



Kilza Setti

**Campinas
2024**



João Bosco

**Anais
FMCB 8**

FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

ANAIIS
- FMCB 8 -

COMPOSITORES HOMENAGEADOS

Kilza Setti e João Bosco

22 A 25 DE MAIO DE 2024

FICHA TÉCNICA FMCB 8

Direção Geral e Artística

Thais Lopes Nicolau

Produção

Grupo Sintonize

Anne Santilli

Direção Técnica

Vinícius Marchi

Comitê científico

Edwin Pitre-Vásquez (UFPR)

Heloísa Valente (UNIP)

Marcos Napolitano (USP)

Marcos Nogueira (UFRJ)

Mariana Martins Villaça (Unifesp)

Ricardo Santhiago (Unifesp)

Curadoria

Teresinha Prada

João Marcos Coelho

Comunicação

Greice Morati

Identidade Visual

Igor Almeida

Consultoria de Criação

Fernando Marar

Design Gráfico

Júlia Nardim

Elaboração de Projeto

Gisele Bueno

Cristiane Marçal

Captação De Recursos

Incentiv

Relacionamento Com Investidores

Aline Lara

Administrativo e Financeiro

Conceição Colombini

Tereza Regina Assunção

Jurídico

Paloma Solla

Equipe Técnica Leglab

Felipe Atta

Thiago Rodrigues

Matheus de Oliveira

Dilton Bernardino

Leandro Pereira

Rodolpho Carazzato

Sonorização Loudness

Luis Fernando

Operador de Luz Concertos

Washington Lima

Captação de Áudio Concertos

Mauricio Vaz Caju

Captação de Áudio Congresso

Dimas D'Amico

Produtor de Palco Congresso

Thales Augusto

Técnico de Projeções Congresso

Tiago Gonçalves

Cinegrafia 30 Por Segundo

Fernando Pereira Oliveira

Vitória Drechsler

Marcos Prado

Adailton Vicente

Fotografia

Juliana Hihal

Assessoria de Imprensa

Confraria da Informação

Luciana Almeida

EDITORIAL ANAIS

Diagramação

Igor Almeida

Coordenação de publicação

Teresinha Prada

Thais Lopes Nicolau

Conteúdo

Teresinha Prada

Greice Morati

CATALOGAÇÃO: BIBLIOTECA NACIONAL

Festival de Música Contemporânea Brasileira (FMCB)
(v. 8. 2024, Campinas, SP)

Anais [recurso eletrônico Kilza Setti e João Bosco |
8º Festival de Música Contemporânea Brasileira | 22 a 25 de maio,
Campinas, SP, FMCB, 2024

Modo de acesso: disponível online
ISSN: 2526-5784

O conteúdo dos textos é de inteira responsabilidade de seus autores.

Índice

APRESENTAÇÃO	9
 KILZA SETTI & JOÃO BOSCO	
CONCERTO DE ABERTURA: RETROSPECTIVA FMCB Orquestra Sinfônica da Unicamp, Regência: Cinthia Alireti	12
CONCERTO DE CÂMARA GRUPU, Unicamp Cello Ensemble e convidados	14
CONCERTO DE ENCERRAMENTO Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, Regência: Rafael Piccolotto Solista: João Bosco	19
 CONGRESSO JOÃO BOSCO	
Programa do Congresso	
Comunicações orais	
O VIOLÃO DE JOÃO A JOÃO: A CENTRALIDADE DAS HARMONIAS DE JOÃO GILBERTO E JOÃO BOSCO NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS DA CANÇÃO Rodrigo Aparecido Vicente, Marco Giacomini Pinho	24
A CUÍCA NO RONCO DO VIOLÃO: O GÊNIO INCOMPATÍVEL DE JOÃO BOSCO George de Almeida Pessoa, Amanda Moura Possete Paladino.	31
A INFLUÊNCIA DO BOLERO LATINO NA MÚSICA DE JOÃO BOSCO André Juarez	43
COMPOSIÇÕES DE JOÃO BOSCO: INFLUÊNCIAS CARIBENHAS NA CENA MUSICAL BRASILEIRA. Ana Cléria Rocha	52

REPRESENTAÇÕES MENTAIS DE UM PIANISTA NA ELABORAÇÃO DE UM ARRANJO PARA PIANO SOLO DE “DESENHO DE GIZ”, DE JOÃO BOSCO E ABEL SILVA.	59
Danilo Ramos	
<i>Mesa redonda “João Bosco: Coração Tropical”</i>	
O VIOLÃO DE JOÃO BOSCO: O VIRTUOSISMO A SERVIÇO DA CANÇÃO	63
Marcus Almeida	
O TAL DO JOÃO BOSCO, 50 ANOS DEPOIS	69
Marcus Fernando	
<i>Apresentações artísticas</i>	
CANÇÕES POR TRANSFORMAÇÕES – JOÃO BOSCO E A CANÇÃO BRASILEIRA DE PROTESTO	72
Ricardo Henrique e André Segolin	
COISA DE JOÃO	73
Fernando Ribeiro Junqueira Corrêa, Eduardo Pereira da Costa e Maurício Reis Guil	
O CAVALEIRO JOÃO BOSCO E OS MOINHOS DE VENTO DO BRASIL	74
Luciana Viana e Eddy Andrade	
VOZ, VIOLÃO E CORDAS INTERPRETAM KILZA SETTI E JOÃO BOSCO	75
Jessé Máximo Pereira, Carlos Aleixo dos Reis, Andrea dos Guimarães Alvim Nunes, Lucas Pimentel Telles, Ayrán Nicodemo Oliveira, André Vieira da Silva e Beatriz de Castro Cota	
CONGRESSO KILZA SETTI	
Programa do Congresso	
<i>Comunicações orais</i>	
“PENA ESTARMOS TÃO LONGE”: A AMIZADE ENTRE KILZA SETTI E FERNANDO LOPES-GRAÇA	80
Guilhermina Lopes	
O PIANO DE KILZA SETTI	94
Denise Andrade de Freitas Martins e Daniela Carrijo Franco Cunha	
<i>Mesa redonda “Ética e Poética de Kilza Setti”</i>	
ÉTICA E POÉTICA DE KILZA SETTI EM MISSA CAIÇARA	98
Eliana Monteiro da Silva	

KILZA SETTI E O ARQUIVO MUSICAL TIMBIRA: POR UMA OUTRA ETNOMUSICOLOGIA Júlia Tygel	106
<i>Apresentações artísticas / Recitais-palestra</i>	
UMA COMPOSITORA DOS SÉCULOS XX E XXI: KILZA SETTI E SUAS OBRAS PARA FAGOTE. Raquel Braga (online)	113
ASPECTOS IDIOMÁTICOS DA ESCRITA PIANÍSTICA DE KILZA SETTI Ana Claudia de Assis e Denise Andrade de Freitas Martins	117
DUAS OBRAS BRASILEIRAS PARA FAGOTE E PIANO: CONVERSAINVENTO 1 DE KILZA SETTI E SONATA PARA FAGOTE E PIANO DE BRENNO BLAUTH Glaubert Nüske e Claudia Deltrégia	121
KILZA SETTI E FERNANDO LOPES GRAÇA: PROPOSTA DE UM DIÁLOGO POÉTICO-MUSICAL Guilhermina Lopes e Natália Spostes	128
ENTREVISTAS	132
CRÉDITOS	133

APRESENTAÇÃO

A oitava edição do Festival de Música Contemporânea Brasileira (FMCB) foi realizada entre os dias 22 e 25 de maio de 2024 e prestou homenagem aos compositores Kilza Setti e João Bosco. O encontro reuniu músicos, pesquisadores e admiradores da música brasileira em torno da produção artística de dois extraordinários agentes da cultura nacional.

João Bosco (1946) é um dos mais originais artistas da cena musical brasileira, seja como compositor, cantor e violonista. Suas habilidades e sua trajetória foram destaque no Festival – relembrando a parceria com Aldir Blanc, em um acervo que abarca uma centena de canções no patamar mais alto da chamada MPB – bem como suas inovações musicais, observadas por pesquisadores.

Estabelecido como uma das grandes estrelas criativas da música brasileira, João Bosco reiterou no concerto final todo o refinamento de seu violão, executado com a riqueza de misturas culturais e tecnicamente elaborado como uma das sonoridades mais complexas da canção brasileira. A homenagem no 8º Festival de Música Contemporânea celebrou os mais de 50 anos da carreira de João Bosco, destacando sua contribuição inestimável para a diversidade da música brasileira.

Kilza Setti (1932) é uma compositora de muitas ações pioneiras, de formação musical com grandes figuras da música de concerto, como Camargo Guarnieri, de criação de canções com textos de grandes poetas da literatura brasileira e de colaborações com nomes como Fernando Lopes-Graça. Kilza é uma referência da Etnomusicologia brasileira, suas obras musicais refletem um compromisso ético com as culturas indígenas, tendo colaborado com diversos povos, como os Guarani-Mbyá e Chiripá, e os Krahô dos Timbiras, realizando também projetos culturais com os Caiçaras.

Suas ações entrelaçam assim produção musical e engajamento social, sendo Kilza integrante de importantes associações no Brasil e uma voz para os povos desfavorecidos, buscando lhes dar visibilidade por meio de sua arte. No Festival, as análises abordaram seus processos composicionais de relevos modernos e sua preocupação social.

Foi neste panorama artístico-social que os caminhos de João Bosco e Kilza Setti se cruzaram nos palcos do FMCB em Campinas/SP, onde repertórios de grandes composições que marcaram suas carreiras foram interpretados, discutidos e celebrados em atividades abertas e gratuitas para toda a comunidade.

Os concertos noturnos foram realizados no Teatro Municipal José de Castro Mendes e a programação acadêmica ocorreu no Auditório do Instituto de Artes da Unicamp. Esta publicação apresenta as performances e as discussões que nortearam o congresso,

como comunicações orais, mesas-redondas, recitais-palestra e apresentações artísticas que exploraram aspectos biográficos e técnicos das obras dos homenageados.

O FMCB também realizou ações socioambientais, levando arte e entretenimento humanizado para o Hospital Infantil Boldrini, oferecendo para pacientes, seus familiares e profissionais da saúde uma oficina de Musicoterapia com Junior Cadima e Mariana Guedes. Outra atividade, foi a distribuição de 600 mudas de plantas ornamentais e nativas, durante o concerto de encerramento, para contribuir com a meta municipal de ofertar, pelo menos, 12m² de área verde por habitante, em cumprimento a uma diretriz da Organização Mundial da Saúde (OMS).

A programação reuniu um público de 3.000 pessoas, cerca de 150 músicos, em torno de 50 pesquisadores de 6 estados brasileiros, convidados e participantes de 4 países (Brasil, Panamá, Portugal e EUA), e contemplou 1 lançamento de álbum e 1 documentário, 1 concerto de abertura com a Orquestra Sinfônica da Unicamp (OSU), 1 concerto de câmara e bate-papo com os compositores homenageados, 2 dias de congresso com apresentação de trabalhos selecionados por meio de Chamada Pública (7 comunicações orais, 8 apresentações artísticas, 2 mesas-redondas), 1 concerto de encerramento com a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas.

Essas e outras atividades realizadas durante o Festival podem ser acessadas no [canal do Grupo Sintonize no YouTube](#).

**Kilza
Setti**



**João
Bosco**

**João
Bosco**



**Kilza
Setti**

Anais FMCB 8

**Concerto de abertura com a Orquestra Sinfônica
da Unicamp: Retrospectiva do Festival de Música
Contemporânea Brasileira**

23 de maio de 2024
Quinta-feira | 20h

Regente: Cinthia Alireti

Ponteio

Gilberto Mendes

Sinfonietta Prima

Ernani Aguiar

1. Allegro com brio
2. Lento assai
3. Vivace

Suíte Lírica

Ronaldo Miranda

1. Decidido
2. Suplicante
3. Dramático
4. Malemolente

Os Borulóides

Edmundo Villani-Côrtes

Fantasia Cromática e Fuga

Edino Krieger

Toccata Sinfônica

Ricardo Tacuchian



Orquestra Sinfônica da Unicamp - OSU

Violinos: Artur Huf (spalla), Alexandre Chagas, Eduardo Palatim Semencio, Everton Amorim, Ivenise Nitchepurenco, Kleber Buzo, Maurizio Maggio, Paulo Sérgio A. de Brito, Renato Régis de Almeida, Ana Beatriz Tinini

Violas: José Eduardo D'Almeida, Frederico Magalhães, Ivana Paris Orsi, Marcos Rontani, Victor Rodrigues Ribeiro, Elinar Araujo, Bruno Geremias

Violoncelos: Lara Ziggiatti Monteiro, Daniel Lessa, Érico Amaral Junior, Meila Tomé, Leonardo Gomes.

Contrabaixos: Sergio Luiz Pinto, Walter Luiz Valentini, Jhonatan França

Flautas: Rogério Peruchi, João Batista de Lira

Oboés: João Carlos Goehring, Lucas Sanches Ribeiro Crispim

Clarinetes: Cleyton J. Tomazela, Eduardo P. Freitas

Fagotes: Alexandre J. Abreu, Francisco J. F. Amstalden

Trompas: Silvio Batista, Bruno Lopes Demarque, Isac Emerick, Moisés Alves

Trompetes: Samuel Brisolla, Oscarindo Roque Filho, João Andrade Ferreira

Trombones: João José Leite, Fernando Orsini Hehl, Fransoel Decarli

Tuba: Paulo César da Silva

Percussão: Fernanda V. Vieira, Orival Tarciso Boreli, Rodolfo Arilho, Yasmin Guidi

Regência e codireção artística: Cinthia Alireti

CIDDIC

Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural da Unicamp

Coordenação: Prof. Dr. Mauricy Matos Martin, Prof. Dr. Angelo Fernandes (associado)

Direção Administrativa: Guilherme Kawakami

Administração e Relações Externas: Elizabeth Cornélio

Recursos Humanos: Vladimir Franco

Executivo-Financeiro: Rogério Lourenço

Webdesign e Suporte de T.I.: Douglas Borges

Produtor-executivo: Victor Lessa

Acessibilidade e Comunicação: Nicole Somera

Comunicação e Mídia: Ton Torres

Arquivista: Leandro Ligocki

Apoio Operacional: Robinson Augusto Cardozo, Angelo de Fátima

Bolsistas: Ana Beatriz Tinini, João Victor Andrade Ferreira, Brunna Aprigio de Oliveira, Jecino Nascimento da Silva, Kayo Vidal, Leonardo Gomes, Vinícius de Oliveira

João Bosco



Kilza Setti

Anais FMCB 8

Concerto de Câmara

Participação Especial: Kilza Setti & João Bosco
Mediadores: Camila Fresca & Thais Nicolau
GRUPU, Unicamp Cello Ensemble e convidados

24 de maio de 2024
Sexta-feira | 20h

Obras de João Bosco

Comentários: Thais Nicolau e João Bosco

O Bêbado e a equilibrista*	João Bosco e Aldir Blanc
Dois pra lá, dois pra cá*	João Bosco e Aldir Blanc
Ronco da cuíca*	João Bosco e Aldir Blanc
O Mestre-sala dos mares*	João Bosco e Aldir Blanc
Rancho da Goiabada*	João Bosco e Aldir Blanc
Linha de Passe*	João Bosco, Aldir Blanc e Paulo Emílio

***Arranjos:** Ivenise Nitchepurenco

Unicamp Cello Ensemble

Lars Andreas Hoefs, diretor musical

Vanessa Costa Chrispim

Tales Lacerda Freitas de Lima

Eduarda de Souza

Luis Eduardo Pimentel Joaquim

Letícia Bonaldo Surian Teixeira

Carlos Eduardo Bonvicine de Moura

Joel Felipe Horácio



Ana Elisa de Oliveira e Silva Campos Abreu

Mateus Ribeiro de Araujo

Davi Gabriel

Laís Fernanda de Melo Santos Moraes

Rafael Tavares Gomes Pereira

Leonardo Otávio Gomes



Obras de Kilza Setti

Comentários: Camila Fresca e Kilza Setti

Valsa do Desalento **

texto de Carlos Drummond de Andrade, poema *Memória*.

Ana Carolina Sacco, soprano

Gilson Antunes, violão

Fabio Ferreira, flauta

** estreia mundial

Poema: *Memória* – Carlos Drummond de Andrade

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.

Três canções para voz e piano:

Lua Cheia (texto de Cassiano Ricardo)

Trova de muito amor para um amado senhor (texto de Hilda Hilst)

Raro Dom (texto de Suzana de Campos)

Ana Claudia Assis, piano
Ana Carolina Sacco, soprano



Poema: *Lua cheia* (do *Martim Cererê*) – Cassiano Ricardo

Boião de leite
que a noite leva
com mãos de treva
pra não sei quem beber.

E, que, embora levado
muito devagarinho,
vai derramando pingos brancos
pelo caminho...

Poema: *Trova de muito amor para um amado senhor* – Hilda Hilst

(I)
Nave
Ave
Moinho
E tudo mais serei
Para que seja leve
Meu passo
Em vosso caminho

Poema: *Raro dom* – Suzana de Campos
Tu tens o raro dom de me fazer feliz...
Seja num doce olhar, num beijo ardente
Num verso meu...
Quando teu lábio diz
Na luz do teu sorriso, simplesmente
Porque sabes amar-me assim, liricamente,
tu tens o raro dom de me fazer feliz

Hökrepöj

Ana Carolina Sacco, soprano
Fabio Ferreira, flauta
Daniel Danzi, contrabaixo
Ricardo Aurélio, fagote
Alexandre Zamith, piano

**GRUPU**

Fernando Hashimoto, regência

Pedro Rossi, percussão

Nicolas Botelho, percussão

Augusto Nogueira, percussão

**João
Bosco**



**Kilza
Setti**

Anais FMCB 8

**Concerto de encerramento com Orquestra
Sinfônica Municipal de Campinas**

*Regente: Rafael Piccoloto
Solista: João Bosco*

25 de maio de 2024
Sábado | 20h

<i>Toada</i>	Kilza Setti
<i>Folgança:</i>	Kilza Setti
<i>Roda</i>	
<i>Acalanto</i>	
<i>Valsa</i>	
<i>Tanguinho</i>	
<i>Moda</i>	
<i>Lundú</i>	
<i>Suíte:</i>	Kilza Setti
<i>Toada</i>	
<i>Cateretê</i>	
<i>Interlúdio</i>	
<i>Baião (Homenagem a Luiz Gonzaga)</i>	
<hr/>	
<i>O canto da terra por um fio</i>	João Bosco
<i>Corsário***</i>	João Bosco e Aldir Blanc
<i>Jade***</i>	João Bosco
<i>Incompatibilidade de gênios***</i>	João Bosco e Aldir Blanc
<i>Bala com bala***</i>	João Bosco e Aldir Blanc
<i>Papel Machê***</i>	João Bosco e Capinan

*****Arranjos:** Maestro Jether Garotti Junior



Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas - OSMC

Flautas: André Mendes, Rogério Peruchi e Felipe Santos

Oboés: Carlos Coradini e João Goehring

Clarinetas: Cleyton Tomazela e Mário Marques

Fagotes: Francisco Amstalden e Cintia Bueno

Trompas: Isac Emerick, Edson Nascimento, Lucca Soares e Silvio Batista

Trompetes: Oscarindo Roque, Samuel Brisolla e Naber Mesquita

Trombones: Robson Denadai, Fernando Hehl e Fransoel Decarli

Tuba: Paulo César Silva

Tímpanos: Gabriela Favero

Percussão: Rodolfo Arilho e Gabriel Peregrino

Bateria: Ramon Montagner

Baixo elétrico: Bruno Coppini

Piano: Elosande Comondá

Primeiros Violinos: Artur Huf, Walter Ansante, Aramis Rocha, Guilherme Sotero, Milton Pires, Yuri Miranda, Robson Rocha, Ana Arakawa e Alcides Arruda.

Segundos Violinos: Samuel Lima, Leandro Vendemiatti, Danielle Lessa, Gláucia Pinotti, Alexandre Chagas, Ebenezer dos Santos, Henrique Trindade, Isaías Cruz e Edison Furno

Violas: Valdeci Merchiori, Elinar Araújo, Priscila Beluchi, Letícia Camargo, Diogo Guimarães e Cinthia Mel

Violoncelos: Lara Ziggiatti, Wagner Paparotti, Ismael Dantas, Alexandre Guimarães, Mario Costa e David Scanavini e Fabrício Rodrigues

Contrabaixos: Daniel Danzi, Anselmo Melosi, Ana Paula Freire e Allan Teixeira

Secretária de Cultura: Alexandra Caprioli

Regente Titular: Carlos Prazeres

Diretor Administrativo: Wanilton Mahfuz

Coordenadora de Produção: Lucélia Gallego

Equipe de Produção: Carô Tenório, Sueli Marcolino, Rubens Carvalheira, Reinaldo Redondo e Lourdes Carvalho

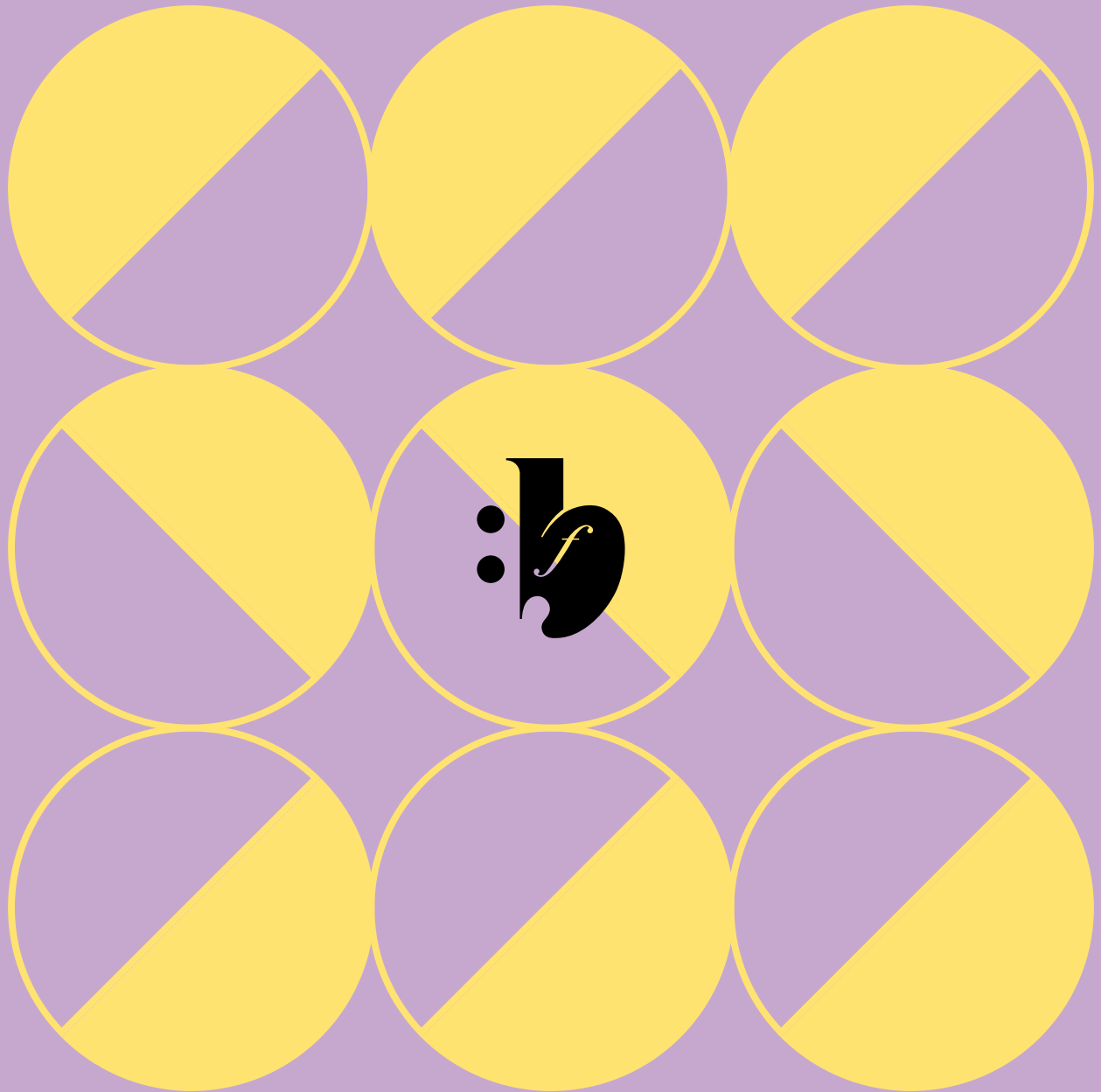
Setor de Apoio às Contratações: Marta Bellini, Fabrício Lopes e Emílio Andrade

Setor de Montagem: José Almir de Oliveira

Arquivo Musical: Tomaz Vital

João

8º Festival de Música
Contemporânea
Brasileira



Bosco



Congresso **João Bosco**

Quinta feira | Auditório do Instituto de Artes da Unicamp
23 de maio

--- **Manhã**

Comunicações orais

10h O violão de João a João: a centralidade das harmonias de João Gilberto e João Bosco na construção de sentidos da canção
Rodrigo Aparecido Vicente, Marco Giacomini Pinho

10h30 A cuíca no ronco do violão: o gênio incompatível de João Bosco
George de Almeida Pessoa, Amanda Moura Possete Paladino

11h A influência do bolero latino na música de João Bosco
André Juarez

11h30 Composições de João Bosco: influências caribenhas na cena musical brasileira.
Ana Cléria Rocha

--- **Tarde**

Mesa redonda

14h “João Bosco: Coração Tropical”

Participantes: Marcus Fernando e Marcus Almeida

Mediador: Lucas Nobile

Comunicação oral

15h30 Representações mentais de um pianista na elaboração de um arranjo para piano solo de “Desenho de giz”, de João Bosco e Abel Silva.
Danilo Ramos



Apresentações Artísticas | Recitais

16h Canções por transformações – João Bosco e a canção brasileira de Protesto

Ricardo Henrique e André Segolin

16h30 Coisa de João

Fernando Ribeiro Junqueira Corrêa, Eduardo Pereira da Costa e Maurício Reis Guil

17h O cavaleiro João Bosco e os moinhos de vento do Brasil

Luciana Viana e Eddy Andrade

17h30 Voz, Violão e Cordas interpretam Kilza Setti e João Bosco

Jessé Máximo Pereira, Carlos Aleixo dos Reis, Andrea dos Guimarães Alvim Nunes,

Lucas Pimentel Telles, Ayran Nicodemo Oliveira, André Vieira da Silva e

Beatriz de Castro Cota



O violão de João a João: a centralidade das harmonias de João Gilberto e João Bosco na construção de sentidos da canção

Rodrigo Aparecido Vicente

Universidade Estadual do Paraná/UNESPAR – rodrigo.vicente@unespar.edu.br

Marcio Giacomini Pinho

Instituto Federal de Brasília/IFB – marciogipinho@gmail.com

Resumo: As canções *Desde que o samba é samba*, de autoria de Caetano Veloso e re-interpretada por João Gilberto no ano de 2000, e *Sinhá*, composta por Chico Buarque e João Bosco e lançada pelos próprios autores em 2011 formam o núcleo deste trabalho. Propõe-se, mais especificamente, uma análise das harmonias que João Gilberto e João Bosco elaboraram ao violão, cujas estruturas apontam para soluções que valorizam a sonoridade e os idiomatismos do instrumento, ao mesmo tempo em que potencializam sentidos e significados latentes nas letras de cada canção.

Palavras-chave: Violão. João Gilberto. João Bosco. Harmonia. Canção.

The Guitar from João to João: The Centrality of João Gilberto's and João Bosco's Harmonies in the Construction of the Song's Meanings

Abstract: The songs *Desde que o samba é samba*, composed by Caetano Veloso and reinterpreted by João Gilberto in 2000, and *Sinhá*, composed by Chico Buarque and João Bosco and released by themselves in 2011, are the core of this work. More specifically, it proposes an analysis of the harmonies that João Gilberto and João Bosco create on the guitar, whose structures point to solutions that enhance the instrument's sonority and idiomatic expressions while simultaneously amplifying the latent meanings and significances in the lyrics of each song.

Keywords: Guitar. João Gilberto. João Bosco. Harmony. Song.

1. Introdução

A trajetória do violão no Brasil se confunde com a própria história da música popular. O protagonismo do instrumento é marcante quando observamos a formação e consolidação de estilos musicais que, ao longo do século XX, compuseram a paisagem sonora dos lares do país através de fonógrafos, gramofones, vitrolas, aparelhos de rádio e televisão, entre outros suportes e meios de reprodução de fonogramas. Dos lundus, modinhas, polcas e valsas que ainda se ouvia há pouco mais de cem anos nos nascentes centros urbanos, aos choros, sambas, marchas, boleros, baiões, bossas e suas inúmeras variações incorporadas à sigla MPB a partir dos anos 1960 (NAPOLITANO, 2007; TINHORÃO, 2014; NAVES, 2000; NETO, 2017), violonistas de diferentes gerações souberam elaborar formas de acompanhamento que não apenas se moldaram às figurações rítmicas, estruturas harmônicas e perfis melódicos de músicas variadas, mas, sobretudo, ajudaram a consolidar muitas dessas linguagens, seja as que estão vinculadas à canção popular, seja as que compõem o repertório solista.

Nesse percurso, João Gilberto e João Bosco se destacam como intérpretes cujos nomes não podem ser dissociados do violão. O primeiro, tido por muitos autores como “o inventor da bossa nova”, foi responsável por dar ao violão de acompanhamento um destaque sem precedentes no mercado fonográfico brasileiro (GARCIA, 1999; CAMPOS, 1986; CASTRO, 1990; MAMMÌ, 1992). O modo como o músico baiano articula a voz e o violão indica uma síntese minuciosa entre letra, melodia, harmonia e ritmo, em que as hierarquias entre esses elementos se dissolvem, formando um estilo interpretativo intimista em termos de intensidade e dinâmica. As suas entonações, dicção, impostação, acordes, “batidas” e jogo de dissociações temporais entre o canto e o violão são cuidadosamente urdidos, cuja trama resultante revela uma estrutura complexa, ainda que a sonoridade transpareça outros sentidos, como a suavidade, a leveza e a contenção, aspectos que, afinal de contas, fundiram-se à própria ideia de bossa nova.

João Bosco, por sua vez, pertence à geração de cantores(as), compositores(as) e violonistas que despontam no cenário musical brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970 (CLETO, 1996; BAHIANA, 2006; SARAIVA, 2018), tendo como referência central o violão de João Gilberto. Ligado à tradição do samba, o violão de João Bosco parece aprofundar as pesquisas sobre as possibilidades rítmicas e harmônicas do instrumento, as quais, diga-se de passagem, além do próprio João Gilberto, Dorival Caymmi e Baden Powell são alguns dos violonistas que já vinham explorando-as há algum tempo. Ouve-se nas gravações que marcam o início da parceria de João Bosco com Aldir Blanc, já no início dos anos 1970, um violão profundamente sincopado e harmonicamente colorido, cujas escolhas das aberturas de acordes e de condução rítmica estabelecem uma relação indissociável com as letras e as próprias identidades das canções.

A proposta deste trabalho foi investigar as maneiras pelas quais João Gilberto e João Bosco constroem suas harmonias ao violão de modo a reforçar, a dialogar, a contrastar, em suma, a jogar com o conteúdo poético, melódico e rítmico das composições.

