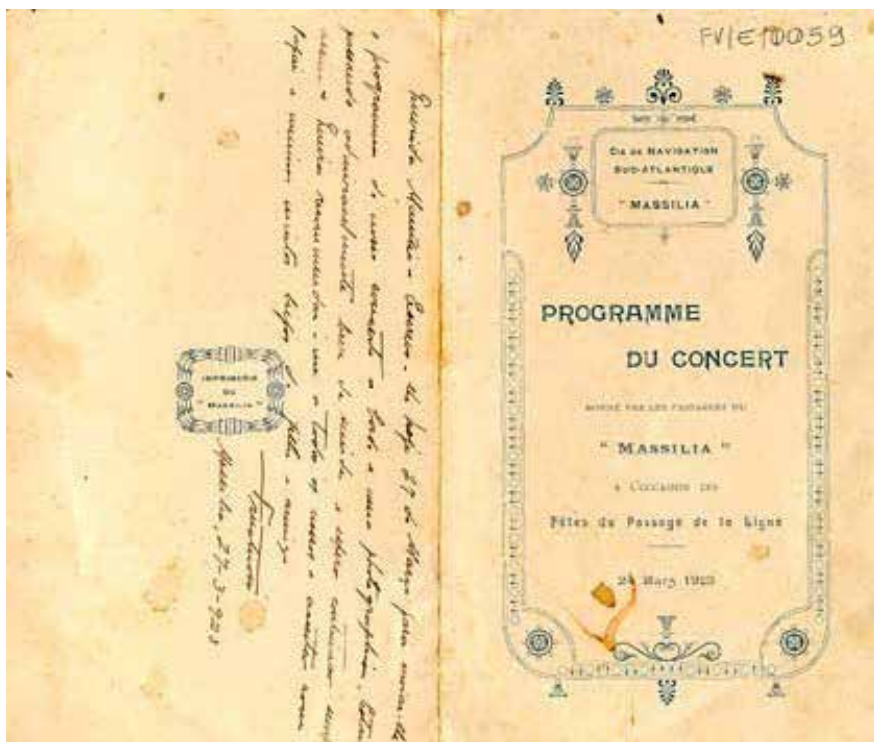


Figura 10 - Acervo FV

MIS— E Santos Dumont? O Sr. Já falou pela segunda vez. O que ele tem a ver com isso?

VIANNA — É que viajei com Santos Dumont, em 1923, quando fui para a Europa e fiz conhecimento dele a bordo. Ia também gente muito importante nesse navio era um grande navio, o Massilia, francês, do Chargeurs Réunis, de 24 toneladas, um colosso! Uma patisserie francesa [risos]. Estavam lá a Madame José Santa Marina que é uma fortuna imensa na Argentina... Dei um concerto a bordo. Vou contar. Entrei aqui na Praça Mauá, no Massilia, e já fui recomendado à Sra. Graça Aranha⁹¹, a laia Graça Aranha⁹², a mãe de Heloisa Graça Aranha, casada lá em

91 José Pereira da Graça Aranha foi um escritor e diplomata brasileiro, e um imortal da Academia Brasileira de Letras, considerado um autor pré-modernista no Brasil, sendo um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922.

92 Graça Aranha foi casado com Maria Genoveva, a laia, filha do conselheiro José Bento de Araújo, presidente da província do Rio de Janeiro entre 1888 e 1889.

Pernambuco com o Rosa e Silva⁹³, grande político. Fui com laiá Graça Aranha, mãe do Temisso [?], do Itamaraty, não sei se está vivo...A família Conde [?], que era uma família bonita; tinha uma moça que era o rosto da Gioconda, uma moça linda! Toda essa gente fazia festa para mim porque eu tinha um “Caveau” fora do comum, na sala de visitas do navio. Então todo santo dia eu tocava para essa gente ouvir. Ia a bordo também Leão Veloso⁹⁴ — nome verdadeiro de Gil Vidal, do Correio da Manhã. Essa gente, vendo que eu não me fazia de rogado e tocava todo dia, propôs organizar um concerto para mim. Quem propôs isso foi um [?], de Montevidéo. Ia, por exemplo, a Madame Bueno, esposa de [?], Ministro do Uruguai em Berna; ia o Roberto Brandão, Ministro do Brasil na Suécia, Santos Dumont — uma viagem principesca! Quando me proposuram isso, ficaram todos acanhados de propôr que eu ganhasse alguma coisa. Ai eu falei: “— Eu vou lá para estudar e, se me derem um cobre...”. Então a Madame José Santa Marina me mandou uma pelega francesa. Eu tirei a minha viagem de graça e ainda ganhei dinheiro! Não foi uma proeza minha?! Tocar a bordo, ganhar a viagem a bordo. Agora se faz na televisão, mas já passei da fase da TV⁹⁵...

...Eu tirei a minha viagem de graça e ainda ganhei dinheiro!

MIS — ...e o Sr. fez amizade com Santos Dumont?

MIS — Continue, professor

VIANNA — *Eu quero que o Sr. continue também. Escuta uma coisa: eu vou fazer uma promessa solene aqui, com três testemunhas. Eu penso que ainda tenho esse retrato que mandei tirar, na viagem do Massilia, junto com o Santos Dumont e mais o Roberto Brandão, que era ministro do Brasil. Se eu tiver, vou dedicar ao museu, como lembrança desta*

93 Francisco de Assis Rosa e Silva (Recife, 4 de outubro de 1857 — Rio de Janeiro, 1 de julho de 1929) foi um político brasileiro, vice-presidente da República de 1898 a 1902 no governo Campos Sales. Foi também deputado federal, ministro da Fazenda do Governo Artur Bernardes, ministro do Supremo Tribunal Federal e diretor do Jornal do Brasil.

94 Pedro Leão Veloso foi um ministro de Estado brasileiro. Assumiu o Ministério das Relações Exteriores do Brasil no governo Getúlio Vargas interinamente por três vezes, de 24 de agosto de 1944 a 20 de fevereiro de 1945, de 19 de março a 15 de abril de 1945 e de 6 de julho a 30 de outubro de 1945.

95 Neste trecho Fructuoso cita muitas figuras, algumas já identificadas e mencionadas neste trabalho, enquanto outras não foi possível encontrar informações. A Revista da Tulha agradece qualquer informação que o leitor tiver. Escrever para revistadatulha@usp.br

entrevista [pausa]. Agora você não repare porque estou de bonezinho; estou até bonitinho! [risos], quando foi na ocasião do “mais pesado que o ar”, naquela festa que houve aqui..

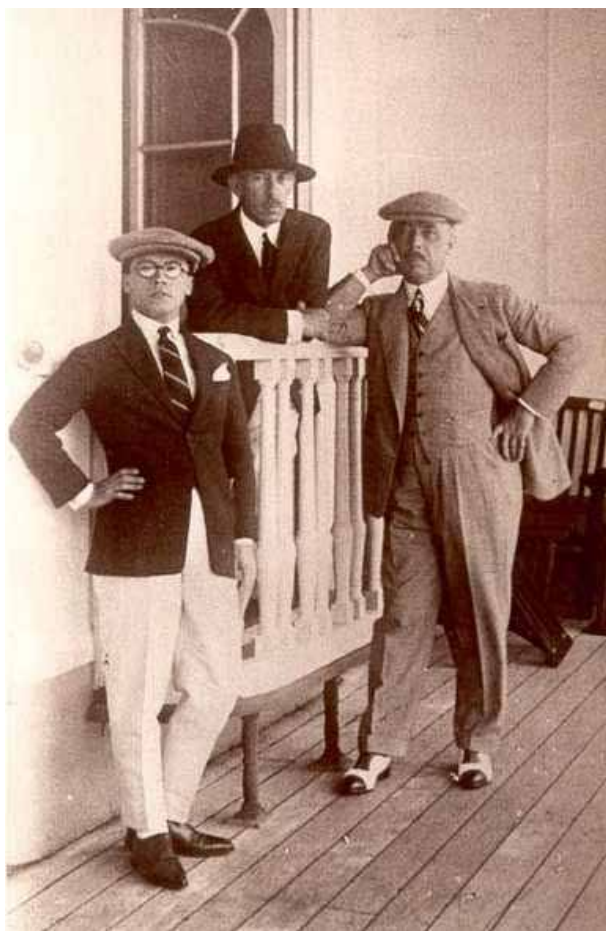


Figura 11 - Agora você não repare porque estou de bonezinho; estou até bonitinho!

— Isso anos depois...

VIANNA — ... Eu trazia no carro comigo uma dessas fotografias autografadas pelo Santos Dumont e perdi.

MIS — Porque o Sr. é autor do *Hino a Santos Dumont*, não é? Encomendado pela Aeronáutica, essa coisa toda.

VIANNA — Agora vou contar a história do Santos Dumont. Como viajei com ele, sempre o tive em muito boa conta, aliás todo mundo tem, mas ultimamente ele andava meio doente da cabeça e tudo..., mas sempre o respeitei. Afinal, um amigo meu entrou na minha casa e disse:

— “Olha, você está convidado a fazer a música de um *Hino a Santos Dumont*, cuja letra é minha”.

O professor França Campos, do Colégio Bennett, depois foi até diretor do Instituto de Educação etc. Eu já tinha outras músicas com ele — ele, o letrista, e eu, o músico — e me senti muito bem ao ser convidado. O convite foi feito pela comissão encarregada, pelo Ministério da Aeronáutica, de organizar os festejos comemorativos do cinquentenário do voo do mais pesado que o ar.

MIS — Portanto em que ano?

VIANNA — Mil novecentos e cinquenta e seis. Fiz esse *Hino*, gostei muito dele. Porque tem composições minhas que...O fato de ser da gente não significa que a gente não tenha autocritica desenvolvida. Mas gostei muito desse *Hino*. É muito simples, é muito “hino”. O Muricy disse: “— Este é um hino!”. Porque tinha uns negócios de Santos Dumont... [cantarola].

MIS — As marchinhas transformadas em hino...

VIANNA — Mas o meu hino é hino mesmo! Então fui lá para fazer o Ministro ouvir. Gravei no Colégio Bennett, com um pessoal de lá, eu tocando piano. Levei para o Ministro ouvir. Ele aprovou na mesma hora e mandou imprimir três mil exemplares e espalhar por esse mundo afora. Mas com isso eu não ganhei um tostão e faço questão de ressaltar.

MIS — Mas professor, o Sr. não foi agraciado depois? Nem com a medalha Santos Dumont?

VIANNA — Não.

MIS — Então é uma falta imperdoável! Não é, Ricardo? Tanta gente agraciada pelo Ministério da Aeronáutica e o autor do hino ficou de fora!?

VIANNA — *Essa comissão foi encarregada de organizar os festejos. Agora eu posso citar o nome do professor Ari da Mata, que era presidente da comissão.*

... e essa carreira de compositor tão inspirado?



Figura 12 - Acervo FV

MIS — Mas professor, o Sr. não falou de sua obra. Ela começou em 1920, não é verdade? Qual foi sua primeira música?

VIANNA — *Aqui consta que foi o Prelúdio nº 1 que eu comecei a registrar. Agora você sabe que, quando um indivíduo começa a fazer*

um índice, uma coisa assim, ele não começa do comecinho, né. Eu, como criança, devia ter algumas composições...

MIS – Fez? Chegou a fazer?

VIANNA – *Que eu me lembre, tenho uma Barcarola, do ano de 1915, e eu não era mais criança, tinha dezoito anos, mas é uma Barcarola muito bem feita; nunca esqueci dela nem imprimir nem escrevi. Escrevi em Belo Horizonte, que minha irmã me pediu...*

MIS – Mas escrita mesmo data de 1920? A partida oficial é 1920?

VIANNA – *Este Prelúdio nº 1, que está escrito aqui, ganhou um prêmio numa sociedade em que o Luiz Heitor⁹⁶...ele conta no livro dele “150 anos de Música Brasileira”, que é o único livro que fala de mim⁹⁷, da minha biografia, e fala que o Prelúdio nº 1 ganhou um prêmio numa sociedade cujo nome eu não me lembro mais. Sinto que tenho uma veiazinha russa na minha composição, outra espanhola, outra brasileira e outra universal.*

MIS – São as afinidades, não é? Mas você, na sua família, são todos mineiros, de quatro, cinco gerações, tudo mineiro?

VIANNA – *Não: portugueses. Meus dois avós, paterno e materno, os homens, são portugueses. As avós são brasileiras.*

MIS – Quer dizer que é só afinidade espiritual?

VIANNA – *Mas pera aí! Aqui eu não posso falar de toda a minha vida porque daqui eu já passo para Portugal [risos]. Olha aqui [lendo] Relíquia Apócrifa, Canções Trovadorescas, Guilherme de Almeida,*

96 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, nasceu no Rio de Janeiro em 13 de dezembro de 1905 e faleceu em Paris em 10 de novembro de 1992. Foi um musicólogo e folclorista brasileiro. Trabalhou como bibliotecário no Instituto Nacional de Música e posteriormente assumiu a cadeira de folclore desta mesma instituição. Foi representante do Brasil na Divisão de Música da União Pan-Americana em Washington, e em 1951 transferiu-se para Paris, onde assumiu o cargo de comissariado da Música da UNESCO.

97 *150 anos de música no Brasil (1800-1950)* foi lançado originalmente em 1956. O próprio Vianna, no decorrer da entrevista, fala sobre o livro de Vasco Mariz *Figuras da música brasileira (1948)* em que também é citado. Temos também o livro de Marcos Câmara de Castro *Frutuoso Vianna Orquestrador do Piano* (2003).

Relíquia Apócrifa, Cantar Galego, Partir e Ficar...O meu sangue tem quase 50% português.

MIS — Então em 1920 o Sr. começou com o *Prelúdio nº1* e logo depois vem a *Serenata nº1*, não é? Agora, e essa carreira de compositor tão inspirado? Que influências o Sr. considera que terá havido na sua maneira de compor? O Sr. falou aí na veia russa, espanhola, mas que tipo de influência de composição brasileira o Sr. nomearia? Que coisas brasileiras profundamente o Sr. gostava de ouvir? Porque você é um compositor que já apareceu dentro do nacionalismo musical, com obras já mais características, de modo que queremos saber se alguns dos mestres brasileiros tiveram influência sobre você ou se a coisa surgiu por afinidade espontânea...

VIANNA — *Eu acho que o Ernesto Nazareth⁹⁸ influenciou todo mundo. Agora, eu ouvi muita cantiga caipira no interior, moda de viola, isso eu ouvi muito e gosto até hoje. Eu tenho a Toada nº6 que está gravada naquela série, tocada pelo Heitor Alimonda⁹⁹.*

MIS — É de 1946.

VIANNA — *A primeira audição dessa Toada foi num concerto meu aqui na ABI¹⁰⁰, de composições minhas e ela foi tocada. Eu a considero a minha obra mais perfeita.*

MIS — A mais acabada, a mais *raffinée*.

VIANNA — *Eu, sem falsa modéstia...*

MIS — A sua música é toda muito perfeita, muito bem trabalhada, mas naturalmente há as preferências do próprio autor.

98 Ernesto Júlio de Nazareth, nasceu em 20 de março de 1863 na cidade de Rio de Janeiro, e faleceu na mesma, no dia 1 de fevereiro de 1934. Foi um pianista e compositor brasileiro. Conhecido pelo maxixe (tango-brasileiro), um subgênero do Choro. Este que no final do século XIX e início do século XX fazia referência a certos conjuntos musicais (flauta, cavaquinho e violões) e não a um gênero específico. Conjuntos estes que tocavam polcas, lundus, habaneras, mazurcas e outros gêneros estrangeiros de uma maneira sincopada.

99 Heitor Alimonda, pianista e compositor brasileiro, nascido em Araraquara (1922), faleceu no Rio de Janeiro em 20 de abril de 2002, aposentou-se como professor titular da Escola de Música do UFRJ, na qual trabalhou por 30 anos, e no ano de 1994 recebeu o título de professor emérito.

100 Associação Brasileira de Imprensa.

VIANNA — *Eu sinto o seguinte: um pai tem um filho e pode dizer que ele é inteligente, que a filha dele é muito bonita e tudo mais, e não afeta em nada. Esta Toada nº6, minha, eu a acho uma obra perfeita. É um segundo Noturno de Chopin, só que brasileiro.*

— E outros exemplos desse tipo? Vamos a eles, professor, ao longo de sua extensa obra musical.

VIANNA — *Variações sobre um tema popular. Essas variações, isso quer dizer: é a minha infância, a minha cidade vergel¹⁰¹, onde predominava o verde das árvores e o casario era muito inferior, pequeno. A cidade valia mais pelo que apresentava de rústico, de beleza, de poesia.*

— Itajubá.

VIANNA — *Itajubá. Eu morava no comecinho. Morei na Praça da Matriz, ouvia o sino tocar, muito bem e tudo... Aqui nessas variações, tem uma que chamo de Angelus¹⁰² e que representa as seis horas da tarde e o sino tocando. É o tema da variação que é o Vem cá, Bitu.*

MIS — Professor, a gente lê aqui que, em 1932, o Sr. também homenageou o “Rei do Samba”, o grande José Barbosa da Silva, o Sinhô¹⁰³. Que música é essa, *Homenagem a Sinhô*? Antes que você fale dessa obra, eu queria saber se você o conheceu pessoalmente?