Serão apresentadas a seguir análises sumárias de dois fonogramas: *Desde que o samba é samba* (Caetano Veloso), na interpretação de João Gilberto no disco *João Voz e Violão* (Universal, 2000); e *Sinhá*, samba de Chico Buarque e João Bosco, lançado em 2011 no álbum *Chico* (Biscoito Fino). A escolha dessas gravações se dá porque ambas mostram como as construções harmônicas são elaboradas levando-se em conta idiomatismos do instrumento, e como o caminho do violão de acompanhamento apontado por João Gilberto foi trilhado e desenvolvido em estilo próprio por João Bosco.

2. Um violão anticontrastante

No primeiro exemplo, extraído da reinterpretação de João Gilberto para *Desde que o samba é samba*, mais precisamente, do fragmento que corresponde ao instante em que o intérprete canta os versos “O samba é pai do prazer/ O samba é filho da dor/ O grande poder transformador/ A tristeza é senhora...”, verifica-se uma série de elementos e procedimentos que integram a sua maneira de pensar e elaborar o acompanhamento harmônico ao violão e que são recorrentes em diversos momentos:

Exemplo 1: Transcrição da melodia e do acompanhamento rítmico-harmônico de um fragmento de *Desde que o samba é samba*, na versão de João Gilberto (2000).

Localizado na tonalidade de Lá maior, um primeiro aspecto que merece atenção é o modo como João Gilberto dispõe os acordes, de forma que os baixos constituem um caminho linear. Em outras palavras, contrariando a tendência presente



no samba de harmonias tonais em que são mais comuns as mudanças em quartas justas (ascendente ou descendente) nos caminhos dos baixos, João Gilberto privilegia intervalos de segunda (maior ou menor), tecendo assim um percurso menos angular, mais linear. Para tanto, o músico lança mão em diferentes momentos das inversões de acordes, a fim de preservar, sobretudo nas mudanças ocorridas em acordes dispostos a partir da sexta corda do instrumento, um caminho cromático descendente.

Na camada interior dos acordes, nota-se um cuidado semelhante por parte do violonista. O trecho que corresponde ao verso “O grande poder transformador” é marcado por transições mínimas entre as vozes internas, empreendendo em alguns casos alterações de uma única nota entre um acorde e outro. Esse conjunto de procedimentos, do grave ao agudo, favorece a construção de uma sonoridade anticontrastante, contida, cujo colorido se altera gradativamente, ao passo que a melodia permanece quase estática, resultando ao fim e ao cabo em um tecido cuja trama se revela aos poucos, e que é de sumo interesse para a performance.

Quando remetido ao conjunto, ou seja, na sua relação com a melodia e letra da composição, essa harmonia anticontrastante ganha ainda mais interesse. *Desde que o samba é samba* é uma celebração a esse gênero fundamental da música popular urbana brasileira do século XX, cuja história se confunde com a própria formação das representações brasilidade e identidade nacional. Caetano Veloso rememora a profunda ligação que o samba apresenta com as culturas afro-brasileiras, bem como o passado marcado pela violência contra a população negra e o lugar de resistência e (re)existência, poderíamos acrescentar, que essa música assume social, histórica e culturalmente. No entanto, o tom celebratório, distante no tempo e no espaço em relação a essas origens, acaba predominando na composição, sobretudo quando ouvimos a sua primeira versão no disco *Tropicália 2*. Na versão de João Gilberto, por outro lado, esse clima festivo é amenizado, ressaltando-se o tom suave e intimista, como se o sujeito lírico estivesse ainda mais distante de seu objeto, contemplando de longe, ainda que com consideração e respeito, mas sem festejar. E isso se deve, a nosso ver, não apenas ao canto falado de João Gilberto, mas ao tratamento meticuloso que este empreende em sua rearmonização.

3. Contrastes melódico-harmônicos (e históricos) de um violão

O próximo exemplo traz o fragmento inicial da primeira gravação de *Sinhá* (2011), cantado por Chico Buarque e acompanhado por João Bosco ao violão. Para ser mais preciso, trata-se do trecho em que se canta os versos “Se a dona se banhou/ Eu não estava lá/ Por Deus, nosso Senhor/ Eu não olhei Sinhá/ Estava lá na roça/ Estava pra Xerém/ Não tenho mais cobiça/ Nem enxergo bem”:



♩ = 75

Exemplo 2: Transcrição da melodia e do acompanhamento rítmico-harmônico da parte inicial de “Sinhá”, na versão de Chico Buarque e João Bosco (2011).

Localizado na tonalidade de Dó menor, destaca-se de saída a escolha de João Bosco pelo registro grave do violão, dispondo e encadeando os acordes entre as cordas Mi (grave) e Sol do instrumento. Na maioria dos casos, aliás, o violonista se limita a compor acordes de três vozes apenas, o que é incomum em se tratando de acompanhamento rítmico-harmônico ao violão (os acordes de quatro vozes é que constituem o padrão). Além disso, nota-se que a corda Sol, a terceira de baixo para cima, é comum a vários acordes, constituindo em elemento de unidade na progressão harmônica desta primeira parte. Nesse sentido, João Bosco se aproxima do pensamento harmônico de João Gilberto que, como se viu anteriormente, privilegia notas comuns aos acordes que formam uma cadeia harmônica mais ampla.

A escolha pela região grave do instrumento, somada aos acordes de três vozes, à condução de vozes internas por curtos caminhos e à tonalidade menor da primeira parte da canção favorecem o clima de densidade e, em certa medida, de tensão quando levamos em conta também a letra. O sujeito lírico que canta em primeira pessoa nesse primeiro momento é um escravizado que está prestes a ser vítima do açoite, por ter supostamente se relacionado com a esposa do seu senhor, a Sinhá que dá o título da música. Os argumentos do sujeito lírico, que implora para não sofrer a violência extrema (física) para além da violência que já sofria pela condição de escravizado, ganha em intensidade e expressividade graças à melodia da composição, cujo desenho se revela

sinuoso, amplo em termos de tessitura, e igualmente tenso em vários momentos, haja vista o repouso em notas não pertencentes à estrutura básica dos acordes (o primeiro repouso, por exemplo, ocorre na nona maior do acorde de Dó menor).

Nessa direção, observa-se que o acompanhamento rítmico-harmônico relativamente estável em termos de estrutura (acordes de três notas), região (grave) e encadeamento de acordes (busca por notas comuns aos acordes) acaba por contrastar com a melodia sinuosa de *Sinhá* (saltos intervalares amplos são intercalados por passagens cromáticas mais sutis), que sustenta versos que trazem um pedido de socorro, um grito de liberdade. Em suma, e para ficar apenas neste exemplo extraído da parte inicial da canção, pode-se dizer que a composição ganha em densidade estética e histórica graças ao jogo de contrastes entre as escolhas harmônicas de João Bosco em seu arranjo para violão e à estrutura melódico-poética de *Sinhá*.

Considerações finais

Para além do material musical analisado anteriormente, *Desde que o samba é samba* e *Sinhá* se aproximam também por traduzirem, cada uma a seu modo, representações acerca do passado e das culturas afro-brasileiras, remetendo os(as) ouvintes ao momento de gestação do samba como forma e expressão artística de pessoas e grupos sociais marcados em suas histórias pelo regime escravista. Nesse sentido, à medida que aprofundam e ampliam as camadas de significação de cada composição em função das escolhas que realizam no plano musical, as performances de João Gilberto e João Bosco requerem uma interpretação que articule aspectos de ordem técnico-musical com a dimensão histórica, social e cultural alcançada pelas canções.

Concluindo, a perspectiva de análise proposta aqui buscou, de maneira sumária, ressaltar a importância da compreensão da canção a partir da totalidade de seus elementos e procedimentos, enfatizando aqui a centralidade dos caminhos harmônicos elaborados pelos violonistas enquanto fator decisivo para a construção de sentidos das canções. Marcos fundamentais no violão brasileiro, vê-se que as suas escolhas de aberturas de acordes, combinados a figurações rítmicas específicas, traçam contornos que adicionam novas camadas de significado às obras.

Referências:

- BAHIANA, Ana Maria. Os novos poetas da música. In: *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006.
- BUARQUE, Chico. *Chico*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. 1 CD.
- CAMPOS, Augusto (Org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.



CLETO, Ciley. *Blanc / Bosco: Arte e resistência*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996. 167 p.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. (Org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GILBERTO, João. *João Voz e Violão*. Rio de Janeiro: Universal Music, 1999. 1 CD.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. In: *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 34, 1992.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.15, n.43, junho de 2000.

NETO, Lira. *Uma história do samba: volume I (As origens)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SARAIVA, Chico. *Violão-Canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2014.



A cuíca no ronco do violão: o gênio incompatível de João Bosco

George de Almeida Pessoa

Instituto Federal do Ceará – george.pessoa@ifce.edu.br

Amanda Moura Possette Paladino

Universidade Federal do Paraná – amandapossette@gmail.com

Resumo: Na música popular urbana, muitas vezes os instrumentos assumem um papel que seria realizado por outros instrumentos. Apresentamos neste artigo o caso da levada de violão de João Bosco, que incorpora elementos rítmicos da percussão do Partido Alto na realização de seu acompanhamento, o que se torna uma característica marcante na obra do artista. Para analisar sua levada foram utilizados os conceitos de Clave e *time-line-pattern*, ambos usados por etnomusicólogos para o estudo da música popular urbana e da música africana, respectivamente. Como objeto de estudo, foi realizada a análise das músicas *Ronco da Cuíca* e *Incompatibilidade de Gênios*. O objetivo do presente artigo foi trazer novas perspectivas para o estudo da performance musical e do entendimento das origens da música popular brasileira, a partir da etnomusicologia dialógica.

Palavras-chave: Clave. *Time-line-pattern*. Partido Alto. Violão. João Bosco.

The Cuíca in The Guitar's Growl: The Incompatible Genius of João Bosco

Abstract: In urban popular music, instruments often take on a role that would otherwise be performed by other instruments. In this article we present the case of João Bosco's guitar groove, that incorporates rhythmic elements of Partido Alto percussion in its accompaniment, which becomes a striking feature in the artist's work. To analyze his groove, the concepts of Clave and *time-line-pattern* were used, both used by ethnomusicologists to study urban popular music and African music,

respectively. As an object of study, the songs *Ronco da Cuíca* and *Incompatibilidade de Gênios* were analyzed. The aim of this article was to bring new perspectives to the study of musical performance and the understanding of the origins of Brazilian popular music, based on dialogical ethnomusicology.

Keywords: *Clave. Time-line-pattern. Partido Alto. Guitar. João Bosco.*

1. Introdução

Existem diferentes maneiras de se tocar um instrumento dependendo do contexto em que se está submetido. Para tocar em formações grandes, como orquestras, *big bands* ou bandas, geralmente busca-se preencher os “buracos” sonoros com cautela, evitando conflitos com os demais instrumentos e prezando sempre por uma sonoridade limpa. Quando se trata de formações menores, como duos e trios, é importante se atentar para as regiões em que cada instrumento atua. Se houver um baixo, por exemplo, o outro instrumento geralmente prioriza as regiões médias e agudas. Se houver um instrumento melódico, o outro deverá assumir uma posição de acompanhador, executando os baixos, harmonias e contracantos. No caso da atuação solista, o instrumentista tem a possibilidade de atuar em todas as regiões e deve dar conta de reproduzir uma sonoridade complexa que, embora seja como uma espécie de carta branca para a execução, demanda um domínio técnico do instrumento que possibilite executar as funções melódicas, harmônicas e rítmicas ao mesmo tempo.

Quando se trata de executar um instrumento acompanhador ou solo no campo da música popular, é muito comum e esperado que o músico busque traduzir a sonoridade de um grupo formado por vários instrumentos para o seu próprio. Essa é uma das estratégias utilizadas por muitos músicos para buscar determinadas linguagens específicas em cada estilo musical. Por exemplo, para se tocar choro no piano, geralmente deve-se atentar para a sonoridade dos regionais, analisando o som dos instrumentos de percussão, do violão de sete cordas e suas baixarias, do cavaquinho, dos instrumentos de sopro e assim por diante. Captando os idiomatismos específicos, tanto no âmbito estilístico, que se refere aos aspectos que caracterizam um contexto musical, quanto instrumental, que se refere às características técnico-sonoras desses instrumentos, é possível buscar reproduzi-los no piano para atingir essa linguagem.

No caso do acompanhamento de cantores, geralmente os instrumentos mais utilizados são o violão ou o piano, instrumentos harmônicos que abarcam uma vasta gama de possibilidades de execução, capazes de traduzir sonoridades complexas para si mesmos, a depender de quem o executa. É este o caso de João Bosco que,



“amamentado”¹ pelo seu violão, como ele mesmo afirma demonstrando uma ligação quase que ancestral com o instrumento, desenvolveu uma identidade própria da execução, sendo considerada “uma maneira de tocar violão à la João Bosco” (ALMEIDA, 2013: 154).

2. Violão à la João Bosco

Em uma primeira análise, é possível perceber que o músico trabalha a partir da identificação intuitiva do idiomatismo de outros instrumentos, sobretudo dos percussivos, visto que adotou o samba como uma de suas principais linguagens, e da intencionalidade de transposição desses instrumentos para o violão, reproduzindo um *modus operandi* que integra a lógica da música popular brasileira executada em instrumentos acompanhadores. Da diversidade de sambas que podem ser identificados e denominados, um comumente presente na sua maneira de tocar violão é o Partido Alto, do qual adapta seu complexo rítmico na levada do instrumento, presente em músicas próprias como *Incompatibilidade de Gênios*, *Ronco da Cuíca*, *Coisa Feita*, *Nação*, dentre outras.

O cancionista demonstra grande domínio do violão, muito embora sua trajetória tenha se desviado da aprendizagem tradicional do instrumento, uma vez que assume que seu processo de aprendizagem se deu a partir da prática. Mas o que possibilita esse domínio, apesar da lacuna na aprendizagem? É a partir disso que discutiremos o conceito de Clave justamente como a ponte que conecta suas levadas de forma tão orgânica e surpreendente, provocando a sensação de transposição de uma banda completa para o violão, formando um tecido musical independente para que a voz seja costurada por cima. A Clave, que embora possa ser racionalizada e apropriada como método, funciona muito no plano intuitivo, algo que faz parte da vivência de João Bosco de forma assumida.

3. Clave e time-line-pattern

A Clave é um conceito rítmico derivado do *time-line pattern*, de matriz africana, que funciona como uma espécie de motor que impulsiona ciclos rítmicos de forma incorporada na música. A partir do domínio intuitivo e incorporado da Clave, o músico é capaz de executar diversas variações rítmicas mantendo sempre a Clave como referência motriz para o desenvolvimento musical, ou seja, como elemento estruturante que garante a unidade estilística das variações que serão executadas ao longo do processo musical.

O etnomusicólogo africano J. H. Kwabena Nketia (1963) realizou estudos sobre os padrões rítmicos africanos e desenvolveu como sistema de análise o que

1 Auto Retrato. Disponível em: <https://www.joaobosco.com.br/biografia/#1589576434759-52a6e7f5-a4b5> . Acesso em 09 fev. 2024.



denominou como *time-line-pattern*, conceito utilizado por diversos estudiosos de música afro-diaspórica que tem nesses padrões rítmicos sua referência. Dessa forma o autor define:

Ela (a *time-line*) pode ser definida como um padrão rítmico em forma aditiva ou divisiva, que incorpora o pulso básico ou a pulsação reguladora, assim como o referencial de densidade. Ao invés de grupos regulares de quatro notas, grupos de cinco, seis ou sete notas podem ser utilizados em padrões de subdivisão binária ou ternária (compasso simples ou composto).² (NKETIA, 1974: 132).

A partir disso, através de uma perspectiva da prática da música popular brasileira, que recebeu em larga medida uma contribuição bantu, conforme defende Kazadi wa Mukuna (MUKUNA, 2006), diversos músicos têm apoiado suas práticas na ideia de Clave para construir não só a performance, mas toda a lógica que rege a música, como um elemento estruturador e como ferramenta de análise (LOPES, 2021: 25). Letieres Leite é um caso emblemático que adotou essa lógica tanto para seu projeto artístico quanto pedagógico, a partir do trabalho com a Orquestra Rumpilezz e com o Laboratório Rumpilezzinho. João Donato também assumiu utilizar a Clave como um dos elementos principais que compõem seu fazer musical, experiência que ressalta sua conexão com a música cubana. Atualmente, diversos músicos têm utilizado a Clave não só para suas práticas em si, mas também como método de ensino do instrumento. É o caso de Salomão Soares, que disponibilizou um curso denominado “Piano Rítmico”, no qual ensina a execução do piano a partir de diversas Claves que aparecem na música popular brasileira.

Tal discussão sobre reestruturar o pensamento musical, sobretudo em torno do ritmo, tem ganhado força também na academia, ao admitir que a teoria rítmica da música ocidental não é suficiente para entender a particularidade musical presente em vários contextos musicais das Américas, usando o conceito de Clave como diretriz para tais reflexões.

Fábio Lima Marinho Gomes (2020) identifica tais padrões na obra *Coisas de Moacir Santos*, outro músico que também apresenta uma forte relação com a ideia de Clave, apesar de não utilizar tal nomenclatura em sua obra.

Trabalhos como o de Guilherme Scott (2019), Adrian Estrela Pereira (2018) e Juan Diego Diaz Meneses (2014) têm na Clave um dos tópicos de discussão, a partir da obra de Letieres Leite e seu Método UPB (Universo Percussivo Baiano), autor já mencionado anteriormente que tem na Clave a base de sua produção e concepção musical.

2 Tradução livre com grifos nossos para: “*It may be designed as a rhythmic pattern in additive or divisive form, embodying the basic pulse or regulative beat as well as the density referent. Instead of a regular group of four notes, groups of five, six, and seven notes may be used in duple or triple rhythmic patterns.*”

José Alexandre Lopes Carvalho (2011), em sua tese intitulada *O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça*, aborda a Clave como proposta metodológica para o ensino e aprendizagem de música popular brasileira, tendo como referência a música em contextos africanos e o estudo sistematizado da Clave no contexto cubano.

Mónica Valles (2016) et al., em artigo publicado no I Congresso Internacional de Música Popular, traça uma discussão em torno do diálogo entre as Claves rítmicas presentes nas diversas músicas latino-americanas e a teoria rítmica da música ocidental, sendo a coexistência destas duas concepções denominadas como “ambiguidade métrica”. Em seu trabalho, ao apresentar diferentes definições de autores diversos de Clave rítmica, identifica em todos “como um componente organizador da temporalidade de diversos gêneros musicais, apresenta uma série de pulsações não isócronas” (VALLES et al., 2016: 370).

Para Edwin Pitre-Vásquez (2003), o conceito de Clave é usado para a música cubana como um padrão rítmico que orienta a maior parte de suas práticas musicais. “Em Cuba, a palavra ‘Clave’ é usada para se referir a um padrão rítmico chave que está por trás da maioria da música cubana, notadamente *son*”³ (PITRE-VÁSQUEZ, 2003: 352).

Interessante notar que para Letieres Leite (2017), os conceitos *time-line* e Clave são semelhantes, o que orienta sua adoção pelo segundo termo é sua iniciação musical nessa matéria através de músicos cubanos.

Também conhecidas como “linhas-guias”, “time-line”, “padrão rítmico”, “toque” (nas religiões afro-brasileiras). Ao longo deste relato, seguirei adotando a denominação “Clave”, pelo fato de ter me “iniciado” com músicos cubanos esta matéria. Em suma, “Clave” pode ser entendida como a menor porção rítmica que define não só um ritmo, como aponta para a sua localização geográfica, sua origem e percurso étnico e histórico (LEITE, 2017: 18).

Desta maneira, é possível observar ainda que Letieres amplia o conceito de Clave para além de uma estrutura rítmica, mas também como uma questão filosófica, histórica e geográfica, o que torna esta definição essencial considerando a ancestralidade musical presente na música popular brasileira.

Tiago de Oliveira Pinto (1999; 2000; 2001), fazendo uso do termo *time-line-pattern*, aponta sua inserção em um vasto repertório de música brasileira, e a define como “linha rítmica de orientação para as demais partes da música na sua sequência temporal.” (OLIVEIRA PINTO, 1999, 2000, 2001: 95). É relevante notar que tais padrões são geralmente identificados em instrumentos de percussão em várias práticas

3 Tradução livre para: “In Cuba, the word ‘Clave’ is used to refer to a key rhythmic pattern that underlies much Cuban music, notably *son*.”

musicais. Contudo, conforme o próprio autor explica, tais batidas não precisam estar explícitas no fato musical, o que “não significa que a fórmula não esteja presente no fazer musical. É mentalizada pelos músicos e inerente às diferentes sequências instrumentais do conjunto” (*Idem*: 99). Tal conceito corrobora as definições de Clave já apresentadas, como um elemento norteador de práticas musicais, sendo conceitualmente semelhantes, distinguindo-se apenas na terminologia de referência. Porém, sua observação aponta também para a presença desses padrões em instrumentos que sustentam uma relação rítmico-harmônica, como é o caso do violão. “Na MPB é muitas vezes o violão que assume a função do *time-line*, paralelamente ao seu papel de sustentar a base harmônica.” (*Idem, ibidem*).

4. Clave de partido alto: A cuíca no ronco do violão de João Bosco

João Bosco em entrevista com o jornalista espanhol Carlos Galillea, como parte da divulgação digital do livro *Violão Ibérico*⁴, fala da sua maneira de pensar a levada no violão, especificamente na música *Ronco da Cuíca*. Dentre alguns aspectos abordados sobre a música, aponta que seu acorde, composto unicamente pelo Dm(add9/11), se constitui como uma referência de “um pouco de tudo o que eu faço. Tem uma harmonia aberta, tem a baixaria que eu utilizo na formação de um ritmo que é o negócio do samba. Uma acentuação afro.” Assim, podemos notar o idiomatismo do samba-afro, por ele assim denominado, incorporado à sua maneira de tocar violão.

E é nesse sentido que a levada de samba de João Bosco emerge a partir do que podemos denominar de Clave do Partido-Alto⁵, já que a levada predominante de sua música “sambada” se dá a partir dessa estrutura de referência, conforme aponta o músico Nelson Faria (2017)⁶, com quem trabalhou João Bosco durante doze anos. Nelson Faria afirma que em diversas músicas, João Bosco usa basicamente a mesma levada, sendo algo muito característico do seu estilo de tocar, algumas variações a partir de um modelo referencial, sendo os detalhes presentes nessas variações o lugar onde surge a riqueza de sua levada no violão.

Se tomarmos como referência a Clave do Samba, temos a estrutura 2+2+3+2+2+2+3⁷, conforme apontado tanto por Kazadi wa Mukuna (2006) como por

4 Disponível em: <<https://youtu.be/dDromsIFfoY?si=HVHWfg-KmJ9IZeg1>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

5 Conforme exposto por Marco Pereira, tal ritmo tem origem no batuque africano, e assemelhava-se aos ritmos de jongo e caxambu, tocados a partir dos tambores e atabaques, e atualmente o ritmo característico é feito no pandeiro. Contudo, a levada do violão executada por João Bosco é idêntica ao toque da cuíca, como será demonstrado a seguir.

6 Disponível em <https://youtu.be/uY0NV4sUSNY?si=o6zjNU0XUs1DfKL_>. Acesso em: 10 de fev. de 2024.

7 Essa notação não se baseia em compasso, tendo como referência uma pulsação mínima, que neste caso gera um ciclo rítmico de 16 pulsações. Tais pulsações podem fazer referência a uma semicólcheia no compasso quaternário como duração 1, enquanto as outras figuras mantêm sua proporcionalidade (colcheia como duração 2, colcheia pontuada

Tiago de Oliveira Pinto (1999, 2000, 2001), este último fazendo referência a uma supressão das batidas do *time-line* “original” do samba: $2+2+(1+2)+2+2+2+(1+2)$. Nestes estudos, os autores ainda apontam o estudo de Gerhard Kubik, o qual identifica esse mesmo padrão rítmico em Angola, denominado como *kachacha*⁸.

Contudo, aos ouvidos “nus”, podemos perceber na levada de João Bosco uma outra rítmica de referência, porém assemelhando-se a mesma relação entre as Claves do samba e *kachacha*. Desta forma, a levada referência pode ser representada pela estrutura $2+3+2+2+2+3+2$, ou ainda $5+2+2+5+2$, conforme apresentação em vídeo do próprio João Bosco ensinando sua levada⁹. Tais Claves, adaptadas à linguagem idiomática do violão, são tocadas no acorde juntamente com a marcação regular do baixo, onde este faz referência aos instrumentos graves como o surdo. Na primeira referência, as durações indicadas como 3 são tocadas na região aguda, tendo como uma de suas variações, este toque 3 desmembrado em $(1+2)$, em que o agudo ficaria na duração 1 e o restante do acorde tocado na duração 2. Tal Clave é tocada no acorde mantendo o baixo uma marcação constante, seguindo a mesma estrutura rítmica e sonora da cuíca na grade do samba partido alto, conforme apresentado por Edgard Rocca (1986: 44)¹⁰. Vejamos as comparações entre as Claves de Samba e Partido Alto, com suas respectivas levadas no violão, em notação de partitura.

como duração 3, e assim por diante), em perspectiva de notação de partitura. Alguns autores, dentre eles Gerhard Kubik e Tiago de Oliveira Pinto, escrevem o mesmo ritmo assim: $x . x . x . x . . x . x . x . .$, onde cada x representa o toque, e o $.$ representa a pulsação de espera, ou silêncio. Essa notação foi substituída pela duração que cada toque tem com referência à pulsação mínima.

- 8 A diferença entre as duas estruturas, estaria no fato de que na *kachacha* a estrutura seria melhor representada como $2+2+3+2+2+2+3$, que pode ser vista como uma inversão da Clave do samba. Portanto, iniciando em outro ponto da estrutura rítmica de referência.
- 9 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Eq2jC4XF8CA>>. Acesso: 14 de jun. de 2024.
- 10 De todas as grades apresentadas por Edgard Rocca, apenas em três delas a cuíca é inserida: Escola de Samba, Samba Partido Alto e Coco (a). Apenas no Samba Partido Alto a cuíca é idêntica à levada de violão de João Bosco. Daí aparece, neste artigo, a denominação de Clave Partido Alto.

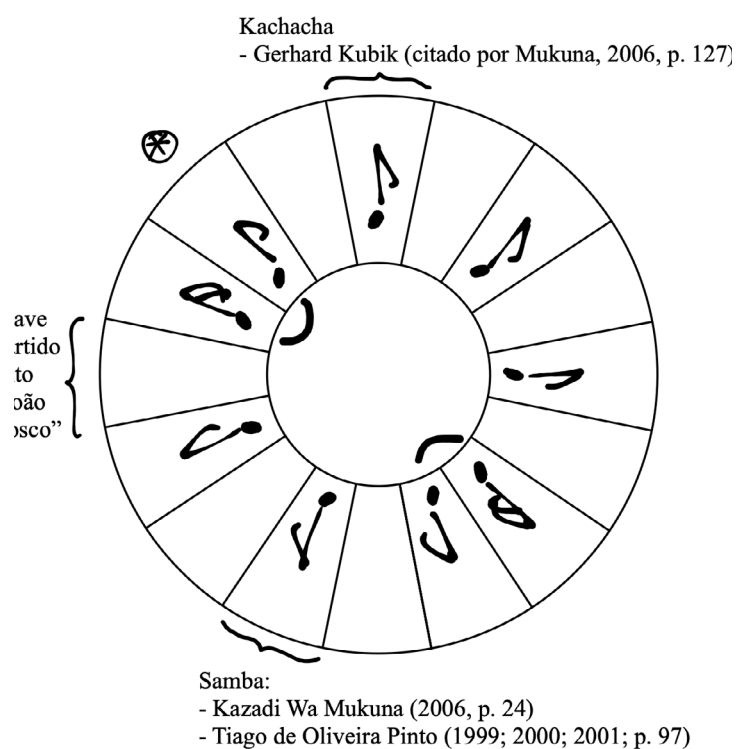


Figura 1: Algumas Claves comparadas a partir da circularidade rítmica



Exemplo 1: Clave de samba escrita para violão



Exemplo 2: Clave de partido alto escrita para violão



Vale observar que tal linha rítmica transcrita em notação convencional, observando as vozes em sua levada¹¹, apresenta um deslocamento rítmico de antecipação do acorde em relação ao baixo. Tal deslocamento é o que caracteriza sua Clave de referência, pois não inicia com um toque, sendo iniciado pela marcação do baixo com o silêncio (ou continuidade) na Clave.

Podemos entender que essa Clave de Partido Alto não se configura como uma unidade fechada, já que encontramos a mesma concepção já demonstrada de Clave, nas palavras de João Bosco¹², quando ensina “sua levada”. Em suas palavras, o ritmo da levada “está tudo aí, está tudo claro aí, destrinchado... Mas não precisa fazer como eu faço. Aprendam comigo e faz como você sente.” Isso demonstra a possibilidade e capacidade da transmissão e compreensão dos aspectos musicais através da oralidade, sua aprendizagem não dependendo, portanto, da escrita, podendo a apreensão desse elemento ocorrer a partir das compreensões individuais e intuitivas. E ainda, sendo esse processo mais efetivo quanto à compreensão e apreensão das informações musicais ali contidas. Portanto, isso revela um elemento musical estável, porém não rígido em seu conceito, passível de transformações e adaptações, e ainda assim identificável. Fato esse comum a boa parte da música afro-diaspórica, que torna tais estruturas difíceis de serem identificáveis em notação convencionalizada pela partitura, devido às suas adaptações e contextos diversos nos quais tal estrutura aparece.

A capacidade de transformação dessas estruturas deve-se ao fato de serem melhor entendidas como ciclos rítmicos circulares, dentre os quais uma mesma estrutura pode sofrer transformação simplesmente alterando o ponto de referência de início, conforme indicado na figura 1 entre a Clave de Samba e a Clave de Partido Alto, ainda entre a Clave de *kachacha* e outras existentes.

Outro fator, conforme apresentado por Oliveira Pinto, refere-se ao que denomina de flutuações de motivos rítmicos, nos quais o registro de algumas dessas estruturas são difíceis de serem anotados em partitura de escrita ocidental, pois suas células rítmicas apresentam pequenas variações entre si, o que em partitura poderia revelar novas células rítmicas, na verdade são apenas variações de uma mesma estrutura. Tal fato pode ser observado nas variações da estrutura rítmica da cuíca, presentes tanto na levada do violão de João Bosco, já indicadas anteriormente, como no toque do pandeiro, conforme apresentado por Rocca na grade de referência do samba partido-alto. Ambos diferem no toque de duração 3, onde o pandeiro desmembra aquela duração em (2+1), diferente da levada de violão (1+2).

11 Pode ser pensada em duas vozes, sendo baixo com acorde. Ou ainda três vozes, considerando três registros, sendo um o baixo, e os outros dois dividido no acorde. Essas duas vozes divididas no acorde, são idênticas a execução da cuíca em seus toques agudos e graves.

12 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Eq2jC4XF8CA>> Acesso em: 10 fev. 2024.