VIANNA — *Não, só de vista. Eu o vi tocar numa casa de músicas, de um jeito rústico, assim... No Vieira Machado, na Casa Beviláqua, por aí, na Rua do Ouvidor, em algumas daquelas casas. A Homenagem..., eu estava em São Paulo e pude, não é, verificar como é diferente o toque*

101 Terreno em que se cultivam árvores frutíferas e plantas ornamentais; jardim, horto.

102 A Hora do Angelus, conhecida também por Toque das Ave-Marias ou Hora das Ave-Marias, que correspondem às 6h, 12h e às 18h, faz referência ao momento de Anunciação, ou seja, no momento em que o anjo Gabriel apareceu e anunciou a vinda do Cristo à Virgem Maria. Para os cristãos estes momentos são considerados como uma reafirmação da comunhão entre Deus e os Homens.

103 José Barbosa da Silva, conhecido como Sinhô, nasceu em 08 de setembro de 1888, na cidade do Rio de Janeiro e lá faleceu, em 4 de agosto de 1930. Foi um instrumentista e compositor brasileiro. Conhecido por suas composições de samba, na primeira fase do samba carioca.

brasileiro [paulista]¹⁰⁴ do carioca. Então eu fiz um toque brasileiro do carioca, no estilo do Sinhô. Porque aquilo é no estilo do Sinhô. E é bem brasileiro. E é carioca. Tanto que eu botei lá: “Sinhô, compositor carioca de sambas”.

...sou talvez o compositor brasileiro que mais tenha aproveitado temas do livro do Mário.



Figura 13 Da esq. para a dir.: Sra. e Sr. Alfred Cortot, Guarnieri, Souza-Lima e Vianna (Acervo FV).

104 “Paulista”. Acreditamos que Frutuoso neste momento fazia uma comparação entre a música feita em São Paulo e a música feita no Rio de Janeiro, e acabou equivocando-se ao utilizar o termo “Brasileira”. Sendo assim, compreendemos que a intenção do compositor era utilizar a palavra “paulista”.

MIS — O Sr. sentia muita resistência à música de caráter popular? Havia muito preconceito, não?

VIANNA — *Essa minha Homenagem a Sinhô é popular e não é.*

MIS — O que quero dizer é que existia um preconceito dos músicos chamados clássicos aos músicos populares. Por exemplo, como se via Pixinguinha¹⁰⁵, nessa época?

VIANNA — *Ah, bom! O Pixinguinha, eu comecei a ouvir falar nele através do Villa-Lobos, que tinha uma grande admiração por ele, muito grande. A única pessoa que eu talvez tenha notado um certo preconceito, de longe, que talvez não tivesse coragem [de assumir], era maneiroso...ele não se abria, era o Agnelo França¹⁰⁶. Comigo ele falava alguma coisa, mas não se abria. Ele falava muito da minha Dança de Negros, só por causa do título. Ele disse que gostou do título da minha música: Dança de Negros, quer dizer: qualquer negro. Mas quando se queria restringir mais ele não gostava muito não. Tinha um pouco de preconceito. Foi a única pessoa que achei que tinha uma certa restrição, mas os outros não, nada, nada. Depois eu vi o Francisco Braga¹⁰⁷ escrever toadas também...*

MIS — Francisco Braga entrou tarde no nacionalismo mas entrou. Sobre sua música de câmara e obra para orquestra e ainda a obra para canto e piano? Vou pedir ao Aluísio de Alencar Pinto que questione sobre algumas curiosidades referentes à sua obra. — Parece que você tem uma predileção muito especial por essas canções arcaicas portuguesas, não é? Você considera também um grande trabalho.

105 Alfredo da Rocha Vianna Filho, conhecido como Pixinguinha, nasceu em 23 de abril de 1897 na cidade do Rio de Janeiro, e lá faleceu, em 17 de fevereiro de 1973. Foi um maestro, flautista, saxofonista, compositor e arranjador brasileiro. Um dos maiores nomes da música popular brasileira, contribuiu para o desenvolvimento do choro, atribuindo a esse uma forma musical definida.

106 Agnelo Gonçalves Viana França, nasceu em Valença (RJ), em 14 de dezembro de 1875, faleceu na cidade do Rio de Janeiro em 12 de julho de 1964. Foi um compositor, pianista, regente e professor de Harmonia. Foi aluno de Alberto Nepomuceno.

107 Antônio Francisco Braga, nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 15 de abril de 1868 e lá faleceu no dia 14 de março de 1945. Foi discípulo de Jules Massenet (1842-1912), no Conservatório Nacional de Paris. Em 1900 foi nomeado professor do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro. Foi diretor artístico e regente da Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos por mais de vinte anos, e foi eleito Presidente Perpétuo da Sociedade Pró-Música. Recebeu do governo francês a *Legion D'Honneur*, no grau de Cavaleiro. Cadeira n° 32 da ABM.

VIANNA — *Um sujeito que é pai de 15 filhos, será que vai achar que esse é melhor do que o outro? Ele gosta de todos. Às vezes quero fazer essa restrição e dizer que gosto mais dessa ou mais daquela, mas depois eu mesmo desmancho porque acho que todos são meus filhos, nasceram de mim, porque numa situação toda especial eu fiz isso mas tinha razão de fazer. A minha obra mais fraca de todas: mas eu gosto dela.*

MIS — Que você considera fraca, não é? Então é diferente. E a *Toada* n° 1?

VIANNA — *Escuta, esta música eu fiz de improviso no piano da baronesa do Bonfim, na Rua Senador Vergueiro. Eu estava estudando lá para dar um concerto, em 1928, e o timbre do piano me convidou a fazer essa toada. Que coisa engraçada!*

MIS — A *Toada* n°5, que é feita sobre um tema gaúcho, que é muito bonito. É uma peça difícil de tocar e eu gosto muito da *Toada* n°5.

VIANNA — *É difícil, muito difícil.*

MIS — Obras para canto e piano. Vê-se na sua musicografia: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Lord Byron...O Sr. colocou música sobretudo nos [poetas] vivos brasileiros. Ou não?

VIANNA — *Primeiro eu vivi o poema e depois eu fiz a música. O contrário nunca foi comigo. Agora eu estou com vontade de fazer isso: se eu puder, vou pedir para um poeta musicar uma letra minha. Mas sempre foi o contrário.*

MIS — Frutuoso, e, por exemplo, as obras preferidas? Eu, por exemplo sou um fã incondicional do *Corta Jaca*, já gravada no estrangeiro duas ou três vezes. As *Miniaturas* também, quer dizer, são obras das mais representativas, não é?

VIANNA — *As Miniaturas. O primeiro alento que tive para continuá-las foi o Camargo Guarnieri*¹⁰⁸. *Ele foi em minha casa e toquei até uns três números para ele. E você sabe, quando ele quer falar, ele fala mesmo: — “Isto é uma porcaria! Não adianta nada!”... Mas ele gostou. Daquela Nigueninha ele gostou...[cantarola].*

MIS — *As Miniaturas são feitas sobre temas populares brasileiros e colhidos no Ensaio Sobre a Música Brasileira*¹⁰⁹, do Mário de Andrade.

VIANNA — *Outra coisa que eu queria falar aqui: eu penso não posso provar, só estou fazendo uma estatística que fui o compositor que mais aproveitou temas do Ensaio da Música Brasileira, do Mário de Andrade. Vamos ver, quer ver? Jogos Pueris, Roda das Flores têm dois temas do Mário. Um deles eu já conhecia desde que eu era pequenininho e que minha mãe me cantava. A Canoa [cantarola], esse está no Mário, mas o primeiro não [cantarola “Roda das flores, tem flor de toda cor, tem perpetua, tem (sodada?) amor perfeito e linda flor”]. Isso aí eu ouvia minha mãe cantar; isso eu já trazia.*

— *A Toada n° 5, também sobre tema popular...*

VIANNA — *Toada n° 5 o Mário tem. Vamos contar: aqui tem sete. Eu disse o seguinte: que sou talvez o compositor brasileiro que mais tenha aproveitado temas do livro do Mário. Que mais vocês querem saber?*

MIS — *E a música coral?*

VIANNA — *Ah, isso eu não dou valor nenhum.*

MIS — *Porque?*

VIANNA — *Eu não escrevo para coro de forma que agrade...Mas eu tenho coisas para coro, eu tenho o Sabiá...*

108 Mozart Camargo Guarnieri, nasceu em Tietê em 1 de fevereiro de 1907 e faleceu em São Paulo em 13 de janeiro de 1993. Foi um compositor, professor e regente brasileiro. Possui um acervo de mais de 700 obras e é provavelmente o segundo compositor brasileiro mais executado, ficando atrás somente de Villa-Lobos.

109 *Ensaio sobre a música brasileira*. É uma publicação de Mario de Andrade, o qual realizou um estudo amplo e ao mesmo tempo genérico traçando possíveis relações entre música erudita e a música popular, buscando a nacionalização da música brasileira.

MIS — O Madrigal...

VIANNA — Ah, esse Madrigal é muito bom! É para três vozes mas isso é um madrigal mesmo, do tempo renascentista, meu Deus! Pergunta para a Cleofe!

MIS — Você está desprestigiando os filhos. Você escreveu quatro peças, não é?

VIANNA — A Semana do Amor é uma peça portuguesa. Quer dizer, o texto é popular de Portugal mas a música é minha [pausa].

... Mas eu não estava preso nem nunca fui preso. Sou preso aos encantos femininos.



Figura 14 Dona Juju, Guigui e Anna Maria (Acervo FV)

MIS — Pois não, pode prosseguir, professor.

VIANNA — *Às cinco horas eu tenho que estar na Academia de Música...*

—...Para uma eleição. São 4:10 h.

MIS — Esse boletim Interamericano de Música, publicado pela Organização dos Estados Americanos, publicou o catálogo das obras de Frutuoso até 1958. Eu queria saber se, de 1958 para cá, essa lista foi muito aumentada?

VIANNA — Não muito porque o Vasco Mariz, no seu livro *Cinco figuras da Música Brasileira*¹¹⁰, ele diz que, pela cronologia, percebe-se que o Frutuoso escreveu muito mais no período de 1920 a 1935, por aí...

MIS — Porque caiu sua produção, professor?

VIANNA — *Só Deus...*

MIS — Só Deus sabe. De 1958 para cá, o Sr. pouco trabalhou em composições, não é verdade?

MIS — Foi, durante muitos anos, professor da Escola Técnica...

MIS — Se me permitem, na cronologia de sua vida, hoje narrada, para este Museu, o Sr. parou em São Paulo, não é? Quando entramos na sua obra.

VIANNA — *Ai, em 1941, vim para o Rio e fui convidado para reger uma cadeira de piano no Colégio Bennet. Foram vinte anos aí. Mas não quer dizer que eu não tenha feito outras coisas.*

¹¹⁰ Vasco Mariz, nasceu no Rio de Janeiro em 22 de janeiro de 1921 e faleceu na mesma cidade em 16 de junho de 2017. Foi um historiador, musicólogo, escritor e diplomata brasileiro. Formou-se no Conservatório Brasileiro de Música, e graduou-se em Direito pela Universidade do Brasil. Foi diplomata, embaixador, delegado em vários organismos internacionais de importância, como a ONU (Organização das Nações Unidas), OEA (Organizações dos Estados Americanos), GATT (Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio), e UNESCO. Foi chefe do departamento cultural do Itamaraty. O livro na verdade se chama *Figuras da música brasileira contemporânea* e foi publicado em 1948.

MIS — Participou de júris, concursos, atividades múltiplas. E sua entrada na Escola Técnica, foi em que ano?

VIANNA — *A minha entrada foi o seguinte: eu estava em São Paulo, ainda, dirigindo o Coral Paulistano...*

— Foi regente do Coral Paulistano. Uma coisa importante aí...

VIANNA — *A minha vida de professor, em São Paulo, não foi narrada aqui. Em 1930, em São Paulo, fui convidado para reger uma cadeira de piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Então me deram alunos que tinham sido do Raimundo de Macedo¹¹¹, que tinha falecido.*

MIS — ...Português.

VIANNA — *Até, outro dia, uma aluna que foi do Raimundo e foi minha também foi me procurar para uma entrevista, um testemunho de que ela precisava. Aí, eu fiquei sete anos e pouco...*

MIS — Em São Paulo.

VIANNA — *Na regência de uma cadeira do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Neste meio tempo, apareceu o Camargo Guarnieri, com quem eu me dava muito, era muito meu amigo, e me indicou para substituí-lo porque ele ia, como pensionista do governo de São Paulo, estudar na Europa. Ele não tinha uma pessoa para ficar com o Coral Paulistano. Indicou o meu nome e então fui substituí-lo mais ou menos de meados de 1938 até 1940. Eu dirigi mais ou menos 17 concertos no Teatro Municipal de São Paulo, pelo Coral Paulistano. Aí, em 1940, o Guarnieri chegou e eu cedi o lugar a ele, embora ele não quisesse que eu fizesse isso mas eu fiz. Mas ele não voltou para o antigo lugar dele. Não sei o que ele andou fazendo porque fui para o Rio Grande do Sul, fiz lá uma turnê de onze concertos mais ou menos e gostei tanto de lá que fiz questão de escrever um artigo na Gazeta de São Paulo. Fui à Gazeta, pedi para escrever e afinal consegui.*

111 Raimundo de Macedo, pianista e diretor musical de orquestra, foi um dos fundadores do Conservatório de Música do Porto (1917), conjuntamente com outros membros do corpo docente, como, Joaquim de Freitas Gonçalves, Luis Costa, José Cassagne, Pedro Blanco, Oscar da Silva, Ernesto Maia, Moreira de Sá, Carlos Dubbini, José Gouveia, Benjamim Gouveia e Angel Fuentes.

Não sei se tenho guardado. O Rio Grande do Sul me encantou pela simplicidade, pela hospitalidade, pelo jeito das moças, das mulheres, sem malícia nenhuma. Mulher sentada em café...Foi a primeira vez que vi mulheres sentadas em cafés...

— ...No Brasil.

VIANNA — *Não era confeitaria chique, não! Era café mesmo e achei aquilo uma delícia porque eu tinha visto na Europa, né. O Rio Grande do Sul tinha muito sangue alemão.*

MIS — Muito estrangeiro, muito cosmopolita a cidade.

VIANNA — *Não é só a cidade, não! Fiz onze concertos em onze cidades e escrevi um artigo na Gazeta de São Paulo. Isso me confortou muito porque eu tinha vontade de fazer essa justiça. Em fim de Novembro, mais ou menos, voltei do Rio Grande do Sul; isso em 1940 e estava sempre cartecendo com o Capanema, Ministro da Educação¹¹², e pedi a ele um lugar no Rio. Até que eu mesmo indiquei o lugar, porque soube que estava vago: o de professor de Canto Orfeônico da Escola Técnica Federal. Carteei com o Capanema e ele acabou me nomeando. Mas eu já tinha me mudado para o Rio, sem lugar nenhum. Ia me aventurar. Aluguei uma casa aqui com algum recurso que tinha e, afinal, um dia o Carlos Drummond me contou que o Capanema tinha me nomeado. Mandou o Muricy me avisar. O Muricy foi lá em casa e não me encontrou. “Ele está preso!”, disseram ao Muricy. Era em plena Guerra. Porque havia, na vila em que eu morava, um estrangeiro que passava como espião e disseram que eu estava preso. E o Carlos Drummond levou um susto danado: “— O Muricy disse que foi lá e disseram que você estava preso!”. Isso aí serve para a entrevista?*

MIS — Sim, como não! A memória (risos).

VIANNA — *Mas eu não estava preso nem nunca fui preso. Sou preso aos encantos femininos. Serve isso?*

MIS — Claro! Daí então o Sr. fixou residência no Rio, onde mora até hoje?

¹¹² Gustavo Capanema Filho, nasceu em Pitangui em 10 de agosto de 1900 e faleceu no Rio de Janeiro em 10 de março de 1985. Foi o ministro da Educação que permaneceu durante mais tempo no cargo, 11 anos contínuos, de 1934 a 1945.

VIANNA — *Pois é, daí tomei posse em Outubro de 1942, da cadeira de canto orfeônico. Nesse tempo, a cadeira não tinha título de “Canto Orfeônico”. Era “Educação Musical”. Aí é que eu gostei de ser nomeado! Professor de Educação Musical. Porque isso era uma coisa larga e o Canto Orfeônico...*

MIS — E você se aposentou em que ano?

VIANNA — *Aposentei-me há pouco tempo. Fiz a idade limite em 1966 mas o decreto de minha aposentadoria tem uns dois anos depois. Não é decreto, é portaria do Ministro. Depois é que me arranjei lá com uma pensão, porque eu não tinha tempo de serviço.*

MIS — Naturalmente eu gostaria de saber se você., como compositor, auferiu direitos autorais, seria interessante ouvir sua opinião.