Exemplo 3: Variação da Clave de partido alto escrita para violão



Figura 2: Semelhança entre a linha da cuíca com o pandeiro (ROCCA, 1986: 44)

Tal lógica faz referência ao aspecto oral de aprendizagem e transmissão dessas estruturas. Existe uma lógica, uma referência, porém não é rígida em si mesma, podendo delas emergir outras tantas, inclusive se configurar novos estilos musicais.



5. Reflexões transitórias

Portanto, este trabalho teve como objetivo apresentar a Clave do Partido-Alto executada por João Bosco no acompanhamento de violão, identificando-a como elemento incorporado, intuitivo, pertencente a uma lógica de prática musical distinta da música de concerto europeia, de matriz africana para a música brasileira e outros contextos, capaz de suprir a lacuna do conhecimento teórico e formalizado que tal prática musical ainda se encontra.

Ainda mais, apresentar o conceito de Clave como perspectiva metodológica que envolve os processos de aprendizagem musical, em complemento a outras epistemologias ainda dominantes no meio musical, a partir da análise da maneira de tocar violão de João Bosco, construída através da prática musical.

Através dessa reflexão, buscamos fomentar a discussão sobre outras formas de pensar a música popular brasileira que fazem, muitas vezes, mais sentido através desta linguagem do que o pensamento e as metodologias eurocentradas.

Referências:

ALMEIDA, Marcus Vinicius S. R. M. O violão de João Bosco. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal, v. 1, n. 4, p. 140-154, 2013.

GOMES, Fábio Lima Marinho. *Timelines em algumas “Coisas”; de Moacir Santos*. Monografia com orientação do Prof. Dr. Luciano Chagas Lima - Bacharelado em Música Popular (FAP/UNESPAR), 2019. Disponível em: <https://www.academia.edu/41349059/Timelines_em_algumas_Coisas_de_Moacir_Santos>. Acesso em: 10 fev. 2024.

_____. Timelines em “Coisa nº 5” de Moacir Santos. *Orfeu*. Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 1-27. 2020. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/17890>. Acesso em: 11 fev. 2024.

LEITE, Letieres. *Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: Relatos de uma experiência*. Salvador: LeL Produção Artística, 2017.

LOPES, Victor de Mello. *A Clave rítmica como possível objeto de compreensão do Choro*. Belo Horizonte, 2021. 91f. Dissertação (Mestrado em Artes/Música). PPGArtes UEMG, Belo Horizonte, 2021.

LOPES CARVALHO, José Alexandre Leme. *O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça*. Doutor em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=483187>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

MENESES, Juan Diego Diaz. *Orkestra Rumpilezz: Musical Constructions Of Afro-Bahian Identities*. 2014.



MUKUNA, Kazadi wa *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. 2. ed. São Paulo, Brasil: Terceira Margem, 2000. (Coleção África).

NKETIA, J. H. Kwabena. *African Music in Ghana*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1963.

_____. *The Music of Africa*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1974.

OLIVEIRA PINTO, Tiago Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África*, n. 22–23, p. 87–109, 2004.

_____. Review of Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil, a Study of African Cultural Extensions Overseas. *African Music*, v. 6, n. 4, p. 155–159, 1987.

PEREIRA, Adrian Estrela; KONOPLEVA, Ekaterina. *Piano UPB: uma proposta de utilização do ritmo ijexá para treinamento instrumental fundamentada na abordagem metodológica de Letieres Leite*. p. 13, 2018.

PEREIRA, M. *Ritmos brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. Clave. In: *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Volume 2: Performance and Production. Reino Unido: Bloomsbury Publishing, 2003.

ROCCA, Edgard. *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, c1986. 80 p.

SCOTT, Guilherme. *Universo Percussivo Baiano de Letieres Leite - Educação musical afro-brasileira: possibilidades e movimentos*. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

VALLES, Mónica Leonor; PÉREZ, Joaquín Bias; MARTINEZ, Isabel Cecilia. *La*

Clave rítmica como organizador de la temporalidad en las músicas latinoamericanas. p. 370–380, 2016.

- Vídeos

Aprenda com o João Bosco! [s.l.: s.n.], 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Eq2jC4XF8CA>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

Fica a Dica | O samba João Bosco. [s.l.: s.n.], 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uY0NV4sUSNY>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

Violão Ibérico: João Bosco explica a composição e toca O Ronco da Cuíca. [s.l.: s.n.], 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dDromsIFfoY>>. Acesso em: 10 fev. 2024



A influência do bolero latino na música de João Bosco

André Juarez (André Pinheiro de Souza)

Universidade Federal do Paraná (UFPR) – ajquarteto@hotmail.com

Resumo: Breve história do bolero – origens no séc. X (bolero de Algodre), passando pelo bolero espanhol (ternário), até chegar ao bolero quaternário cubano. Três momentos no Brasil foram: a era Vargas (1930-1945), com o bolero chegando pelo rádio e filmes mexicanos; o bolero-Feeling dos anos 1950; influência da bossa-nova (1960). Orquestras de baile tiveram papel importante. Em 1972, Elis Regina grava *Dois pra lá, dois pra cá*. O sucesso obtido alavanca a carreira de João Bosco que, a partir disso, passa a escrever boleros, e insere o gênero definitivamente dentro da MPB.

Palavras-chave: Bolero. Música popular brasileira. Samba-canção

The Influence of the Latin Bolero on João Bosco's Music

Summary: Brief history of the bolero – origins in the 10th century (Algodre bolero), passing through the Spanish bolero (ternary), until reaching the Cuban quaternary bolero. Three moments in Brazil were: the Vargas Age (1930-1945), with the bolero arriving on the radio and Mexican films; the Bolero-Feeling of the 1950s; influence of bossa nova (1960). Ballroom orchestras played an important role. In 1972, Elis Regina recorded *Dois pra lá, dois pra cá*. The success achieved boosted João Bosco's career who, from then on, began to write boleros, and definitively insert the genre within MPB.

Keywords: Bolero. Popular Brazilian Music. Samba

Talento, gosto pessoal e aptidão artística: talvez sejam estes os três principais fatores que fizeram com que João Bosco de Freitas Mucci, mineiro de Ponta Nova, nascido em 13 de julho de 1946, se tornasse – além de sua significativa e reconhecida produção em vários outros campos musicais – um dos mais expressivos e bem-sucedidos compositores/intérpretes de *bolero* que o Brasil já produziu.

O *bolero* hoje é um gênero musical difundido e praticado em todo o mundo. Desde seu surgimento no final do século XIX, a principal função do *bolero* era a de fazer escutar devido a sua mensagem lírica. No entanto, com o tempo essa música associou também a função de se fazer dançar. Assim, esse gênero musical nasceu em Santiago de Cuba, a partir dessa dupla função de fazer dançar e escutar. Esse é apenas um dos aspectos de um movimento surgido nessa cidade oriental cubana, no final do século XIX, ao qual pode ser atribuído o nome de Neorromantismo popular cubano, por ser um movimento descendente direto do romantismo europeu e que, absorvido pela sociedade cubana, se misturou com as influências das civilizações africanas, provenientes do rico processo de transculturação recebido por Cuba durante todo o período de escravidão (RODRÍGUEZ RUIDÍAZ, 2019).

Datada do século X, o Bolero de Algodre era uma dança de origem árabe, dançada em trio – um homem e duas mulheres –, e essa é a primeira informação que se tem a respeito do surgimento da palavra “bolero”. Para muitos pesquisadores, a origem vem das “boleras” – pequenas bolas que enfeitavam o vestido das dançarinas. Para outros, vem de “volero”, ou “voar”, porque o movimento das bailarinas fazia parecer que elas estivessem voando¹.

O *bolero cubano* teve como antecedente esse *bolero espanhol* ternário – uma dança muito popular nos séculos XVIII e XIX – que chegou até a ilha caribenha durante o seu processo de povoamento, juntamente com outras danças espanholas, como o *fandango*, os *polos* e as *tiranas*. Depois de um período de grande popularidade, o *bolero espanhol* entrou em decadência, no princípio do século XIX. No entanto, as características de sua dança deram o nome a seu baile e, posteriormente, passaram a identificar também o baile cubano. Por sua vez, o *bolero cubano* incorporou elementos rítmicos realizados por instrumentos de percussão cubanos associados ao tempo binário característico das canções do final do século XIX. Esse fato determinou o surgimento de um novo tipo de acompanhamento para as melodias vocais, sendo que Santiago de Cuba foi o local onde se definiram as características fundamentais do *bolero* (*Idem, ibidem*).

No Brasil, a pesquisa sobre o *bolero* apresenta um rico campo de investigação, cheio de personagens e particularidades, e uma história ampla que, além de fazer parte do universo simbólico das gerações que vivenciaram seu apogeu, pode ser analisada sobre diferentes aspectos e períodos.

1 Informações de Argeliers Leon obtidas pelo Prof. Roberto Mendoza que, infelizmente, em seu início de carreira, não tinha ainda a consciência da importância de se registrar as fontes e de se dar os devidos créditos a seus autores.

Em uma primeira etapa, o *bolero espanhol* – escrito em compasso ternário – era o estilo a que Mário de Andrade se referia em seus relatos, muito diferente do *bolero cubano* – escrito em compasso binário – que conhecemos atualmente (ANDRADE, 1989: p. 67).

Neste primeiro momento, correspondente ao “Estado Novo” da Era Vargas – período da história do Brasil em que Getúlio Vargas governou o país por quinze anos, entre 1930 e 1945 – a chegada do *bolero* aconteceu principalmente por causa de sua difusão massiva pelo rádio, e do sucesso dos filmes importados do México que chegavam ao Brasil com suas trilhas sonoras envolventes. É importante salientar que, simultaneamente à grande atividade musical que ocorreu nessa época em estados como o Ceará, Pernambuco, Paraíba e Bahia, o Rio de Janeiro funcionou como um importante polo cultural que dava voz e abria espaço para que inúmeros gêneros musicais de naturezas completamente diferentes pudessem se expressar e se desenvolver. Ao lado desse fator preponderante, era ali que se concentrava praticamente todo o mecenato patrocinador, além de um grande número de órgãos responsáveis pela produção, distribuição e divulgação musical da época (NAPOLITANO, 2002: 39-40; 48).

Em um segundo momento, aconteceu no Brasil uma tendência que vinculava a origem do *bolero* – influenciado pela canção romântica – ao *danzón cubano*. A partir da segunda metade da década de 1950, esse estilo conhecido como *filin* (*feeling*) – que será detalhado mais adiante – passou a utilizar harmonias e melodias jazzísticas, alterando inclusive as técnicas interpretativas e de execução do gênero (ALÉN RODRIGUEZ, 1994: 65).

No terceiro momento de sua evolução no Brasil, o *bolero* também passou a chamar a atenção dos artistas nacionais envolvidos com a bossa-nova que, a partir dos anos de 1960, realizavam o samba dentro da linguagem jazzística em que um tema apresentado era amplamente desenvolvido com inúmeras variações rítmicas e melódicas. Em outras palavras, a improvisação característica do jazz também passou a fazer parte do vocabulário e dos repertórios de músicos da bossa-nova, no qual o *bolero* estava totalmente inserido.

De acordo com o historiador cubano Helio Orovio, muitos compositores se aproximaram do *bolero* durante os anos de 1960 no movimento que ele chamou de *balada-pop*, assim como a aproximação que ocorreu entre a bossa-nova e o *bolero-feeling* de Cuba, a produção musical dos Hermanos Castro no México, e o movimento *Onda Nueva*, na Venezuela, capitaneado por Aldemaro Romero. Todos esses artistas apresentavam uma característica em comum: trabalhavam com uma estética melódico-harmônica influenciada nitidamente pelo jazz norte-americano (OROVIO, 1995: 55).

Os artistas brasileiros envolvidos com o *bolero* e o samba-canção na época foram bem aceitos em países latinos. No Brasil, na década de 1940 a transformação do samba-canção se tornou uma resposta ao *bolero mexicano* do Trio Los Panchos. A lista de artistas apresentada por Helio Orovio incluía nomes como Roberto Carlos,

Nelson Ned, Elizeth Cardoso, Maria Bethania, Silvia Lima, Gilberto Gil, Simone e Denise de Kalaff (*Idem*: 54).

Em relação à aparição e inclusão do *bolero* dentro do espectro sonoro da música popular brasileira existem, portanto, dois importantes aspectos que contêm imprecisões musicológicas e que precisam ser esclarecidas a respeito do surgimento do gênero. Em primeiro lugar, deve ficar claro que, antes do *bolero cubano*, já existia um *bolero espanhol* – trata-se de entidades musicais completamente diferentes. Como exemplo, basta lembrar o *Bolero de Ravel* – composto ao estilo espanhol, comparando-o a qualquer bolero conhecido. Em segundo lugar, muito embora o bolero que conhecemos hoje tenha nascido e se desenvolvido em Cuba, o gênero foi cultivado em outros países – particularmente no México – e assim, também adquiriu diversas características regionais e de estilo, e que alteraram o processo de transformação dessa música. O Bolero teve uma aceitação inicialmente em toda a região do Mar do Caribe, observando que Porto Rico, República Dominicana, Panamá, Colômbia e Venezuela criaram suas próprias sonoridades (RUIZ; GONZÁLEZ-RUBIERA; ESTRADA, 1995).

Surgiram em Cuba intérpretes que desenvolveram estilos muito pessoais e que influenciaram no desenvolvimento do gênero. Entre os pioneiros do *bolero*, talvez o mais antigo e significativo tenha sido o maestro José “Pepe” Sánchez, o “Pai do Bolero Cubano” (Santiago de Cuba, 19/03/1856 – 03/01/1920) que, de acordo com afirmação feita pela pesquisadora de música cubana Dulcila Cañizares (01/05/1936, Santiago de la Vega, Cuba), inúmeros musicólogos acreditam ter sido o compositor do primeiro *bolero*, “Tristezas”, e que foi quem definiu as características estilísticas do gênero. Pepe Sánchez era um guitarrista habilidoso, além de possuir uma agradável voz de barítono. Seu talento pessoal e a sua atividade empreendedora deram um grande impulso inicial e, certamente, contribuíram muito para com a popularização mundial do *bolero* (CAÑIZARES, 1992).

Depois do primeiro passo dado por José “Pepe” Sánchez, outros compositores e intérpretes influíram diretamente na definição do estilo e na disseminação dessa música em todas as classes sociais cubanas da época. Alberto Villalón e Sindo Garay foram os dois artistas que introduziram definitivamente o *bolero* em Havana, depois de o estilo já ter se espalhado por várias regiões do país. O *bolero* tem passado por transformações ao longo de bem mais de um século e, apesar das incertezas acerca de seu surgimento, o gênero é definido como uma genuína manifestação da música tradicional cubana. O ritmo e o timbre característicos foram se modificando e se enriquecendo de acordo com as modas de baile ao longo do tempo. Por sua vez, a instrumentação característica do *bolero* tradicional cubano também foi se moldando e se estabelecendo de acordo com as particularidades sonoras do estilo, e é composta prioritariamente pelos seguintes instrumentos: *tres*, violão, bongô, güiro, maracas e

claves². Dentre as características marcantes que se mantiveram, encontram-se a estrutura binária, e as formas como se constroem as linhas melódicas sobre os acompanhamentos – geralmente homofônicos. Essa forma de acompanhamento – associada ao fato de que se trata de uma música propícia a ser escutada e dançada – constitui um dos elementos essenciais que firmaram o *bolero* como um gênero genuíno de música de baile (RODRÍGUEZ RUIDÍAZ, 2019).

No século XX, após a Segunda Guerra Mundial, por influência do jazz norte-americano e da bossa nova brasileira, o *bolero* passou a ser cultivado em Cuba, em um movimento popularmente conhecido como *filin* (feeling). As transformações harmônicas que ocorreram chegaram a condicionar a nova maneira de interpretar, além de terem caracterizado uma relação música/texto que deu identidade própria a todo esse novo movimento. As grandes transformações trazidas por essa nova corrente musical de influência norte-americana e brasileira, na verdade, ocorreram na forma de interpretação, e não no conteúdo musical em si. Vários nomes são associados a esse período, como, por exemplo: César Portillo de la Luz (Havana, Cuba - 31/10/1922, Havana, Cuba - 04/05/1922), Frank Dominguez (Matanzas, Cuba - 09/10/1928, Mérida, México - 29/10/2014) e Marta Valdés (Cuba, 06/07/1934). O movimento “*Filin*” do *bolero* foi todo marcado pela temática amorosa. No *bolero* tradicional os andamentos eram mais lentos e escritos no compasso de 4/4; existia uma propensão à declamação e à realização de portamentos. O *Filin* – com o sentido de sentimento – esteve presente até a metade dos anos 1960, quando começou a entrar em decadência. Durante outra fase relevante da música em Cuba, a Nova Trova, da qual participou Pablo Milanés, manteve o *Filin* em suas composições. Mesmo assim, se observam, até a atualidade, traços de interpretação que caracterizaram o movimento *Filin* e que permanecem dentro do complexo genérico cubano, em outras formas da canção (*Idem, Ibidem*).

No Brasil, as orquestras de baile eram a principal atração em cassinos, e em todas as festas de formatura e aniversário das cidades, principalmente no interior de São Paulo, onde o bolero, o mambo, o cha-cha-chá, o tango, dentre outros, faziam parte do repertório. A partir dos anos de 1920 até os de 1950, aproximadamente, o país viveu momentos de grandes transformações políticas, econômicas e sociais. As mesmas geraram uma atmosfera de esperanças e grandes expectativas no povo brasileiro. As orquestras de baile eram organismos que refletiam esse momento de prosperidade, sendo que a qualidade e a sofisticação do produto que apresentavam estavam diretamente relacionadas a essa visão progressista de mundo. Assim sendo, dentro do repertório dessas orquestras era obrigatória a inclusão de uma boa seleção de *boleros românticos*, fator que gerava uma atmosfera convidativa para que os casais pudessem dançar a noite inteira, de forma intimista, e com música de boa

2 Definições precisas sobre güiro, maracas e claves podem ser encontrados em: *Continuum Encyclopedia* (PITRE-VÁSQUEZ, 2003). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1I-kE7bpkLE_cj_PYgwgVil5uB6vHpv86d/view

qualidade. Algumas dessas orquestras se tornaram referências como as de Simonetti e Orquestra de Câmara da RGE, a orquestra de Osmar Milani, a de Severino Araújo & Orquestra Tabajara, e a orquestra de Silvio Mazzuca, para mencionar apenas as mais conhecidas. Assim como ocorreu com as gerações que viveram durante este período, é muito provável que este também tenha sido o primeiro contato de João Bosco com o importante gênero musical de origem caribenha: o *bolero cubano* executado pelas orquestras de baile.

As biografias de João Bosco não mencionam que ele tenha sido influenciado direta ou indiretamente por algum cantor cubano ou latino-americano específico. Vindo de uma família de músicos onde a mãe tocava piano e violino, a irmã era *crooner* no clube de Ponte Nova e o irmão Tunai – que também é cantor –, Bosco cresceu ouvindo todo tipo de música. Ainda garoto, foi cantor e ritmista do conjunto do saxofonista Maфра Filho. Depois passou a cantar rock no conjunto *Os Charm Boys*, que formou com amigos. Tendo começado a tocar violão aos doze anos, e fortemente incentivado por essa família repleta de musicistas profissionais, suas primeiras influências reais foram Elvis Presley, Little Richard, além dos repertórios cantados por Ângela Maria e Cauby Peixoto que incluíam inúmeros boleros românticos com arranjos elegantes. Em depoimento pessoal,³ Bosco afirma que “imitava Cauby”, cantava *Nono Mandamento*, e que até hoje ainda adora *A pérola e o Rubi*, numa versão que Peixoto gravou e que, depois, também veio a marcar a carreira de Gilberto Gil de forma significativa. Em 1967, João conheceu Vinícius de Moraes, com quem escreveu as músicas *Samba do Pouso* e *O mergulhador*, além de muitas outras. Ao lado de seus estudos de Engenharia Civil – que nunca abandonou – foi fortemente influenciado pelo jazz, pela bossa-nova e pelo tropicalismo. Em 1970, conheceu o seu grande parceiro de vida, Aldir Blanc, com quem compôs alguns dos maiores clássicos da música popular brasileira, tais como *O Bêbado e a Equilibrista*, *Bala com Bala*, *O Mestre Sala dos Mares*, *Latin Lover*, *O Rancho da Goiabada*, *Falso Brilhante*, entre mais de uma centena de composições importantes.

Em 1972, aos 26 anos de idade, João Bosco já era, portanto, possuidor de uma trajetória musical considerável. Foi nesse ano que ele conheceu Elis Regina, que gravou *Bala com Bala* – fruto de sua parceria com Aldir Blanc –, música que era uma verdadeira denúncia das mazelas políticas, sociais e econômicas impostas pela ditadura militar e que atingiu grande sucesso. Só que foi exatamente com a gravação de um *bolero*, em 1972 – aquele ritmo originado em Santiago de Cuba no final do século XIX – que a voz de Elis Regina impulsionou de vez a carreira de João Bosco. O sucesso obtido com a gravação e as apresentações da música *Dois Prá Lá, Dois Pra Cá* foi tão grande que o trabalho do músico deslanchou e o transformou em um artista reconhecido nacional e internacionalmente. É importante enfatizar que essa composição – que se transformou em um dos maiores clássicos da música popular brasileira – foi escrita

3 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/em-depoimento-ao-mis-joao-bosco-re-faz-sua-formacao-homenageia-seus-mestres-3048944>



em cima de um ritmo de origem cubana: o *bolero*. A partir disso, é óbvio que João Bosco gostou do resultado e, para sorte de seu público de fãs e admiradores, passou a escrever *boleros*, um mais belo do que o outro. A lista de composições é extensa, sendo que algumas delas, por terem feito parte da trilha sonora de telenovelas da Rede Globo de Televisão, caíram no gosto popular e tornaram-se muito conhecidas. Alguns exemplos dessa extensa lista de *boleros* de João Bosco são:

1. João Bosco - Enquanto Espero (acessado em 01/02/24) <https://www.youtube.com/watch?v=CAiSssN2ZSc>
2. João Bosco - Bolerando Com Ravel (Bolero) (acessado em 01/02/24) <https://www.youtube.com/watch?v=Fazbz7srMow>
3. Trilha Sonora (acessado em 01/02/24) <https://www.youtube.com/watch?v=jgTA0BlwDnA>
4. Conto de Fada (acessado em 01/02/24) <https://www.youtube.com/watch?v=GPgPjqYqGaA>
5. Ai, Aydée (acessado em 01/02/24) <https://www.youtube.com/watch?v=Jy-LN6QsYFSg>
6. Natureza Viva (acessado em 01/02/24) <https://www.youtube.com/watch?v=Quk7xbvoz9E>
7. Dois Pra Lá, Dois Pra Cá (JB e Aldir Blanc) (acessado em 01/02/24) <https://www.youtube.com/watch?v=QquTLCeLCW4>
8. Bodas de Prata (acessado em 01/02/24) https://www.youtube.com/watch?v=G_ctOL8nxto
9. Siameses (JB e Nana Caymmi) (acessado em 01/02/24) <https://www.youtube.com/watch?v=pAO2ExjDXEs>
10. Papel Machê (acessado em 01/02/24) <https://www.youtube.com/watch?v=Z-GSaxGADEc>
11. Imã dos Ais (acessado em 01/02/24) <https://www.youtube.com/watch?v=NQ7gWMomaPI>
12. Desenho de Giz (acessado em 01/02/24) <https://www.youtube.com/watch?v=PYye4fHFUQ4>
13. Quando o Amor Acontece (acessado em 01/02/24) https://www.youtube.com/watch?v=M68VWs-0c_U
14. Sinceridade (acessado em 01/02/24) <https://www.youtube.com/watch?v=IqVztXzsmYw>
15. Jade (acessado em 01/02/24) <https://www.youtube.com/watch?v=XmkuBg1gEEY>
16. Corsário (acessado em 01/02/24) <https://www.youtube.com/watch?v=s-9Ye-i8fIWk>



17. Vida Noturna (acessado em 01/02/24) <https://www.youtube.com/watch?v=11N5lZRvT88>
18. Latin Lover (acessado em 01/02/24) https://www.youtube.com/watch?v=N3L8h_rB2Vo
19. Bijuterias (acessado em 01/02/24) https://www.youtube.com/watch?v=i_L8Db2tXxs
20. Batendo Pelas Tabelas (acessado em 01/02/24) <https://www.youtube.com/watch?v=TbCxxkLX8kuo>
21. Amigos Novos e Antigos (acessado em 01/02/24) <https://www.youtube.com/watch?v=bN11qlvKpVk>
22. Agnus Sei (acessado em 01/02/24) <https://www.youtube.com/watch?v=u-KviFinHu9E>

A obra de João Bosco – no que diz respeito à sua influência recebida da música latina, em particular do *bolero* – é um grande exemplo de que a música popular brasileira possui vários elementos musicais originários da ilha de Cuba e de outras partes do Caribe. A partir disso, é possível afirmar que existe uma refletividade clara e objetiva do paradigma musical cubano na música brasileira.

Referências:

- ALÉN RODRÍGUEZ, Olavo. *De Lo Afrocubano a La Salsa*. Ciudad de La Habana: Ediciones Artex, 1994.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1989.
- CAÑIZARES, Dulcila. *La trova tradicional cubana*. Havana, Cuba: Letras Cubanas, 1992.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- OROVIO, Helio. *El Bolero Latino*. Havana: Letras Cubanas, 1995.
- PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. Clave, Guiro and Maraca. In: *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, (Vol. II, pp. 372–372; 380–383; 606–608). Performance and Production, edited by John Shepherd, et al. London: Cassel, 2003, ISBN 0-8264-6322-3, p.372.
- RODRÍGUEZ RUIDÍAZ, Armando. *Los géneros de la música cubana. Su origen y evolución*. Miami, Flórida, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/48929241/Los_g%C3%A9neros_de_la_m%C3%BAsica_popular_cubana_Su_origen_y_evoluci%C3%B3n



RUIZ, R.; GONZÁLEZ-RUBIERA, V.; ESTRADA, A. Canción Contra Canción. In: GIRO, Radamés. *Panorama de la Música Popular Cubana*. Havana: Editorial Letras Cubanas, pp. 259-267, 1995.

Sites consultados

<https://fmcb.com.br/> (visitado em 05/02/2024)

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Bosco_\(m%C3%BAsico\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Bosco_(m%C3%BAsico)) (visitado em 05/02/2024)

<https://www.diariodepetropolis.com.br/integra/joao-bosco-se-apresenta-no-soberano-nesta-sexta-e-sabado-15-e-16-12-256268> (visitado em 05/02/2024)

<https://butecodoedu.wordpress.com/2007/03/16/entrevista-joao-bosco/> (visitado em 05/02/2024)

<https://oglobo.globo.com/cultura/em-depoimento-ao-mis-joao-bosco-refaz-sua-formacao-homenageia-seus-mestres-3048944> (visitado em 05/02/2024)



Composições de João Bosco: influências caribenhas na cena musical brasileira

Ana Cléria Soares da Rocha

Universidade Federal do Ceará – ana.cleria@ufc.br

Resumo: O presente artigo trata de um estudo etnomusicológico sobre (02) duas composições do compositor João Bosco. A principal ideia do estudo é reconhecer as composições *Dois pra lá, dois pra cá* e *Papel Machê* de JB, a partir de uma análise etnomusicológica. As metodologias utilizadas tiveram como base a Etnomusicologia participativa e na Pesquisa-ação. Diante dessas e outras razões que se confirma cada vez mais que a linguagem e expressões musicais do Caribe estão fortemente marcados na música popular brasileira.

Palavras-chave: Composições de João Bosco. Música Caribenha. Cena musical brasileira.

Compositions by João Bosco: Caribbean Influences on the Brazilian Music Scenario

Abstract: This article deals with an ethnomusicological study on (02) two compositions by the composer João Bosco. The main idea of the study is to recognize the compositions *Dois pra lá, dois pra cá* and *Papel Machê* by JB, based on an ethnomusicological analysis. The methodologies used were based on Action Research and the Participatory Ethnomusicology. Given these and other reasons, it is increasingly confirmed that the language and musical expressions of the Caribbean are strongly marked in Brazilian popular music.

Keywords: Compositions by João Bosco. Caribbean Music. Brazilian music scene.

1. Composições de João Bosco com sotaque caribenho

O presente artigo trata de um estudo etnomusicológico sobre (02) duas composições do compositor João Bosco de Freitas Mucci, mais conhecido como João Bosco (JB). A principal ideia do estudo é reconhecer as composições *Dois pra lá, dois pra cá* e *Papel Machê* de JB a partir de uma análise etnomusicológica participativa, sob uma identificação de traços musicais peculiares, os quais podem ser encontrados facilmente nos gêneros da música latina e no Caribe. Um dos aspectos mais marcantes da música caribenha encontrada na cena brasileira é o uso de “anacruse”¹ ou “tercina”², que são típicos dos Boleros e Cha-cha-chá’s.

O presente estudo foi fundamentado no pensamento e nas pesquisas de Pitre-Vásquez (2009), quando comenta sobre o gênero bolero no Brasil: “O bolero foi o primeiro gênero musical a ser mundializado pela indústria cultural. E como tal foi veiculado inicialmente pelo rádio, cinema, discos, revistas, novelas e todos os canais de distribuição da época” (PITRE-VÁSQUEZ, 2009: 04).

À medida que se acompanha o pensamento de Pitre-Vásquez sobre o bolero, que é de origem espanhola, mas evoluiu e se desenvolveu em Cuba, destacam-se pontos em comum com as composições de JB; o andamento oscila entre o lento até o moderato, no final das frases o andamento cai, diminuindo a velocidade, que é o caso do fim da música *Dois pra lá, dois pra cá*, que é um bolero e como o próprio Pitre-Vásquez afirmou: “As metáforas sociais interculturais propostas pelo bolero retratam um imaginário urbano latino-americano”. Já no caso da segunda música *Papel Machê*, encontra-se uma célula marcante do Cha-cha-chá, característica da música latina no Brasil, que é a “tercina” e que foi aplicada na última frase de cada estrofe por JB quando canta... “Brinquedo de Papel Machê”. Quando se fala no uso da tercina, logo se sente a divisão rítmica de três notas tocadas ou cantadas em um só tempo de um compasso musical. É por essas e outras razões que se confirma cada vez mais que a linguagem e expressões musicais do Caribe estão fortemente marcados na música popular brasileira.

1 De acordo com Lacerda (1961): “O contratempo é o acento executado em uma pulsação fraca do compasso ou em uma parte fraca de uma pulsação e pode ser apresentada de formas diferentes, com pausas ou sinais de acentuação.”

2 Enquanto que o termo tercina significa: “Uma quiáltera que indica o uso de três notas ocupando o tempo que normalmente seria o de duas” (OSMC, 2024).

Dois pra lá, dois pra cá

amba-canção) João Bosco Aldir Bian

Intro Contratempo Tercina

Am⁹ Em⁹ Am⁹ Em⁹

Am⁹ Em⁹ Am⁹ Em⁹

F[#]7 F^{Maj}9 E⁷9 C^{Maj}9

F[#]m⁷5 B⁷5 Em⁷5 A⁷ D^m7^b5

B^m7^b5 E⁷9 Am⁹ / B^m7 E⁹ A⁷

D⁹ D^m9 G⁷6 Em⁷5 A⁷5

Am⁷ D⁹ D^m9 G⁷6 G^m9 / C⁹ F[#]7^b5 F^{Maj}9

Exemplo musical 1: Partitura da página 82 do Songbook do João Bosco Vol. 3

2. Os boleros de João Bosco na cena musical brasileira

“O bolero foi o primeiro gênero musical a ser mundializado pela indústria cultural. E como tal foi veiculado inicialmente pelo rádio, cinema, discos, revistas, novelas e todos os canais de distribuição da época” (PITRE-VÁSQUEZ, 2009: 04). A partir dessa afirmação do autor, pode-se dizer que a música brasileira foi invadida pela latinidade de diversos gêneros e principalmente pelo Bolero. Com as composições de João Bosco (JB) não foi diferente, o compositor soube criar boleros que agradassem ao público com canções românticas e discursivas, influenciadas pelo estilo mexicano de se fazer bolero. Segundo Pitre-Vásquez, o bolero é de origem espanhola,

mas evoluiu e se desenvolveu em Cuba, onde destacam-se pontos em comum com as composições de JB;

- O andamento oscila entre o lento até o moderato,
- No final das frases o andamento cai, diminuindo a velocidade, que é o caso do fim da música *Dois pra lá, dois pra cá*.

A partir da metade da década de 1970, a linguagem harmônica das canções perdeu a relevância como elemento característico, e a busca de “entortamento” foi substituída por uma harmonização mais simples e discursiva, como em “Dois pra lá, dois pra cá”. João Bosco, por exemplo, tratou a ampliação tonal como recurso de ênfase a serviço dos versos da canção. A inclinação para o modo relativo maior na segunda frase “Meu coração traiçoeiro batia mais que um bongô, tremia mais que as maracas, descompassado de amor” é elemento formal de passagem para a cadência imperfeita de retorno ao tom principal e à estrofe seguinte. Nota-se também que o abandono da estética do “entortamento” harmônico é acompanhado pelo uso parcimonioso de notas estranhas aos acordes ou de notas alteradas (MERHY, 2012: 191).

De acordo com (MERHY, 2012), quando a cantora Elis Regina gravou em 1974 pela gravadora Phonogram o Bolero *Dois pra lá, dois pra cá* de João Bosco em parceria com Aldir Blanc, a faixa marcou a presença da influência caribenha na MPB, principalmente pelo uso das percussões na introdução e pela citação de um trecho do bolero *La Puerta* do compositor mexicano Luis Demetrio. Segundo o autor, JB acrescentou como coda em *fade out* no fim de todos os versos da canção, “*dejaste abandonada la ilusión que había em mi corazón por ti*”. A partir da gravação desse bolero, JB começou a fazer sucesso pelo Brasil.

A seguir, a próxima composição de JB que será comentada, é a música *Papel Machê* em parceria com Capinan. Sob essa referida composição foi traçado um paralelo entre as observações de Napolitano (2011: 111) e as percepções estéticas musicais percebidas pela minha pessoa, enquanto arranjadora e regente de coro. De acordo com o pensamento de Napolitano, o bolero *Papel Machê* foi registrado em 1984 pela Gravadora Barclay. No *Papel Machê*, encontra-se uma célula marcante, característica da música latina no Brasil, que é a “tercina” e que foi aplicada na última frase de cada estrofe por JB quando canta: “Brinquedo de Papel Machê”. É importante lembrar que, como já foi comentado anteriormente, quando se utiliza a tercina, logo se sente a divisão rítmica de três notas tocadas ou cantadas em um só tempo de um compasso musical. Seguindo com o olhar de Napolitano, percebe-se que a canção traz uma paisagem natural como cenário: “cores do mar, festa do sol”. E simultaneamente mostra o “eu lírico” por dormir e acordar ao lado da pessoa



que se estima, comparando a um frágil brinquedo de Papel Machê. Em seguida JB descreve as várias cores do brinquedo: “violeta e azul, lilás, cor do mar, seda cor do batom, arco-íris crepom, nada vai desbotar...”. E para representar essa cena musical com paisagem natural, sugere-se que assistam ao vídeo na plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=h-qr-dCc7x4> com a interpretação do Coral Verdes Vozes de Fortaleza. Nessa interpretação da canção Papel Machê pode-se perceber que:

- O coral canta um arranjo vocal com a harmonia cerrada e em movimentos paralelos;
- Na introdução da canção o coral apresenta uma vocalização silábica com sintonia e precisão;
- A sonoridade do coral transita entre as nuances timbrísticas claras e escuras;
- A melodia permanece por toda a canção na voz do soprano;
- O apoio e a respiração dos cantores foram determinados pelo fraseado;
- A forma vocálica, o modo de ataque e a dinâmica foram unificados;
- Quanto aos sons graves, foram emitidos a partir dos espaços de ressonância no fundo da boca;
- O coral declama o texto enfatizando claramente as sílabas tônicas imaginadas por João Bosco.

3. Os métodos aplicados na pesquisa

De acordo Michel Thiollent (2003: 14), a pesquisa-ação é definida como uma modalidade de

Pesquisa social de base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo.

Escolher a pesquisa-ação como um dos métodos selecionados para ser aplicado na pesquisa, ressalta a importância de uma ação coletiva entre os pesquisadores e participantes, que pôde ser percebida durante a elaboração do vídeo de *Papel Machê* comentado no assunto anterior. A preparação de uma peça musical polifônica interpretada por um coral, requer dos participantes uma atenção redobrada. Durante a construção musical da peça de JB, fez-se necessário, em primeiro lugar, que a regente atentasse para alguns aspectos técnicos musicais e sociais da obra como a sonoridade unificada das palavras e os sons onomatopeicos emitidos no arranjo, a respiração e a finalização de frases. Em meio a todo o processo de preparação



da peça, tanto a pesquisadora como os participantes mantiveram uma sintonia fina, uma comunicação eficiente, que resultasse em um trabalho musical digno das obras de João Bosco.

Como segundo momento, aplicou-se o método da Etnomusicologia participativa, que segundo Guazina (2015: 909- 910):

É um método que reflete diretamente nos objetivos, nas estratégias das pesquisas e/ou análises propostas nos artigos, demonstrando a compreensão das práticas musicais como conexas à vida social também no âmbito dos problemas e desafios sociais. [...] As estratégias de pesquisa são marcadamente participativas e as mais habituais envolvem a criação de bancos de dados a partir de materiais coletados (áudio e vídeo, especialmente).

Nessa aplicabilidade, a etnomusicologia é caracterizada pela proposta de produzir o conhecimento “com” as pessoas das comunidades estudadas. O ponto alto durante aplicação do método é a rica experiência da troca de práticas musicais com as pessoas participantes. É durante a construção desse processo de encontros e trocas de experiências, que a etnomusicologia se fortalece e exerce uma função mais participativa, mais brasileira. Foi dessa maneira, que todo o processo de montagem da obra de João Bosco foi elaborado, cada som se aglutinando aos poucos e formando um canto coral participativo.

4. Considerações Finais

A possibilidade de comentar sobre a latinidade nas composições de João Bosco no Festival de Música Contemporânea Brasileira tornou-se um momento incrível de contentamento e inspiração. A música de João Bosco nos transporta a diversos tempos e lugares. É uma música que agrada a “gregos e troianos”, a leigos e acadêmicos, pela sua beleza melódica e pela sensibilidade harmônica. Os batuques das percussões, o *swing* do violão, os contratempos, as tercinas e o romantismo das letras, ora em espanhol, ora em português aplicados nas canções João Bosqueanas, traduzem um pouco das influências musicais do Caribe, que marcaram e marcam a nossa música popular brasileira, que é tão rica e híbrida. Essa pesquisa contribuirá para o projeto em andamento intitulado “O Caribe estendido no norte e nordeste do Brasil: veredas sonoras”, coordenado pelo Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, Programa de Pós-Graduação da UFPR.



Referências:

CHEDIAK, Almir. *Songbook João Bosco Vol. 3*. Lumiar Editora, 2003. Partituras nas páginas 82 e 83, Rio de Janeiro.

GUAZINA, Laíze. Etnomusicologia, política e debate social: contribuições para um estado da arte da etnomusicologia participativa no Brasil. In: *Anais do VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET)*. Florianópolis: ABET, 2015, p. 898-910.

LACERDA, Osvaldo. *Compêndio da teoria elementar da música*. São Paulo: Ricordi, 1961, 13ª edição.

MERHY, Silvio Augusto. Do Abajur lilás ao band-aid no calcanhar: o bolero de Dalva de Oliveira a Elis Regina, *Revista Escritos*, Nº 06, Ano 06, 2012.

<http://escritos.rb.gov/numero06/artigo08.php> Acesso em: 17.05.2024.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 111.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. O Bolero no Brasil: metáforas sociais interculturais. *Revista de Divulgação Cultural*. v. 03, p.22-25, 2009.

_____. *América Latina: Música e identidade*. In: *Revista SESCTV*, 2011, São Paulo: Sesc São Paulo, 2011. v. 51. p.10.

ROCHA, Ana Cléria e PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. *O Caribe estendido no norte e nordeste do Brasil: veredas sonoras*. III Congresso de Etnomusicologia e do I Fórum Transdisciplinar de Música, Educação e Intervenção Social na Faculdade de Música da UNAM, de 09 à 13 de outubro na cidade do México, 2023.

REGINA, Elis. Elis. Phillips 6345 043, 1975. 1 LP

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez, 2003.

– Vídeos

YOUTUBE.COM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=h-qr-dCc7x4>>. Acesso em 10 maio 2024. *Papel Machê*. Coral Verdes Vozes da SEMACE. Veiculado em: 22 nov. 2014. Dur: 02m40s.



Representações mentais produzidas por um pianista durante a elaboração de um arranjo para piano solo de “Desenho de giz”, de João Bosco e Abel Silva

Danilo Ramos

Universidade Federal do Paraná – daniloramosufpr@gmail.com

Resumo: o objetivo desta pesquisa foi investigar as representações mentais produzidas por um pianista durante a elaboração de um arranjo para piano solo da canção “Desenho de giz”, de João Bosco e Abel Silva. Os dados foram coletados com uso do protocolo *think-aloud*, cujos relatos verbais obtidos foram submetidos a uma análise de conteúdo. Os resultados indicaram que o pianista vivenciou seis etapas de preparação para a performance do arranjo: imagem artística, ideias preliminares, mapeamento, prática, polimento e finalização. O arranjo foi executado ao vivo pelo autor deste trabalho no 8º FMCB, com a presença de João Bosco na plateia.

Palavras-chave: Cognição musical. Expertise musical. Arranjo. Piano. João Bosco.

Mental Representations Produced by a Pianist during the Elaboration of an Arrangement for Solo Piano of “Desenho de giz”, by João Bosco and Abel Silva

Abstract: the purpose of this research was to investigate the mental representations produced by a pianist when preparing an arrangement for solo piano of the song “Desenho de giz”, by João Bosco and Abel Silva. Data were collected through the *think-aloud* protocol, whose verbal reports obtained were subjected to a content analysis. Results indicated that the pianist experienced six stages of preparation for the performance of the arrangement: artistic image, preliminary ideas, mapping, practice, polishing and finalization. The arrangement was performed live by the author of this work at 8th FMCB, with the presence of João Bosco in the audience.

Keywords: Musical cognition. Musical expertise. Arrangement. Piano. João Bosco.

Representações mentais são estruturas da mente que correspondem a um objeto, uma ideia, uma coleção de informações ou qualquer outra coisa concreta ou abstrata em que o cérebro esteja pensando, que podem ser usadas para responder rápida e efetivamente a certos tipos de situações. A função das representações mentais para a resolução de um problema em qualquer domínio envolve o reconhecimento de padrões de informação, a elaboração de uma resposta, o planejamento de sua execução e, finalmente, sua resolução (ERICSSON; POOL, 2017). No campo da música, por exemplo, quanto mais habilidoso um performer se tornar, melhores serão suas representações mentais e vice-versa (WOODY, 2022).

A elaboração de um arranjo musical é uma atividade que envolve o uso de representações mentais (RAMOS, 2021). Nesse tipo de atividade podem ser incluídas tarefas relacionadas à orquestração, instrumentação, harmonização, acompanhamento, distribuição de vozes, rearmonização, variação, adaptação, transcrição, redução, tradução, cópia, transporte, reelaboração ou recomposição, entre outras (NASCIMENTO, 2011).

O objetivo deste trabalho foi o de investigar as representações mentais produzidas por um pianista durante a elaboração de um arranjo para piano solo da canção *Desenho de giz*, de João Bosco e Abel Silva. Uma autoetnografia foi realizada, na qual um pianista com 35 anos na prática do piano (e autor do presente trabalho) elaborou um arranjo para piano solo desta peça.

Como materiais foram utilizados um piano Yamaha (Série JU/JX), a guia cifrada de *Desenho de giz*, encontrada no *songbook* de João Bosco, volume II (CHEDIAK, 2003), um caderno de música pautado, lápis, borracha e um telefone celular *i-Phone 13* (Apple, 2021). Os dados foram coletados com uso do protocolo *think-aloud*, um procedimento em que o indivíduo expressa espontaneamente seus pensamentos de forma verbal, “pensando alto” enquanto desenvolve uma atividade (ERICSSON; SIMON, 1993). Os relatos verbais do pianista foram submetidos a uma análise de conteúdo (KRIPPENDORF, 2019), com o intuito de se categorizar suas representações mentais ao longo da preparação da peça.

Os resultados da pesquisa indicam que o pianista elaborou a representação mental da imagem artística da peça antes de tocar o piano. Trata-se de uma ideia geral da música, de modo a sintetizar suas informações estruturais, interpretativas e técnicas, a fim de desenvolver ideias preliminares sobre como o trabalho deve ser realizado (CHAFFIN; IMREH; LEMIEUX; CHEN, 2003). Além disso, ele passou por outras cinco etapas para elaborar o arranjo.

A primeira etapa, chamada de “ideia preliminares”, envolveu as seguintes atividades: escuta de algumas versões da peça, adaptação da tonalidade para uma região confortável do piano (Fá Maior), elaboração do arranjo de base, que consiste no registro das aberturas dos acordes em um tipo de notação musical que inclui a cifra, as notas da clave de sol e as notas da clave de Fá, anotações dos *voicings* (LEVINE,

1989), por exemplo: posições 1-7 e 1-3, acordes quartais, *drop II*, etc.) e texturas musicais empregadas no arranjo.

A segunda etapa, chamada de “mapeamento”, envolveu atividades relacionadas à editoração preliminar do arranjo, bem como à anotação dos guias de execução (CHAFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002): básicos (exemplo: dedilhado), estruturais (exemplo: definição de pontos iniciais e finais em cada seção do arranjo), interpretativos (exemplo: notações de dinâmica) e expressivos (exemplo: notações referentes a emoções a serem comunicadas).

A terceira etapa, chamada de “prática do arranjo”, envolveu a prática do estudo inicial do arranjo em andamento lento, a memorização de cada uma das seções separada, a junção entre todas as seções e o aumento gradual do andamento a até 74 batidas por minuto, andamento proposto pelo próprio pianista para a performance do arranjo.

A quarta etapa, chamada de “polimento” envolveu uma atenção especial do pianista aos guias de execução interpretativos e expressivos (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002) e a inserção de aspectos criativos finais (exemplos: ornamentos), para, finalmente, na quinta etapa, ele ter vivenciado o “estágio cinza” (CHAFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002), que acontece quando a peça está quase memorizada, bem como a atividade de manutenção, ou seja, a prática diária do arranjo memorizado até o dia da apresentação.

Esses resultados mostram que as etapas de preparação da performance experienciadas pelo pianista foram semelhantes às aquelas encontradas no estudo de Chaffin, Imreh, Lemioeux e Chen (2003), com uma pequena diferença: pelo fato de a pianista investigada por estes pesquisadores ter usado uma partitura de música de concerto, a elaboração de um arranjo para piano solo envolveu escolhas anteriores à execução musical, como a atividade de escuta de várias versões da música a ser arranjada, a tomada de decisão sobre sua tonalidade e anotações relacionadas a aberturas de acordes, linhas de baixo e aquelas relacionadas a aspectos interpretativos e expressivos da música, não contempladas na guia cifrada, que foi a fonte escrita (guia) na qual o arranjo foi elaborado.

Conclui-se com esta pesquisa que a compreensão das representações mentais de um pianista durante o processo de elaboração de um arranjo para piano solo é uma ferramenta importante para que qualquer músico desenvolva expertise musical, que é o conjunto de conhecimentos e habilidades que distingue músicos que executam performances consistentes de nível superior de outros músicos iniciantes ou amadores (BILALIC, 2017). Segundo Ericsson e Pool (2017), o uso de representações mentais eficazes é uma condição *sine qua non* para o desenvolvimento da expertise em qualquer domínio do conhecimento.

Ao final da apresentação oral deste trabalho no 8º FMCB, o seu próprio autor executou o arranjo em questão com a presença do compositor João Bosco na plateia.



Referências:

BILALIC, Merim. *The neuroscience of expertise*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabirella; LEMIEUX, Antony; CHEN, Colleen. “Seeing the big picture”: piano practice as expert problem solving. *Music Perception*, Berkeley, 20(4), 465–490, 2003.

CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriella; CRAWFORD, Mary. *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance*. London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2002.

CHEDIAK, Almir. *Songbook João Bosco volume II*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

ERICSSON, Anders; POOL, Robert. *Peak: secrets from the new science of expertise*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2017.

ERICSSON, Anders; SIMON, Herbert. *Protocol analysis: verbal reports as data*. Cambridge: The MIT Press, 1993.

KRIPPENDORFF, Klaus. *Content analysis: an introduction to its methodology*. 4^a edition. Thousand Oaks: Sage, 2019.

LEVINE, Mark. *The Jazz Piano Book*. Petaluma: Sheer Music Corporated, 1989.

NASCIMENTO, Hermilson. *Recriatura de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular*. Campinas, 2011. 239f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2011.

RAMOS, Danilo. Creative strategies for learning Brazilian popular piano. In: ARAÚJO, Rosane Cardoso (Org.). *Brazilian Research on Creativity Development in Musical Interaction*. New York: Routledge, 2021, 64–97.

WOODY, Robert. *Psychology for musicians: understanding and acquiring the skills*. Oxford: Oxford University Press, 2022.



O violão de João Bosco: o virtuosismo a serviço da canção

Marcus V. S. R. M. de Almeida
marcus.almeida.guit@gmail.com

Resumo: Em uma conversa informal, diversas observações sobre a obra e a carreira de João Bosco foram levantadas. Baseada em sua dissertação de mestrado, o autor apresenta reflexões sobre a maneira de tocar violão do artista. O texto apresentado foi organizado a partir da participação deste pesquisador na Mesa Redonda “João Bosco: Coração Tropical”. As colocações apresentadas em formato livre foram organizadas de modo a proporcionar uma leitura fluida.

Palavras-chave: João Bosco. Violão. Samba. Música Popular.

João Bosco’s guitar: virtuosity at the service of the song.

Abstract: In an informal conversation, several observations about João Bosco’s work and career were raised. Based on his master’s thesis, the author presents reflections on the artist’s guitar playing. The text presented was organized based on the participation of this researcher in the event “João Bosco – Coração Tropical”. The statements presented in free format were organized in order to provide fluid reading.

Keywords: João Bosco. Guitar. Samba. Brazilian jazz.

1. João Bosco: um objeto de pesquisa

Em um primeiro momento, o que me motivou a estudar o artista João Bosco foi o fato de eu ser um fã. Por mais frívolo que possa parecer, essa foi a razão que me fez levantar a seguinte questão: Como um compositor de canções, que se apresenta

com seu violão, sem ter passado por uma formação musical tradicional (algo tão comum no Brasil), consegue atingir um nível de proficiência tão alto em seu instrumento? Em seguida, veio a dúvida: Essa seria apenas uma opinião pessoal? Certamente, não é uma opinião pessoal. João Bosco tem o reconhecimento de grandes instrumentistas, no Brasil e no exterior. Participou dos mais importantes festivais pelo mundo. Suas músicas foram editadas em livros de repertório de Música Popular (*Songbooks* e *Real Books*). Sua maneira de tocar está descrita em métodos que ensinam como acompanhar samba ao violão. Assim, acredito que a pergunta elaborada tinha relevância e, em 2007, iniciei minha pesquisa de mestrado.

O que sempre me pareceu claro foi que João Bosco não era um violonista, mas sim um cancionista. É importante entender que a canção não é a soma de uma poesia e uma melodia. Precisa haver uma inteiração entre essas duas coisas. E João tinha essa clareza, pois, em 1978, declarou: “Eu sempre acreditei que as duas coisas – letra e música – eram inseparáveis. Como se fosse uma coisa só, na verdade. Uma não podia dizer uma coisa, e a outra, outra coisa: as duas tinham que expressar o mesmo sentimento, a mesma ideia” (Jornal *O Globo*, 1978).

Após definir o meu objeto de pesquisa, fiz o que todo pesquisador faz: dividi o objeto estudado em partes para facilitar o trabalho. No caso, direcionei o foco do estudo para a maneira como João Bosco toca violão. Percebi que essa maneira de tocar não era apenas tecnicamente sofisticada, mas também única. Existe uma forma de tocar violão *à la* João Bosco. Sua batida de samba é referência, mesmo sendo ele um mineiro de Ponte Nova. Para quem é apreciador de Música Popular, é possível reconhecer, em poucos segundos de audição, um solo de guitarra do Wes Montgomery, ou se o trompete é tocado por Miles Davis ou Chet Baker, ou, ainda, se o saxofonista é Charlie Parker ou John Coltrane. Do mesmo modo, é possível identificar rapidamente o violão de João Bosco, mesmo antes dele começar a cantar.

Ao final da pesquisa, a conclusão que cheguei foi de que a maneira de tocar violão *“à la* João Bosco” foi desenvolvida para viabilizar o projeto artístico elaborado em parceria com Aldir Blanc. Desse modo, a técnica musical não se esgotaria nela mesma, mas se colocaria a serviço de um projeto maior.

2. Consciência artística

Foi durante o período em que estudou Engenharia, na cidade de Ouro Preto, que João Bosco desenvolveu uma consciência artística. O ambiente da cidade favorecia esse tipo de reflexão. Além disso, o contato com Vinícius de Moraes o teria influenciado. Depois de mostrar algumas composições, Vinícius teria comentado: “está tudo ótimo, mas o que você quer dizer com tudo isso?”. Em 1979, João comentou: “à partir desse papo (com Vinícius) foi que eu comecei a entender o que era composição, e passei a me relacionar com a música de uma maneira consciente, procurando dar uma utilidade social àquilo que eu estava fazendo” (Folhetim *João, de república em república*. 02/09/1979).



3. Projeto Artístico com Aldir Blanc

Foi então que João encontrou aquele que seria o seu parceiro “definitivo”: Aldir Blanc. Mais do que fazerem canções, a dupla construiu um projeto artístico sólido. Seguem algumas características deste projeto:

Opção pelos menos favorecidos, marginalizados, excluídos

Não é difícil encontrar exemplos que ilustrem esta opção por temas populares. Mesmo sendo um estudante universitário (portanto pertencia a uma elite intelectual de classe média), a escolha foi a de retratar a realidade das pessoas marginalizadas. Como em *De Frente Pro Crime*:

Veio o camelô vender anel, cordão, perfume barato
E a baiana pra fazer pastel e um bom churrasco de gato
Quatro horas da manhã, baixou o santo na porta-bandeira

Ou, ainda, em *O Rancho Da Goiabada*:

Os bóias-frias
Quando tomam umas birita
Espantando a tristeza,
Sonham com bife-a-cavalo,
Batata-frita e a sobremesa
É goiabada-cascão com muito queijo,
Depois café, cigarro e um beijo
De uma mulata chamada Leonor
Ou Dagmar.

Samba como principal gênero

Uma outra característica deste projeto artístico é a opção pelo samba como principal gênero musical. É importante destacar que João Bosco é influenciado pelo Jazz, Bossa Nova e outros gêneros, mas optou pelo samba, preferencialmente, para viabilizar seu projeto artístico.

No livro *Música Popular: de olho na fresta*, Gilberto Vasconcelos analisa a canção popular brasileira pós 1964. Sobre o samba, afirma: “o samba era tido como gênero musical que mais expressava e representava as aspirações populares... Do samba ninguém abria mão. Sua popularização constituía uma questão de vital importância. A ela estava ligada o rumo do nosso povo”.



Não resta dúvida de que a preferência pelo Samba se faz como estratégia. O sucesso do gênero entre as camadas mais humildes mostrava-se fundamental para o projeto artístico.

Neste momento, é importante observar que a escolha pelo Samba não se faz pela busca de um nacionalismo. A esse respeito, João Bosco comentou: “Sempre quis fazer música, sem o menor preconceito. Esse repertório heterogêneo foi muito bom para o nosso trabalho. Fazemos tangos, boleros... de tudo com prazer”. (*Jornal do Brasil*, 1980).

Divulgar a música pela indústria cultural

Após definir o conteúdo (opção pelos marginalizados) e a forma (opção pelo Samba), o desafio agora era divulgar o projeto artístico. Era necessário popularizar suas canções: “Nós achamos que devemos entrar no esquema, mas sempre com um pé na porta, sem aquele papo de concessão, que a gente nunca fez e nem precisou fazer. Não é do nosso temperamento... Sabemos do verdadeiro interesse das gravadoras por nós, que é comercial, mas vamos em frente. Eles querem uma coisa e nós queremos outra, mas usamos meios comuns, porque sem isso não é possível” (*Jornal de Música*, 1976).

Então, entrar na indústria cultural era uma estratégia. Mas, além de gravar e tocar no rádio, também era importante fazer shows. Sobre isso, João Bosco comentou: “A entrevista para mim pouco significa se eu não posso mostrar meu trabalho. Isso para mim é fundamental. Não posso divulgar um disco sem cantar. Por isso, logo que chego na cidade, entro em contato com os diretórios acadêmicos, para cantar nas escolas e faculdades” (*Ibid.*).

4. O Violão

Aqui aparece o elemento crucial que moldou a maneira de tocar violão de João Bosco: a necessidade de viabilizar o seu projeto artístico. Em início de carreira, João não contava com muitos recursos. Mesmo assim, sentia a necessidade de se apresentar para divulgar um disco.

Em entrevista para a revista *Visão* (1975), aparece a explicação do formato voz e violão e a escolha por se apresentar para um público acadêmico. Sem muita estrutura, afirmava: “a situação do músico brasileiro é uma coisa de morrer de rir” (*Revista Visão*, 1975). Portanto, apresentar-se solo, apenas acompanhado de um violão, era o que era possível naquele momento. Já em relação ao público acadêmico, dizia: “a faculdade é um lugar carente de ouvir certas coisas” (*Ibid.*).



5. Conclusão

Gostaria de dizer que acredito que o ambiente musical-familiar em que o jovem João Bosco cresceu, os discos que ouviu e todo universo sonoro no qual ele estava imerso tenham contribuído para a formação do artista. Porém, foi a busca por soluções que possibilitassem a execução de um projeto artístico que fez com que o cancionista João Bosco encontrasse uma batida de violão capaz de simular, ao mesmo tempo, o surdo e o agogô, enquanto a harmonia vai se transformando (como na música *Incompatibilidade de gênio*). Ou simular um tamborim (como em *Coisa Feita*). Ou, ainda, fazer com que tenhamos a sensação de que dois violões estão sendo tocados ao mesmo tempo: o “de meio”, apresentando a harmonia, e o de sete cordas, fazendo a baixaria (como em *Linha de Passe*). A impressão é a de que o Dino 7 Cordas está no palco, tocando com João.

Com isso, podemos afirmar que a maneira à *la* João Bosco de tocar violão não é fruto de um acaso, mas a busca de recursos para viabilizar a sua obra.

6. Coda

Durante a Mesa Redonda “João Bosco: Coração Tropical”, do 8º Festival de Música Contemporânea Brasileira (2024), foi citado o fato de que João Bosco não sabe ler partitura e, a partir disso, levantou-se a relevância deste tipo de conhecimento. Após o evento, o próprio João me disse que se sentia constrangido por não saber ler partitura, pois se apresenta pelo mundo em situações em que é acompanhado por orquestras e *big bands* e não se atreve a abrir a pasta escrita pelo arranjador para o violão que ele toca. Em sua defesa, diz que quando quis aprender foi aconselhado pelo maestro Radamés Gnattali a desistir dessa ideia.

João Bosco não conhece grafia musical, mas entendeu que a performance deveria envolver todas as pessoas, inclusive o público. Por isso, a necessidade de divulgar sua música, de se apresentar ao vivo. Para viabilizar essa dimensão de seu trabalho, João, que não frequentou aulas tradicionais de violão, acabou por desenvolver uma técnica bastante particular. Nessa perspectiva, os ligados, os arrastes e a polirritmia de sua mão direita não devem ser entendidos como um fim, mas como um meio, uma forma encontrada pelo artista de preencher sua música e atrair o público para dentro dela.

Referências:

ALMEIDA, Marcus Vinicius Scanavez Ramasotti Medeiros de. *João Bosco: um cavaleiro e seu violão*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.



Revista Visão, *A situação do músico brasileiro é coisa de morrer de rir*, 10/11/1975.

Jornal de Música, *João Bosco, um galo de muita briga*, 23/09/1976.

Jornal O Globo, *João Bosco: o ofício de viver compondo*, 22/03/1978.

Folhetim, *João, de república em república*, 02/09/1979.

Jornal do Brasil, *João Bosco – mais à frente, na mesma linha*, 28/09/1980.



João Bosco

MESA REDONDA | JOÃO BOSCO: “CORÇÃO TROPICAL”

O tal do João Bosco, 50 anos depois

Marcus Fernando

marcusfernando@uol.com.br

Quando Vinicius de Moraes viu aquele rapaz com um violão na porta do seu quarto no Pouso do Chico Rei, não teve dúvidas: “Já sei... Você é compositor, quer me mostrar umas músicas. Então entra”. Vinicius abandonou o jogo de buraco com os amigos, pegou uma garrafa de *Old Eight* e foi ouvir o repertório daquele compositor de Ponte Nova que estudava engenharia em Ouro Preto, cidade que o poeta carioca costumava frequentar. João mostrou os únicos dois sambas que tinha e Vinicius ali mesmo letrou um deles, que batizou como *Samba do Pouso*, tornando-se então seu parceiro.

João passou a frequentar o Rio de Janeiro nas férias, a convite de Vinicius, e foi lá que o segundo samba ganhou letra, de um jovem poeta piauiense que ele conheceu em uma festa: Torquato Neto. Esse repertório inicial ainda era um ensaio do que estava por vir, tanto que o *Samba do Pouso* só veio a ser gravado em 1993 e a parceria com Torquato, *Fique Sabendo*, está inédita até hoje.

Foi só no final de 1969 que um sujeito que João conheceu em Ouro Preto, Pedro Lourenço, vaticinou: “Rapaz, eu tenho um amigo no Rio, com quem eu estudo filosofia e psicanálise, que quando ouvir essas suas músicas vai botar umas letras que você vai gostar”. O amigo era Aldir Blanc. Pouco tempo depois, João recebe um telefonema de Pedro avisando que ele, Aldir e uma turma estavam indo para Ouro Preto. Preocupado com o clima político da época, em plena ditadura, João acabou decidindo se mandar para sua cidade natal, Ponte Nova, deixando uns amigos avisados sobre a turma que viria do Rio de Janeiro. Todos acabam aportando na casa da mãe de João, que logo tratou de preparar uma macarronada para alimentar o grupo. João tocou três músicas, que Aldir registrou em seu gravador e levou pro Rio. Passaram a conversar por carta e assim, no início de 1970, nasceriam as três primeiras composições dessa parceria que faria história na música brasileira: *Agnus Sei*, *Bala com Bala* e *Angra*. João

passou a enviar fitas-cassete com músicas para Aldir, que mandava de volta cartas com as letras. Em dois anos, já tinham mais de trinta músicas compostas.