VIANNA — *Minha opinião?* [pausa]. *Peço a você não repetir esta pergunta.*

MIS — Porque? Não lhe deu a música dinheiro?

VIANNA — *Deu glórias. O Sr. sabe o que são glórias?*

MIS — Não sei mas suponho o que deva ser. Portanto, dinheiro não?

VIANNA — Nada...

...Eu acho que a minha música precisa ser analisada com muito pormenor.

MIS — E quais foram os maiores músicos brasileiros, na sua opinião?

VIANNA — Compositores?

MIS — É. Vamos agora a perguntas de ordem geral ou opiniões de Frutuoso Vianna.

MIS — E Villa-Lobos, professor?

VIANNA — *Bem, nós temos que respeitar muito o Alberto Nepomuceno¹¹³ que foi um dos grandes pioneiros da Música Brasileira. Também o Itiberê da Cunha¹¹⁴ que é anterior, lá em Curitiba. Ele foi à Europa, conheceu Liszt, fez a Sertaneja que é considerada a primeira música de caráter nacionalista. Depois de um certo tempo, o Braga¹¹⁵ foi um pouco nessa onda de música brasileira também, mas a gente sente que o Braga não está na dele...*

MIS — Estava na do Massenet...

VIANNA — *E depois vem o Villa-Lobos e com ele ninguém pode...*

MIS — O Sr. se considera um compositor eminentemente nacionalista?

VIANNA — *Não. Gosto de ser quando sou e gosto de não ser quando a música é boa também. Porque ela pode ter um caráter universal e ser muito boa.*

MIS — Justo. Mas a maior parte de sua obra é evidentemente de música brasileira.

MIS — Quer dizer, ele foi um militante da Música Brasileira pois fez a coisa intencionalmente, numa época em que havia a necessidade de afirmação.

VIANNA — *Eu acho que a minha obra precisa ser analisada com muito pormenor. Por exemplo, a Toada nº3, texto do Carlos Drummond. Eu acho um espetáculo essa musical Não é por ser minha, não! É porque o povo já acha. A última vez que eu acompanhei isso foi com a Leda*

113. Alberto Nepomuceno de Oliveira, nasceu em Fortaleza em 6 de julho de 1864, faleceu no Rio de Janeiro em 16 de outubro de 1920. Foi um compositor, pianista, organista e regente brasileiro. É considerado como o “pai” do nacionalismo e da música erudita brasileira.

114. Basílio Itiberê da Cunha, nasceu em Paranaguá em 1 de agosto de 1846 e faleceu em Berlim em 11 de agosto de 1913. Graduado em Direito, foi um compositor e diplomata brasileiro.

115. Júlio Braga (?) nasceu em Olinda em 24 de abril de 1918 e faleceu em Recife em 10 de outubro de 1993, foi um pianista e compositor brasileiro. Ou Francisco Braga (?) nasceu em 15 de abril de 1868 na cidade do Rio de Janeiro e faleceu na mesma cidade em 14 de março de 1945. Foi compositor e regente, foi professor no Instituto Nacional de Música. Inaugurou o Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1909 regendo seu poema sinfônico *Insônia*.

Coelho de Freitas¹¹⁶, que cantou na Sala Cecília Meireles, em 1966. A recepção que essa música teve... Porque ela cantou muito bem e essa música só muito bem cantada pode interessar o público. Foi um espetáculo! Uma ovação fora do comum. Tivemos que repetir. Mas não se pode dizer: “Ela é nacionalista!”. Pegando essa música, se vê que o caráter é nacionalista. A música é caipira mesmo mas um caipira um pouquinho transfigurado. Quem sabe ouvir, conhece o caipira ali; descobre o caipira ali. Quem sabe ouvir! Quem não sabe pode até nem perceber que é caipira.

MIS — E quais os intérpretes mais importantes que o Sr. ouviu na sua vida?

VIANNA — Acho que essa audição que tive na Europa, de grandes artistas, contribuiu muito para aprimorar meu gosto. Cito alguns nomes: Koussevitsky¹¹⁷, que foi o primeiro regente que vi na vida, tocando *Le Sacre du Printemps*¹¹⁸. Quando eu vi aqui o *Le Sacre*, quantos anos depois, me diziam: “— Você viu como é moderno?!”. Eu já tinha visto isso na Ópera de Paris, em 1923!

MIS — Aqui foi trinta ou quarenta anos depois.

VIANNA — O Pienet (?) no *Concerto de Colônia*; o René Bateau¹¹⁹, no *Pasdeloup*, o Walter Tarain(?), na música moderna; Bruno Walter¹²⁰,

116 Leda Coelho de Freitas, grande soprano brasileira, considerada uma das maiores cameristas do país. Foi professora catedrática da Escola Nacional de Música. Estudou no Rio de Janeiro, na escola de Vera Janacopoulos. Aperfeiçoou-se com Bernac (Paris), Werba (Salzburgo) e Cigna (Itália).

117 Serge Aleksandrovich Koussevitzky, nasceu em Vyshny Volochyok, Tver Oblast, na Rússia, em 26 de julho de 1874 e faleceu em 4 de junho de 1951 em Boston (EUA). Foi um maestro, compositor, e baixista russo. Foi diretor musical da Orquestra Sinfônica de Boston durante 25 anos (1924-1949).

118 *Le Sacre du Printemps* (Sagração da Primavera) é um balé composto por Igor Stravinsky e originalmente coreografado por Vaslav Nijinsky. É uma peça com inovadoras e complexas estruturas rítmicas.

119 René Bateau — não encontrei referências

120 Bruno Schelesinger, conhecido como Bruno Walter, descendente de judeus, nasceu em 15 de setembro de 1876 em Berlim e faleceu em 17 de fevereiro de 1962 em Beverly Hills. Foi um maestro e compositor alemão. Iniciou seus estudos no Conservatório de Stern. Tornou-se maestro na casa de Ópera de Breslau em 1896, indicado por Mahler.

na Alemanha, no *Messias*, de Händel; Furtwängler¹²¹ regente titular da Orquestra Sinfônica de Berlim; Ida Rubinstein¹²²...

MIS — A grande bailarina...

VIANNA — *Bailarina e atriz! D'Annunzio¹²³ escreveu o Batismo de São Sebastião para a Ida Rubinstein. O Sr. Sabe como foi? O Sr. Sabe Ele foi ao teatro e a viu dançar. No fim, ele foi na caixa do teatro e disse: — “A Sra. vai ser o meu São Sebastião!”. Esse episódio é muito interessante! Ele tinha escrito um poema lírico sobre a vida de São Sebastião, em francês porque ele era bamba no francês. Era um indivíduo riquíssimo! Um gênio italiano!*

MIS — O Sr. pode tocar alguma coisa para deixar registrado no Museu?

VIANNA — *Foi aí que a Ida Rubinstein subiu no meu conceito porque eu não a conhecia ainda, mas vi o São Sebastião e, quando assisti, já sabia que o D'Annunzio tinha dito isso. Quem me contou foi uma filha do Alberto Nepomuceno, com quem convivi em Paris. O Ricardo Strauss¹²⁴ eu o assisti dirigindo a Orquestra de Berlim, fazendo 50 anos de vida pública. Ele tocou vários concertos: Assim falava Zaratrustra¹²⁵, Morte e Transfiguração, trechos da Salomé e do Espectro (sic) [Cavaleiro] da Rosa, Sinfonia Doméstica, o repertório dele. Ouvi o*

121 Wilhelm Furtwängler, descendente de uma importante família alemã, nasceu em 25 de janeiro de 1886 em Berlim, e faleceu em 30 de novembro de 1954 em Ebersteinbrug. Foi um compositor e maestro alemão. Durante o período nazista da Alemanha, foi titular da Orquestra Filarmônica de Berlim.

122 Ida Lvovna Rubinstein, descendente de uma família judia russa, muito rica, nasceu em Krarkov na Ucrânia em 5 de outubro de 1885 e faleceu em 20 de setembro de 1960. Foi uma bailarina e atriz russa. Conhecida por sua beleza e expressividade artística, e pensamentos a frente de seu tempo, era Bissexual assumida.

123 Gabriele D'Annunzio, nasceu em Pescara em 12 de março de 1863 e faleceu em Gardone Riviera em 1 de março de 1938. Foi um poeta e dramaturgo italiano, considerado símbolo do decadentismo e herói de guerra. Escreveu o *Le martyre de Saint Sébastien* (O martírio de São Sebastião) em 1911 para Ida Rubinstein.

124 Richard Georg Strauss, nasceu em Monique em 11 de junho de 1864 e faleceu em Garmisch-Partenkirchen em 8 de setembro de 1949. Foi um compositor e maestro alemão. Considerado um dos mais importantes compositores e representantes da música de sua época, conjuntamente com Gustav Mahler é um dos principais nomes do Romantismo Alemão tardio, após é claro de Richard Wagner. Entre suas obras, podemos destacar as óperas *Der Rosenkavalier*, e *Salomé*. Compos também lieder, poemas sinfônicos, obras orquestrais.

125 Zaratrustra, conhecido por Zoroastres ou Zoroastro, em grego, e que significa *Contemplador de astros*. Foi um profeta e poeta. Nasceu na Pérsia, no século VII a.C. É conhecido por criar a primeira religião monoteísta (Masdeísmo ou Zoroastrismo).

Eugênio Dalberto¹²⁶ tocar piano aluno de Liszt! Émile Sauer¹²⁷, eu o ouvi tocar Berceuse de Chopin, com que delicadeza!

MIS — Alunos diretos de Liszt.

VIANNA — Walter Giesecking¹²⁸. Esse eu vi em Berlim. Ele esteve aqui mas eu o vi em Berlim. Arthur Rubinstein, Robert Casadesus¹²⁹, Alfred Cortot¹³⁰, Blanche Selva, Myra Hess¹³¹.

MIS — A inglesa.

126 Eugen Francis Charles d'Albert (10 de abril de 1864, Glasgow, Reino Unido — 3 de março de 1932, Riga, Letônia) foi um pianista e compositor escocês. Estudou inicialmente sob a orientação de seu pai, e posteriormente ingressou no Royal College of Music em Londres, onde foi aluno de Sullivan e Pauer. Seguiu seus estudos de piano com Liszt em Weimar.

127 Emil von Sauer, nasceu em 8 de outubro de 1862 em Hamburgo e faleceu em 27 de abril de 1942 e Viena. Foi um compositor e pianista alemão. Teve suas primeiras aulas de música com mãe. Conheceu Anton Rubinstein, que o apresentou Nicolas Rubinstein. Assistiu as famosas "masterclasses" de Liszt. Foi professor no Conservatório de Viena de 1901 a 1907.

128 Walter Wilhelm Giesecking nasceu em 5 de novembro de 1895 e faleceu em 26 de outubro de 1956. Foi um pianista e compositor, nascido na França (Lyon), porém filho de um alemão. Estudou no Conservatório de Hanover, com o professor Karl Leimer.

129 Robert Casadesus nasceu em 7 de abril de 1899 na cidade de Paris e faleceu na mesma em 19 de setembro de 1972. Foi um pianista e compositor francês. Estudou no Conservatório de Paris com Louis Diémer.

130 Alfred Denis Cortot nasceu em 26 de setembro de 1877 em Nyon (Suíça) e faleceu em 15 de Junho de 1962 em Lausanne (Suíça). Considerado um dos mais renomados músicos do século XX, devido a sua grande compreensão e expressão poética sobre Chopin, Saint-Saëns e Schumann. Foi um pianista, regente e professor. Estudou no conservatório de Paris com Émile Decombes, aluno direto de Chopin.

131 Dame Julia Myra Hess, nasceu em 25 de fevereiro de 1890 na Inglaterra e faleceu em 25 de novembro de 1965 no mesmo país. Descendente de uma família judia, recebeu suas primeiras lições de piano aos 5 anos de idade. Estudou na Guildhall School of Music e na Royal Academy of Música com Tobias Matthay. É conhecida pelos seus trabalhos sobre Bach, Mozart, Beethoven e Schumann.

VIANNA — *Paderewsky*,¹³² *Quarteto Capet*, *Jorge Enesco*¹³³, *Hubermann*¹³⁴ *que tocou com o Koussevitzky o Concerto em ré maior de Beethoven. Kreisler*¹³⁵, *Heifetz*¹³⁶ e *Menuhin*¹³⁷.

MIS — É uma grande lista. Mas, e dos brasileiros? Quais os que o Sr ouviu e mais lhe agradaram? Eu sei que a Magdalena Tagliaferro¹³⁸ foi sua intérprete e tocou a primeira audição da *Dança de Negros*, em Paris, não foi?

VIANNA — *Não, não foi a primeira, foi a segunda. A primeira foi feita pelo Souza- Lima. A primeira audição da Dança de Negros foi num concerto em homenagem ao Washington Luís que tinha sido indicado para ser presidente da república, no Teatro Comédia. O Souza-Lima, a Vera Janacópoulos*¹³⁹ *e aquele grande tenor brasileiro...*

132 Ignacy Jan Paderewsky nasceu em 18 de novembro de 1869 na cidade de Kurylovka e faleceu em Nova York em 29 de junho de 1941. Foi pianista, compositor, político, diplomata e grande defensor da causa nacionalista em seu país. Estudou no Conservatório de Varsóvia com Theodor Leschetizky. Foi professor no Conservatório de Estrasburgo.

133 Gerge Enescu nasceu em 19 de agosto de 1881 em Liveni (Romênia) e faleceu em 4 de maio de 1955 em Paris. Foi compositor, violinista, pianista, maestro e professor. Suas primeiras lições de música foram aos 4 anos de idade, com o professor Eduard Caudella, que o ensinava violino. Estudou no Conservatório de Viena com Joseph Hellmesberger (violino), Robert Fuchs e Sigismond Bachrich. Posteriormente estudou no Conservatório de Paris (1895-99) com Armand Marsick, André Gedalge, Jules Massenet e Gabriel Fauré. Entre suas obras temos Ópera, Sinfonias, peças Orquestrais, quartetos, Sonatas, peças para piano.

134 Hubermann — não achei referência

135 Friedrich Fritz Kreisler nasceu em 2 de fevereiro de 1875 em Viena e faleceu na cidade de Nova York em 29 de janeiro de 1962. Considerado um dos melhores mestres do violino. Também foi compositor, escreveu Operetta, músicas vocais, peças para piano, quartetos, duos, e cadências para concertos de violinos de grandes compositores como Beethoven, Brahms, Mozart, Paganini, entre outros.

136 Jascha Heifetz nasceu na Lituânia em 2 de fevereiro de 1901 e faleceu em Los Angeles em 10 de dezembro de 1987. Um dos maiores virtuosos da história do violino, ficou muito famoso pelas suas interpretações de Paganini, Bach e Saint- Saëns. Alguns o consideram como o melhor violinista do século XX.

137 Yehudi Menuhin nasceu em Nova York em 22 de abril de 1916 e faleceu em Berlim em 12 de março de 1999. Foi maestro e violinista estado-unidense. Considerado um dos maiores violinistas do século XX. Viveu grande parte de sua vida no Reino Unido. Possuía cidadania Suíça e Britânica.

138 Magdalena Maria Yvone Tagliaferro, conhecida como Magda Tagliaferro, nasceu em Petrópolis em 19 de janeiro de 1893 e faleceu no Rio de Janeiro em 9 de setembro de 1986. Era pianista, que muito cedo já foi premiada. Aos 13 anos ganhou o primeiro prêmio do Conservatório Nacional de Paris. Foi professora em Paris, São Paulo e no Rio de Janeiro.

139 Vera Janacópulos, nasceu em Petrópolis em 20 de dezembro (1886 ou 1892) e faleceu no Rio de Janeiro em 5 de dezembro de 1955. Soprano, de descendência grega, estudou violino em Paris com o compositor romeno George Enescu, mas abandonou o instrumento para estudar canto.

MIS — E a edição Salabert¹⁴⁰, foi motivada porquê? Pelo sucesso da peça na França?

VIANNA — *Em 1926, eu estava aqui no Rio e a Magdalena Tagliaferro veio dar uns concertos e tocou no Teatro Lírico que ainda existia. Então eu fui falar com ela, que estava no Hotel Glória, e pedi uma entrevista. Toquei a Dança de Negros, a Serenata Espanhola e... uma ou outra música. Pedi-lhe que se interessasse para que fosse editada a minha Dança de Negros. Ela me disse: “— Pois não!” Pegou a Dança, depois colocou num concerto lá em Paris e me escreveu uma carta, dizendo que tinha posto minha obra no programa de um concerto e entregue o manuscrito na Casa Sénart. O Salabert é que ficou com o patrimônio da Casa, mais tarde. Ela foi muito gentil comigo pois podia não querer. E depois tocou em outros lugares. Agora, a minha Dança de Negros, o Sr. creia, eu não reputo como uma grande composição mas ela teve mais repercussão. Foi tocada pelo Arnaldo Estrela¹⁴¹, na China e em Londres, pela Anna Stella Schic¹⁴², em Moscou. A Maria Menezes de Oliva¹⁴³ tocou no Egito, nas colônias francesas Marrocos e Argélia. O Souza- Lima, essa menina que está fazendo um grande sucesso, agora...*

MIS — A Cristina Ortiz¹⁴⁴.