Seguindo os conselhos de Vinicius, João esperou se formar e só foi de vez para o Rio de Janeiro em 1972. Nessa época, ele já era mineiro há 24 anos, como dizia o texto que acompanhava seu primeiro registro em disco. Numa empreitada conduzida pelo compositor Sergio Ricardo, o jornal *O Pasquim* decide lançar nas bancas um compacto simples (disquinho com uma música de cada lado) trazendo músicas inéditas de um compositor consagrado e de um novo nome da música. Por 8 cruzeiros, quem comprasse o primeiro número do Disco de Bolso do Pasquim poderia ouvir “o tom de Antonio Carlos Jobim” (lançando *Águas de Março*) e “o tal de João Bosco” (apresentando *Agnus Sei*). Ziraldo, diretor do jornal, assim definiu o encontro com João: “Com seu nome de santo, me apareceu de repente, entrou pela porta adentro e me deixou de queixo caído. Antes de acabar o repertório eu já tinha telefonado pro Sérgio Ricardo, com aquela alegria de mineiro que acha uma pedra grande na lavra.” Sérgio Cabral, também da equipe do Pasquim, sacramentou: “Nada, rigorosamente nada, é mais importante atualmente na música popular brasileira, em matéria de coisa nova, do que a dupla João Bosco e Aldir Blanc.” E Tom Jobim, depois de ouvir *Agnus Sei* pela primeira vez, disse: “Esse mineiro é bom demais. Tira ele do meu lado”.

Animado com o que ouviu, Ziraldo deu a dica: “Elis Regina está ensaiando um show no Teatro da Praia. Por que você não vai lá mostrar umas coisas pra ela?” Ao ver João com seu violão, Elis foi logo perguntando: “Você é o cara de Minas?” Ela disse estar em um caso de amor com Minas Gerais: tinha gravado *Canção do Sal* e estava encantada com o repertório de Milton Nascimento. João foi mostrando suas músicas e quando chegou em *Bala com Bala*, Elis virou pro pianista César Camargo Mariano, que naquele show começava a trabalhar com ela, e disse: “Essa eu já vou botar no show. As outras nós vamos gravar”. *Bala com Bala* entrou também para o repertório do disco de Elis daquele mesmo ano de 1972. E as que ficaram na fita que João gravou (*Agnus Sei*, *Cabaré*, *O Caçador de Esmeraldas* e *Comadre*), entraram no disco do ano seguinte. Estava batizada a parceria de João e Aldir, pela maior cantora do Brasil.

1973 foi o ano em que veio à luz o primeiro LP, intitulado simplesmente *João Bosco*, com uma capa que trazia um desenho do compositor feito por seu amigo (e padrinho de casamento), o pintor gaúcho Carlos Scliar, que tinha casa em Ouro Preto e era amigo de Vinicius. Com arranjos de Rogério Duprat e Luiz Eça, o disco já demonstrava a identidade musical única da dupla João Bosco/Aldir Blanc: melodias complexas e ritmos marcantes se entrelaçavam com letras poéticas e reflexivas, criando uma sonoridade que desafiava as convenções da MPB da época. Aldir ainda buscava se adaptar ao clima um tanto quanto mineiro do repertório inicial de João.

Mas o DNA da parceria só seria impresso mesmo no disco seguinte, *Caça à Raposa*, de 1975. Em músicas como *Kid Cavaquinho*, *De Frente pro Crime*, *Violeta de Belford Roxo* e *Escadas da Penha*; Aldir achou espaço para soltar sua carioquice e escrever crônicas que marcaram a história da música brasileira.

Os anos seguintes na gravadora RCA foram marcados por mais cinco discos, começando pelo clássico *Galos de Briga* até *Essa é a sua Vida*, em 1981. Os discos seguintes, entre 1982 e 1986, seriam lançados pela Ariola, nova gravadora que havia chegado ao Brasil.

O ano de 1987 vem com uma nova mudança de gravadora. João estreia na Sony com *Ai Ai Ai de Mim*, disco que retrata o afastamento da histórica parceria. Só três músicas tem a assinatura de Aldir, e João inaugura parcerias com Abel Silva e Capinan. O disco de 1989, *Bosco*, já não traz nenhuma nova parceria com Aldir (apenas uma releitura de *Corsário*) e quase todas as músicas têm letra e música de João, incluindo um grande sucesso, *Jade*.

Apesar de ter provado se virar bem sozinho, no disco seguinte, *Zona de Fronteira* (1991), resolve dividir as músicas com dois poetas: Waly Salomão e Antonio Cícero. O resultado é um mergulho nas origens libanesa, síria e nordestina dos três parceiros.

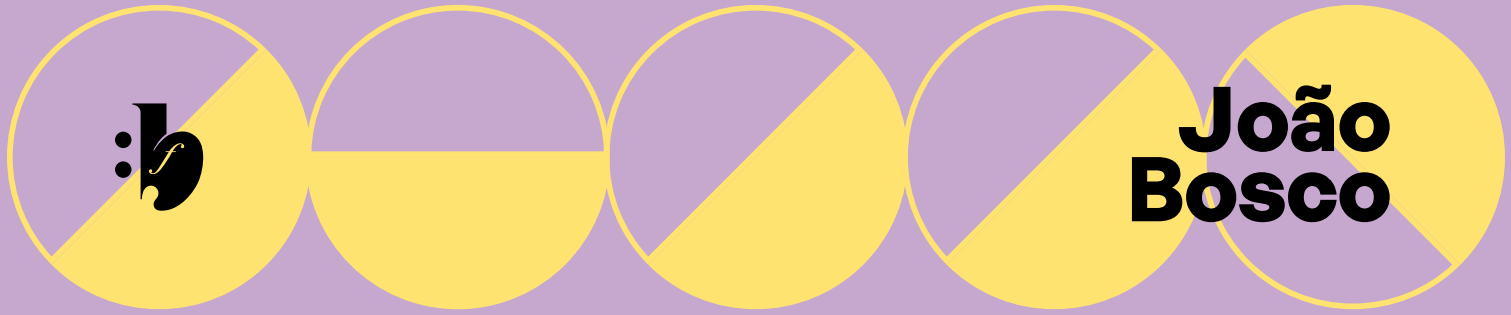
João lançaria ainda mais sete discos pela Sony, gravadora que tem o maior número de títulos de sua discografia. Em *Na Onda que Balança* (1994), ele retoma sozinho a maior parte do repertório e apresenta parcerias com Cacaso e Belchior. *Dá Licença Meu Senhor* (1994) deixa claro – para quem ainda não havia percebido – o grande intérprete que ele é, capaz de recriar, como poucos, canções de outros compositores como Dorival Caymmi, Ary Barroso, Noel Rosa, Ismael Silva, Tom Jobim, Milton Nascimento, Gilberto Gil, entre outros.

O ano de 1997 traz uma nova fase, com uma parceria com seu filho, o filósofo e escritor Francisco Bosco. Com apenas 21 anos, Francisco foi o letrista de todas as faixas de *As Mil e Uma Aldeias*, mantendo aquilo que João define como o resultado principal de uma parceria: “o ato de duas ou mais pessoas se juntarem para produzir uma canção que ao final, deve dar a impressão de ter sido feita por uma só pessoa”. A química foi tamanha que se repetiu no repertório inteiro de mais dois discos: *Na Esquina* (2000) e *Malabaristas do Sinal Vermelho* (2002).

Depois de um DVD revisitando sua carreira em 2006, *Obrigado, Gente*, João voltaria a um disco de inéditas em 2009, com *Não vou pro céu, mas já não vivo no chão* que trazia uma novidade esperada por muitos anos: a retomada da parceria com Aldir Blanc. *Navalha*, *Mentiras de Verdade*, *Plural Singular* e *Sonho de Caramujo* ganham a assinatura do parceiro dos velhos tempos, ao lado de novas parcerias com Carlos Rennó, Nei Lopes e Francisco Bosco.

Aldir voltaria com mais duas músicas em *Mano Que Zuera*, de 2017, disco em que João inaugura parceria com Arnaldo Antunes e volta a compor com Chico Buarque, com o clássico instantâneo *Sinhá*.

Mostrando todo seu vigor musical aos 78 anos, João Bosco acaba de lançar *Boca Cheia de Frutas*, disco de inéditas que vislumbra um futuro de abundância, livre de desigualdades. E prova que, depois de mais de 50 anos de carreira, sua música continua perseguindo uma ideia, a busca pela realização do sonho. “Se isso resultar em fracasso, paciência, tentemos de novo; o que não podemos é deixar de procurar”.



APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS - RECITAIS

Canções por transformações – João Bosco e a canção brasileira de protesto

Ricardo Henrique

ricardohenrique.musica@gmail.com

André Segolin

segolinandre@gmail.com

João do Pulo (1986)

João Bosco (1946) e Aldir Blanc (1946-2020)

Agnus Sei (1972)

Nenhum futuro (2017)

João Bosco (1946) e Francisco Bosco (1976)

Ricardo Henrique, Violão 7 cordas

André Segolin, Voz



APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS - RECITAIS

Coisa de João

Fernando Ribeiro Junqueira Corrêa
fernando_junqueira92@hotmail.com

Eduardo Pereira da Costa
edupereiracosta@gmail.com

Maurício Reis Guil
guilmauricio2@gmail.com

Abigail caiu do céu (1982)

João Bosco (1946) e Aldir Blanc (1946-2020)

Kid cavaquinho (1975)

Mano a mano (1984)

João Bosco (1946) e Chico Buarque (1944)

Coisa feita (1982)

João Bosco (1946), Aldir Blanc (1946-2020)
e Paulo Emílio (1941)

Trio Macaxeira
Fernando Ribeiro Junqueira Corrêa, Bateria
Eduardo Pereira da Costa, Bandolim
Maurício Reis Guil, Violão



APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS - RECITAIS

O cavaleiro João Bosco e os moinhos de vento do Brasil

Luciana Viana

Eddy Andrade

lucianavianaeddyandrade@gmail.com

Agnus Sei (1972)

João Bosco (1946) e Aldir Blanc (1946-2020)

O cavaleiro e os moinhos (1976)

Caça à raposa (1975)

Bodas de prata (1975)

Cabaré (1975)

Senhoras do Amazonas (1984) João Bosco (1946) e Belchior (1946-2017)

Luciana Viana, Voz
Eddy Andrade, Violão



APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS - RECITAIS

Voz, violão e cordas da UFMG interpretam Kilza Setti e João Bosco

Jessé Máximo Pereira

Universidade Federal de Minas Gerais - jmpviola@yahoo.com.br

Carlos Aleixo dos Reis

Universidade Federal de Minas Gerais - carcenster@gmail.com

Andrea dos Guimarães Alvim Nunes

Universidade Federal de Minas Gerais - andreadosguimaraes@gmail.com

Lucas Pimentel Telles

Universidade Federal de Minas Gerais - lucaspimenteltelles@gmail.com

Ayran Nicodemo Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais - ayranviolino@yahoo.com.br

André Vieira da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais - andre.violinista.contato@gmail.com

Beatriz de Castro Cota

Universidade Federal de Minas Gerais - biacota@hotmail.com

Seis Variações para quarteto de cordas (1957)

Kilza Setti (1932)

André Vieira e Ayran Nicodemo, violinos

Jessé Máximo Pereira, viola

Beatriz Cota, violoncelo



Agnus Sei (1972) ****

João Bosco (1946) e Aldir Blanc (1946–2020)

Caça à Raposa (1975) ****

O Bêbado e a Equilibrista (1979) ****

******Arranjos:** Lucas Telles

André Vieira e Ayran Nicodemo, violinos

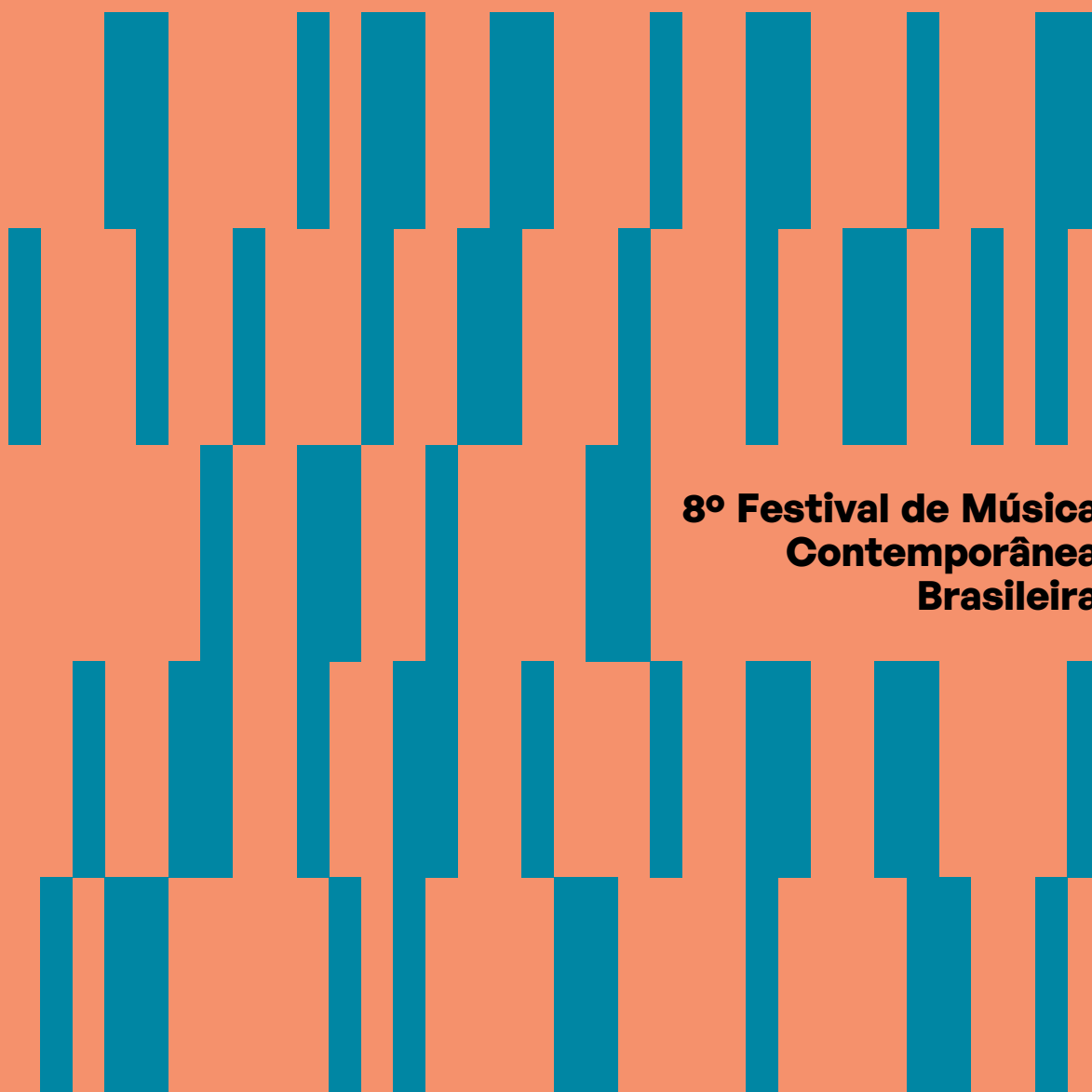
Carlos Aleixo dos Reis, viola

Beatriz Cota, violoncelo

Andrea dos Guimarães, voz

Lucas Telles, violão

Kilza



**8º Festival de Música
Contemporânea
Brasileira**

Setti



Congresso **Kilza Setti**

Sexta feira | Auditório do Instituto de Artes da Unicamp
24 de maio

--- Manhã

Apresentação Artística | Recital-palestra

10h Uma compositora dos séculos XX e XXI: Kilza Setti e suas obras para fagote.
Raquel Braga (online)

Comunicações orais

10h30 “Pena estarmos tão longe”: a amizade entre Kilza Setti
e Fernando Lopes-Graça
Guilhermina Lopes

11h O piano de Kilza Setti

Denise Andrade de Freitas Martins e Daniela Carrijo Franco Cunha

Apresentação Artística | Recital-palestra

11h30 Aspectos idiomáticos da escrita pianística de Kilza Setti
Ana Claudia de Assis e Denise Andrade de Freitas Martins

--- Tarde

Mesa redonda

13h30 “Ética e Poética de Kilza Setti”

Participantes: Eliana Monteiro da Silva e Júlia Tygel

Mediadora: Camila Fresca

Apresentações Artísticas | Recitais-palestra

15h Duas obras brasileiras para fagote e piano: *Conversainvento 1* de Kilza Setti
e *Sonata para Fagote e Piano* de Brenno Blauth
Glaubert Nüske e Claudia Deltrégia



15h30 Kilza Setti e Fernando Lopes Graça: proposta de um diálogo poético-musical
Guilhermina Lopes e Natália Spostes

16h Exibição do filme *Hðkrepöj pocket* de Carlos Nascimbeni

17h00 Lançamento do álbum *O Piano de Kilza Setti*

Denise Andrade de Freitas Martins. Participação especial de Kilza Setti,
Denise Garcia, Pedro Pascoali, Leonardo Paz, Francisco Zmekhol e Vitor Alves.



“Pena estarmos tão longe”: a amizade entre Kilza Setti e Fernando Lopes-Graça

Guilhermina Lopes
lopes.guilhermina@gmail.com

Resumo: Kilza Setti é a mais prolífica interlocutora epistolar brasileira do músico e polígrafo português Fernando Lopes-Graça (1906-1994). Tal documentação é testemunho de uma relação de amizade que durou até o fim da vida do compositor. Para além de sua atuação em vários domínios da música e da cultura, Lopes-Graça ficou conhecido sobretudo por seu ativismo político antissalazarista. Também desenvolveu uma intensa e duradoura relação com o meio cultural brasileiro, por meio de correspondência, duas viagens, dedicatórias e composições de temática brasileira. O contato de Kilza com o compositor deu-se ao realizar um estágio de pesquisa da música tradicional da região do Alentejo entre abril e agosto de 1970, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, no qual trabalhou ao lado dele e do etnólogo corso Michel Giacometti. Através da leitura das cartas podemos vislumbrar a perspectiva dos autores sobre momentos representativos de suas trajetórias profissionais e pessoais, bem como de acontecimentos sociais e políticos em seus países, como a Revolução dos Cravos, a crise político-econômica brasileira do início dos anos 1990 e a grave situação das populações indígenas, infelizmente ainda bastante atual.

Palavras-chave: Kilza Setti. Fernando Lopes-Graça. Correspondência. Arquivos pessoais.

“It’s a shame we’re so far apart”: the friendship between Kilza Setti and Fernando Lopes-Graça

Abstract: Kilza Setti is the most prolific Brazilian epistolary correspondent of Portuguese musician and essayist Fernando Lopes-Graça (1906-1994). These letters are a testimony of a long-standing friendship, that lasted till Graça’s death. Beyond

his involvement in various domains of music and culture, Lopes-Graça became particularly known for his anti-Salazarist political activism. He also had an intense and long-lasting relationship with Brazilian cultural *milieu*, through correspondence, two trips to Brazil, dedications and works on Brazilian themes. Kilza's contact with the composer occurred during a research internship on traditional music in the Alentejo region of Portugal between April and August 1970. This internship was funded by the Calouste Gulbenkian Foundation. During this period, she worked alongside the composer Fernando Lopes-Graça and the Corsican ethnologist Michel Giacometti. The reading of these documents gives us a glimpse into representative moments of the interlocutors' personal and professional trajectories and of social and political events in their countries, like the "Carnation Revolution", Brazilian political-economic crisis in the beginning of the 1990's and the serious situation of indigenous populations, unfortunately still persistent.

Keywords: Kilza Setti. Fernando Lopes-Graça. Correspondence; Personal Archive.

Ao lidar com documentação pessoal e memória, na abordagem de trajetórias individuais, observa-se o desenvolvimento de três percursos de pesquisa, frequentemente imbricados: do indivíduo para o coletivo, buscando o estudo de questões de ordem mais ampla a partir de sua atuação e vivências; do coletivo para o indivíduo, isto é, tomando redes de sociabilidade, grupos e elementos contextuais – históricos culturais e sociais – como ponto de partida para o entendimento de sua trajetória e “lugar de fala”, e do indivíduo para o indivíduo, apreendido tanto em uma dimensão reflexiva (o indivíduo que pensa sobre si mesmo) como também interativa (o indivíduo que se dirige a outro) (PRADO, LOPES *et al.*: no prelo). É importante ter em mente que escrever ao outro é também escrever sobre si. Segundo Michel Foucault (2014 [1983]:153), a escrita de cartas pode ser um exercício de autoanálise, agindo, “por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, ela age sobre aquele que a recebe”. Tudo isso tenho vivenciado na pesquisa sobre a relação entre a compositora e etnomusicóloga Kilza Setti e o músico e polígrafo português Fernando Lopes-Graça (1906-1994).

Para além de sua atuação em vários domínios da música e da cultura em Portugal (composição, regência coral, piano, ensino, pesquisa da cultura popular, curadoria musical, crítica e ensaística, tradução literária), Lopes-Graça é conhecido sobretudo por seu ativismo político. Militante comunista e antissalazarista, teve sua trajetória pessoal e profissional afetada por sua oposição ao regime, com grandes dificuldades de inserção no circuito musical oficial, censura, duas prisões e um breve período de autoexílio – 1937 a 1939, quando realizou estudos em Paris com o célebre compositor e teórico Charles Koechlin, de quem Mozart Camargo Guarnieri também era aluno à época (TONI, 2007).

Lopes-Graça desenvolveu uma intensa e duradoura relação com o meio cultural brasileiro. Correspondeu-se por mais de quatro décadas com um grande número

de instituições e personalidades de várias gerações e alinhamentos estéticos, entre as quais os compositores Camargo Guarnieri, César Guerra-Peixe, Francisco Mignone, Cláudio Santoro, Willy Corrêa de Oliveira, os pianistas Arnaldo Estrela, Anna Stella Schic, Caio Pagano e José Eduardo Martins, os cantores Vera Janacopoulos e Eládio Perez-González, os musicólogos Oneyda Alvarenga e Mozart de Araújo, os escritores Jorge Amado e Manuel Bandeira, a Sala Cecília Meirelles e a Academia Brasileira de Música. Kilza Setti é sua mais prolífica interlocutora epistolar brasileira. Na correspondência passiva do compositor, aos cuidados do Museu da Música Portuguesa, em Cascais, constam 35 cartas, enviadas entre 10 de setembro de 1970 e 26 de janeiro de 1994, ano da morte do autor (LOPES, 2018: 88).

Visitou o Brasil duas vezes. A primeira ocorreu entre agosto e outubro de 1958, com passagens por São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Belo Horizonte e Florianópolis realizando recitais e conferências, acompanhado do tenor Antônio Saraiva. Nessa ocasião, pôde visitar também Recife, Olinda e Ouro Preto a passeio. A segunda vinda, mais breve, restringiu-se ao Rio de Janeiro, para participar do júri do concurso de composição do Festival de Música da Guanabara, em 1969 (LOPES, 2018, 2022).

Dedicou composições a amigos e outras personalidades e instituições brasileiras, como a primeira versão da *Elegia à memória de D. Herculana de Carvalho* (1953), para piano solo, a Anna Stella Schic, a *Balada de uma Heroína* (1953) ao Madrigal Renascentista de Belo Horizonte, as *Viagens na Minha Terra*, para piano solo, a Arnaldo Estrela, as *Sete Canções Populares Brasileiras* (1954), para voz e piano, à soprano Vera Janacopoulos, as *Dezassete Canções Tradicionais Brasileiras* (1960), para coro misto *a cappella*, à memória de Mário de Andrade, a *Suíte Rústica n° 2* (1965), a Guerra-Peixe e *Gabriela, Cravo e Canela*: abertura para uma ópera cómica (1963), à Academia Brasileira de Música, em agradecimento à sua eleição como membro correspondente, por voto unânime, em 1961 (LOPES, 2018: 125-127).

Além das já referidas *Sete Canções Populares Brasileiras*, *Dezassete Canções Tradicionais Brasileiras* e *Gabriela, cravo e canela*, Lopes-Graça compôs o *Desafio* (1958), sobre um poema de Manuel Bandeira e o quinteto de sopros *O Túmulo de Villa-Lobos* (1970). Essa produção de temática brasileira foi objeto de análise em minha tese de doutorado (LOPES, 2018).

Quando era ainda uma jovem estudante de piano, Kilza teve a oportunidade de assistir a um recital de Lopes-Graça durante sua passagem por São Paulo em 1958. Porém só veio a ter um contato mais próximo com o compositor ao realizar um estágio de pesquisa da música tradicional da região do Alentejo entre abril e agosto de 1970, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, trabalhando ao lado dele e do etnólogo corso Michel Giacometti. Posteriormente, alguns exemplos musicais por ela transcritos nessa ocasião seriam incorporados ao livro *Cancioneiro Popular Português* (1981), escrito por Giacometti e Lopes-Graça.

Por sugestão da Gulbenkian, entrei em contato com o musicólogo Artur Santos, e sob sua orientação, comecei a ouvir seus registros de música de tradição oral. Dias depois desse primeiro contato, amigos arquitetos e músicos sugeriram-me que contatasse o compositor Felipe Pires. Foi esse compositor, que residia na cidade do Porto, quem me deu o endereço do etnólogo francês (nascido na Córsega) Michel Giacometti que eu não conseguira até então, talvez por motivos políticos. Giacometti era parceiro de pesquisas de campo do compositor Fernando Lopes-Graça – este, *persona non grata* ao governo. Provavelmente, a incompatibilidade política de meus amigos pesquisadores com o governo português salazarista tenha sido a razão pela qual a própria Fundação Gulbenkian não me tivesse sugerido o contato com Giacometti. Nas primeiras conversas com Giacometti ele logo compreendeu os objetivos de minha pesquisa e mostrou-se muito receptivo e generoso ao dispor-me seu acervo musical para consulta. [...] Foi por intermédio do Giacometti que conheci Lopes-Graça e fui convidada a juntar-me à equipe deles para registros de campo, principalmente no Alentejo, onde realizamos o maior número de gravações, sobretudo as famosas canções de protesto e os belíssimos corais dos homens. Geralmente ficávamos três ou quatro dias em cada localidade. Meu contato profissional com Lopes-Graça não envolvia nosso trabalho composição musical; limitou-se a nosso trabalho de campo. Anteriormente eu havia entrado em contato com ele para possível orientação em etnomusicologia. O compositor não acolheu a ideia porque não se considerava etnomusicólogo e não havia essa disciplina no Conservatório de Lisboa¹. A verdade é que eu queria conferir como era a música portuguesa, principalmente a música vocal (SETTI, LOPES, 2021: 205–207).

Meus companheiros já eram meio marcados, principalmente o Lopes Graça, tanto que quando voltei a encontrá-lo em Portugal, em 1986, Giacometti perguntou-me: “Sabes que tu eras patrulhada?” Respondi que não sabia... Eu, todo o fim de tarde, tomava o comboio para Cascais e não tinha medo nenhum; realmente andava sozinha, nunca tive problemas. Talvez até meu telefone para o Brasil fosse grampeado, não sei... Giacometti é quem me apontou isso; nunca percebi nada (*Idem*: 218).

1 Em conversa durante o processo de elaboração deste artigo, Kilza esclareceu-me que nunca houve uma relação formal de orientação/supervisão com Lopes-Graça ou Giacometti, mas sim sua participação nas pesquisas integrada à dupla. No entanto, em minha leitura da correspondência com Lopes-Graça, percebo em alguns momentos dessa troca o desenvolvimento de uma relação mestre-discípula que se teria configurado, na prática, por uma diferença geracional e de tempo de experiência. Não tive ainda oportunidade de me debruçar sobre sua correspondência com Giacometti, porém suponho que com ele se tenha dado algo semelhante.

O fascínio de Kilza pela música vocal manifesta-se, por exemplo, em uma carta enviada poucos anos após sua viagem de pesquisa, em 8 de maio de 1974:

Conhecendo eu sua experiência nesse campo, mais segura fiquei, ao verificar que as observações que fizera há dois anos no Relatório que entreguei a Fundação coincidiam em muitos pontos (sobre a importância da música vocal portuguesa, p. ex., como chamei a atenção. Você diz: “Quando falamos de música folclórica portuguesa, temos em vista, antes de mais nada, a sua modalidade vocal. Com efeito, no vosso folclore as expressões vocais sobrelevam de muito as expressões instrumentais). Na verdade esse fato foi o que me ficou mais marcado. Pois sabe você? Acho que no Brasil é justamente o oposto. Há na nossa música um condicionamento instrumental muito forte, o que entrava a realização do canto vocal livre, refletido. Esse é um assunto muito sério. Gostaria tanto de discutir com você pessoalmente...

O discurso da autora será marcado pela experiência alentejana ao longo de toda a sua correspondência ao compositor, como podemos ver em carta de 15 de janeiro de 1992. No excerto a seguir, destaca-se a crítica à política cultural do governo salazarista, por meio da difusão de manifestações estereotipadas e espetacularizadas da tradição musical portuguesa, como os ranchos folclóricos, que foram e ainda são muito presentes na diáspora.

Sempre declarei publicamente: vocês me abriram as portas para a música portuguesa tradicional – desconhecida no Brasil, ou mascarada pelos “ranchos”. Aí, com Michel e você, descobri um mundo novo que talvez até mesmo os portugueses não haviam descoberto antes do trabalho de vocês.

Apesar do enorme impacto sobre os horizontes estéticos e a memória afetiva da musicista, a vivência no Alentejo não revelou as aproximações musicais que Setti imaginava encontrar com a música que aqui estudava. Somente quando pôde visitar as ilhas dos Açores, em 1986, é que encontrou muitos paralelos.

Ocorre que tudo o que ouvia e sabia referia-se a Portugal continental. Só conheci Portugal ultramarino nos anos 80 por conta de uma viagem aos Açores com meu marido. [...] Depois concluí, um pouco empiricamente, que nossos caixas herdaram e conservaram mais as tradições vocais e sobretudo instrumentais das ilhas, justamente onde não trabalhei em 1970. O que fiz em Portugal foi relativamente pouco, uma migalha perto de toda a riqueza que têm as ilhas. Entre nossos caixas encontrei semelhanças mais evidentes na música instrumental, no cavaquinho especialmente, na formação instrumental as violas caipiras de 10 cordas,

ou viola de arame, como chamam em Portugal - e também nas tradições religiosas. Isso veio diretamente e ficou, porque quando voltei em 1986 aos Açores, cheguei em Ponta Delgada, Ilha de São Miguel, justamente durante uma cerimônia de Festa do Divino, que nós temos aqui - cerimônia bem do jeito nosso, quer dizer, nós é que somos do jeito deles... (SETTI, LOPES, 2021: 216-217).

A correspondência enviada por Lopes-Graça disponível no arquivo pessoal de Kilza Setti, cujo acesso me foi gentilmente permitido, é composta de 11 itens, entre cartas e postais, datados de outubro de 1970 a dezembro de 1993. Através dessa documentação, podemos vislumbrar a perspectiva dos autores sobre momentos representativos de suas trajetórias profissionais e pessoais, como estreias de obras de ambos, as mudanças de Kilza para Salvador, Brasília e Equador e problemas de saúde de Lopes-Graça.

Também ficamos a par de acontecimentos sociais e políticos em seus países. O principal exemplo é a comemoração da aqui chamada “Revolução dos Cravos” que marcou a redemocratização de Portugal após mais de 40 anos de ditadura. Em carta de 8 de maio de 1974, Setti assim se manifesta: “Você sabe como vibramos com as notícias de abril! Entretanto, a gente nunca sabe exatamente como as coisas se passam. Espero que sejam para melhor”. Alguns meses mais tarde, em 27 de dezembro, o compositor diz que [...] “gostaria de responder mais longamente, conversando um pouco do que nos interessa e narrando-lhe algo de muito interessante que aqui se está passando, perspectivas² e boas esperanças de um futuro melhor.” Já no ano seguinte, em 29 de abril de 1975, Setti comenta com otimismo e reconhecimento as notícias que lhe chegam: “parece que a vida musical do país começa a reviver”. [...] “naturalmente você é peça importante nessa engrenagem.”

A crise econômica pela qual o Brasil passou nos anos seguintes à sua redemocratização também é brevemente referida. Em carta de 16 de setembro de 1992, Kilza diz não saber quando poderá retornar a Portugal. “Nosso país está em séria crise e temos a economia muito afetada neste momento”.

Surge também nessa correspondência outra questão que, infelizmente, configura-se ainda extremamente atual: a dramática situação das populações indígenas. Cito a seguir um excerto da última carta enviada a Lopes-Graça, em 26 de janeiro de 1994:

Na noite passada, durante cerimônia sagrada entre os índios MBYÁ GUARANI (cerimônia de nomeação) fui batizada pelo pajé e recebi o nome Guarani: PARÁ-DJÚ, que significa: água (rio, mar) dourado. Estou relatando estes fatos, que para um europeu devem soar meio estranhos, mas apenas para contar um pouco do que aqui se passa. Há também o lado trágico:

2 Optei por manter a ortografia original nas citações diretas.

neste panorama temos 250 índios KAIOWÁ GUARANI ameaçando suicídio coletivo porque estão sendo banidos, expulsos de suas terras (vendidas a fazendeiros no Mato-Grosso). Antropólogos e psicólogos estão mobilizados para evitar essa tragédia que atingiria sobretudo, jovens índios.

Retomando aqui a temática da música de tradição oral, principal objeto de troca intelectual entre ambos ao longo desses quase 25 anos, destaco que Lopes-Graça conheceu e muito apreciou a pesquisa de Setti sobre a música caiçara, através de seu livro *Ubatuba nos cantos das praias*, fruto de sua pesquisa de doutorado. Assim lemos, em carta de 27 de setembro de 1985:

Um grande obrigado pelo seu admirável livro “Ubatuba nos cantos das praias”, que li em parte internado num hospital para me curar de uma hepatite tóxica. [...] O seu estudo é invejável por tudo: conhecimentos, cultura, método, clareza de exposição. E digo invejável porque por aqui, nos arraiais da nossa etnomusicologia (ou como lhe queiram chamar) nada temos que, mutatis mutandis, lhe possa equivaler. Isto sem menos-cabo de um que outro trabalhador honesto e inteligente (como o Michel Giacometti, por exemplo, mas faltam-nos, de facto, especialistas perfeitamente apetrechados para as tarefas da etnomusicologia, que cada dia se apresentam com dobradas exigências.

Nesta pesquisa, também é possível observar a formação de redes de sociabilidade. Um exemplo é o contato que Kilza promove de Lopes-Graça com o maestro Benito Juarez, à época regente do CORALUSP:

Dei, há um ano, ao maestro do coral da U. S. P. Benito Juarez, aqueles arranjos que você me deu das melodias populares portuguesas, e sei que fizeram cópias; entretanto, não sei se foram incluídos nos programas em N. York, embora eu os tivesse recomendado com especial interesse; mas certamente farão parte do repertório do CORALUSP. (São Paulo, 26 de abril de 1972)

Nosso coral aí esteve, e já sei que foi muito bem recebido e que você coordenou tudo. (Aratu, 26 de fevereiro de 1974)

Setti também se esforçou para que o etnomusicólogo português João Ranita Nazaré atuasse como professor na USP, o que, infelizmente, não foi possível. Em carta de Lopes-Graça à compositora, de 28 de novembro de 1972, este responde às informações que ela lhe solicitava sobre o pesquisador:

Pergunta-me o que sei do João Nazaré. Na verdade não sei muita coisa. Conheço-o (há muito que o não vejo) pareceu-me sempre um rapaz simpático, mas ignoro totalmente o que faz na especialidade em que, parece, seu doutorou lá na Sorbonne de Paris. [...] O que me abomina é que não o tenham aceitado no lugar da Faculdade de Música para que você o recomendou Porquê? Não faço a mais pequena ideia.

Há ainda breves menções a músicos brasileiros e portugueses:

Estamos aqui em pleno “Festival de Música Nova”, com alguns nomes internacionais e muitos brasileiros. Há dois anos atrás (1984) estive aqui **Jorge Peixinho**, e fiz questão de ouvi-lo em peças para piano e outras para canto, interpretadas por uma amiga minha, **Ana Maria Kiefer**, daqui mesmo de São Paulo. (Carta de Kilza Setti a Lopes-Graça - São Paulo, 22 de agosto de 1986)

[...] achava-me ocupadíssimo com a preparação do espetáculo em S. Carlos para estreia (fins de Dezembro) da minha cantata-melodrama “D. Duardos e Flérída”. Um desastre quase completo, por falta de um trabalho sério (orquestra, regência, encenação, etc.) e apesar de eu contar com dois excelentes intérpretes nos dois principais papeis: a espanhola Carmen Gonzales e o brasileiro **Paolo [sic] Fortes**. Fiquei perfeitamente derrotado (o público também não correspondeu: casas fraquíssimas) e confesso que ainda me não refiz completamente da derrota. (Carta de Lopes-Graça a Kilza Setti - Parede, 12 de maio de 1971)

Outro interessante tema que aparece nessa correspondência é um artigo de Lopes-Graça sobre mulheres compositoras, que Kilza, em carta de 26 de março de 1993, diz ter indicado para “uma musicóloga aqui de São Paulo (ela é do Paraná), que publicou livro sobre mulheres compositoras – aliás tema muito atual, pois tenho sido procurada para muitas entrevistas sobre composição”. Deduzo que se trata de Nilcéia Baroncelli. O mesmo texto é referido novamente, em carta de 06 de dezembro de 1993: “Seu artigo sobre “Mulheres Compositoras” antecipou de muito os escritos que ora têm saído sobre o assunto, que parece estar “em moda”, não só no Brasil, como noutros países”.

Esse artigo foi originalmente publicado na revista *Ver e crer* em 15 de julho de 1946. Trazia uma crítica ao privilégio masculino na composição musical e referia importantes nomes de mulheres compositoras do passado e também contemporâneas do autor, muitas infelizmente ainda hoje pouco conhecidas, como a francesa Elisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729), as britânicas Ethel Smyth (1858-1944), Elizabeth Lutyens (1906-1983) a inglesa-irlandesa Elizabeth Machonchy (1907-1994), as francesas Germaine Tailleferre (1892-1983), Elsa Barraine (1910-1999) e Nadia Boulanger

(1887-1979), a russa Nina Makarova (1908-1976) e a nipo-americana Mitchiko Toyama (1908-2000) (PINA, 2022: 435). Kilza teve acesso à republicação do texto no livro *Nossa companheira música*, que Lopes-Graça lhe enviou.

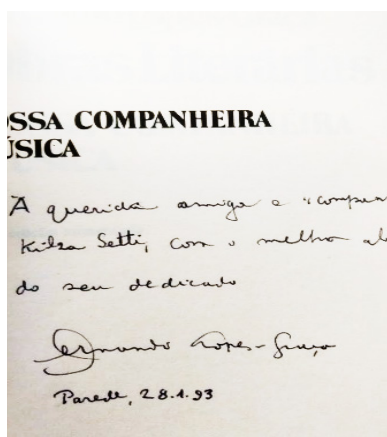


Figura 1: Dedicatória do livro *Nossa Companheira Música* (Editorial Caminho, 1992): “À querida amiga e companheira Kilza Setti, com o melhor abraço do seu dedicado Fernando Lopes-Graça. Parede, 28.1.93”. Arquivo pessoal Kilza Setti.

O tom íntimo e direto de algumas cartas dá-nos uma mostra da relação de amizade e, ao mesmo tempo, de mestre e discípula que se desenvolveu entre ambos. Em uma carta de 8 de novembro de 1972, Kilza dizia que no momento se sentia desiludida e perdida, não pertencendo mais nem à geração dos jovens universitários, nem à dos velhos e consagrados professores. Lopes-Graça responde-lhe, em carta de 28 de novembro:

Chegou-me uma muito simpática, mas um tanto melancólica carta sua [...] tanto mais melancólica quanto me informa, com amizade que em muito lhe agradeço, o seu desânimo profissional, a sua “total confusão” e não sei que mais coisas, que eu não posso julgar senão que são ditadas por qualquer transe psicológico passageiro. Olhe, só os burros e os satisfeitos de si próprios é que não conhecem essas crises! Isso prova que você pensa, reflete, não se encontra nem se desencontra e, naturalmente, sofre. Mas sofrer já é um meio conhecimento de coisas e de nós próprios. O que é necessário é que o sofrimento seja uma espécie de trampolim para tentarmos e arriscarmos tudo o que está em nós – o pouco ou muito que seja, mas que é a nossa razão de ser, não de “ser não ser”, como você amargamente diz. Não se deixe abalar pelo “desencontro” das gerações [...] Não há gerações, há pessoas: as que são de facto “pessoas”, isto é, seres vivos com alguma coisa de próprio seu e que se cumprem à sua medida, e que por isso mesmo são elas, talvez por vezes sem comunicação real com outras, mas insubstituíveis e intransferíveis no seu eu – o que não significa cair na sobreestimação desse eu, no egoísmo ou

no egocentrismo. Você é uma “pessoa”, é a sua pessoa, e deve manter-se nela, independentemente de prémios ou cumprimentos do “exterior”. Vamos, parece-me que estou “filosofando” um tanto confusamente, as confusões também rondam por mim.

Na carta que dá título a este artigo, de 30 de outubro de 1985, Kilza assim se expressa: “Sinto uma angústia enorme, sinto que há muito a estudar, a apreender, a investigar! Meu saber é muito pouco, comparado às incertezas que me afligem. **Pena estarmos tão longe.** Seria bom trocarmos informações” (grifo meu).

Enquanto leitora dessa rica documentação, comoveram-me especialmente as passagens onde é comentada a morte de Michel Giacometti:

Parece que quando perdemos alguém que nos era tão caro, sentimos necessidade de nos aproximar dos amigos comuns. Senti uma dor tão profunda ao saber da morte do Giacometti, que ainda não consegui refazer-me. Acho que, com ele, perdeu-se um pouco de Portugal! Resta-me o consolo da nossa amizade, que, aliás, deu-se através do Michel, pois eu apenas conhecera Lopes-Graça há muitos anos no Brasil, na distância de um palco: isso foi há mais de 30 anos, num concerto seu em São Paulo. (Carta de Kilza Setti a Lopes-Graça - São Paulo, 11 de abril de 1991)

Excusado [sic] será dizer-lhe que o desaparecimento do nosso querido Michel Giacometti me abalou profundamente. Uma convivência e uma colaboração preciosas de 30 anos não se esquecem facilmente, nem facilmente são substituíveis. Morreu em Faro mas foi na pequena aldeia de Peroguarda (Alentejo) que por deliberação própria foi enterrado. Lá fui, por um dia de tempo horroroso, acompanha-lo à sua derradeira morada. E vim de lá comovido e doente, por tudo, e também por terem podido satisfazer o último pedido do Michel – o de ser enterrado na povoação que ele tanto amava (e onde igualmente o amavam tanto), acompanhado por um daqueles preciosos coros alentejanos cantando-lhe uma bela canção religiosa que ele (ou nós dois, já não me lembro muito bem) havia gravado e que lá figura no disco dedicado ao Alentejo. [...] Tem razão a Kilza: “com ele perdeu-se um pouco de Portugal” Que tristeza!! (Carta de Lopes-Graça a Kilza Setti - Parede, 20 de junho de 1991)



Figura 2: Integrantes do Coro Lopes-Graça da Academia de Amadores de Música³ no túmulo de Michel Giacometti em Peroguarda. Foto: Guilhermina Lopes, 2016. Arquivo Pessoal Guilhermina Lopes

- 3 Este coro foi fundado por Lopes-Graça em 1945 e incorporado à Academia de Amadores de Música, escola particular onde lecionava. Após a morte do compositor passou a ser regido por seu assistente, maestro José Robert e desde 2019 é regido por Alexandre Branco Weffort. Tive a honra de poder participar do grupo em 2016, durante meu estágio PDSE-CAPES na Universidade Nova de Lisboa. Nos primeiros dias de julho daquele ano, fizemos uma viagem a várias cidades e aldeias do Alentejo, entre as quais Peroguarda.



Figura 3: Monumento em homenagem a Giacometti em Peroguarda. Foto: Guilhermina Lopes, 2016. Arquivo pessoal Guilhermina Lopes

Gostaria de encerrar este texto com um interessante excerto da última carta de Kilza a Lopes-Graça, quando ela o parabeniza pelo aniversário:

Parabéns pelos 87 anos de belíssima produção intelectual. Tenho um amigo húngaro, etnomusicólogo radicado em São Paulo, também com 87 anos e que continua com uma produção científica de fazer inveja a qualquer jovem. Trata-se do Dr. Desidério Aytai ex docente da Pontifícia Universidade de Campinas e que tem 18 anos de trabalho de campo entre índios no Brasil (Xavante, Nhambiquara, Bororo e outros). Pessoas dessa qualidade, ainda que idosas, são fontes de riqueza espiritual e intelectual para seus países.

Podemos dizer o mesmo de uma certa senhora de 92 anos. VIVA KILZA SETTI!!!

Referências:

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ditos escritos V: Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2014, pp. 144-162.

LOPES, Guilhermina. Notas de encanto e estranhamento: relatos das viagens de Lopes-Graça ao Brasil. In: GOMES-RIBEIRO, Paula; CHAVES, Zuelma & MALHADO, André (org.). *Convergências musicais: gosto, identidade e mundo*. Famalicão, Humus, 2022, pp. 157-184.



_____. *O viajante no labirinto: a crítica ao exotismo na obra musical de temática brasileira de Fernando Lopes-Graça*. Campinas, 2018. [328 f.] Tese (Doutorado em Música) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Carta a Kilza Setti. Parede, 27 de dezembro de 1974. Arquivo pessoal Kilza Setti.

_____. Parede, 27 de setembro de 1985. Arquivo pessoal Kilza Setti.

_____. Parede, 28 de novembro de 1972. Arquivo pessoal Kilza Setti.

_____. Parede, 12 de maio de 1971. Arquivo pessoal Kilza Setti.

_____. Parede, 20 de junho de 1991. Arquivo pessoal Kilza Setti.

PINA, Maria Isabel Amaro da Silva. *Para uma genealogia da criação musical em Portugal no século XX: a posteridade de Luís de Freitas Branco e o conceito de escola de composição*. Lisboa, 2022 [692 f.] Tese (Doutorado em Ciências Musicais). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2022.

PRADO, Yuri, LOPES, Guilhermina, FERREIRA, Victor, PEREIRA, Esdras, BUENO, André. O indivíduo e o musicar. In: REILY, Suzel, TONI, Flávia, HIKIJI, Rose. *Musicar local: trilhas para a etnomusicologia*. Campinas: Editora da Unicamp, no prelo.

SETTI, Kilza, carta a Fernando Lopes-Graça. Aratu, 8 de maio de 1974. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria – Cascais.

_____. São Paulo, 29 de abril de 1975. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria – Cascais.

_____. São Paulo, 16 de setembro de 1992. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria – Cascais.

_____. São Paulo, 26 de janeiro de 1994. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria – Cascais.

_____. São Paulo, 15 de janeiro de 1992. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria – Cascais.

_____. São Paulo, 22 de agosto de 1986. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria – Cascais.

_____. Aratu, 26 de fevereiro de 1974. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria – Cascais.

_____. São Paulo, 26 de abril de 1972. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria – Cascais.



_____. São Paulo, 26 de março de 1993. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria – Cascais.

_____. São Paulo, 06 de dezembro de 1993. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria – Cascais.

_____. São Paulo, 08 de novembro de 1972. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria – Cascais.

_____. Praia de Itamambuca, 30 de outubro de 1985. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria – Cascais.

_____. São Paulo, 11 de abril de 1991. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria – Cascais.

SETTI, Kilza, LOPES, Guilhermina. Entrevista – Kilza Setti: Depoimento a Guilhermina Lopes. *Música e Cultura*, Campinas, v. 12, p. 204-231, 2021.

TONI, Flávia Camargo. Mon cher élève: Charles Koechlin, professor de Camargo Guarnieri. *Revista do IEB*, São Paulo, v. 45, p. 107-122, 2007.



O piano de Kilza Setti

Denise Andrade de Freitas Martins

Universidade do Estado de Minas Gerais - deniseafmartins@outlook.com

Daniela Carrijo Franco Cunha

*Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli –
danicfranco@hotmail.com*

Resumo: Este artigo apresenta o resultado do projeto de edição e gravação da integral para piano da compositora brasileira Kilza Setti. A publicação, em formato físico e digital, foi distribuída gratuitamente à comunidade musical e teve como objetivo registrar a obra para piano de Kilza Setti, que se encontrava manuscrita, a fim de alcançar estudantes de música e pianistas.

Palavras-chave: Kilza Setti. Piano. Edição. Gravação.

Kilza Setti's Piano

Abstract: This article presents the result of the project of editing and recording the integral piano repertoire from the Brazilian composer Kilza Setti. The publication, in physical and digital format, was distributed free of charge to the musical community and aimed to record the Kilza Setti's piano work, which was handwritten, in order to reach music students and piano performers.

Keywords: Kilza Setti. Piano. Edition. Recording.

No ano de 2023 o Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto”, criado pelas professoras de piano do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade da cidade de Ituiutaba/MG, completou trinta anos de ininterrupta edição. Desde 1997

o evento homenageia a cada ano um/a compositor/a brasileiro/a, com peças de confronto nas categorias piano solo e piano a 4 mãos (OLIVEIRA e SILVA, 2018). A compositora homenageada nesta celebração foi Kilza Setti, nascida em 1932. Suas obras para piano, maioria em manuscrito autoral e guardadas em sua residência, o que dificulta o acesso, ainda têm pouca circulação nas escolas de música e salas de concerto.

Envolvidas na organização do Concurso de piano e com base na experiência e conhecimentos de edição de partitura e gravação de música brasileira junto ao Selo Minas de Som, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)¹, nos debruçamos a planejar um projeto de edição e gravação da integral de piano da compositora Kilza Setti.

Assim, elaboramos um projeto junto a Lei federal de incentivo à cultura para levantar os recursos financeiros necessários à execução do projeto, a ser finalizado em 2023, por ocasião da realização do Concurso de piano. Com o recurso², foram confeccionados 300 cadernos musicais com CD encartado, *O piano de Kilza Setti*, distribuídos gratuitamente às universidades, escolas de música, conservatórios, pianistas, professores e estudantes de música. O material no formato digital encontra-se disponível no site do Selo Minas de Som da UFMG (<https://musica.ufmg.br/selominasdesom/>), com gratuidade para download.

O processo de edição, de acordo com Grier (2008), Cambraia (2005) e Figueiredo (2004), buscou compreender o texto, analisar e traduzir a intenção da compositora observando as inúmeras problemáticas de edição da obra na sua totalidade. Do caderno musical constam: apresentação; prefácio³; biografia da compositora; comentários; notas editoriais; todas as partituras das peças para piano de Kilza Setti⁴,

1 Em 2019, tendo em vista o numeroso acervo de peças inéditas escritas especificamente para o Concurso pelos compositores/as homenageados/as no período de 2004-2019, passamos a editar e gravar esse material junto ao Selo Minas de Som da UFMG, com a coordenação da professora Luciana Monteiro de Castro.

2 A captação de recursos foi realizada com uma indústria local, que apoia o Concurso de piano de Ituiutaba desde a sua criação, Laticínio Canto de Minas.

3 O *Prefácio* foi escrito por Carlos Kater, nome de referência na historiografia musical brasileira.

4 As peças para piano de Kilza Setti, ordenadas cronologicamente, são: *A mãe d'água do Lago Azul*; *Toada*; *Seis variações para piano (sobre um tema popular)*; *Seis peças em clave de Sol (1- Roda, 2- Acalanto, 3- Tanguinho, 4- Valsa, 5- Modinha, 6- Lundu)*; *Primeira Valsa*; *Oito variações para piano (sobre um tema popular)*; *Interlúdio (Em memória de Joaquim Carlos Nobre)*; *Cinco peças sobre Mucama bonita (canto popular infantil)*; *Baião À moda do Luiz Gonzaga*; *Suíte para piano, cinco danças (1- Ciranda, 2- Samba-lenço, 3- Valsa, 4- Lundu, 5- Catira)*; *Duas peças (1- Canto de Yemanjá, 2 - Canto de Erê)*; *Multisarabanda*; *Via sacra XIV Estação "Jesus é sepultado"*; *Memórias de infância I – Valsinha "Beija-flor" (versão reduzida)*; *Memórias de infância I – Valsinha "Beija-flor" (versão ampliada)*; *Memórias de infância II – O dançar flamenco*; *Mazurquinha*; *Samba manhoso*; *Tristonha moda*; *Sambalelê no azul*.

acompanhadas de pequenos fragmentos; peças para piano a 4 mãos⁵ e a gravação (CD encartado).

A gravação foi realizada pelos pianistas Adriano Lopes, Ana Cláudia Assis, Araceli Chacon, Arthur Versiani, Daniela Carrijo e Denise Martins, sob a orientação e direção musical da pianista Araceli Chacon. A obra completa foi registrada em áudio e está disponível também nas plataformas digitais de forma gratuita. O processo de gravação contou com a participação e revisão dos intérpretes, editoras e da própria compositora, o que permitiu a solução de dúvidas de notação e interpretação por parte dos intérpretes. Esse diálogo favoreceu o registro fiel da intenção da compositora Kilza Setti bem como sua participação em todo o processo.

Na divulgação desse material, foram realizados dois recitais-palestra de lançamento: o primeiro, no auditório da UFMG, e o outro no 30º Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” na cidade de Ituiutaba/MG, esse na presença da compositora. Ainda, num trabalho interinstitucional envolvendo diferentes pessoas e instituições de ensino, foi realizada a apresentação da performance *Kilza Setti a indagadeira* em dois momentos: para as crianças de uma escola pública municipal e na cerimônia de homenagem à compositora no encerramento do Concurso. Essa performance, que envolve música, teatro e literatura, foi criada por estudantes e professoras da UEMG⁶, da APAE⁷ e do Conservatório, a partir de conto homônimo escrito por Cristina Agostinho e peças de Kilza Setti, recriadas para voz, percussão corporal, xilofones e metalofones.

Desta forma, atingimos o objetivo de registrar, divulgar e disponibilizar a um público diversificado a obra para piano de Kilza Setti, nos formatos físico e digital, cumprindo com nosso propósito e fazendo jus à música e músicos do Brasil, especificamente à compositora Kilza Setti, hoje com 92 anos de idade e em plena produção musical.

Considerações finais

Esperamos que o material publicado contribua na preservação, divulgação e interpretação das obras para piano da compositora Kilza Setti e proporcione aos ouvintes e estudantes do instrumento novas experiências e aprendizagens de linguagem e estilo musical.

O piano de Kilza Setti (caderno de partituras + CD) configura-se em importante acervo da musicologia brasileira, material que demanda novas investigações no âmbito da musicologia e da performance musical, merecendo atenção e continuidade.

5 Os *Comentários* são de Denise Garcia, que prontamente aceitou o convite para compor peças a 4 mãos a partir da suíte *Seis peças para piano em clave de sol*, de Kilza Setti, assim como os compositores Francisco Zmekhol, Guilherme Viégas, Leonardo Paz, Pedro Pascoali e Vitor Alves.

6 Universidade do Estado de Minas Gerais, unidade Ituiutaba.

7 Associação de pais e amigos dos excepcionais.



Referências:

- CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de edição. In: *Debates*. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 7. 2004. p. 39-55. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4034>. Acesso em: 29 de jun. 2019.
- GRIER, James. *La edición crítica de música historia, método y práctica*. Trad. Andrea Giráldez. Madrid: Akal, 2008.
- OLIVEIRA, Livia Roberta; SILVA, Juliana Franco de. Uma perspectiva histórica do concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”. MARTINS, Denise Andrade de Freitas, ROCHA, Pâmela Silva (Orgs.). *Música contemporânea brasileira: contribuições do Concurso de piano “Prof. Abrão Calil Neto”*. Ituiutaba: Barlavento. 2018. p. 18-38. Disponível em: <https://asebabaolorigin.files.wordpress.com/2018/09/concurso-de-piano-publicar.pdf>. Acesso em 22/01/2024.
- SETTI, Kilza. *O piano de Kilza Setti* [recurso eletrônico]. MARTINS, Denise Andrade de Freitas Martins, ASSIS, Ana Cláudia de (Editoras). Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2023. Disponível em: (<https://musica.ufmg.br/selominasdesom/>). Acesso em: 22/01/2023.



Ética e poética de Kilza Setti em *Missa Caiçara*

Eliana Monteiro da Silva

Universidade de São Paulo – ms.eliana@usp.br

Resumo: O presente artigo reproduz a participação de sua autora como convidada para a mesa de debate que discutiu a “Ética e Poética de Kilza Setti” no 8º Festival de Música Contemporânea Brasileira 2024. Compositora homenageada pelo festival, juntamente com o compositor Joao Bosco, a brasileira Kilza Setti (1932) teve sua produção musical abordada em relação aos conceitos de ética e poética a partir da obra *Missa Caiçara*, em evento realizado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 25 de maio deste ano.

Palavras-chave: Kilza Setti. *Missa Caiçara*. Compositora Brasileira. Ética. Poética.

“Kilza Setti’s Ethics and Poetics in her *Caiçara Mass*”

Abstract: This article reproduces the participation of its author as a guest at the debate table that discussed the “Ethics and Poetics of Kilza Setti” at the 8th Brazilian Contemporary Music Festival 2024. Composer honored by the festival, together with the composer Joao Bosco, the Brazilian Kilza Setti (1932) had his musical production approached in relation to the concepts of ethics and poetics based on the work *Missa Caiçara* (*Caiçara Mass*), in an event held at the State University of Campinas (Unicamp) on May 25th this year.

Keywords: Kilza Setti. *Missa Caiçara*. Brazilian Woman Composer. Ethics. Poethics.

1. Introdução

O presente artigo reproduz minha participação como convidada para a mesa de debate que discutiu a “Ética e Poética de Kilza Setti” no 8º *Festival de Música Contemporânea Brasileira 2024*. A compositora brasileira Kilza Setti (1932) foi homenageada pelo festival, juntamente com o compositor João Bosco, em evento realizado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 25 de maio deste ano.

Em vista da complexidade do tema – a ética e a poética de uma compositora da importância de Kilza Setti – pensei a princípio em abordar sua obra a partir de várias vertentes, a começar pelo piano, que é meu instrumento e minha área de pesquisa – juntamente com as questões de gênero e a música latino-americana.

Outra opção seria falar das canções da Kilza, já que o duo que componho com a mezzo-soprano Clarissa Cabral – *Duo Ouvir Estrelas* – já apresentou algumas delas em recitais.

No entanto, como eu havia entrevistado a compositora em 2016, por conta de um artigo que escrevi por ocasião do VII *Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto* (dedicado à presença da viola caipira na universidade), decidi entrevistá-la novamente e indagar como ela mesma via a ética e a poética aplicada à sua obra musical. Com essa proposta em mente, entrei em contato com a musicista por telefone e, como da primeira vez, fui recebida pela pessoa aberta, disponível e interessada em conversar sobre música – a sua própria e outras – que continuava sendo Kilza Setti.

Encontrei-a alegre e disposta como sempre em seu apartamento, em uma tarde ensolarada de outono. Falamos sobre a outra vez em que ali estive, em 2016, quando ela me contara sobre como empregou a viola caipira em sua *Missa Caiçara* – obra linda e grandiosa que compôs em 1990, a convite da prefeitura de Peruíbe.

2. A ética e a poética de Kilza Setti em sua *Missa Caiçara*

Vale recordar aqui o artigo que escrevi em 2016¹, pois de certa forma ilustra a questão da ética e da poética de Kilza em suas obras musicais, partindo do princípio de que o termo ética, segundo o dicionário *Oxford*², equivaleria ao conjunto de “princípios que motivam, distorcem, disciplinam ou orientam o comportamento humano”, e poética seria o repertório de recursos técnicos e expressivos de um escritor – e aí costuma-se estender a profissionais de outras artes – ou de uma determinada época.

Na composição da *Missa Caiçara*, por exemplo, Kilza havia me contado que tudo começou com o convite/encomenda feita pelo secretário de cultura de Peruíbe, Luís Augusto Milanesi, para que ela compusesse uma missa caipira, para ser apresentada em uma ocasião determinada da cidade. O secretário de cultura conhecia

1 *The presence of the viola caipira in Kilza Setti's Missa Caiçara: objective and subjective aspects*. Dados em Referências.

2 <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>.

a trajetória musical e etnomusicológica/antropológica da compositora, que achou a ideia interessante, mas apontou logo que sua pesquisa nesse campo era, na verdade, com comunidades da costa litorânea paulista, e não com camponeses.

Kilza trabalhara especialmente com a população caiçara de Ubatuba, sobre quem publicou o livro *Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical* (1985). Daí entra a questão de sua ética, que não lhe permitia falar sobre o que não conhecia (o universo camponês), e, ademais, ela queria aproveitar o convite do secretário para chamar atenção para as dificuldades pelas quais passava tal comunidade naquela época, devido à grande especulação imobiliária que atingia Ubatuba e as praias daquela região, praticamente expulsando pescadores e a comunidade local.

O secretário concordou com a mudança, e ela, assim, utilizou uma forma clássica – medieval e/ou barroca, na realidade, como a *missa* (o que, a meu ver, faz parte de sua *poética*), empregando o estilo vocal, os instrumentos, a rítmica e a maneira de tocar dos caiçaras com quem convivera enquanto realizou sua pesquisa de campo (a ética de sempre ser verdadeira e ir a fundo nos temas com que trabalha). Por isso ela empregou a viola caipira da forma original como os caiçaras a tocavam, com os rasqueados, bem como a maneira de falar daquela comunidade, repetindo quase sempre a última sílaba das palavras.