VIANNA — *Ela está tocando a Dança de Negros por toda parte. Nos Estados Unidos ela tem sido muito tocada. Agora, money zero [risos].*

140 Francis Salabert nasceu em Paris em 27 de julho de 1884 e faleceu em uma queda de avião em Shannon Airport na Irlanda. Foi um grande editor, responsável pela publicação de inúmeros trabalhos musicais. Herdou o patrimônio da Casa Sénart.

141 Arnaldo de Azevedo Estrela nasceu no Rio de Janeiro em 14 de março de 1908 e faleceu em Petrópolis em 21 de fevereiro de 1980. Pianista, estudou na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, onde foi aluno de Joaquim Antonio Barroso Neto, Oscar Fernández e Tomás Terán. Apresentou-se em diversos países.

142 Anna Stella Schic nasceu em Campinas em 30 de junho de 1922 e faleceu em Nice em 1 de fevereiro de 2009. Autora da biografia de Heitor Villa-Lobos. Foi aluna de José Kliass e Martin Krause, este que chegou a ter aulas com Franz Liszt.

143 Maria Menezes de Oliva.

144 Cristina Ortiz nasceu em 17 de abril de 1950 na Bahia. Pianista. Estudou com Magda Tagliaferro na França. Ganhou o Primeiro Premio na terceira edição de Van Cliburn International Piano Competition. Continuou seu aprimoramento com Rudolf Serkin na Philadelphia no Curtis Institute of Music e depois mudou-se para Londres, onde vive até hoje.

MIS — O Sr. não citou Guiomar Novaes¹⁴⁵.

VIANNA — *Ah, a Guiomar! Eu tenho duas músicas dedicadas a ela. Ela tocou as Miniaturas em Nova Iorque e o meu Prelúdio nº 3, no Rio e em São Paulo.*

MIS — A sua *Serenata Espanhola* é dedicada a ela, não é?

VIANNA — *É dedicada a ela.*

MIS — E Antonietta Rudge¹⁴⁶, que já está idosa?

VIANNA — *Eu tenho uma peça dedicada a ela que se chama Jogo de Pueris. Vocês querem mais quantos minutos de mim?*

— Já estamos encerrando. Queremos que o Sr. diga mais coisas.

VIANNA — *Eu quero o seguinte: eu vivi estas peças Reliquia Apócrifa, Cantar Galego, Partir e Ficar e a Cantiga dos olhos que choram. Passei dois anos, junto do Guilherme de Almeida¹⁴⁷, trabalhando. Porque ele foi um dos diretores do Conselho Estadual de Cultura de São Paulo e eu passei dois anos junto dele, conversando todo dia, como nós estamos conversando aqui. Então ele me mostrou coisas que ele fazia como poeta e me mostrou também esta suíte em que ele está historiando a língua portuguesa, desde Reliquia Apócrifa, que é um documento que ninguém sabe o autor. Isso é século XII, XIII... Ninguém sabe o autor das poesias. São reliquias que se acham nos museus. E eu musiquei isso. Ele vai modernizando a linguagem. Cantar Galego já é à maneira da Galícia. Não se sabia se a língua era da Galícia ou de Portugal. Partir e Ficar já é mais português de 1300. Bailia já é à maneira de Gil Vicente. Cantiga dos olhos que choram é à maneira de Garcia Resende. Vilancete é à maneira de Bernardim Ribeiro. Guilherme de Almeida me disse que chegou no Gregório de Mattos, da Bahia, porque ele ia passar a língua*

145 Guiomar Novaes nasceu em São João da Boa Vista em 28 de fevereiro de 1894 e faleceu em São Paulo em 7 de março de 1979. Foi uma pianista brasileira que construiu uma carreira sólida no exterior. Conhecida por suas interpretações de Chopin e Schumann. Divulgou muitos trabalhos brasileiros, como por exemplo, as composições de Villa-Lobos.

146 Antonietta Rudge nasceu em São Paulo em 13 de junho de 1885 e faleceu na mesma cidade em 14 de julho de 1974. Foi uma pianista brasileira com prestígio internacional.

147 Guilherme de Andrade de Almeida, nasceu em Campinas em 24 de julho de 1890 e faleceu em São Paulo em 11 de julho de 1969. Foi advogado, jornalista, crítico de cinema, poeta, ensaísta e tradutor.

para cá, assim, como houve a transposição até hoje. Eu gostaria de encerrar esta minha entrevista dizendo esses versos do Partir e Ficar. Eu acho uma maravilha isso! Pode ser agora para encerrar?

— Pode.

VIANNA — [recitando]:

*Poys que o partir & o ficar
Sam males de yqual trestura
Ca o coydar & o sospirar
Sam d'ambos desventura
Barcas que vos hys ao mar
Terras que em terra jazees
Os sospyros & os coydados
De todos os trebulados
Por Deos os nam esguardees.*

— Então nós consideramos, como o próprio Frutuoso Vianna quis, encerrada a sua entrevista com ele dizendo os versos que ele musicou sobre Guilherme de Almeida, aos 20 minutos para as 17 horas, esta tarde no Museu da Imagem e do Som.

Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. Academia Brasileira de Música. Disponível em < <https://abmusica.org.br/>>

ALENCAR PINTO, Aloysio. *Frutuoso de Lima Vianna*. Manuscrito datilografado, sem data e assinado pelo autor. Acervo do LAM: FV/E/0008

AZEVEDO, Luís Heitor Corrêa de. *Cento e cinquenta anos de música no Brasil (1800— 1950)*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1956.

BARROSO DO AMARAL, Zózimo e SUTER, Fred. “Mineirice”. *Jornal do Brasil*. Rio, 27 de maio de 1989.

BORGES, Jorge Luís. *Borges oral*. Barcelona, Editorial Bruguera, S.A., 1984: p. 92.

CALDAS, Waldenyr. “Manifestações representativas da Semana de 22: Música”. In *Anais do Curso A Semana de Arte Moderna de 22, 60 anos depois*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1982: pp. 25— 34

CARLINI, Álvaro L.R.S. *A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) —Diário e correspondência à família*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História da FFLCH. São Paulo, 2000: pp. 141— 142

CARVALHO, Regilena de. “Semana Frutuoso Vianna”. *O Sul de Minas*, Itajubá, 5/9/98: p.17.

CASTRO, Marcos Câmara de. *Frutuoso Vinanna, orchestrador do piano*. Rio de Janeiro: ABM Editorial, 2003.

CAZES, Leonardo. *Clássico sobre música erudita do país volta às livrarias*. 2017. Site visualizado no dia 26/10/2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/classico-sobre-musica-erudita-do-pais-volta-as-livrarias-22202033>> Acesso m 11/12/22.

CHAGAS, V. *Didática Especial de Línguas Modernas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

CONTIER, Arnaldo. "Mário de Andrade e a Música Brasileira". *Revista Música*, vol. 5, no 1, São Paulo, maio/94. Departamento de Música da ECA/USP: pp. 38-39.

COOK, Nicholas e POPLÉ, Anthony Editores). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press 2004.

MAGALHÃES, Anchieta Couto de e MOREIRA PINTO. *Enciclopédia Do Município Brasileiro*. PIRES FERREIRA, Jurandyr (planejado e orientado por). Rio, IBGE, 1959: vol. XXV.

SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Ed., 1994.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1996.

FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tania Maria; ALBERTI, Verena (Org.). *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 2000.

FREITAG, Léa Vinocour. S/N. O Estado de São Paulo, 29 de maio de 1985. FV/P/0048.

GUIMARÃES, Armelino. *História de Itajubá*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1987.

HERNANDEZ, Antônio. "Frutuoso Vianna, o grande miniaturista da música brasileira". *O Globo*, Rio, 5 de maio de 1976.

JAMIL CURY, Carlos Roberto. A desoficialização do ensino no Brasil; A Reforma Rivadávia. *Educação Social*, Campinas, v.30, n. 108, pp. 717-738, out. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v30n108/a0530108>> Acesso em: 07 jun. 2018

MARIZ, Vasco. *Figuras da música brasileira contemporânea*. Brasília, UnB, 1970.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: personagem de uma saga romântica*. São Paulo, EDUSP, 1995.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência — Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo, EDUSP/IEB, 2000.

NEÉL, Alexandra David. *l'Hinde où j'ai vécu*. Paris, Plon, 1951: pp. 31-36.

OLIVEIRA, José da Veiga. "Obras de Frutuoso Vianna". Documento datilografado em laudas do Diário Popular: FV/P/0111.

PAIVA, Ambrosina Freitas. "Frutuoso de Lima Vianna". Trabalho apresentado na Academia Itajubense de História. Itajubá, 6 de Setembro de 1986 — FV/E/0210.

PAMPLONA, Eurípedes de Oliveira (coord.). "Frutuoso de Lima-Vianna — 1896/1976 (1ª parte)". Região Sul, Itajubá, 6/10/96.

RANGEL BANDEIRA, Antonio. "Frutuoso Vianna". Diário de São Paulo, São Paulo, 12 de abril de 1950.

RAYNOR, Henry. *História Social da Música*. Rio de Janeiro. Zahar

RICARDI. "Recital de Frutuoso Viana". Folha da Manhã, São Paulo, 12 de abril de 1960.

RICHERME, Cláudio. *A técnica pianística — uma abordagem científica*. São João da Boa Vista, SP, Air Musical Editora, 1996.

SAMPAIO, João Luiz. "Frutuoso Vianna redescoberto". In O Estado de São Paulo, 21/12/2003, p. D 5.

SCHERCHEN, Hermann. CANTAGREL, Gilles (présentation). *Jean-Sébastien Bach*. Paris, Hachette, 1963.

SILBERMANN, Alphons. *Introduction a une sociologie de la musique*. Paris, P.U.F., 1955.

LACERDA, Osvaldo. "O compositor Brasileiro e sua Família". In "Revista da SBMC, Ano I nº 01 —1994, p. 91.

VONO, Caio. "A brasilidade na música de Frutuoso Vianna". Correio Braziliense, Brasília, 9 de setembro de 1985: p.17.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos Contrários*. São Paulo, Liv. Duas Cidades, 1983.

Sobre os autores

Rafael Stein Pereira Possui graduação em Pedagogia pela FFCLRP-USP (2015). Possui graduação em Música (Bacharel em Canto e Arte Lírica) pela FFCLRP-USP (2019). É orientado vocalmente por Angelo Fernandes desde 2017 (Brasil), e por Alberto Mastromarino e Anna Valdetarra (ambos da Itália). É integrante da cia. Minaz onde atualmente é solista e trabalha como professor convidado de técnica vocal.

Marcos Câmara de Castro é professor associado do Departamento de Música de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo e editor-gerente e fundador da Revista da Tulha.

**FRUCTUOSO VIANNA - OBRAS QUASE INÉDITAS PARA
PIANO:
UM LP DA PIANISTA BRASILEIRA SÔNIA GOULART**

***FRUCTUOSO VIANNA - ALMOST UNPUBLISHED WORKS
FOR PIANO: AN LP BY BRAZILIAN PIANIST SÔNIA
GOULART***

Eliana Monteiro da Silva
Universidade de São Paulo
ms.eliana@usp.br

Resumo

Este trabalho enfoca a composição de Frutuoso Vianna (1896-1976), a partir do olhar de uma de suas intérpretes brasileiras do piano, Sonia Goulart. Por volta de 1987, a pianista publicou um LP inteiramente dedicado a obras do compositor, intitulado *Frutuoso Vianna - obras quase inéditas para piano*. É sobre este LP que se apresenta esta espécie de resenha-entrevista, onde a concertista fala da importância de Frutuoso Vianna para a música brasileira, da experiência de gravar suas obras, e do quanto estas integraram programas de concerto de intérpretes mulheres, principalmente no Brasil do século XX.

Palavras-chave: Frutuoso Vianna; Sônia Goulart; Piano; Música Brasileira; Pianistas Brasileiras.

Abstract

This paper focuses on the composition of Frutuoso Vianna (1896-1976), from the point of view of one of his many Brazilian piano interpreters, Sonia Goulart. Around 1987, the pianist published an LP entirely dedicated to the composer's works, entitled *Frutuoso Vianna - obras quase inéditas para piano*. It is about this LP that this kind of review-interview is presented. The artist talks about the importance

of Frutuoso Vianna for Brazilian music, as well as the experience of recording his piano pieces. Besides these aspects, she comments the fact that many female performers dedicated concert programs to this repertoire, mainly in the 20th century in Brazil.

Keywords: Frutuoso Vianna; Sônia Goulart; Piano; Brazilian Music; Brazilian Women Pianists.

Um compositor brasileiro chamado Frutuoso Vianna

Frutuoso de Lima Vianna nasceu em Itajubá, Minas Gerais, em 1896. Filho de músicos amadores – seu pai era tenor e sua mãe pianista – desde cedo tocava piano de ouvido, improvisava e compunha. Em 1913, entrou em primeiro lugar na classe de piano de Henrique Oswald, no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Em 1918, obteve o certificado de conclusão do curso por interferência direta de seu professor, que o considerava apto para tal.

Suas qualidades de intérprete foram amplamente reconhecidas. Provavelmente devido a essa familiaridade com o piano, suas composições para o instrumento alcançaram grandes proporções. Rangel Bandeira (1950, *apud* CASTRO, 2003, p. 52) aponta que “[...] o piano, sobretudo, é por ele excelentemente tratado, fato pouco comum no tempo presente, em nossa música”. Apesar disso, Frutuoso não se furtou a abordar um repertório para outras formações – como canções de câmara, violino e piano, dois pianos e coro *a cappella*. Compôs, aproximadamente, sessenta obras.

Embora sejam suas as palavras “Gosto de ser nacionalista quando sou e gosto de não ser quando a música é boa também” (*Idem*, p. 62), o compositor Frutuoso Vianna é frequentemente lembrado como integrante da chamada Escola Nacionalista. Suas composições são repletas de procedimentos usados por seus contemporâneos na busca por uma música genuinamente brasileira, principalmente no que se refere ao ritmo:

(...) algumas de suas obras seriam construídas com base em temas colhidos por Mário de Andrade (como as *Miniaturas sobre tema brasileiro* e algumas das *Toadas* para piano). Nessa mesma linha composicional, localizam-se

a *Dança de Negros*, as *Variações sobre um tema popular (Vem cá Bitu)* e o *Corta-jaca*, obra na qual o virtuosismo instrumental dá grande força ao tema da dança (NEVES, 2008, p. 109).

Não obstante, como disse o próprio compositor, isto não o impediu de trilhar também outros caminhos menos engajados à estética nacionalista. Polyane Schneider aponta ambas as tendências em sua dissertação de Mestrado, mostrando o uso da sincopa em peças como *Tanguinho*, do ciclo *7 miniaturas* (SCHNEIDER, 2005, p. 53-54), e a escrita virtuosística característica do romantismo europeu, em composições como o *Corta Jaca* (*Idem*, p. 60-61).

O piano de Vianna é robusto e elaborado, embora a complexidade da escrita não transpareça numa audição superficial. É preciso penetrá-la para que as sutilezas apareçam. Revelam-se também as vozes corais que ele tanto prezou e explorou (...). Nada no piano de Vianna é gratuito (CASTRO, 2007, p. 30).

Talvez tenha sido a complexidade sutil o aspecto que atraiu diversas pianistas para a obra deste “orquestrador do piano”¹. A entrevista concedida pela concertista Sônia Goulart (2001) à autora desta publicação, fala sobre a experiência de gravar o LP *Frutuoso Vianna - Obras quase inéditas para piano*, lançado ao redor de 1987².

Uma pianista brasileira chamada Sônia Goulart

A pianista brasileira Sônia Pessoa Goulart nasceu em Salvador, Bahia, e iniciou seus estudos de piano aos cinco anos – com Arlete Thedim Costa, no Rio de Janeiro. Ingressou na Escola Nacional de Música desta cidade, onde deu continuidade aos estudos com Elzira Amabile, graduando-se com medalha de ouro³.

1 Alusão ao termo que intitului o livro *Frutuoso Vianna orquestrador do piano* de Marcos Câmara de Castro. Dados na Bibliografia.

2 Cf.: GOULART, c. 1987. Dados na Bibliografia.

3 Dados obtidos no site pessoal da pianista www.soniagoulart.net (acesso: 14/12/2021).

Posteriormente, estudou na Europa com Bruno Seidlhofer, Karl Engel e Stefan Askenase. Fez, também, curso com Carlo Zecchi no *Mozarteum* de Salzburg, onde ganhou o Prêmio de Melhor Pianista do Curso de Verão, e Jakob Sak na *Franz-Liszt Hochschule* em Weimar, assim como reciclagens de alta interpretação com Alicia de Larrocha e Mordehay Simoni.

Além de turnês realizadas pelas Américas, apresentou-se em recitais na Alemanha, Áustria, Bélgica, Espanha, França, Inglaterra, Itália e Suíça. Foi solista em concertos com orquestras regidas por Alexander Rumpf, Bernard Conz, Carlo Bagnoli, Felix Prohaska, Hubert Reichert, Jorge Sarmientos, Michael Spierman, Niclas Aeschbacher, Simon Blech, Stephan Gunzenhouser – bem como pelos maestros brasileiros Eleazar de Carvalho e Isaac Karabtchevsky.

Foi incluída na “Saison” de concertos do empresário alemão Franz Günther Buscher, além de se apresentar na *Saal Am Palais Weimar*, *Beethovensaal der Redoute Bad Godesberg*, entre outras. Recebeu críticas entusiastas em periódicos como *Thüringer Landeszeitung*, *Erlanger Volksblatt*, etc. Seu CD *Sônia Goulart ao vivo*, gravado no *Ettlinger Schloss*, teve lançamento na Alemanha e na Suíça, inaugurando o selo musical *Golden G*. O recital de gravação foi transmitido ao vivo pela rádio alemã *Südwestrundfunk*.

De acordo com biografia cedida pela pianista:

É detentora de mais de 30 prêmios nacionais e internacionais, incluindo, entre outros, o 1º Prêmio da Televisão em Frankfurt na Alemanha, prêmio do *Rencontres Musicales Internationales* em Bruxelas, na Bélgica, e prêmio no concurso internacional Ferruccio Busoni, em Bolzano, na Itália (GOULART, s.d.)⁴.

Doutora em Música pela *Staatliche Hochschule für Musik und Theater Hannover*, foi professora na *Musikschule der Stadt Marl* por três anos. É também Professora Titular da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, aposentada desde 2012.

4 Informação obtida na *Biografia* de Sônia Goulart (s.d.), enviada à autora deste trabalho em 17/12/2021. Dados na Bibliografia.

Apresenta-se regularmente no Brasil e no exterior, em recitais solo e/ou com orquestra. Entre seus projetos atuais está o que classificou como “um grande e honroso desafio: [tocar] os dois Concertos de Brahms na temporada de 2022 com a *Grand Rapids Symphony*, sob a regência do [seu] filho Marcelo Lehninger – que está fazendo uma bela carreira na Europa e Estados Unidos” (GOULART, 2021).

Frutuoso Vianna - Obras quase inéditas para piano

O LP *Frutuoso Vianna - Obras quase inéditas para piano* surge em meados de 1987, gravado pela pianista Sonia Goulart com apoio do BNDES. Inclui as peças *Toada n. 1*, *Toada n. 2*, *Toada n. 4*, *Toada n. 6*, *Toada n. 7*, *Homenagem a Sinhô*, *Prelúdio n. 1*, *Prelúdio n. 4*, *Valsa n. 1*, *Valsa n. 2*, *Valsa n. 3*, *Valsa n. 4*, *Valsa n. 6* e *Variações sobre um tema popular*.

A respeito deste repertório, vale conferir alguns comentários do próprio Vianna (s.d., *apud* CASTRO, 2003):

Toada n. 1. Vianna conta que a obra composta em 1928 foi feita “de improviso no piano da baronesa do Bonfim”, onde ele estudava para dar um concerto naquele ano (*Idem*, p. 61).

Toada n. 6. Vianna diz considera-la sua obra “mais perfeita”. São suas palavras: “(...) um pai tem um filho e pode dizer que ele é inteligente, que a filha dele é muito bonita e tudo mais e não afeta em nada. Esta *Toada n. 6*, minha, eu a acho uma obra perfeita. É um segundo *Noturno* de Chopin, só que brasileiro” (*Idem*, p. 76. Grifo da autora).

Homenagem a Sinhô. Em relação a esta obra, o compositor diz que é “popular e não é”. Imitando o “toque brasileiro do carioca”, identificado por Vianna como singular em relação a outras regiões do país, ele conta que “(...) aquilo é no estilo do Sinhô. E é bem brasileiro. E é carioca” (*Idem*, p. 66).

Prelúdio n. 1. Foi a primeira peça registrada pelo compositor, apesar de já ter criado outras anteriormente. Ele conta que “quando um indivíduo começa a fazer um índice, uma coisa assim, ele não começa do começo...” (*Idem*, p. 58). De qualquer forma, a obra foi premiada

em 2º lugar no 1º Concurso de Composição da Sociedade de Cultura Musical do Rio de Janeiro, realizado em 1922.

Variações sobre um tema popular. Utilizando o tema popular *Vem cá, Bitu*, Vianna cria variações inspiradas em sua infância na cidade de Itajubá. Segundo ele, “a cidade valia mais pelo que apresentava de rústico, de beleza, de poesia” (*Idem*, p. 59). Cita, inclusive, o sino que tocava diariamente às seis horas da tarde, na variação denominada *Angelus*.

Entrevista concedida por Sônia Goulart sobre a produção de seu LP

Sobre o processo de gravação de um LP inteiramente dedicado a obras de Frutuoso Vianna, a pianista Sônia Goulart contou em entrevista a esta autora (realizada via correio eletrônico em 16/12/2021) que tudo começou porque ela era (e é) muito amiga de uma das filhas do compositor, Maria Guilhermina Vianna:

Em 1987, ela me procurou para saber se eu tinha interesse em gravar um disco com as obras que faltavam ainda ser divulgadas. Dentro de um velho baú que tinha em casa, [Maria Guilhermina] encontrou vários manuscritos de composições inéditas, pois o pianista Miguel Proença havia gravado somente as editadas. Fizemos um trabalho de recuperação dos manuscritos e aceitei o convite e desafio (GOULART, 2021).

O passo seguinte foi submeter um projeto ao BNDES, para captar recursos que possibilitassem a empreitada. Este procedimento foi realizado pela própria Maria Guilhermina Vianna, que, após a aprovação, atuou como coordenadora artística.

Sônia Goulart conta que a gravação se deu no Auditório Horta Barboza, localizado no Centro de Tecnologia da UFRJ. Contou com a direção de gravação, engenharia de som e montagem do Sr. Otto Drechler.

A Grevy Conti realizou o projeto gráfico, sendo que a fotografia e a capa ficaram a cargo de Raymond Asséo. Para finalizar, a prensagem foi executada pela CBS.



Figura 1 - Capa do LP *Frutuoso Vianna: obras quase inéditas para piano* (GOULART, c. 1987).

Fonte - Instituto Piano Brasileiro IPB.⁵

Sobre o subtítulo do LP - *Obras quase inéditas para piano* -, Sônia disse ter perguntado a razão à amiga Maria Guilhermina, já que as obras lhe foram apresentadas na época como inéditas:

5 Imagem copiada da página <https://youtu.be/SMhoH2JLCDE> (acesso: 16/12/2021).

“Ela me disse que não comentou nada na época sobre isso, e pode ter sido algum mal-entendido. Não sei, pois, confesso que quando fui convidada só conhecia [as peças] *Dança de Negros*, *Corta-Jaca* e o CD do Miguel Proença” (GOULART, 2021).



Figura 2 - LP *Fructuoso Vianna: obras quase inéditas para piano* (GOULART, c. 1987).
Fonte - Instituto Piano Brasileiro IPB.

Perguntada sobre como avalia a relevância deste repertório nos dias atuais – e, também, se segue tocando e ensinando peças de Vianna a seus alunos – Sônia respondeu:

Claro, [apresento as obras de Vianna] não só no Brasil como no exterior. No Brasil, apresentei-me em diversos recitais, [por exemplo], no 2o Festival de Música de Cascavel, na Sala Cecília Meirelles, na Série os Pianistas, [entre outros]. A Rádio Jornal do Brasil, na época, transmitia sempre (*Ibidem*).

Da experiência internacional com este programa, a pianista destaca as várias vezes que tocou nos Estados Unidos. O repertório foi apresentado na Embaixada do Brasil em Washington, na *Steinhaus* de Boston, na série do *Keene State College*, entre outras apresentações.

A pianista lembra que houve também divulgação de gravações suas deste repertório em rádios europeias, incluindo obras que não faziam parte do LP tratado nesta resenha-entrevista:

A Bayerischen Rundfunk, em Munich – uma das mais importantes rádios da Alemanha –, transmitiu em 1999 minha interpretação da Serenata Espanhola, que não está no LP. Não sei como eles conseguiram. Em 1990, a Rádio *Sendes Freies Berlin* também transmitiu algumas obras (*Ibidem*).

Sônia Goulart
c/o Frau Dr. Rigo
Strählerweg 155
7500 Karlsruhe 41

Karlsruhe, 14.03.1990

Gravação
Sender Freies Berlin

1990

Frau
Dr. Ursula Klein
Sender Freies Berlin
Masuranaallee 814

1000 Berlin 19

Sehr geehrte Frau Dr. Klein,

wie gestern nach meinem Vorspiel im Schloß Gottesaue verabredet,
erhalten Sie nachfolgend mein Repertoire:

Villa Lobos	DANCA DO INDIO BRANCO	4	Min.
	3 MARIAS	4	"
	FIANDEIRA	2,5	"
	ALMA BRASILEIRA	4	"
	BOIZINHO DE CHUMBO	4	"
	(Prole do BeBe Nº 2)		
	GINETE DO PIERROZINHO	1	"
Lorenzo Fernandez	3 ESTUDOS EM FORMA DE SONATINA	10	"
Fructuoso Vianna	DANCA DE NEGROS	2,5	"
	TOADA Nº 1	2	"
	TOADA Nº 2	3	"
	PRELUDIO Nº 4	4	"
	VARIACOES SOBRE UM TEMA POPULAR	6	"
Camargo Guarnieri	DANCA NEGRA	3	"
Henrique Oswald	ESTUDO Nº 2	3	"
Viera Brandao	ESTUDO Nº 1	4	"
Alberto Nepomuceno	GALHOFEIRA	3	"
Marlos Nobre	HOMENAGEM A ARTHUR RUBINSTEIN	3,5	"

Bis Ende April 1990 werde ich in Deutschland sein, wobei ich an den
Tagen 10.04. und 24.04.1990 nicht verfügbar bin, da ich Klavierkon-
zerte habe.

Mit freundlichen Grüßen

Sônia Goulart

Figura 3 - Sônia Goulart: correspondência sobre gravação de obras brasileiras na Alemanha (GOULART, 1990).

Fonte - Arquivo pessoal de Sônia Goulart.

Tal fato denota o interesse, por parte de alguns meios de comunicação alemães, pelas obras de Vianna, bem como de outros brasileiros interpretados pela pianista. Ela conta:

Meu filho esteve regendo em Berlim há uns 3 anos, e, numa entrevista, perguntaram se ele tinha uma gravação de décadas que eu havia realizado na primeira tournée que fiz pela Europa. Ofereceram-na a ele como presente, e lá eu toco, além da obra *Dança dos Anões*, de Liszt, diversos compositores brasileiros – [tais como] Henrique Oswald, Lorenzo Fernandes, Francisco Mignone, Villa Lobos, etc. Na ocasião, eu não conhecia ainda as obras do Frutuoso Vianna (GOULART, 2021).

O interesse pelos brasileiros, e, em especial, por Frutuoso Vianna, era compartilhado por seus alunos de piano. Estes tinham o LP aqui referenciado – do qual tocavam algumas obras, e estudavam também outras do repertório nacional, que a pianista lhes apresentava. Sônia atribui o encantamento causado pelas obras para piano de Vianna ao fato de que:

“Frutuoso foi o mestre que cultivou as pequenas formas, e, como cita o compositor Edino Krieger, ‘Dentro do seu microcosmos ele se mostra um gigante, capaz de uma pujança e de uma intensidade insuspeitadas’” (*Ibidem*).

Em relação às dificuldades técnicas deste repertório, a pianista aponta como mais trabalhosas as obras *Corta-Jaca* – escolhida como peça de confronto em Concurso Internacional do Rio de Janeiro – e *Dança de Negros* (escrita com S na partitura), cujo aspecto determinante seria o rítmico. Não obstante, Sônia destaca outras dificuldades no campo da interpretação que podem até superar as questões virtuosísticas:

“Para mim a obra mais difícil [de interpretar] foi a *Valsa n.1*. Cantar as quatro vozes com melodias completamente diferentes e todas como um verdadeiro coral” (GOULART, 2021).

Ela acrescenta que, nesta obra, deve-se observar a sutileza no *touché*, a valorização das vozes, o equilíbrio harmônico, e outros inúmeros aspectos a serem valorizados.

A pianista entende que a complexidade do trabalho contrapontístico de Vianna se deve ao total conhecimento que ele adquiriu sendo regente do Coral Paulistano do Departamento de Cultura, além de, anos mais tarde, ter sido indicado para a cadeira de Canto Coral da escola Técnica Nacional.

Além disso, relata que “o que mais [a] encanta nas obras do LP é a delicadeza, sutileza e variedade de cores que [Vianna] sabe tão bem expor” (*Ibidem*).

Questionada sobre se estas características poderiam ser relacionadas com o fato de Vianna ser um excelente pianista, ela responde não necessariamente. Segundo a pianista, seu virtuosismo como intérprete independia da escrita, ou melhor, das obras que ele compunha. Completa o raciocínio dizendo conhecer compositores que escrevem obras difíceis, sem, no entanto, saber tocá-las.

Notas da intérprete sobre o repertório gravado

Sobre o programa gravado no LP, Sônia Goulart comenta:

Nas Variações sobre um tema popular, ele usa o tema do Vem Cá Bitú – tão conhecido do folclore infantil. Retrata sua infância, sua cidade, o casario onde viveu na chácara do pai... Achei engraçado saber que [a casa] ficava ao pé do morro (Morro da Caixa D'água, ou Morro das Corujas). O verde, o rústico da cidade onde nasceu em Itajubá (GOULART, 2021).

A intérprete cita também as vezes em que Vianna evoca os sinos da igreja, localizada próxima à sua casa. Outro fato que lhe chamou a atenção foi que o ciclo de variações foi composto pelo autor quando este se encontrava longe de sua terra natal – estudando na Europa

- como uma espécie de nostalgia⁶. Isso também poderia explicar a influência do impressionismo francês, nesta e em outras composições do autor.

Por sua vez, o romantismo de Vianna, premiado na obra *Prelúdio n. 1*, não é visto por ela como o traço preferido do compositor. Pelo menos, esta não era sua obra favorita, como ela diz:

"Sua obra favorita foi a *Toada 6*, por considerá-la a obra mais perfeita, e não o *Prelúdio n. 1*" (*Ibidem*).

Perguntada sobre o repertório para câmara do compositor, Sônia Goulart (2021) responde:

Obras de Câmara não cheguei a tocar, mas, a pedido da filha dele - Maria Guilhermina - estudei o *Corta Jaca*, a *Dança de Negros* e a *Serenata Espanhola* [que não faziam parte do LP]. [Apresentei-as] quando lancei o LP em Itajubá, no dia 28 de outubro de 1989, na cidade onde Frutuoso Vianna nasceu.

A respeito da recepção do LP *Frutuoso Vianna: obras quase inéditas para piano*, ela relata que foi excelente em todos os lugares onde tocou. Ressaltou que na Escola de Música da UFRJ todos os exemplares foram vendidos, além de muitas pessoas lhe perguntarem quando iria relançar o LP em CD.

6 As *Variações sobre um tema popular* foram compostas em 1923, ano em que Frutuoso Vianna foi estudar com Blanche Selva, em Paris, e com Arthur de Greef, na Alemanha (GOULART, 2021).

19.00 KlassikPlus (E)

Labyrinth

Mit Helmut Rohm

20.00 Nachrichten

Live aus der Philharmonie im Münchner Gasteig:

RICHARD-STAUSS-ZYKLUS ZUM 50. TODESTAG DES KOMPONISTEN (VIII)

20.05 Konzert des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks (E)

Leitung: Lorin Maazel

Richard Strauss: "Aus Italien"; "Eine Alpensinfonie"

In der Pause ca. 20.50 - 21.10 Uhr:

Musik aktuell extra

Richard Strauss als Theaterkomponist

Christine Lemke-Matwey im Gespräch mit der Musikwissenschaftlerin Astrid Sadrieh

22.00 Nachrichten**22.05 Kammermusikaufnahmen des BR (E)****Fructuoso Viana:** Serenata española (Sonia Goulart, Klavier); **Camille Saint-Saëns:** "Le Cygne" (Werner Thomas, Violoncello; Carmen Piazzini, Klavier); **Robert Schumann:** Fantasiestücke, op.73 (Simon Dent, Oboe; Wolfram Rieger, Klavier); **Bohuslav Martinu:** Duo Nr. 2 (Jan Peter Schmolck, Violine; Richard May, Violoncello); **Franz Schubert:** Sonate fis-moll, D 571 (Franz Massinger, Klavier)

DUKE ELLINGTON ZUM 100. GEBURTSTAG (III)

23.00 Jazztime (L)

Bühne frei im Studio II

Jubiläumskonzert mit dem Harald Rüschbaum Jazz Orchestra

Aufnahme vom 28. April 1999 im Münchner Funkhaus

24.00 Nachrichten

Vom Bayerischen Rundfunk:

0.05 ARD-Nachtkonzert (I)**Wolfgang Amadeus Mozart:** Serenade D-dur, KV 239; **Felix Mendelssohn Bartholdy:** "Ein Sommernachtstraum"; **Robert Schumann:** Symphonie Nr. 4 d-moll; **Darius Milhaud:** Klarinettenkonzert**2.00 Nachrichten****2.05 ARD-Nachtkonzert (II)****Joseph Haydn:** Symphonie Nr. 8 G-dur; **Georges Bizet:** "Patrie"; **Maurice Ravel:** "Le tombeau de Couperin"; **Bohuslav Martinu:** Nonett; **Sergej Prokofjew:** Sinfonia concertante e-moll, op. 125**4.00 Nachrichten****4.05 ARD-Nachtkonzert (III)****Giovanni Battista Pergolesi:** Concertino Nr. 3 A-dur; **Carl Stamitz:** Violinkonzert G-dur; **Richard Wagner:** "Siegfried-Idyll"http://www.br-online.de/programm/hf/b4/b4_0705.htm

09/06/99

Figura 4 - Sonia Goulart: programação de rádio alemã incluindo *Serenata Espanhola*, de Fructuoso Viana (GOULART, 1999).
Fonte - Arquivo pessoal de Sônia Goulart.