Da missa foram mantidas as partes tradicionais – *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* e *Agnus Dei* –, sendo algumas cantadas à capela e outras acompanhadas por grupo instrumental que incluiu, além de violas caipiras, caixas e violinos/rabecas (também habitualmente utilizados por aqueles caiçaras). Algumas vozes cantaram em português e outras em latim (fidelidade à forma *missa*), para que também a missa pudesse ser apresentada tanto em ambientes laicos, como teatros, quanto em religiosos, como as igrejas. Com este procedimento a compositora oferecia a quem não entendesse latim – que é a maioria das pessoas atualmente – uma tradução em português.

Também em relação à ética da compositora (e à *poética*, por que não dizer), Kilza abordou o tema da opressão das mulheres daquelas comunidades de forma lírica e sensível. Ela inseriu na obra o tema musical e rítmico de São Gonçalo, santo tido como protetor das mulheres inférteis e das prostitutas. Diz-se que quando o santo dançava sobre tachinhas, para se livrar dos próprios pecados, chamava as prostitutas para fazer o mesmo, se redimindo. Ele também abençoava as mulheres inférteis, que eram rechaçadas e maltratadas por seus pais, maridos e irmãos.

3. Sobre a poética de Kilza Setti em geral, nas composições

Eu apontaria alguns elementos na sua obra, em geral:

1. A presença das formas clássicas e barrocas: *missa* (*Missa Caiçara*), *sarabanda* (*Multisarabanda*), danças folclóricas europeias utilizadas por compositores e

compositoras clássicas e românticas europeias, como a *mazurca* (*Mazurquinha*), a valsa, o *lundu* e a *modinha* (presentes na *Suíte para Piano*), entre outras³.

Sobre o estudo dessas danças europeias, bem como sua adaptação às danças e músicas populares brasileiras, nota-se também o culto e respeito à figura de Mário de Andrade e suas pesquisas. O que também nos leva a uma aproximação ao nacionalismo, embora, de acordo com a compositora, esta não seja uma preocupação sua.

2. Uso do contraponto, denotando uma grande influência de seu professor Camargo Guarnieri, renomado compositor brasileiro. Dele também viriam traços composicionais como o modalismo (que se estende aos modos pentatônico, de tons inteiros e cromático, entre outros usados na música dita de vanguarda, ou contemporânea), e, também, o uso do folclore popular como fonte material (novamente a influência de Mário de Andrade).

Como exemplo do uso do contraponto temos: toda a parte vocal da *Missa Caiçara*, as *Variações na Valsinha “Beija-flor”*, de *Memórias de infância I*, para piano, a *Multisarabanda* – que, mesmo nos trechos em que a textura é de melodia acompanhada, o acompanhamento é contrapontístico –, em algumas das *Seis peças para clave de Sol* (a 4 mãos), assim como nas *Cantorias Paulistas*, compostas em 1962 em uma referência direta a Camargo Guarnieri (tendo, inclusive, uma das canções, *Distâncias*, texto de Alice Camargo Guarnieri – irmã do compositor).

Como exemplo do uso do folclore como material temos: *Três lembranças do Folclore Infantil* (1961), com texto de Silvio Romero; e diversas escritas para piano, como *Cinco peças sobre Mucama Bonita*; *Baião à moda de Luiz Gonzaga* (ele mesmo um divulgador dos temas populares do Nordeste); *Suíte para piano* (contendo *Ciranda*; *Samba-Lenço*; *Catira*); *Seis peças em clave de Sol* (contendo *Roda*; *Ninar*), *Yemanjá Otô* (arranjo sobre melodias e textos do candomblé kêto), entre outras.

3. Impressionismo de Debussy (ao qual eu acrescentaria o de Villa-Lobos): harmonia atonal-modal⁴, emprego de ostinatos rítmicos e melódicos, ressonâncias, tempo estendido, métrica flutuante, *clusters*, sequências de acordes paralelos formando camadas texturais etc..

Estes elementos foram apontados pela compositora na epígrafe à sua *Multisarabanda* (1987), quando diz que esta foi criada com uma tríplice intenção: homenagear Camargo Guarnieri, reconhecer o trabalho de Mário de Andrade e suas importantes pesquisas e valorização das danças de salão, e rememorar Debussy, de

3 As obras para piano citadas fazem parte do livro *O piano de Kilza Setti*. Dados em Referências.

4 “[Um] novo princípio de polimodalismo que diferencia a música desses compositores da música modal folclórica e erudita anterior à tonalidade. Esta corrente do atonalismo tem enorme importância para a música brasileira, [uma vez que] compositores modernistas brasileiros, como Villa-Lobos, não apenas foram influenciados, mas participaram diretamente do desenvolvimento dessa linguagem em obras-primas como *Rudepoema* e *Uirapuru*” (COELHO DE SOUZA, 2009: 141, *apud* CANDIDO, *et al.*, 2021: 103).



quem ela, inclusive, tomou de empréstimo o motivo principal – os 8 compassos iniciais da *Sarabanda da Suíte pour le piano*.

Além destes elementos, eu acrescentaria como presentes em sua poética:

4. Amplo emprego da voz humana, de maneira solo ou em conjunto. Segundo a compositora, isso se deve ao fato de ela ter estudado canto. “Esses italianos clássicos eu cantava, a professora que escolhia”.

5. Traduzir em música algumas experiências de sua vida pessoal, como o ciclo *Três peças para fagote solo*, composto entre outubro de 2018 e abril de 2019, dedicado a seu irmão por ocasião de sua internação hospitalar e falecimento (ARAÚJO, 2020: 60). A obra, como o título sugere, é composta de 3 peças para fagote solo: *Monólogo*, *Solilóquio* e *Valsa do Desconsolo*.

6. Traduzir em música experiências de sua vida acadêmica, como etnomusicóloga. Exemplo: *Missa Caiçara; Hõkrepõj*⁵, baseada num texto de inspiração timbira (grupo de índios Krahô), cujo texto reúne palavras e exclamações no idioma Jê, algumas recolhidas e registradas pela própria compositora durante o rito Përekahëk (comemoração de final de luto) na aldeia Krahô do Rio Vermelho, Tocantins; entre outras obras.

4. A compositora na atualidade

Na entrevista recente que realizei com a Kilza, em 25/4, ela disse que estava feliz por ser lembrada e homenageada, como está sendo neste Festival de Música Brasileira Contemporânea. Foram suas palavras:

Claro que estou satisfeita, fico muito grata pelas pessoas lembrarem-se de mim, porque a gente vive num país em que não há muita atenção para esse tipo de produção que eu tenho, seja no setor dos trabalhos dos índios, seja no trabalho com os pescadores, não é uma coisa que cause grande impressão. E também esse tipo de música, que é uma música de mais difícil apreensão. Eu não gosto muito da palavra *erudita*, *música erudita*, parece um pouco pretensioso. Parece que a outra não tem erudição e tem. É difícil classificar esta música, ela não é mais clássica... Então é isso, eu acho que eu sou bem reconhecida e sou muito grata das pessoas se lembrarem, não posso reclamar não! (SETTI, *apud* SILVA, 2024).

Sobre suas atividades, ela contou que mantém um estúdio, onde fica seu piano de cauda, e que conta com o trabalho de uma bibliotecária que a ajuda a encontrar, imprimir, tirar cópias de documentos e partituras quando estas lhe são solicitadas. Ela disse ter sempre encomendas. Fez umas peças para “o pessoal do Sul” (referindo-se

5 Hõkrepõj significa coro de mulheres cantoras, as quais têm importante papel na construção musical da etnia Krahô.

à Universidade Federal de Santa Maria, que realizou em 2022 o *VII Encontro de Oboé e Fagote da UFSM* em homenagem aos 90 anos da compositora), porque eles foram “muito gentis, interessados, e [lhe] fizeram espontaneamente uma homenagem” (*Ibidem*).

Na ocasião ela compôs, entre outras, uma obra solo a pedido do oboísta Lucius Mota, que lhe havia encomendado anos antes do citado festival, mas que na ocasião ela não tinha conseguido fazer. Com a homenagem, viu uma oportunidade de realizar este pedido, com a obra *Suite mirim para oboé solo*, estreada pelo oboísta em 2022.

Kilza disse que sempre que recebe homenagens cria obras para estas ocasiões. Mas, segundo ela, tem feito mais peças “singelas”, no sentido de serem mais simples, “um instrumento ou dois”, coisas assim. Como ela disse: “Obras de peso eu não tenho feito. Não estou mais com tempo, tenho corais começados com temas africanos, mas eu não tenho tido tempo! Vem uma coisa, vem outra, e vão me atropelando...” (*Ibidem*).

Citou como exemplo disso os 2 ciclos intitulados *Conversainvento*, I e II, sendo o 1º de 1980 (ou 82?) – composto quando morava em Brasília – e o 2º de 2022, estreado no Festival de Santa Maria. Também a obra *Tanbotango*, para oboé e fagote, estreada pelo Lucius Mota em 2022 (segundo site do oboísta).

Disse ter composto obras para piano, por solicitação de Denise Andrade de Freitas Martins (UFSM), para o livro *O piano de Kilza Setti*. Sobre isso, ela declarou: “Ela é tão solícita, tão risonha, tão bem-humorada, que acaba me convencendo. Eu falei ‘minha filha eu estou sem tempo de fazer as coisas, fazer uma coisa malfeita...” (*Ibidem*).

Sobre ser mais procurada como compositora ou como etnomusicóloga, Kilza disse ser procurada por ambas as vertentes. Pessoas de lugares diversos.

Sobre a composição de canções, ela disse: “[A obra] vem pela motivação do texto. Tenho que gostar, ou sentir alguma coisa pelo texto” (*Ibidem*). Apesar de partir dos poemas escolhidos, Kilza disse que nem sempre emprega o estilo da do texto na composição. Por exemplo, ela já fez obras atonais para textos mais tradicionais e vice-versa.

São suas palavras:

Acho que tenho uma tendência a ser mais romântica. Sem querer. Até tenho vontade de tentar fazer uma música mais de acordo com a poesia concreta, por exemplo, tem muita poesia concreta de boa qualidade. Mas, [disse ela], agora já escrevi tanto... acho que não precisava escrever mais! (*Ibidem*).

Disse gostar muito de autores(as) que conseguem transmitir uma ideia do seu país de origem nas composições, como os espanhóis, os russos, ou estadunidenses como Gershwin, Copland etc. Sobre estes últimos, ela disse que “eles conseguem dar esta cor de americanidade” (*Ibidem*).



Perguntada se ela acha que sua música tem uma cara de brasilidade, ela disse que nunca pensou nisso, nunca se fez esta pergunta. Nunca teve intenção de ser nacionalista, mas acha que essa catalogação, essa definição “é meio complicada”.

Sobre sua música, Kilza diz sempre repetir que não tem intenção de ser original, nem de ser inovadora. Porque em pleno século XXI, não dá para inventar nada de novo, já inventaram tudo, não lhe interessa. Ela diz que vai fazendo o que lhe vem à cabeça. São suas palavras:

Eu faço o que pra mim é verdade (ética), o que eu sinto que sai de verdade de mim. Não quero mostrar uma outra cara, um outro tipo, às vezes a gente faz algo um pouquinho mais ousado, mas tanto que eu não aderi [ao dodecafonismo e outras tendências]. As pessoas acham que é pela formação do Guarnieri, mas não é... (*Ibidem*).

Sobre viver 120 anos: “Pelo amor de Deus! Já está difícil... mas eu não posso me queixar, seria uma injustiça eu me queixar: eu tenho uma vista razoável, [e eu disse que ela tem uma audição maravilhosa, com o que ela concordou, e que está muito bem fisicamente.]”. Kilza também se queixa da obrigação de fazer tudo de forma “digital”, mandando mensagens até para perguntar se pode telefonar, “uma cerimônia danada”. Ela considera “uma perda de tempo”, ela preferia fazer as coisas de forma mais direta, como “antigamente” (*Ibidem*).

Finalmente, a compositora se diz ultrapassada, uma pessoa do século passado. Como eu também sou do século passado, a considero uma heroína, uma pessoa fantástica e uma compositora maravilhosa!

Referências:

ARAÚJO, Raquel Braga de. *Uma compositora dos séculos XX e XXI: Kilza Setti e suas obras para fagote*. Santa Maria: UFSM, 2020.

CANDIDO, Marisa Milan; ZANI NETTO, Amilcar; SILVA, Eliana Monteiro da. O atonalismo, a dodecafonía e a música nacional de Eunice Katunda em *Variações sobre um tema popular e Quatro epígrafes*. *Música Theorica*, vol. 6, n. 1. jan-jul, 2021. Disponível em:

<https://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/view/164>.

MARTINS, Denise Andrade de Freitas; ASSIS, Ana Cláudia de. *O piano de Kilza Setti*. Cadernos Musicais Brasileiros, vol. 15. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2023.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana. *Entrevista com Kilza Setti*. São Paulo, 2024, inédita.

OXFORD LANGUAGES. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>.



RODRIGUES, Sandra Regina Zumpano. *Reflexões interpretativas: canções para canto e piano de Kilza Setti*. Uberlândia, UFU, 2011.

SETTI, Kilza. *Notas sobre a Missa Caiçara para CD*. São Paulo, 1990, Inédito.

_____. *Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

SILVA, Eliana Monteiro da. The presence of the viola caipira in Kilza Setti's Missa Caiçara: objective and subjective aspects. *Revista da Tulha*, vol. 2, n. 1, p. 42-59, jan-jun 2016.
Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/120349/122397>.

_____. *Entrevista com a compositora brasileira Kilza Setti*. 2024, Inédita.



Kilza Setti e o Arquivo Musical Timbira: por uma outra Etnomusicologia

Júlia Tygel

julia.tygel@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda o projeto Arquivo Musical Timbira, idealizado pela compositora etnomusicóloga Kilza Setti junto aos povos indígenas Timbira do Maranhão e Tocantins, a partir da perspectiva da autora, que estudou o projeto e engajou-se em suas atividades. Criado em 1996 a partir de uma demanda dos próprios indígenas, prioritariamente para uso comunitário local, o Arquivo vem fomentando o (re)interesse dos jovens em relação às suas práticas musicais tradicionais. A abordagem se insere no paradigma da *etnomusicologia participativa*, que visa criar conhecimentos científicos em parceria com a comunidade estudada, gerando impacto positivo local.

Palavras-chave: Kilza Setti. Etnomusicologia participativa. Etnomusicologia aplicada. Povo Timbira. Povos indígenas.

Title of the Paper in English Kilza Setti and the Timbira Musical Archive: towards a different Ethnomusicology

Abstract: This paper addresses the project Timbira Musical Archive, conceived by composer and ethnomusicologist Kilza Setti for / with the Timbira Native peoples in Maranhão and Tocantins states of Brazil. The author studied the project and engaged herself in its activities. The Archive was created in 1996 responding to a request made by the very Natives, primarily for local communal use, and is promoting a process of (re)interest, by the youngsters, in their own traditional musical practices. This approach is connected with the paradigm of the *applied* or *participative ethnomusicology*, which aims to produce scientific knowledge in partnership with the studied community while also generating a positive local impact.

Keywords: Kilza Setti. Applied ethnomusicology. Timbira. Native Brazilian peoples.

Conheci Kilza Setti em 2004, no recital que acompanhou a defesa de mestrado da pianista Nancy Bueno, na UNICAMP. O convite veio por intermédio de Mário Costa, violoncelista da Orquestra Sinfônica de Campinas com quem eu tinha um duo na época: “Vou tocar em um recital que apresentará obras de uma compositora que trabalha com povos indígenas, acho que você vai gostar de conhecê-la”, disse ele. Como filha de antropóloga, sempre tive curiosidade de saber mais sobre os repertórios dos povos originários, e fiquei curiosa a respeito de uma compositora que estava inserida nesse universo. Eu tinha 20 anos e estava cursando o bacharelado em Música / Composição na UNICAMP.

No recital, Nancy tocou a peça *Guarda-noturno*, que integra a *Suíte Cantante para Seis Trabalhos de Amor* (tema de sua pesquisa), acompanhada pelo tenor Lenine Santos e pelo violoncelista Mário Costa (substituindo Gretchen Miller). Ao final da apresentação, fui conversar com a Kilza. Ela foi muito simpática e, prontamente, me convidou para visitá-la em seu apartamento em São Paulo para me contar mais sobre seus projetos. Na ocasião, me mostrou obras inspiradas em sua vivências e pesquisas junto aos Timbira e aos Guaraní (creio que as peças foram *Ore rú ñamandu ete tenondeguá – preces Mbya Guaraní* e *Hõkrepõj*). Eu achei tudo fascinante e, intuitivamente, fiz um feliz comentário sobre o uso da flauta na peça de inspiração Guaraní (eu já havia tido uma vivência em uma aldeia Xavante, e a flauta errática de presença constante na música me lembrou de como as cerimônias nesse ambiente ocorrem em meio à vida comum, que continua pulsante a despeito da profundidade ritual). Assim se iniciou nossa amizade, que já dura 20 anos.

Kilza então comentou o que diz até hoje: que tem muitos materiais e sente dificuldade de organizar e catalogar tudo o que produziu – cujo volume, realmente, é assombroso. Voltei na semana seguinte com o primeiro trabalho da minha vida: ajudá-la a organizar os documentos de seu acervo pessoal. Passamos o dia remexendo partituras e papéis variados, que eu arrumava e catalogava de maneira leiga em pastinhas etiquetadas. Entre esses documentos estavam as fichas de pesquisa que ela criou para o Arquivo Musical Timbira, um projeto de fomento à pesquisa dos repertórios dos povos indígenas Timbira do Maranhão e Tocantins¹, feito por eles e para eles próprios. Quis saber mais, e ela contou a história: o próprio Arquivo nasceu de uma demanda dos indígenas, que sentiram a vontade de documentar e estudar formalmente seus repertórios a partir de provocações lançadas por Kilza durante aulas de música que ela ofertou de 1995 a 2006 em um curso de formação de professores indígenas promovido pela ONG Centro de Trabalho Indigenista, idealizada e então dirigida pela antropóloga Maria Elisa Ladeira. Esse curso visava qualificar indígenas como professores das escolas nas aldeias, possibilitando ali a implantação real

1 “Timbira” é o nome que se dá ao conjunto de seis povos indígenas do Maranhão e Tocantins, que partilham semelhanças culturais: Krahô, Canela-Apãniekrá, Canela-Ramkokamekrá, Krikati, Gavião-Pykopjê e Apinajé (Azanha, 1984). Rivals no passado, esses povos se uniram contra o inimigo comum, que somos nós.



do programa educacional diferenciado que o MEC prevê para os povos indígenas do Brasil, em línguas nativas e respeitando o calendário de atividades coletivas tradicionais (festas, plantio etc.).

As aulas de música desse curso tinham dois objetivos: 1) partindo do pressuposto do direito de acesso ao conhecimento, apresentar aos estudantes repertórios variados do Brasil e do mundo, de diferentes épocas, culturas, estéticas e instrumentações, ampliando seus horizontes e referências de músicas não indígenas para além das que escutavam nas rádios da região; 2) versar os estudantes em parâmetros de categorização dos sons e da música segundo critérios ocidentais, como ritmo, altura, duração etc., para que eles pudessem pensar sobre sua música a partir dessas variáveis e falar sobre ela com não-indígenas “na nossa língua”. Saber valorizar a riqueza de sua cultura e ter ferramentas verbais para defendê-la é particularmente importante no contexto de desvalorização das práticas culturais indígenas pelas cidades no entorno das aldeias, enfrentado pelos Timbira como por tantos outros povos originários. Essa abordagem se insere em um cenário, à época incipiente e hoje fortalecido, de “empoderamento” dos indígenas em relação a conhecimentos da sociedade ocidental (aqui entendida como conceito cultural/político e não geográfico) que lhes dizem respeito: ao invés de dependerem de antropólogos para estudarem sua cultura ou advogados para defenderem seus direitos, cada vez mais indígenas estão se formando em nível superior e se tornando profissionais em diversas áreas para produzirem conhecimentos (nos moldes ocidentais) sobre si mesmos e atuarem em causas ligadas aos seus povos.

Um ano após o início da oferta desse curso de música, já em 1996, os próprios estudantes indígenas perceberam a importância de documentarem e estudarem mais a fundo seus próprios repertórios – vale pontuar que os Timbira valorizam muito a música em sua cultura – e solicitaram à Kilza a criação de um arquivo musical gerido por eles, para uso comunitário. Assim nasceu o Arquivo Musical Timbira, sediado no Centro Timbira de Ensino e Pesquisa Pënxwyj Hempenxjà, local construído para receber as ações do Centro de Trabalho Indigenista junto aos povos Timbira, na área rural de Carolina/Maranhão.

Fiquei maravilhada vendo os materiais e ouvindo as histórias desse projeto, contadas pela Kilza. Lembro que não quis nem receber pagamento no primeiro dia de trabalho, e só aceitei nos demais porque ela insistiu – afinal, já estava recebendo algo muito precioso: além da convivência com a compositora, pesquisadora e pessoa incrível que é a Kilza, tinha finalmente encontrado respostas para anseios profundos que eu vinha sentindo havia algum tempo. A etnomusicologia era uma área que já me interessava, e eu havia começado a fazer algumas leituras sobre o tema por conta própria. Em todas, prevalecia o mesmo caráter: eram sempre etnografias feitas por pesquisadores não indígenas, que colhiam méritos das investigações em títulos, prestígio ou bolsas de pesquisa, sem que os próprios pesquisados tivessem efetivamente espaço de fala ou recebessem algum benefício oriundo da investigação; ou então

métodos ensinando como fazer isso. Isso me incomodava profundamente, sabendo das desigualdades e da violência que marcam a história deste país, em especial com relação aos povos originários. Perguntava a mim mesma: a quem interessam essas pesquisas – além da satisfação de nossa própria curiosidade? Que diferença elas fazem no mundo? Quem de fato se beneficia com os frutos por elas gerados – e quanto ético e justo é isso?

Mais ou menos à mesma época, conheci no Fórum Social Mundial, realizado em Porto Alegre, um outro projeto bem diferente, mas com ideais comuns: o Arquivo de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual do Recôncavo (LEAA/Recôncavo), uma iniciativa da pesquisadora Francisca Marques, então mestranda na Universidade Federal do Rio de Janeiro e radicada em Cachoeira, no Recôncavo Baiano. Ali, Francisca desenvolvia um projeto de formação de jovens em pesquisa na área de etnomusicologia, engajando-os inclusive em atividades profissionais (eles participaram, por exemplo, como pesquisadores juniores do levantamento do inventário bens imateriais de Cachoeira e São Félix em um projeto do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, sendo creditados nos arquivos e recebendo uma bolsa de pesquisa que Francisca dividiu entre os envolvidos). Diferente do projeto com os Timbira, aqui o contexto era urbano e os envolvidos eram, em maioria, herdeiros de práticas culturais de matriz africana.

Assim, em vez de fazer uma etnografia em etnomusicologia, decidi estudar, a partir desses dois projetos, como era possível fazer pesquisas nessa área que tivessem esse viés de inclusão das pessoas pesquisadas no próprio processo de pesquisa, e que gerassem frutos à comunidade local. O objetivo, além de aprender eu mesma sobre isso, era que meu trabalho pudesse contribuir de alguma forma para que esse tipo de abordagem fosse mais conhecido e praticado nas universidades, sobretudo as públicas, pois tem potencial para englobar os três pilares dessas instituições: ensino, pesquisa e extensão. Infelizmente, ainda existe muita resistência a pesquisas que não consideram somente a voz do pesquisador acadêmico, apesar de todas as discussões das últimas cinco décadas² com relação ao poder simbólico chancelado pelas instituições de nível superior, que por uma questão social historicamente construída se sobrepõe a todos os demais saberes que existem no mundo. E, embora o debate já tenha avançado muito nas ciências humanas, na música ele ainda é um tanto incipiente.

Assim, dediquei uma iniciação científica e um mestrado ao estudo do que é chamado de *etnomusicologia participativa*, ou *etnomusicologia aplicada*, estudando a história dessa abordagem, cujos primeiros registros são de iniciativas norte-americanas, nos anos 1980, como uma derivação de ações anteriores nas ciências humanas; e as práticas dos dois projetos em foco, estabelecendo comparações para localizar convergências e refletindo sobre a possibilidade de pesquisas com esse caráter

2 Pelo menos desde Bourdieu (1974).



serem realizadas em universidades como projetos de pesquisa e extensão, incluindo também ensino³.

Acabei eu mesma me engajando com os projetos, em especial o Arquivo Musical Timbira, no qual trabalhei entre 2006 e 2010. Nessa época, o Centro Timbira de Ensino e Pesquisa Pënxwyj Hempenxjà foi incorporado ao programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura (gestão Gilberto Gil), tornando-se Ponto de Cultura recebendo verba específica para realização de suas atividades. O Centro de Trabalho Indigenista promoveu então ali algumas edições do que foi chamado de *Mentwajês Culturais* (*mentw* significa “jovem”), ou seja, encontros culturais, cujo foco era então a música (outros *Mentwajês* continuaram ocorrendo depois, com foco em outros elementos da cultura Timbira). Os encontros promoviam intercâmbios entre aldeias e intergeracionais entre cantadores experientes e jovens aprendizes, e ofereciam a oportunidade de que esses jovens tivessem uma iniciação à pesquisa em etnomusicologia com atividades em torno do Arquivo Musical. Com relação ao Arquivo, o trabalho se dava em duas frentes: uma tecnológica, com introdução a noções de gravação de áudio, com equipamentos simples (à época, fitas-cassete, uma mídia que resistia melhor ao ambiente poeirento do cerrado), cópia de fitas-cassete e manuseio do computador; e outra de discussão simbólica sobre elementos culturais, a continuidade da cultura Timbira e a gestão do acervo – objetivando que os Timbira tivessem cada vez mais autonomia para gerir, ampliar e utilizar o Arquivo Musical. Minha atuação sempre se deu em diálogo com a Kilza, uma vez que se tratava da continuidade do seu trabalho.

À época, o acervo consistia em cerca de 500 fitas-cassete, datadas desde os anos 1980, que foram em maioria digitalizadas pelos jovens indígenas ao longo desses encontros. Também revisamos as fichas de catalogação criadas por Kilza a partir das contribuições dos próprios indígenas – o que foi uma “faca de dois gumes”, pois eles pediam uma maior simplificação das perguntas, para facilitar o preenchimento, e a ficha tinha questões propositalmente elaboradas por Kilza de maneiras redundantes para possibilitar a coleta de informações de diferentes formas. Trabalhamos muito, também, na discussão dos critérios de catalogação dos repertórios, para facilitar que os usuários do acervo encontrassem as fitas desejadas – esses momentos eram sempre um pouco alvoroçados, pois há diferenças de entendimento sobre as práticas musicais entre os diferentes povos que compõem o grupo Timbira (ver nota de rodapé 33). Um aspecto muito importante do Arquivo é que os indígenas podem copiar quaisquer fitas-cassete que desejam e levar as cópias para suas aldeias. Isso tem promovido

3 Minha dissertação de mestrado está integralmente disponível na biblioteca virtual da UNICAMP (Tygel, 2009); e um capítulo de livro sumariza os resultados da pesquisa (Tygel, 2015). Dois artigos publicados em anais de congressos no Brasil resumem dados sobre a etnomusicologia participativa (Tygel & Nascimento, 2008 – a segunda autora é uma das pesquisadoras juniores formadas pelo LEAA/Recôncavo, que se tornou uma liderança local no campo da cultura; Tygel & Nogueira, 2008). Esses textos referenciam a bibliografia especializada no assunto, que não cabia detalhar aqui.

um verdadeiro intercâmbio musical entre aldeias, e acendido uma rivalidade positiva: se em determinada aldeia houve uma festa na qual a cantoria foi boa, outra aldeia vai querer fazer uma festa melhor ainda. Há também cantadores que são famosos e admirados em todo território Timbira, e cujas performances muitos querem escutar, seja para apreciar ou para aprender. Tornar-se cantador é trabalhoso na cultura Timbira: requer saber de cor uma série de cantos (inclusive de festas que podem durar dias, por exemplo, com momentos cerimoniais diferentes), saber cantá-los adequadamente usando o maracá, além de liderar o coro de *Hõkrepõj* (mulheres cantadoras) – que “não deixa passar” performances consideradas insatisfatórias. Atraídos pela ilusão dos bens de consumo e pela valorização da cultura ocidental em detrimento de sua própria cultura, pregada pelos meios de comunicação e pelo entorno das aldeias, cada vez mais jovens se evadem da ocupação de posições tradicionais em suas aldeias (como a de cantador), o que vem gerando uma preocupação entre os mais velhos em relação à continuidade dos saberes ancestrais.

O grande mérito do Arquivo Musical Timbira criado por Kilza Setti, para além de introduzir jovens indígenas à pesquisa etnomusicológica, produzir um acervo com interesse científico particular – pois representa a visão dos indígenas sobre seu próprio repertório – ou possibilitar o uso local desse acervo, é incentivar nos jovens o (re)interesse por sua própria cultura, a partir da pesquisa em etnomusicologia, gerando reflexões e práticas essenciais para que a cultura Timbira prevaleça mesmo após tantas investidas predatórias da sociedade ocidental. Ao ter iniciado esse projeto ainda nos anos 1990, quando a discussão sobre a etnomusicologia participativa ainda era incipiente no mundo e absolutamente ausente no Brasil – pelo que pesquisei –, Kilza teve uma atuação pioneira e visionária, além de extremamente humanista. A aplicação de seus conhecimentos em etnomusicologia, composição e docência sempre se deu de maneira natural, orgânica, respeitosa com relação às comunidades com as quais estava dialogando – essa postura paulofreiriana, no sentido de buscar construir o projeto *com* os interessados, mais que *para* eles, nos mostra um pouco sobre sua personalidade humilde e vocação para a contribuição voluntariosa com as pessoas.

Em todos esses anos de amizade e convívio com a Kilza, nunca a vi negar ajuda a ninguém, por mais atribulada que estivesse (Kilza não para de produzir): pesquisadores, músicos ou instituições (não faltam pessoas interessadas em materiais; convites para bancas; pedidos de partituras; convites para homenagens...), pessoas das comunidades com as quais ela trabalhou (indígenas Timbira e Guarani, caiçaras) ou, como foi o meu caso, jovens curiosos que têm apenas vontade de aprender.

Tenho muita sorte por ter me aproximado de uma pessoa tão culta, tão generosa e, ao mesmo tempo, com tantas boas ideias para melhorar o mundo – que ela não para de colocar em prática. Espero ter feito jus ao seu legado junto aos Timbira, e torço para que esse projeto tenha vida longa e possa inspirar muitas outras iniciativas semelhantes, no Brasil e no mundo. E também espero que as universidades possam se atualizar para incorporar ações como essa em suas próprias práticas na área de etnomusicologia.



Referências:

AZANHA, Gilberto. *A forma Timbira: estrutura e resistência*. São Paulo. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1984.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

TYGEL, Júlia Z. *Etnomusicologia participativa: conceitos e abordagens em dois estudos de caso*. São Paulo, 2009. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2009.

_____. Etnomusicologia participativa: conceitos e abordagens em dois projetos brasileiros. In: PICCONI, María Lina & GARDUÑO, Everardo (eds.). *Sonidos Ancestrales de América Latina: Nuevas Interpretaciones*. Córdoba: Ed. Babel, 2015.

TYGEL, Júlia Z. & NASCIMENTO, Any Manuela Freitas dos Santos. A etnomusicologia participativa na academia: alguns apontamentos. In: *Encontro Internacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET)*, IV, 2008, Maceió, p. 337-344.

TYGEL, Júlia Z.; NOGUEIRA, Lenita W. M. Etnomusicologia participativa: alguns pontos sobre conceitos e possibilidades. In: *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, XVIII, 2008, Salvador, p. 240-244.



Uma compositora dos séculos XX e XXI: Kilza Setti e suas obras para fagote

Raquel Braga de Araújo
bagalujo@gmail.com

Três peças para fagote solo (outubro de 2018 a abril de 2019)

Kilza Setti

I Monólogo

(1932)

II Solilóquio

III Valsa do Desconsolo

Raquel Braga, Fagote solo

Resumo: A introdução do Recital-Palestra sintetizou uma monografia sobre a interpretação musical, focando nas obras de Kilza Setti. A pesquisa analisou e editou as peças *Conversainvento 1* e *Três peças para fagote solo*, abordando a visibilidade de compositoras brasileiras do século XX. A segunda parte explorou e detalhou a análise interpretativa das novas composições de Setti, encontradas em *Três peças para fagote solo*, que, inspiradas pelo luto, foram escritas e dedicadas para este trabalho de pesquisa. A conclusão foi a performance completa das *Três peças para fagote solo*, elogiada pela compositora pela sua expressividade e transformação emocional.

Palavras-chave: Kilza Setti. Fagote solo. Compositoras brasileiras. Análise musical. Interpretação musical

Title: A composer of the 20th and 21st centuries: Kilza Setti and her works for bassoon

Abstract: The introduction of the Recital-Lecture summarized a monograph on musical performance, focusing on Kilza Setti's works. The research analyzed and edited the pieces *Conversainvento 1* and *Três peças para fagote solo*, addressing the visibility of Brazilian female composers of the 20th century. The second part explored and detailed the interpretative analysis of Setti's new compositions, discovered in *Três peças para fagote solo*, which, inspired by mourning, were written and dedicated to this research project. The closing was the complete performance of *Três peças para fagote solo*, praised by the composer for its expressiveness and emotional transformation.

Keywords: Kilza Setti. Solo bassoon. Brazilian female composers. Musical analysis. Musical interpretation

A introdução, e primeira parte, deste Recital-Palestra foi constituída por uma breve síntese da monografia, que teve como diretriz a linha de pesquisa Performance Musical do Curso de Especialização em Música: Músicas dos Séculos XX e XXI – Performance e Pedagogia da Universidade Federal de Santa Maria (RS). Esta investigação abordou questões relacionadas à interpretação musical, através da análise e da edição das obras *Conversainvento 1* e *Três peças para fagote solo*, de Kilza Setti. Esta última foi escrita a pedido da autora desta pesquisa. Por se tratar de uma mulher compositora, foi contextualizado nestes alguns fatos e reflexões pertinentes à visibilidade das compositoras brasileiras nascidas no século XX. Além disso, foram feitas tanto considerações sobre o significado de ter as partituras manuscritas para fagote, antigas e atuais de sua autoria, agora editadas; como elucubrações, sobre a influência da análise na interpretação musical e, consequentemente, sobre a importância desta para o processo de construção da, e na performance, tendo como base, a interpretação das obras para fagote de Kilza Setti. Diversas/os autoras/es foram fundamentais para elucidar a abrangência dessas questões, incluindo FREIRE; PORTELA (2010, 2013) e MOITEIRO (2015), que discutiram de modo acurado sobre a visibilidade da mulher na música; RINK (2002) acerca das funções e técnicas da análise da/o intérprete; e SETTI (2018, 2019, 2020) com valiosas informações de cunho biográfico e histórico, pautadas em sua trajetória como compositora, professora, etnomusicóloga, pesquisadora e mulher brasileira (BRAGA, 2020).

A segunda parte deste Recital-Palestra visou aprofundar mais especificamente o desdobramento surpreendente desta pesquisa, no que diz respeito à criação de novas composições de Kilza Setti para fagote, representadas e intituladas aqui como *Três Peças para Fagote Solo*. Composta por três movimentos, *Monólogo*, *Solilóquio* e *Valsa do Desconsolo*, esta obra foi escrita sob a perspectiva de alguém que perdeu um ente muito amado e que exteriorizou suas dores, inerentes aos estágios do luto

(KÜBLER-ROSS, 1969), por meio da criação de canções que ressoaram não pela linguagem verbal, mas pela sonoridade e musicalidade de um fagote. Kilza Setti transpôs em peça musical sua experiência diante da perda de seu irmão, Paulo Setti, que faleceu aos 74 anos em 02/11/2018, dedicando-lhe, portanto, essa obra *In Memoriam*. Finalizou-se esta parte do Recital-Palestra com uma breve explanação sobre como a análise do intérprete, segundo RINK (2002), contribuiu diretamente para o processo interpretativo desta obra.

Como exemplos da análise realizada em *Três peças para fagote solo*, seguiram os seguintes trechos: Com relação ao *Monólogo*, uma das interessantes características deste movimento foi a existência de quatro tipos de fórmulas de compasso: 2/4, 3/4, 4/4 e 5/4, ocorrendo, conseqüentemente, muitas trocas entre elas ao longo de toda a peça. Todas essas trocas não se destinaram à distinção de seções na peça – como eventualmente esperado; podendo, portanto, corresponder eventualmente a sutis modificações de um mesmo estado de ânimo; a agitação, por fim, de algo que, em seu profundo, paralisou. Com relação ao *Solilóquio*, contemplando o grande fraseado existente sobre cada uma dessas seções, pode-se constatar que nele se expressou um matiz de sentimentos que foram da raiva, incompreensão, cansaço, agonia, solidão, tristeza até conforto, leveza e determinação. Para se chegar, porém, até eles, passou-se primeiro por um solilóquio, realizado inicialmente por “duas vozes”, representadas pelas colcheias com *staccato* que subiram e desceram, focadas em falarem somente para si mesmas o que lhes perpassou pela mente, sem objetivo em obter verdadeiramente uma resposta (BRAGA, 2020). A análise do terceiro movimento, *Valsa do Desconsolo*, não se encontrou nesta monografia, devido ao mesmo ter sido composto após a finalização desta pesquisa. Portanto, seria um texto/análise inéditos, que se propuseram a tornarem-se públicos no Recital-Palestra do presente FMCB.

A terceira e última parte foi, conseqüentemente, a performance completa da obra aqui em destaque: *Três peças para fagote solo*. Interpretada pela própria autora do trabalho de pesquisa. Uma gravação inédita da peça, ainda não divulgada nos meios de comunicação, foi presenteada à compositora em ocasião de seu 92º aniversário, diante da qual, expressou-se com as seguintes palavras: “...ouvi algumas vezes. Já não queria mais parar... como conseguiu esse som... que deixou sentir um lirismo... escondido nessas partituras, por vezes amargas, ácidas, entre revolta e tristeza. Como... conseguiu transformar amargura em doçura? ...Muitíssimo grata.” (SETTI, 2024).

Referências:

FREIRE, Vanda; PORTELA, Angela. Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). In: *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, v.5, n.º 2, p. 61-78. Bogotá, 2010.



_____. *Mulheres compositoras: da invisibilidade a projeção internacional*. Artigo Especializado. Disponível em Academia.edu. 2013. <<https://www.academia.edu/6967098>> Acesso em: setembro 2018.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a Morte e o Morrer*. Título original: On Death and Dying. Tradução Paulo Menezes. Martins Fontes. São Paulo, 1981.

MOITEIRO, Rita de Cássia. *Compositoras brasileiras e o processo de criação musical: uma análise aplicada a musicologia de gênero*. Dissertação de Mestrado pelo Departamento de Música da ECA/USP. São Paulo, 2015.

RINK, John. Análise e (ou?) performance. In: *Leitura, escuta e interpretação*. CHUEKE, Zélia (org. e trad.), Série Pesquisa, n.º 230. Curitiba: Editora da UFPR, 2013, p. 17-48.

SETTI, Kilza. Contatos via E-mail. A partir de setembro de 2018.

_____. Entrevista concedida presencialmente a Raquel Braga. São Paulo, 05 de janeiro de 2019.

_____. Contatos via Telefone e/ou Whatsapp. A partir de maio de 2019 a setembro de 2020.



Aspectos idiomáticos da escrita pianística de Kilza Setti

Ana Cláudia de Assis

Universidade Federal de Minas Gerais – cassis.ana@gmail.com

Denise Andrade de Freitas Martins

Universidade do Estado de Minas Gerais – deniseafmartins@outlook.com

Kilza Setti (1932)

A mãe d'água do lago azul (1953)

Interlúdio (1959)

Multisarabanda (1987)

XIV Estação da Via Sacra (2005)

Ana Cláudia de Assis, piano solo

Denise Andrade de Freitas Martins, apresentação

Resumo: Neste recital-palestra abordamos algumas características da escrita pianística de Kilza Setti a partir de 4 obras escritas em períodos distintos: *A mãe d'água do lago azul* (1953); *Interlúdio* (1959); *Multisarabanda* (1987); *XIV Estação da Via*



Sacra (2005). A reflexão parte da nossa própria prática como intérpretes bem como de entrevistas com a autora.

Palavras-chave: Idiomatismo Musical. Kilza Setti. Piano Brasileiro.

Title of the Paper in English *Idiomatic aspects of Kilza Setti's pianistic writing*

Abstract: In this lecture-recital we discuss some characteristics of Kilza Setti's piano writing based on 4 works from different periods: *A Mãe d'água do Lago Azul* (1953); *Interlúdio* (1959); *Multisarabanda* (1987); *XIV Estação da Via Sacra* (2005). The reflection comes from our own practice as performers as well as interviews with the composer.

Keywords: Musical Idiomatism. Kilza Setti. Brazilian Piano.

1. Apresentação

Este recital-palestra é um desdobramento do projeto de pesquisa e extensão desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em parceria com o Conservatório Estadual de Música de Ituiutaba, intitulado *O piano de Kilza Setti*. Esse projeto teve por objetivo a gravação e edição da integral para piano da compositora. Lançado em 2023 pelo Selo Minas de Som (<https://musica.ufmg.br/selominasdesom/>) o caderno de partituras e o álbum musical (CD) apresentam obras compostas em diferentes épocas, incluindo peças inéditas escritas especificamente para o 30º Concurso de Piano de Ituiutaba (<https://www.pianoituiutaba.org/>). Trata-se, portanto, de uma espécie de retrato estilístico da compositora, ainda mais se levarmos em conta que o piano é seu instrumento de formação.

A proposta que ora apresentamos busca demonstrar algumas características da escrita pianística de Kilza Setti, através de quatro peças de diferentes períodos.

2. A escrita para piano

Iniciamos com *A mãe d'água do lago azul*, de 1953, cujas referências ao impressionismo francês são imediatamente sentidas na escrita abundante em arpejos que percorrem toda a tessitura do instrumento, pela recorrência a acordes de quartas e quintas paralelas, além da vasta utilização dos pedais de ressonância e *una corda*. A própria compositora irá dizer que na ocasião de sua composição, ela se encontrava muito influenciada pela música francesa, nomeadamente pela música de Debussy e Ravel:

Eu tinha apenas 22 anos de idade e já dava alguns concertos e frequentava os cursos de Magdalena Tagliaferro. Então eu tinha preparado a *Suíte pour le piano* de Debussy e *Une barque sur l'océan* de Ravel. Eu gosto muito dos franceses (e dos espanhóis), estão na minha cabeça e na minha alma, por isso esta música saiu assim, meio afrancesada. (Trecho da entrevista cedida a Denise Martins, em 15/07/2023).

Na sequência, o pequeno *Interlúdio*, também da década de 1950, parece ter sido gestado no universo sonoro do nacionalismo tardio, representado por alguns ponteiros de Camargo Guarnieri, sobretudo aqueles cuja gestualidade melódico-harmônica são permeados por certa sensualidade jazzística.

Multisarabanda (1987) situa-se numa fase de maturidade da compositora e nela são mobilizadas diferentes referências históricas, como: os 22 compassos iniciais da *Sarabanda* da suíte *Pour le piano* de Debussy; uma sequência de 9 sons onde estão inseridas as iniciais de Guarnieri; e o *aksak*, uma estrutura rítmica de origem turca. Segundo texto da compositora na partitura manuscrita, “a flexibilidade a qual me permiti na construção desta peça, e a multiplicidade de intenções nela contida me inclinaram a chamá-la Multisarabanda” (SETTI, 2023).

Importante destacar que, sob o ponto de vista da escrita pianística, é a primeira vez que Kilza irá recorrer a algum tipo de técnica estendida, nomeadamente a *clusters* na região grave do instrumento que reverberam por meio da filtragem de alguns sons, a exemplo do fenômeno conhecido como ressonância por simpatia.

E, por fim, ouviremos a *XIV Estação da Via Sacra*, composta em 2005 para fazer parte de uma coletânea de peças encomendas a diversos compositores brasileiros, cada uma delas representando um quadro da Via Sacra. Trata-se, portanto, de uma peça com certo caráter descritivo onde o ouvinte é convidado a percorrer um percurso sonoro que tem início no extremo grave, sempre em andamento lento como em procissão, culminando no extremo agudo do instrumento, momento em que a compositora sugere “a ideia da Ressurreição” (SETTI, 2023). Nos primeiros minutos da peça, por meio de uma baqueta de feltro percutida alternadamente sobre as cordas Ré Bemol e Sol do registro mais grave do piano, somos convidados a adentrar numa atmosfera ritualística onde o pulso lento e constante cria uma espécie de tempo psicológico.

3. Breve conclusão

A diversidade da escrita pianística de Kilza Setti nos faz refletir sobre o diálogo que a compositora estabeleceu com seu tempo e seu meio. Descendente de italianos que se estabeleceram no Brasil na virada do século XIX para o XX, Kilza frequentou colégios tradicionais de São Paulo, como o externato Macedo Vieira e o Colégio Stafford. Começou a tocar o piano aos 5 anos de idade, chegou a ter aulas com Frutuoso Viana, Antônio Munhoz, além de participar dos cursos de “Alta Interpretação” de Magdalena Tagliaferro. Aos 22 anos começou a estudar composição



com Camargo Guarnieri, além de frequentar, concomitantemente, o curso de jornalismo na Casper Líbero. Tornou-se compositora e pesquisadora de práticas musicais de diferentes tradições (Entrevista cedida a Denise Martins, em 14/12/2022). Sua vasta produção musical, refletida em seu acervo de partituras, só agora vem ocupando lugar na cena musical do país e, assim como tantas outras mulheres compositoras, Kilza Setti é um exemplo de que a história da música brasileira apresenta lacunas básicas que precisam ser urgentemente reparadas. Neste sentido, a iniciativa do 8º Festival de Música Contemporânea Brasileira vem corroborar, assim como o nosso projeto acima mencionado, para transformação de tal realidade.

Referências:

CONCURSO DE PIANO DE ITUIUTABA. Disponível em: <https://www.pianoituiutaba.org/>. Acesso em: 22/01/2024.

SELO MINAS DE SOM. Disponível em: <https://musica.ufmg.br/selominasdesom/>. Acesso em 22/01/2024.

SETTI, Kilza. Entrevista de Kilza Setti cedida a Ana Cláudia de Assis em 15/07/2023. São Paulo. Via telefone. Residência.

_____. Entrevista de Kilza Setti cedida a Denise Martins em 14/12/2022. São Paulo. Áudio. Rua Abílio Soares, n. 1363, apto. 74. Paraíso. São Paulo/SP. CEP: 04.005-005.

_____. *O piano de Kilza Setti* [recurso eletrônico]. ASSIS, Ana Cláudia; MARTINS, Denise (Editoras). Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2023. Disponível em: (<https://musica.ufmg.br/selominasdesom/>). Acesso em: 22/01/2023.



Duas obras brasileiras para fagote e piano: *Conversainvento 1* de Kilza Setti e *Sonata para Fagote e Piano* de Brenno Blauth

Glaubert Nüske

UFSM/UDESC – glaubert.nuske@ufsm.br

Claudia Deltrégia

UFSM – claudia.deltregia@ufsm.br

Conversainvento 1 (1983) 5'40 (Minutagem)

Kilza Setti (1932)

Sonata para fagote e piano (1958) 14'(Minutagem)

Brenno Blauth (1931-1993)

I Allegro

II Andante

III Allegro con spirito

Glaubert Nüske, Fagote

Claudia Deltrégia, Piano

Resumo: Esta proposta tem por objetivo apresentar duas obras para Fagote e Piano: *Conversaivento 1*, de Kilza Setti e *Sonata para Fagote e Piano T.6*, de Breno Blauth. Primeiramente procuramos elencar alguns pontos em comum na trajetória desses compositores: suas atividades durante o chamado *Movimento Musical Renovador* (MMR), sobretudo durante o *Seminário de Música Ernesto Nazareth*; a proximidade com o compositor Guarnieri; e as atividades desenvolvidas junto ao Conservatório



Brooklin Paulista. Em um segundo momento, tecemos comentários a respeito das duas obras, e por fim, destacamos alguns trabalhos voltados à obra para fagote de ambos os compositores e seus desdobramentos.

Palavras-chave: Kilza Setti. Brenno Blauth. Música brasileira. Fagote e piano.

Two Brazilian Works for Bassoon and Piano: *Conversaivento 1* by Kilza Setti and *Sonata for Bassoon and Piano* by Brenno Blauth

Abstract: This proposal aims to present two works for Bassoon and Piano: *Conversaivento 1*, by Kilza Setti and *Sonata for Bassoon and Piano T.6*, by Brenno Blauth. First, we tried to point out parallels between both composers' lives such as the *Movimento Musical Renovador* (MMR), mainly during the *Seminário de Música Ernesto Nazareth*, the proximity to the composer Camargo Guarnieri, and their activities developed at the *Conservatório Brooklin Paulista*. In a second moment, we make comments about the two works, and finally, we highlight academic papers on the work of both composers written for bassoon.

Keywords: Kilza Setti. Brenno Blauth. Brazilian Music. Bassoon and Piano.

1. Contextualização

Esta proposta tem por objetivo apresentar duas obras para Fagote e Piano: *Conversaivento 1*, de Kilza Setti (1932) e *Sonata para Fagote e Piano T.6*, de Brenno Blauth (1931-1993). A ideia de reunir essas duas personalidades do cenário musical brasileiro contemporâneo em uma mesma apresentação artística parte de pontos em comum entre elas, incluindo ações para que a cultura brasileira, no seu amplo entendimento, fosse acolhida, respeitada e cultuada. Primeiramente, podemos destacar o *Movimento Musical Renovador* (MMR): Blauth, juntamente com seus amigos compositores Dieter Lazurus (1930 – 1989) e Emílio Terraza, (1929 – 2011), idealizaram e organizaram o movimento, com o objetivo principal de promover a música brasileira, seus intérpretes e compositores. Esse movimento, iniciado no Rio de Janeiro, promovia diversas ações, tais como a promoção de concertos, gravações e publicações, entre outras atividades (BOTTEGA, 2022: 08). Entre essas ações, em 1962 foi promovido o *Seminário de Música Ernesto Nazareth*, na ocasião do centenário do nascimento do compositor homenageado, reunindo 18 compositores brasileiros, sendo que entre eles estava Kilza Setti. Esse seminário, organizado em Vitória (ES) e que contou com o apoio de várias instituições públicas brasileiras da época, possuiu, entre seus objetivos específicos, debater “1) o nacionalismo brasileiro na música; 2) a pesquisa folclórica e sua aplicação na música clássica; 3) a inserção na música brasileiro no currículo das escolas” (BOTTEGA

2022: 18-19)¹. Um segundo ponto de alinhamento entre Blauth e Setti é sua proximidade com Camargo Guarnieri. Ao contrário de Setti, que foi aluna do compositor durante a década de 50, de quem ela afirma ter recebido “sólidas bases de contraponto e técnicas de composição” (LOPES, 2021: 230), Blauth não foi aluno regular de Camargo Guarnieri já que este último teria exigido de Blauth um estudo aprofundado em harmonia e contraponto antes de se voltar à composição novamente, o que foi recusado por Blauth. No entanto, segundo Bottega (2022: 09), esse episódio não impediu uma longa amizade entre eles. Tanto, que a identificação dos dois compositores como discípulos de Guarnieri se torna evidente quando José Eduardo Martins, ao reunir ex-alunos de Guarnieri para uma homenagem em 1987 na ocasião do octogésimo aniversário do compositor, conta com a colaboração tanto de Setti como de Blauth que, juntamente com mais quatro ex-alunos de Guarnieri participam da homenagem (CAMPOS, BARRENECHEA, 2011). O terceiro ponto de alinhamento que podemos destacar é a atuação de ambos os compositores no Conservatório Brooklin Paulista em São Paulo na década de 70. Em entrevista à Guilhermina Lopes, Setti declara que ministrou Etnomusicologia no Conservatório e salienta o aspecto inovador dessa atividade de ensino na época:

O nome oficial da disciplina era Folclore Brasileiro, mas eu dava Etnomusicologia que, na verdade, era o que me interessava, embora eu não tivesse cursado essa disciplina. Penso que o primeiro registro oficial de curso com essa denominação foi em 1972, com a disciplina do Prof. Antonio Bispo – Introdução à Etnomusicologia – no Instituto Musical de São Paulo (LOPES, 2021: 211).

Na mesma entrevista, Setti enaltece as qualidades do conservatório, afirmando que o mesmo foi um “celeiro de grandes músicos, grandes compositores e intérpretes que ali trabalharam e que têm hoje bastante prestígio”. Na mesma época, Blauth teve várias de suas obras estreadas no Conservatório e algumas de suas obras foram publicadas pela editora do conservatório, a qual, mais tarde passou a ser denominada “Editora Novas Metas” (MOTA, 2019). Bottega (2022: 24) complementa que Blauth, além de ter obras estreadas e publicadas pela equipe do conservatório, teve também obras encomendadas para concursos e para serem utilizadas sob um viés didático².

1 Brazilian nationalism in music, (2) Folklore research and its application in classical music, and (3) Brazilian classical music in the school curriculum.

2 Dentro desse terceiro ponto de alinhamento entre os dois compositores, é importante ressaltar a importância do Conservatório Brooklin Paulista para a vida cultural e no florescimento de talentos musicais e essa importância se deu sobretudo graças ao trabalho incansável e de excelência de Sigrido Leventhal, homenageado pela revista Concerto na ocasião de sua morte: <https://www.bing.com/search?q=sigrido+leventhal+Brooklin&form=PRACE1&src=IE11TR&pc=ACTE>

2. Obras para fagote e piano

Enquanto a obra de Setti para fagote consiste geralmente em peças de movimento único, como é o caso de *Conversainvento 1*, a obra de Blauth segue padrões neoclássicos em relação à estrutura. Na obra de Setti, o viés etnomusicológico se evidencia seja na escrita, seja nos títulos de obras. Já em Blauth, suas obras do início da carreira remetem à corrente nacionalista como é o caso da *Sonata para Fagote e Piano*, enquanto suas últimas obras, apresentam um caráter atonal. Casualmente as duas obras em questão são as primeiras e únicas para esta formação de ambos os compositores.

Conversainvento 1, foi a primeira obra de Setti para fagote. Composta em 1983, foi dedicada ao pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira, e estreada por Noël Devos³ (1929-2018) e a pianista Mirian Braga em 23 de outubro de 1991 na IX Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Segundo Araújo (2020), *Conversainvento 1* é como Setti denominou a primeira “conversa” que escreveu para fagote e piano. O número “1” refere-se a uma possível continuação de outras conversas inventadas para essa instrumentação ou mesmo para outros duos instrumentais (ARAÚJO, 2020: 52). A obra se divide em duas seções distintas, a saber: *Monótono, muito ligado* (semínima = 84 – 88) e *Envolvido, sem pressa* (semínima = 104 -108). A primeira (c. 1-80), a qual denominamos de A, possui uma estética que remete ao Jazz, enquanto a segunda, denominada de B (c. 81-160), lembra o Choro.

Sobre o aspecto estético, Araújo detalha:

[...] o piano abre *Conversainvento 1* com um solo jazzístico, originado da combinação entre síncope e tercinas de semínima (c.1-10), de modo que se poderia fazer uma analogia a Gershwin, uma vez que Setti sente muita admiração tanto pelo estilo, quanto pela obra deste compositor (ARAÚJO, 2020: 59)

Araújo (2020) também pondera que em *Envolvido, sem pressa*, onde o tema bem brasileiro que remete ao choro, se dá devido ao perfil anacrúsico da frase formado essencialmente por semicolcheias. Esta seção (B), tem seu início com solo de fagote, seguida da voz do piano com a presença de um contraponto a duas vozes com ritmos complementares em semicolcheias. No desenvolvimento dessa seção, temos uma variação do tema do choro com uma intensificação do ritmo e da textura, sobretudo na mão direita do piano. O tema inicial desta seção é reexposto, conduzindo o final da obra.

3 Fagotista francês, radicado no Brasil desde 1952, desenvolveu importante carreira como músico de orquestra, solista, camerista e professor, dedicando-se à difusão do repertório nacional.

Ambas as seções, apresentam uma relação de simetria, tanto em número de compassos, quanto na forma. Cada seção está constituída de um total de 80 compassos, estruturada na forma de A- B -A, juntas perfazendo a forma A - B. Do ponto de vista da tessitura para o fagote, a obra possui o Si0 como nota mais grave, e o Fá3 sendo a mais aguda, extensão considerada confortável para o instrumento. Araújo (2020) ainda destaca a utilização de três glissandos na parte do fagote: dois oficiais e um velado. O uso de glissandos se configurou como uma característica da escrita da compositora para fagote, considerando a sequência de obras recentes para o instrumento.

Ainda sobre a influência e mescla de gêneros musicais na obra de Setti:

Uma parte da produção musical de Kilza reflete seu entendimento sobre as fronteiras que nos separam de outras dimensões de mundo, mas que, por outro lado, nos aproximam e permitem encontros verdadeiros no “palmo acima do chão”, que a criação musical genuína propicia quando aliada a uma forma diferenciada de relação com o todo, com a sociedade, com os outros seres humanos (KATER, 2023: 15).

Esta mesma relação podemos observar na obra *Conversainvento 2 “LundBlues”* (2021), para fagote e flauta, onde a própria compositora relata de que a ideia foi de mesclar dois gêneros de repertórios que nós, das Américas do Sul e do Norte, herdamos de povos de países da África, gêneros para cá transportados, tendo o Lundu e o Blues como principais inspirações temáticas.

Já a *Sonata para Fagote e Piano* de Blauth foi estreada em um recital totalmente dedicado à obra do compositor, realizado no Auditório do Instituto de Belas Artes, Porto Alegre, em 1959. Os intérpretes foram Günther Kramm⁴ (1929 – 2003) ao fagote e o próprio compositor ao piano.

A obra já apresenta vários dos traços que marcam o estilo de Brenno Blauth, tais como a preferência por diálogos entre solista e piano e pela espacialização, pois em certos momentos os instrumentos executam o mesmo tema a distância superior a oitava, ou intervalos de sétima ou nona (MOTA; NÜSKE; DINIZ, 2019: 24)

A Sonata é dividida em três movimentos, a saber: *Allegro*, *Andante* e *Allegro con spirito*.

A primeira seção do *Allegro* é constituída de dois temas distintos. O primeiro, de caráter rítmico e diatônico e com certo tom de humor (MOTA, NÜSKE e DINIZ, 2019), tem como principal material temático um motivo constituído por duas

4 Fagotista alemão, radicado no Brasil, onde atuou na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), tendo atuado também como professor no Conservatório Pablo Komlós (atual Escola de Música da OSPA), contribuindo para a formação de fagotistas no Rio Grande do Sul.

semicolcheias seguidas de uma colcheia. O segundo, em contraste, possui uma melodia *cantabile* na parte do fagote. No desenvolvimento, os motivos apresentados na exposição são ressignificados, além de uma pequena variação rítmica, em compassos de 3/8, 5/8 e 7/8, propiciando um diálogo de pergunta e resposta entre os instrumentos. Na recapitulação, os temas são novamente apresentados, com pequenas variações em relação à exposição dando desfecho ao movimento.

O *Andante*, constituído na forma de A-B-A, inicia com o fagote, em uma melodia de caráter lírico e acompanhado do piano em uma estrutura harmônica polifônica. Embora inicie-se em compasso ternário, uma seção polimétrica instaura-se no desenvolvimento, onde os instrumentos “encontram-se” em compassos diferentes. Em seguida, a recapitulação do tema inicial conduz ao final do movimento.

O terceiro movimento, na forma rondó, é marcado por ritmos sincopados, remetendo ao baião. Inicia pelo piano apresentando o tema principal (A) seguido do fagote. Em seguida, surge um novo elemento rítmico, formado por uma sequência de semicolcheias em ambas as partes, que se constitui como tema “B”. O tema “A” aparece novamente, desta vez, uma segunda menor abaixo. Há uma terceira seção (C) de diálogo entre os dois instrumentos, propiciando uma espécie de pequena cadência. Após, o piano realiza uma melodia semelhante à da seção “C”, e o fagote executa uma ponte que conduz à reexposição do tema principal e das seguintes seções, concluindo o movimento.

3. Comentários finais e desdobramentos

Recentemente alguns trabalhos realizados evidenciaram as obras de ambos os compositores, sobretudo, para fagote. Araújo (2020) realizou um estudo biográfico e interpretativo de obras para fagote de Setti, este que serviu de estímulo para que a compositora compusesse a partir de então uma sequência de novas obras⁵ para o instrumento, a saber: *Três Peças para Fagote Solo* (*Monólogo*⁶, *Solilóquio*⁷ e *Valsa do Desconsolo*⁸); *Conversainvento 2 “LundBlues”*⁹ para fagote e flauta; *Tambotango (Retalhos para oboé e fagote)*¹⁰; *Seresta para uma Árvore, para oboé e fagote*. Mota (2019) por sua vez,

5 Com exceção de *Seresta para uma Árvore*, as demais obras encontram-se editoradas e podem ser obtidas com este autor.

6 Estreada por Raquel Braga de Araújo, no dia 12/07/2019, em recital do Curso de Especialização em Música da UFSM.

7 Estreada por Raquel Braga de Araújo, no dia 12/07/2019, em recital do Curso de Especialização em Música da UFSM.

8 Estreada por Glaubert Nüske, no dia 26/05/2021, em recital on-line do XV Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais (UFSM).

9 Estreada por Glaubert Nüske (fagote) e Marina Montero (flauta), no dia 01/07/2022 em recital durante o 7º Encontro de Oboé e Fagote da UFSM em homenagem aos 90 anos da compositora Kilza Setti.

10 Estreada por Glaubert Nüske e Lúcius Mota no dia 20/10/2022, em recital durante o III Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas (Porto Alegre-RS).



apresenta em seu E-book um minucioso trabalho de edição das Sonatas e Sonatinas de Brenno Blauth, entre elas, a *Sonata para Fagote e Piano T.6*, e o *Duo Sonatina para Oboé e Fagote T.80*. Ambos os trabalhos mencionados são oriundos de pesquisas realizadas em projetos vinculados à UFSM¹¹. As obras de Brenno Blauth acima mencionadas, foram gravadas e lançadas no álbum *Pensieroso*¹², de Glaubert Nüske, disponível nas principais plataformas de *streaming*. Cabe por fim, ressaltar que a performance realizada no FMCB/2024, propiciou à compositora homenageada a primeira audição de ambas as obras de forma presencial. Nesta mesma