Frutuoso Vianna e as pianistas brasileiras

Perguntada sobre um interesse especial por parte das pianistas brasileiras pela obra de Vianna, Sônia Goulart afirmou não ter tido esta percepção, já que conhecia muita gente que havia apresentado tal repertório. São suas palavras:

Vários pianistas inseriram obras dele nos recitais, como Guiomar Novaes, Arnaldo Estrela, Miguel Proença, Durval Cezetti. Stephen Fierros tocou *Roda das Flores*, composta em 1930 (está na Internet), Magdalena Tagliaferro (a Dança de Negros foi dedicada a ela), etc. (GOULART, 2021).

No entanto, o contrário pode ser verdadeiro – ou seja, que haveria um interesse por parte de Frutuoso Vianna pela divulgação de sua obra por intérpretes mulheres. Talvez, ao notar que seu repertório era bem recebido neste âmbito, o compositor tenha dedicado obras a pianistas de relevância e destaque nacional e, principalmente, internacional. Neste sentido, apontamos alguns exemplos do interesse de ambos os lados – compositor e intérpretes – neste texto.

Em 1933, o marido de Guiomar Novaes, Octavio Pinto, escreveria a Vianna pedindo a partitura de *Jogos Pueris* e de uma suíte, não especificada no documento. Segundo Pinto, estas obras teriam despertado na artista o desejo de incluí-las em concertos e gravações:

Guiomar deu uma vontade louca de estudar os *Jogos Pueris* e a suíte para tocar agora em Belo Horizonte e proximamente nos Estados Unidos, para onde seguiremos no próximo Outubro. Será, pois, um grande obséquio enviar uma copia dos teus preciosos manuscritos (PINTO, 1933, *apud* CASTRO, 2003, p. 106).

Magdalena Tagliaferro também incluiu peças do autor em seus recitais – como a *Dança de Negros*, entre outras –, além de interceder por sua publicação pela Casa Sénart⁷:

7 Sônia Goulart (2021) aponta que a *Dança de Negros* é muito conhecida no exterior, tendo inclusive arranjos para orquestra desta obra.

Para decidi-los mais facilmente, desde meu 1º recital desta temporada em Paris, pus a sua obra [*Dança de Negros*] no programa e tenho a verdadeira alegria em dizer-lhe que foi acolhida com grandiosíssimo sucesso. (...) Assim que escrever novas peças, não se esqueça da sua “madrinha” de Paris! (TAGLIAFERRO, 1926, *apud* CASTRO, *Op. Cit.*, p. 104).

A peça integrou também o CD *Páginas Brasileiras*, de Valdilice de Carvalho (s.d.), lançado de forma independente. Outra obra divulgada pela pianista foi a *Valsa n. 5*, em seu CD *Valsas Brasileiras* (2000).

Cristina Ortiz gravou *Dança de Negros e Jogos Pueris* no LP *Brazilian Soul*, lançado pelo selo *Angel* em 1974. Já a *Schumanniana* (1965) – a ela dedicada e da qual fez a estreia mundial –, fez parte do CD *Alma Brasileira: panorama do piano brésilien du XXe siècle*. Deste álbum, publicado pela *Intrada* em 2005, constam também *Toada n. 2*, *Jogos Pueris*, *Prelúdio n. 3*, *Serenata Espanhola*, *Berceuse do Sabiá*, *Seresta*, *Corta-Jaca* e *Prelúdio n. 4*, do compositor⁸.

Sônia Goulart também lembra que “Cristina Ortiz tocou bastante a *Dança de Negros*, *Corta Jaca*, *Prelúdios 3 e 4*, *As 3 irmãs Beatriz*, entre outras. A pianista apresentou um recital em Londres, onde uma parte do programa foi todo dedicado às obras do Frutuoso Vianna” (GOULART, 2021).

Belkiss Carneiro de Mendonça gravou o *Corta-Jaca* de Vianna no LP *Panorama da Música Brasileira para Piano vol. 1*, lançado pelo selo *Copacabana* em 1971. Este LP foi remasterizado em CD em 1998, tornando-se o primeiro volume do álbum duplo de mesmo nome⁹.

À pianista Antonieta Rudge foi dedicada a peça *Jogos Pueris*, composta em 1929. Outras intérpretes seguem descobrindo o repertório criado por Vianna, como Julia da Silva Monteiro¹⁰, entre outras.

8 Cf.: <https://open.spotify.com/album/7uo7qISba4iuOOQ5hEVuqS> (acesso: 16/12/2021).

9 De acordo com o site <http://pianolatinoamerica.org/vianna/viannacd.html>, o álbum duplo de CDs foi produzido pela Universidade Federal de Goiás (acesso: 16/12/2021).

10 Cf.: “Frutuoso Vianna - Corta-Jaca. Julia da Silva Monteiro (piano). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DF5zOaPzPJQ> (acesso: 17/12/2021).

Considerações Finais

A entrevista gentilmente concedida pela pianista Sônia Goulart, sobre seu LP *Frutuoso Vianna: obras quase inéditas para piano*, trazem aos dias atuais a importância deste grande compositor, cuja vida e obra são pouco difundidas. Neste sentido, esta resenha-entrevista tem o objetivo de colaborar com iniciativas como este volume da Revista da Tulha, a ele dedicado.

O trabalho polifônico executado ao piano, as sutilezas timbrísticas inseridas em suas peças, o virtuosismo de determinadas obras rítmicas e a brasilidade sem exageros exóticos, atestam a capacidade do compositor de criar um repertório profundamente elaborado e, ao mesmo tempo, de fácil assimilação por parte do público.

Sônia Goulart termina nossa conversa contando que gostaria de relançar seu LP em formato de CD ou outra mídia mais atual, porém, segundo ela:

“Maria Guilhermina Vianna tentou, há anos atrás, um patrocínio com a Coca-Cola, mas eles alegaram que o patrocínio do LP pelo BNDES ainda era recente e que, portanto, dariam preferência a outras atividades culturais pendentes” (GOULART, 2021).

Ela, então, enviou o arquivo digital para a Radio MEC.

Alguns veículos de mídia, em especial o site do “Instituto Piano Brasileiro - IPB” <http://institutopianobrasileiro.com.br/>, têm feito uma boa divulgação deste e de outros repertórios brasileiros pouco difundidos em concertos, gravações e programas em geral – incluindo a composição realizada por mulheres e recém descobertas em pesquisas acadêmicas.

Termino este artigo desejando que iniciativas como estas se multipliquem nos anos que se seguem, iniciando por 2022, quando se comemora o bicentenário da *Semana de Arte Moderna*, da qual Frutuoso Vianna participou ativamente como intérprete.

Mas isso é assunto para um próximo artigo!

Referências

CARVALHO, Valdilice. *Páginas Brasileiras*. Manaus: Sonopress-Rimo Ind. e Com. Fonográfico LTDA, s.d. (CD).

CARVALHO, Valdilice. *Valsas Brasileiras*. Manaus: Sonopress-Rimo Ind. e Com. Fonográfico LTDA, 2000. (CD).

CASTRO, Marcos Câmara de. *Frutuoso Vianna: orquestrador do piano*. Rio de Janeiro: ABM Editorial, 2003.

CASTRO, Marcos Câmara de. *O original evidente em Frutuoso Vianna: as canções*. Tese (Doutorado em Musicologia). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

GOULART, Sônia. *Frutuoso Vianna: obras quase inéditas para piano*. Rio de Janeiro: CBS, c. 1987. (LP).

GOULART, Sônia. *Biografia*. Acervo pessoal da pianista, inédita. (s.d.).

GOULART, Sônia. *Correspondência sobre gravação de obras brasileiras na Alemanha*. Acervo pessoal da pianista, inédito. 1990.

GOULART, Sônia. *Programação de rádio alemã incluindo Serenata Espanhola*, de Frutuoso Vianna. Acervo pessoal da pianista, inédito. 1999.

GOULART, Sônia. *Entrevista concedida a Eliana Monteiro da Silva*. Inédita. 2021.

GOULART, Sônia. Site pessoal. Disponível em: www.soniagoulart.net (acesso: 20/12/2021).

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO - IPB. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SMhoH2JLCDE> (acesso em 19/04/2022).

MENDONÇA, Belkiss Carneiro. *Panorama da Música Brasileira para Piano vol. 1*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1971.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Segunda edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Ltda, 2008.

ORTIZ, Cristina. *Brazilian Soul*. S.l.: Angel, 1974. (LP).

ORTIZ, Cristina. *Alma Brasileira*: panorama du piano brésilien du XXe siècle. França: Intrada, 2005. (LP).

SCHNEIDER, Polyane. *Paulistana n. 7 de Cláudio Santoro*: uma investigação dos elementos característicos da escrita pianística. Dissertação (Mestrado em Música). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/5291?locale-attribute=pt_BR (acesso em 19/04/2022).

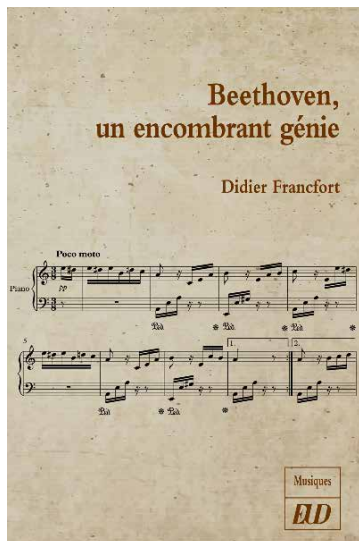
Sobre a autora

Eliana Monteiro da Silva é pianista, Mestre e Doutora em Música pela ECA-USP, com auxílio FAPESP. Concluiu Pós-Doutorado na mesma universidade, com a antologia “Compositoras Latino-americanas: vida - obra - análise de peças para piano”, publicada pela Editora Ficções. É autora do livro “Clara Schumann: compositora x mulher de compositor” (2011), e co-autora dos livros “Da ópera ao lied: uma evocação à palavra cantada” (2013) e “Pesquisas e Práticas Interdisciplinares em Ambientes Musicais” (2015). Em 2017 representou o Brasil no III Coloquio de Investigación Musical Ibero-músicas ? com a temática ?Música y Mujer em Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género?, indicada pela FUNARTE ?, e em 2019 foi Editora convidada da Revista Música para o Dossiê Temático “Bicentenário de Clara Schumann: uma reflexão sobre a atuação das mulheres na música”. Como pianista, apresenta-se regularmente em recitais solo e de câmara, tendo desde 2012 o “Duo Ouvir Estrelas” com a mezzo-soprano Clarissa Cabral, com quem gravou o CD “Clara Schumann lieder e piano solo”. Integra a rede “Sonora - músicas e feminismos” e os grupos “Polymnia” e “Musica y Genero: grupo de estudios Latinoamericanos”, dedicados ao estudo de gênero na música. É Pesquisadora-Colaboradora no Departamento de Música da ECA-USP, onde ministra disciplina sobre música latino-americana no curso de Pós-Graduação.

Recebido em 20/12/2021

Aprovado em 04/03/2022

RESENHA



Francfort, Didier. *Beethoven, un encombrant génie* (French Edition). EUD, Editions Universitaires de Dijon, 2020. Também em Formato: eBook Kindle¹.

Marcos Câmara de Castro
Universidade de São Paulo
mcamara@usp.br

Em 2020, ou seja, aos 250 anos do nascimento de Beethoven, Didier Francfort escreveu este *Beethoven, um gênio abrangente*, em que pretendeu estudá-lo, com a devida transdisciplinaridade que a História Cultural proporciona, “não (...) como um objeto de estudo histórico ou musicológico, mas (...) como um elemento maior de um imaginário coletivo, ao mesmo tempo popular e culto, inscrevendo a história cultural dos mitos beethovenianos numa história geral que não exclui o conflito e em que ninguém se situa da mesma maneira, no campo social, quando se decide apreciar seus últimos quartetos ou a Quinta Sinfonia” (p. 9).

Em mensagem pelo Whatsapp de 05/01/2022, 14:30h, ele me disse: “*Bonjour, mon cher Marcos. Encombrant c’est un peu provocateur,*

¹ Disponível em https://www.amazon.com.br/dp/B08BPD3FBX?ref_=k4w_nn_export_file (acesso em 11/4/2022).

une façon de dire que Beethoven est un peu l'ancêtre totemique dont on ne peut se passer mais qu'on vénère. Abraço amigo"².

"Em menos de 50 anos de atividade criativa, Beethoven deixou uma obra considerável: cerca de 500 peças musicais acabadas, classificadas em 138 números de opus, às quais se juntam 175 composições sem número de opus. Entre 9 sinfonias, 8 concertos, 32 sonatas para piano, duas missas, aberturas, 16 quartetos de cordas, trios, marchas..., Beethoven deixou também uma correspondência e escritos autobiográficos. Seus contemporâneos publicaram testemunhos: difícil de considerar um corpus mais amplo e mais imponente" (p. 4).

Sua nona sinfonia foi a única obra "digna" de ser programada no *Festspielhaus* de Wagner, em Bayreuth, porventura tocada também no aniversário de Hitler, em 1942; e, em 1951, como um momento de desnazificação da música alemã, e seu último movimento adotado como o hino da União Europeia, sem o verso 69 do poema de Schiller [*Unser Schuldbuch sei vernichtet* – "Que nosso livro de dívidas (ou de culpa) seja destruído"], evitando o efeito político que esse verso teria no contexto dos países endividados da comunidade europeia... (p. 6).

Toda sua música foi "alistada" (sic) como sendo a expressão de identidade cultural alemã ou de um humanismo universal e progressista e nem a frivolidade da aristocracia vienense impediu que a nova república desfrutasse da condição de "pátria de adoção" do músico de Bonn (p. 7).

Como historiador da cultura que é, Francfort não pretende neste livro revelar obras desconhecidas ou fontes primárias, mas "evidenciar as variações significativas na percepção que se pôde ter nas sociedades contemporâneas da música de Beethoven e da personalidade do compositor": quanto mais sua apropriação parecer ilegítima, paródica, desclassificada, excessiva, mais interessará ao autor como fato histórico, principalmente tudo que condiciona nossa escuta de sua música, a todas as representações, histórias mais ou menos míticas, quadros, gravuras, filmes que vêm sustentar ou falsificar nossa apreensão da música de Beethoven – aquela apreensão do não-melômano; as interpretações

2 "Olá, meu caro Marcos. 'Encombrant' é um pouco provocativo, umà maneira de dizer que Beethoven é um pouco do ancestral totêmico que não podemos prescindir, mas que veneramos" – o que poderia nos levar a uma tradução mais "provocativa", como "espaçoso e perturbador", ou ainda "esmagador", uma vez que ninguém se vê livre dele...

paródicas, as modernizações mais hipotéticas serão mais importantes do que as reconstituições “eruditas” do estado original das obras (pp. 9-10).

As anedotas por vezes não verificáveis serão simplesmente integradas às narrativas que se contam, mitos que não revelam senão mentiras; contraverdades que constroem uma história em que é comum se divertir fazendo do compositor uma figura da modernidade emergente da queda do Antigo Regime; um músico livre que se considera pelo menos igual aos príncipes e não mais seu serviçal, a ponto de se querer vê-lo com seus cabelos longos, como um hippie anticonformista, que será objeto de estudo (p. 11).

Este livro pretende também levar a sério as interpretações menos acadêmicas, as explorações turísticas e comerciais da figura heroica e seus objetos derivados, já que a História Cultural se interessa a tudo que é da ordem da apropriação e da reapropriação e da redifusão perpétua que constroem o patrimônio musical de referência (p. 13), como os filmes de sucesso, as propagandas, os desenhos animados, antes de encontrar o Beethoven das salas de concerto, dos conservatórios e das comemorações oficiais.

Precisamente o Beethoven dos não-melômanos, tratando de maneira indiferenciada tudo o que se fala e se cita de Beethoven, de buscar o que significa o Beethoven de filmes de Kubrick ou de Walt Disney, entre tantos outros – que pode parecer discutível do ponto de vista acadêmico, mas que são objetos significativos de suas épocas e das sociedades que os produzem, difundem e apreciam, revelando potencialidades desconhecidas da música beethoveniana (pp. 13-15). Não se pode ignorar, por exemplo, o recorde de vendas do filme de 1992, dirigido por Brian Levant, em que um cão São Bernardo é batizado de *Beethoven*, depois de latir enquanto ouvia a Quinta Sinfonia (p. 14)...

Interessam também as sensibilidades divergentes que exprimem diferentes julgamentos sobre Beethoven, sobretudo se emergem da hagiografia e da exegese erudita e conduzem a utilizações de sua música em novos usos sociais e culturais, já que não há, na História Cultural, leituras ou interpretações mais ou menos autênticas ou mais legítimas que outras (p. 15).

Uma abordagem que inclui adaptações ilegítimas, surpreendentes e iconoclastas não só revelam objetos significativos de cada época e de cada sociedade que os produz como também as potencialidades ainda desconhecidas da música beethoveniana (p. 15).

Depois de, no primeiro capítulo, tratar dos usos e versões “menos fiéis”, Francfort parte, nos próximos capítulos, para analisar os usos das versões originais em diferentes contextos, particularmente no cinema, revelando mecanismos complexos de apropriação, lembrando também que é significativo que tantos autores interessem-se pela vida e pela obra de Beethoven e esses elementos biográficos têm determinado em grande medida a percepção que se tem de sua música (pp. 17-18); sua biografia – muitas vezes baseada em relatos da ordem do mito, da tradição oral rapsódica – servindo de pedagogia de acesso à sua obra (p. 18).

Francfort opta “por um prisma que multiplica a figura esmagadora do grande compositor numa série de figuras menos imponentes, mais singulares, porém mais próximas da história cotidiana dos indivíduos recolocados na sociedade” (p. 19), esboçando-se assim uma série de micro-histórias de escuta (pp. 19-20).

Em “Corrupção de menores” (capítulo 1, pp. 23-62), o autor pergunta por que são os adaptadores menos escrupulosos que se interessam por Beethoven, e conclui que há uma dimensão alegremente iconoclasta em transformar em *disco* ou em *salsa* um símbolo da alta cultura etiquetada (pp. 22-23).

Os exemplos vão do “politeísmo de valores” (como diz Ducret, p. 43) de Chuck Berry (*Roll over, Beethoven*, retomada pelos Beatles) – concluindo que “Nós cavalgamos em Beethoven, mas devemos contar a Tchaikovsky” –, passando pelos “Quatre Barbus”, um grupo humorístico-virtuose-vocal, que canta a Quinta Sinfonia com...letra! – ao mesmo tempo uma homenagem e uma crítica social e política ao esnobismo musical (pp. 25-26).

A qualidade e a compreensão da música de Beethoven expressas na adaptação engenhosa dos “Quatre Barbus” (a ponto de que a escuta da obra de referência não se faça necessária para que o símbolo funcione) sugerem que nos anos 1959 e 1960 o público talvez tivesse uma melhor percepção global de uma peça sinfônica do que

em outros momentos, antes que a lógica do *zapping* alterasse o gosto (pp. 28-29).

Índice de uma apropriação acabada – e não ironia ofensiva – a paródia bem-humorada de uma obra clássica denota o conhecimento da obra por quem faz e supõe que a audiência conheça e reconheça a obra (p. 36).

O caso de *Pour Elise* é visto como uma peça que, vítima de seu próprio sucesso, tornou-se objeto de tentativas pouco convincentes de pianistas iniciantes, comparável a *Starway to Heaven* para uma geração de guitarristas (p. 39).

As adaptações *easy listening* da *Sonata ao Luar*, realizadas tanto por Waldo de Ríos quanto por Henry Mancini, com candelabros sobre o piano (p. 43), entre outros desvios musicais, seriam o sinal de uma banalização da passagem do purismo ao “omnivorismo cultural” – prática que trafica os códigos de classificação e distinção (p. 43). A prática desses desvios, que podem ser detestáveis, tem o mérito de fazer compreender o que se ama (p. 44).

Francfort analisa com minúcia os desvios do *Allegretto* da Sétima, em suas versões de Liszt, Czerny, Diabelli, Louis Charles Singer da orquestra do contrabaixista John Kirby (*Beethoven Riffs On*), “alegre e suingado” (p. 45), o trio do pianista Jacques Loussier; seguidos da *Eroica* e da *Nona*, detendo-se em *Laranja Mecânica*, de Kubrick, na adaptação “futurista” de Wendy Carlos. A mesma *Nona* que se presta tão bem para os *flashmobs*, geralmente servindo de propaganda de algum grupo de telecomunicações (pp. 52-53).

O Rock Progressivo é lembrado (pp. 53-54) nas adaptações da *Nona* e o autor conclui que essas reapropriações das obras mais célebres de Beethoven oscilam entre a homenagem explícita e o plágio; entre a paródia e a pedagogia e entre a exegese e o jogo, fazendo a obra de Beethoven seguir a lógica da alteração, sempre em via de modificação (p. 55).

No capítulo 2, “Série B” (pp. 63-97), há o exame do conjunto de representações cinematográficas da obra de Beethoven, explícitas ou não, onde é possível tomar conhecimento de procedimentos inauditos,

como o *Miserere* aplicado à *Sonata ao Luar*, à maneira da *Ave Maria*, de Gounod³.

“Forjando novas intrigas, suficientemente originais para justificar a realização de um novo filme”, sem abrir mão dos “lugares-comuns esperados para seduzir o público”, associam-se obras musicais mais conhecidas à expressão dos sentimentos atribuídos ao compositor: amor não correspondido, o sofrimento da surdez, a refutação da ordem social aristocrática, e a ruptura estética vista como tão significativa quanto as grandes transformações históricas⁴, em inúmeras produções para cinema e Televisão (p. 77). Um filme do compositor argentino Mauricio Kagel é lembrado por “desconstruir o mito para melhor ouvir a música” (p. 89).

No capítulo 3 (“Ilustração e Reconhecimento”, pp. 98-126), Francfort evidencia a riqueza da música de Beethoven, “aberta a múltiplas apropriações individuais”, possuindo a qualidade única descrita por Victor Hugo: “na obra de Beethoven, o sonhador reconhecerá seu sonho” (pp. 107-108).

Digna de nota é a citação “sem ser ouvida”, em *Psicose*, de Hitchcock, em que Norman Bates (Anthony Perkins) deixa no toca-discos o lado A da *Terceira*, sob um selo misterioso, “Premier”, e uma orquestra desconhecida – Symphonette Philharmonic Orchestra, dirigida por um certo Claudio Caselli (p. 108)...

O autor sugere, aos 250 anos do nascimento de Beethoven, que seria tempo de “sair da lógica da consagração perpétua de uma história extramusical” para interrogarmos sobre “as categorias que colocamos mais ou menos conscientemente sobre a música” (p. 119), e refere-se à musicologia crítica de Susan McClary, e sua “metáfora coital” quando ela aponta para o fato de a produção musical não se constituir numa linguagem universal, mas que se inscreve, “enquanto experiência física, num contexto social determinado” (120). “Seria, talvez, retirando sua música da prisão do gênio que se poderia, sem negar o peso da história, reouvi-la por ela mesma” (p. 123).

3 Ou da canção composta por Jon Anderson, vocalista do Yes, sobre o primeiro movimento de *Shaker Loops*, de John Adams (Change we Must). Disponível em <https://youtu.be/a8-Ul5eUgm8?list=PLlw71CFu30AbiXi6i-9owecuNmPZU9zyWJ> (acesso em 19/04/2022).

4 Vemos aqui a influência da Filosofia de Adorno.

No capítulo 4 (“Esquecer o gênio?”, pp. 127-153), Francfort problematiza a noção de gênio, reconhecendo que “sociólogos e historiadores retomaram a questão, colocando-a em relação à emancipação social do artista e, em particular, do músico” (p. 129). Cita DeNora ao identificar esse “status emblemático”, fruto de uma “ideologia carismática” que vem produzindo a “deformação hagiográfica” desde os tempos de Beethoven.

Dai a necessidade de contextualização social que considera o status de grande compositor como uma construção que envolve interações entre projeto individual e as modificações das condições da escuta musical e da estética – a elite aristocrática vienense inventando para Beethoven a ideia de gênio – “detentor de uma outra nobreza, a do talento que conduz ao gênio” (p. 133), lembrando que essa “contextualização não impede de admirar sua música, mesmo se ela perde sua qualidade ‘transcendente’” (p. 136).

Francfort aponta para o abismo que separa o discurso erudito consagrado à análise da obra de Beethoven e às condições sociais e ideológicas da incrível e abundante produção destinada a explicar sua obra para o grande público e para as crianças (p. 140). Sua biografia retoma – como a de Bernstein, em 1968, em seu programa de TV pela CBS – “o mito do jovem provinciano com sotaque engraçado, colérico, mal educado, arrogante, lunático que se torna um herói” (p. 143).

Em “Celebrar e ouvir”, (pp. 154-161), o autor observa que “o emblema do gênio titânico solitário e atormentado, o cantor da fraternidade universal foi utilizado tanto para a propaganda nazista quanto para a propaganda dos Aliados” (p. 154), e passa a enumerar os diversos eventos e ações que celebraram centenário, sesquicentenário, bicentenário, e esses 250 anos (2020) – ano da publicação deste livro – agora num contexto tecnológico, social e político inédito, que não escapa de um destino de “glória marginal” que obscurece a obra, como em tantos outros casos, como Mozart, Chopin etc (p. 159).

Voltar à obra do mestre de Bonn significará, como diz Nicholas Cook, compreender que Beethoven continua a nos dar menos “coisas novas a ouvir do que uma nova maneira de ouvir” (p. 161).

Com a fluência, que caracteriza seus textos, e a facilidade em tratar temas, às vezes espinhosos, com leveza e bom-humor, *Beethoven, un encombrant genie* é uma leitura essencial para fazer frente à pobre bibliografia brasileira, que tem a hagiografia como regra.

Sobre o autor

Marcos Câmara de Castro é professor associado do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo e editor-gerente da Revista da Tulha.

RÉGIS DUPRAT (1930-2021): O MUSICÓLOGO BRASILEIRO

RÉGIS DUPRAT (1930-2021): THE BRAZILIAN MUSICOLOGIST

Paulo Eduardo de Barros Veiga

Universidade de São Paulo (USP), Departamento de Música, Núcleo de
Pesquisa em Ciências da Performance em Música – NAP-CIPEM)
(Ribeirão Preto – SP).

pauloveiga@usp.br

Eliel Almeida Soares

Universidade de São Paulo (USP), Departamento de Música, Núcleo de
Pesquisa em Ciências da Performance em Música – NAP-CIPEM)
(Ribeirão Preto – SP).

eliel.soares@usp.br

Resumo

Ao Prof. Dr. Régis Duprat (*in memoriam*), dedicamos este necrológio, por sua expressiva contribuição artística e intelectual, além de sua importante influência na formação de alunos e da nova geração de músicos e pesquisadores em arte, em especial a musicologia. Esta homenagem procura expor, de modo sucinto, momentos significativos da vida e da carreira de Régis Duprat, principalmente as suas pesquisas sobre música colonial brasileira e sobre a obra de André da Silva Gomes (1752-1844), compositor e mestre de capela da Sé de São Paulo em 1774.

Palavras-chave: Necrológio; Régis Duprat; Pesquisa em Artes; Música colonial brasileira.

Abstract

We dedicate this text to the Prof. Dr. Régis Duprat (*in memoriam*), highlighting his artistic and intellectual contribution, besides his important influence on the education of students and the new generation of musicians and art researchers, especially musicology. This tribute, therefore, wishes to briefly recall significant moments of his life and career, with emphasis on his research on Brazilian colonial music and on the work of André da Silva Gomes (1752-1844), composer and chapel master of the São Paulo Metropolitan Cathedral, in 1774.

Keywords: Necrology; Régis Duprat; Arts Research; Brazilian colonial music.

Palavras iniciais

Vingue-se a vida guardando
a memória dos que o merecem, e na
proporção de cada um, distintos com
distintos, ilustres com ilustres.

(Machado de Assis [2015, p. 975],
n'A *Semana da Gazeta de Notícias*, em 4
de fevereiro de 1894).

Este texto é uma homenagem ao professor Dr. Régis Duprat (*in memoriam*), que lecionou em importantes universidades brasileiras e dedicou-se profundamente à música e à pesquisa em artes, com destaque à musicologia, dentre outros campos de sua atuação. Com o intento de agradecer ao professor a sua contribuição artística e intelectual, apresentamos, sucintamente, alguns momentos significativos de sua carreira artística e acadêmica, com a lucidez de que não existe homenagem à altura de uma vida intensamente dedicada ao ensino, à pesquisa e às artes. Talvez seja correto dizer que o reconhecimento mais verdadeiro que podemos ter pelo professor Régis Duprat é ler e reler os seus rigorosos trabalhos em musicologia. Esta é a homenagem devida: que as próximas gerações leiam e releiam os textos de Régis Duprat.

Em relação à sua vivência musical, ela foi longeva e precoce. Desde muito cedo, já havia se encantado com “a magia de um violino atrás de um sofá”, na casa de seus avós paternos (DUPRAT, 1997, p. 5). Régis Duprat, desde sempre, entusiasmava-se com a música, e não somente, mas também com a poesia, tendo participando ativamente da literatura brasileira. Também, conhecia muito bem as artes visuais, com destaque ao desenho, que o absorveu desde os 13 anos (*ibidem*). Ademais, foi um leitor assíduo da grande literatura, sem menosprezar nenhum artista, nenhuma linguagem, nenhum idioma.

Quanto a nós, cabe o exercício da memória, que deseja a permanência – sempre viva – da pessoa, do pensador e do mestre¹. Com a consciência de que este texto apenas faz uma breve menção ao seu percurso artístico e acadêmico, procura-se representar o desejo da universidade em preservar o nome de seus eminentes estudiosos. Também, reforça-se o pedido para que as novas gerações de musicólogos, principalmente, leiam Régis Duprat, que agora permanece por meio de seus textos, entrevistas, pesquisas e gravações.

Expressa-se, portanto, deferência ao professor, que se dedicou às artes e à universidade brasileira e publicou diversos trabalhos importantes, demonstrando uma pesquisa série e cuidadosa, em que se incluem edições de partituras. De sua dedicação, advieram seus alunos, que hoje ensinam no Brasil e no exterior.

Nesta homenagem, cabem os versos de Evêmero (século IV a. C.), que nos chegou pela tradução latina feita pelo poeta Ênio (239-169 a. C.), em grande estilo. Sobre as criações de Júpiter ao mundo e à humanidade, conta-nos o escritor romano, em tom sublime:

*inmortali gloria memoriae adfectus sempiterna monumenta
suis reliquit*

1 Com a palavra mestre, não nos referimos ao título acadêmico, uma vez que Régis Duprat foi professor titular da Universidade de São Paulo, tendo feito livre docência e doutorado em Música. O termo mestre deseja sublinhar não somente a parte artística e acadêmica do professor, mas a sua dedicação com o ensino e com a formação de alunos. Na expressão de Houaiss, mestre, portanto, é a “pessoa dotada de excepcional saber, competência, talento em qualquer ciência ou arte” e que “ensina” (HOUAISS, 2001, s. v.) e, acrescente-se, inspira uma nova geração. Régis Duprat, pois, formou muitos alunos, que experimentaram o que é um trabalho dedicado e rigoroso com a música e a pesquisa. Nesse viés, o professor titular Régis Duprat é, pois, o mestre da musicologia brasileira.

terno pela glória imortal e pela memória, deixou-lhes monumentos perpétuos

Não deixa de ser verdadeiro dizer que Régis Duprat deixou-nos obras intelectuais e reflexões artísticas dignas de “glória e de memória”, cuja leitura e preservação é tarefa da universidade e das futuras gerações de musicólogos.

Régis Duprat: o prógono da musicologia brasileira

A minha disciplina chama-se musicologia, não obstante a denominação curricular de História da Música.

(DUPRAT, 1997, p. 37).

Régis Duprat nasceu no Rio de Janeiro, no dia 11 de julho de 1930, e faleceu em São Paulo, no dia 19 de dezembro de 2021, aos 91 anos de idade. Em sua carreira, dedicou-se fortemente à universidade, ao ensino na Graduação e Pós-Graduação, à pesquisa em musicologia, à prática de viola e de violino, ao exame de solfas manuscritas, à pesquisa de diversos arquivos², além da participação em transcrições musicológicas, registros fonográficos, programas radiofônicos, dentre outras atividades importantes, não apenas à música, mas à História e às artes em geral.

Régis Duprat, portanto, não atuou somente sob o viés ensaístico e teórico, mas desenvolveu inúmeras atividades de *práxis* musical, incluindo o domínio da viola e do violino, em diálogo à *theoria* e à *poíesis*,

2 Régis Duprat pesquisou inúmeros arquivos musicais, seja no país, como o Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, seja no exterior, a exemplo do Arquivo Secreto do Vaticano.

enquanto contemplação e invenção³. Comprometido com a linguagem artística – haja vista sua colaboração com o Manifesto de Música Nova, de 1963, tendo sido um dos seus coassinatários – Régis Duprat assumiu abertamente o seu “compromisso total com o mundo contemporâneo” (DUPRAT, 1997, p. 17).

Dentre os seus mestres, encontram-se o Prof. Dr. George Olivier Toni, o seu “preceptor musical, mestre e sempre amigo” (DUPRAT, 1997, p. 6), Claudio Santoro, além das “figuras de mestres” (*ibidem*), como Martin Braunwieser, Johannes Oelsner e o seu primeiro professor de violino, Rafael d’Angelo, dentre outras pessoas importantes em sua vida, de listagem inesgotável, que estimularam a carreira de Régis Duprat, com menção a Zeferino Vaz, José Honório Rodrigues, Carlos Moreira Neto, Eurípedes Simões de Paula, Gerard Behague, dentre outros amigos e colaboradores brasileiros e internacionais⁴.

Em 1997, Duprat apresentou-se ao concurso público de professor titular, junto ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Em 1988, tornou-se professor livre-docente pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Nesse período, destacam-se as suas pesquisas sobre os manuscritos musicais de André da Silva Gomes (1752-1844). Subsidiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, também realizou pós-doutorado no Vale do Paraíba, que deu ao pesquisador a oportunidade de visitar trinta e duas cidades da região, investigando a respeito de arquivos regionais e locais, levantando exaustivamente a música da região (DUPRAT, 1997, p. 22).

Em 1966, concluiu o seu doutoramento em Música, pela Universidade de Brasília, com o trabalho intitulado “Música na Matriz e Sé de São Paulo Colonial”, sob orientação do Prof. Dr. Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982). Durante o período sanduíche, estudou na *Université Paris I (Panthéon-Sorbonne)*, orientado por Jacques Chailley

3 Além da tríade desenvolvida por Aristóteles – *praxis, theoria e poiesis* – é mister mencionar Heidegger, (1970 [1943/1944], p. 369), a quem “a arte, em seu significado máximo, é *ποίησις [poiesis]* – Poesia” (“*Kunst im höchsten Sinne ist ποίησις – Poesie*”). Com o termo grego, consideremos poesia sempre a essência da arte, para além da linguagem verbal. É oportuno, também, mencionar as pesquisas de Ricciardi (2013), que pensou com profundidade sobre esses três fundamentos das atividades musicais. Nesse viés, Régis Duprat foi um professor e músico teórico, prático e poético, porque se dedicou ao ensaio, à performance e à produção artística. Inclusive, o professor defendia a carreira do professor artista (DUPRAT, 1997, p. 36), desobrigado de compromissos com o *paper*.

4 Pedem-se desculpas a quem cujo nome não foi possível listar.

(1910-1999), importante musicólogo e compositor francês, especialista em teoria musical e música da Antiguidade e da Idade Média.

Inicialmente, graduou-se em História pela Universidade de São Paulo (USP) em 1961. Essa formação expressa a sua postura transdisciplinar, que o fez atuar em vários campos do conhecimento, além de seus estudos específicos sobre música colonial brasileira. Ou seja, desde cedo, Régis Duprat já expressava uma postura prógona, do professor que, além de ter a sua própria especialidade, também domina outros campos do conhecimento, em atitude polígrafa, transdisciplinar, multilinguística⁵ e transdepartamental. Vivia, pois, o professor para além de seu escritório e de seu departamento, profundamente preocupado com a formação de seus alunos e com os rumos da arte brasileira.

Tanto no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, desde 1995, quanto no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, de 1981 a 1995, lecionou, sob dedicação exclusiva, diversas disciplinas, dentre as quais, Musicologia, História da Música e Música Brasileira. Além das aulas e das atividades de extensão universitária, atuou, enquanto pesquisador, no desenvolvimento do Centro de Música Brasileira e de pesquisas relacionadas ao estudo das artes e da musicologia. Ademais, exerceu vários cargos de direção e administração, como coordenador do curso de pós-graduação em Artes, tendo sido classificado na categoria de Pesquisador I-A do CNPq.

Régis Duprat desenvolveu uma sólida e extensa pesquisa sobre a música brasileira, tendo elaborado e coordenado projetos meritórios como a Memória Musical Paulista, a Coleção Francisco Curt Lange do Museu da Inconfidência de Ouro Preto e o seu projeto sobre a música na Matriz e Sé de São Paulo Colonial, formando uma equipe de pesquisadores em vários níveis, desde graduandos até doutores, sem excluir a Graduação da Pós-Graduação e vice-versa.

5 Régis Duprat conhecia diversas línguas, dentre elas, o grego, o latim, o francês, o espanhol, o italiano e o alemão. Essa versatilidade é fundamental à universidade, que não deve se deter, hoje, à hipervalorização da bibliografia em inglês, sob a nefasta imposição unilinguística, que prejudica as línguas neolatinas, prejudica as editoras de países não anglófonos, desvaloriza a publicação regional e os periódicos científicos brasileiros, desincentiva a pluralidade bibliográfica e as fontes primárias, relegando as línguas antigas, principalmente o grego, o latim e o sânscrito, ao posto de bibliografia desatualizada, quando não ao desprezo intelectual.

Enquanto editor, Régis Duprat colaborou intensamente com a Revista Brasileira de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, considerado o primeiro periódico de música no Brasil, e o periódico mineiro *Modus*, da Universidade do Estado de Minas Gerais, além de integrar o Conselho Editorial da Revista de Arte, dentre inúmeras participações e publicações em muitas revistas acadêmicas e artísticas do país e do exterior.

Além de trabalhos com manuscritos, edições de partituras, produção de textos sobre musicologia, dentre outras atividades realizadas, Régis Duprat também atuou com registros fonográficos, com pesquisa, restauro e transcrição de material musical brasileiro. Por exemplo, foi responsável, juntamente com Rogério Duprat (1932-2006), pela direção musical da série “Três séculos de música brasileira”, sob produção de Som Indústria e Comércio S.A.

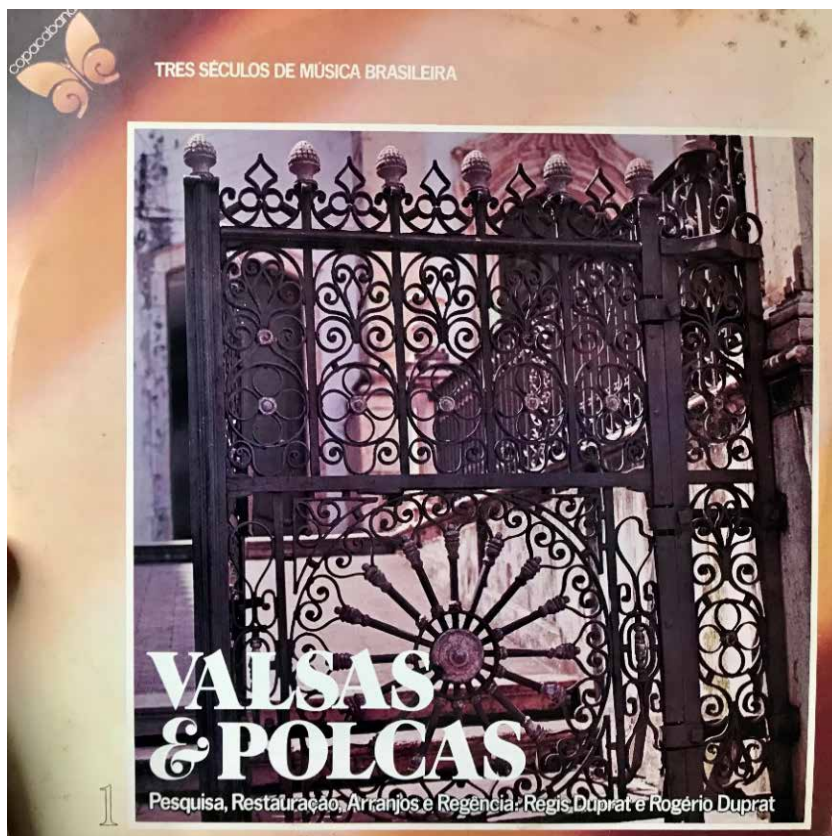


Figura 1 – Capa e ficha técnica do LP “Valsas e Polcas”, sob pesquisa, restauração, arranjos e regência de Régis e Rogério Duprat. Fonte: arquivo pessoal, 2022 (foto recortada) .

FICHA TÉCNICA

(Dados extraídos da "Enciclopédia da Música Brasileira", Art. Editora Ltda., 1977)

Produção: SOM INDÚSTRIA E COMÉRCIO S. A.

Pesquisas de campo, localização dos originais e texto de capa: RÉGIS DUPRAT

Restauração, revisão e reorquestração: Régis e Rogério Duprat

Direção musical e coordenação de produção: Régis e Rogério Duprat

Operador de gravação e mixagem: Wilson Gonçalves

Corte: Jorge Emílio Isaac

Auxiliar de estúdio: Nelson Dantas

Arregimentação: Mário Casali

Músicos que participaram da gravação:

Violino: Antonio Felix Ferer, Caetano Domingos Finelli,
Loriano Rabarchi, Alfredo Paulo Lataro, Mario
Tomassoni, Jorge Gisbert Izquiero, Oswaldo José
Sabarro, Elias Slon

Cello: Antonio Lauro Del Claro, Shinji Ueda

Clarineta: Demetrio Santos Lima, Isidoro Longano

Trompa: Daniel R. Havens

Trompete: Settimo Paoletti, Sebastião Gilberto, Edgar
Batista dos Santos

Trombone: Renato Cauchioli, Iran Fortuna

Tuba: Drauzio Chagas

Flauta: Demetrio Santos Lima

Requinta: Henrique Gomes

Sax Alto: Eduardo Pecci

Bombardino: Geraldo Auriemi (Felpudo)

Bombo, Pratos e Caixa: Antonio de Almeida (Toniquinho)

Gravado e mixado nos estúdios Vice-Versa - SP - de 12 a 26/6/78.

COL
K7

O professor Régis teve o privilégio de ter sua reputação reconhecida em vida, recebendo homenagens que, felizmente, não foram póstumas. Assim, ganhou vários prêmios de grande expressão nacional e internacional, como o prêmio Clio de História da Música, pela Academia Paulista de História, e o prêmio especial pela pesquisa musicológica do período colonial paulista, pela Associação Paulista de Críticos Teatrais. Além disso, foi eleito membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e ocupou a Cadeira n.º 10 da Academia Brasileira de Música.

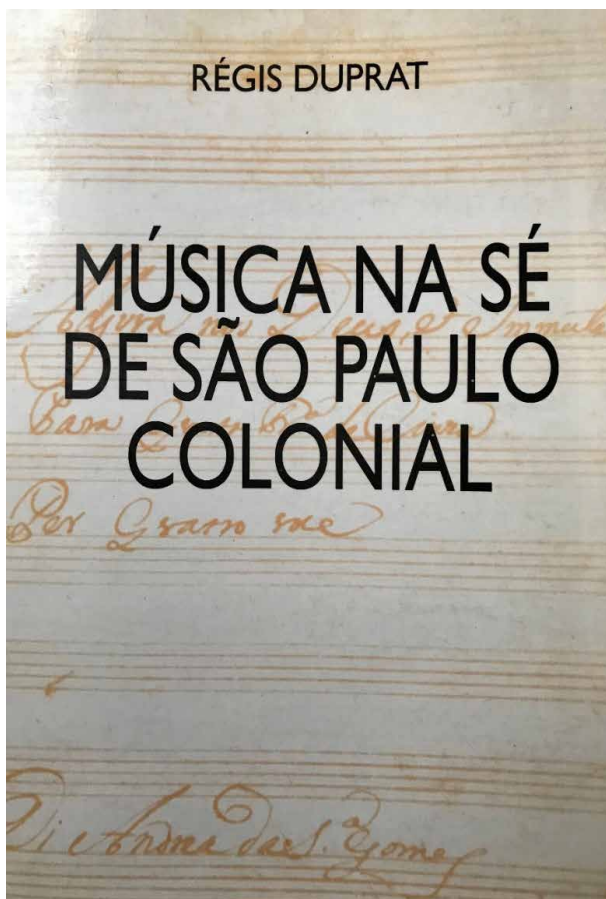


Figura 2 - Capa do livro *Música na Sé de São Paulo colonial*, de Régis Duprat, que recebeu o prêmio Clio de História da Música, pela obra. Fonte: Arquivo pessoal, 2022 (recortado).

Memento

Nestas páginas, não foi possível estimar devidamente a produção de Régis Duprat, quer pela quantidade, quer pela qualidade de suas publicações que contribuem fortemente com a área de musicologia, além de assuntos congêneres. A maior homenagem que se pode conceber a um pesquisador é ter os seus textos, o seu pensamento e a sua memória – o que permanece entre nós – revisitados constantemente. Por isso, o recado mais necessário é este: que os futuros músicos e musicólogos leiam e releiam a obra artística e intelectual de Régis Duprat, enquanto tarefa obrigatória de todos nós.

Ao mesmo tempo, enquanto regozijamos o pensamento e o nome, precisamos, por fim e infortúnio, despedir-nos do musicólogo que alguns tiveram a sorte de conhecer. No entanto, apesar de ausente a sua pessoa, aclamemos a perene vida de suas pesquisas, de seu trabalho musical, de seus ensinamentos e de sua memória. Por isso, saudemos o professor na ocasião da despedida e também no reencontro intelectual com o mestre, assim como o poeta saúda o irmão e despede-se dele, no seguinte verso de Catulo (101, 10), poeta romano do século I a. C.:

Atque in perpetuum, frater, aue atque uale.

E também para sempre, ó irmão, olá e também adeus.

Enfim, despedimo-nos de Régis Duprat e também saudamos o mestre, vivaz em texto e em memória. De modo permanente, seja a nossa despedida e, ao mesmo tempo, sejam constantes os nossos cumprimentos à sua obra musicológica, sempre revisitada por nós, conscientes de sua exímia contribuição à música e à pesquisa.

Referências

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Crônicas (1892-1897). 4 de fevereiro de 1894. A Semana. Rio de Janeiro: Gazeta de Notícias. In: ASSIS, J. M. Machado de. *Obra completa em quatro volumes*, vol. 3. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015, p. 974-976.

CATULLE. *Poésies*. Paris: Les Belles Lettres, 1998.

DUPRAT, Régis. *Memorial de atividades científicas, artísticas, didáticas e profissionais*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/memorias/memorial/R%C3%A9gis%20Duprat>. Acesso em: 11 fev. 2022.

DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.

DUPRAT, Régis; DUPRAT, Rogério (Org.). *Valsas & Polcas*. São Paulo: Discos Copacabana, Som Indústria e Comércio S.A., 1978. 1 disco vinil, 10 peças, 40'.

ÊNIO, Quinto. Euhemerus siue Sacra Historia. In: VAHLEN, Johannes *Ennianae Poesis Reliquiae*. Berlin [s. n.], 1928.

HEIDEGGER, Martin. *Gesamtausgabe*. II. Abteilung: Vorlesungen 1923 - 1944. Band 55. "Heraklit (1943/44)". Frankfurt: Klostermann, 1979.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

RICCIARDI, Rubens Russomanno. A música na madrugada do destino – uma poética musical para o século XXI. In: RICCIARDI, R. R.; ZAMPRONHA, E. *Quatro ensaios sobre música e filosofia*. Ribeirão Preto: Coruja, 2013.

Sobre os autores

Paulo Eduardo de Barros Veiga

Doutor em Estudos Literários pela FCLAr-UNESP e pós-doutorando do Departamento de Música da FFCLRP-USP, sob apoio da FAPESP (Processo nº 2018/01418-2, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), com supervisão do Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi. É membro do Núcleo de Pesquisa em Ciências da *Performance* em Música (NAP-CIPEM); do Grupo de Pesquisa LINCEU – Visões da Antiguidade Clássica; do Grupo PoMA – Poética e Métrica na Antiguidade; do grupo de Pesquisa do CNPQ/USP “Entre gramática e retórica grega e latina”; e da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC). Possui trabalhos publicados sobre Poesia, Música, Tradução, Filosofia da Arte e Epistemologia.

Eliel Almeida Soares

Graduado em Música, Mestre e Doutor em Musicologia pela ECA-USP. Desenvolveu, com apoio financeiro da bolsa de doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP-Processo n.º 2013/23600-3), pesquisas sobre as estruturas discursivas na música colonial brasileira. De igual modo, possui diversos trabalhos publicados sobre retórica musical, os quais foram baixados e lidos por pesquisadores, especialistas e estudantes de música e de outras áreas do conhecimento de inúmeros países tais como: Brasil, Estados Unidos, Portugal, Coréia do Sul, Hungria, Turquia, China, Alemanha, Rússia, México, Reino Unido, Itália, França, Canadá, Suíça, Polônia, África do Sul, Senegal, Peru, Índia, Bélgica, Argentina, Colômbia, Chile, Espanha, Austrália, para citar alguns. É membro do Núcleo de Pesquisa em Ciências da *Performance* em Música (NAP-CIPEM) do Departamento de Música da FFCLRP-USP, onde desenvolve seu pós-doutoramento sob a supervisão do Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi.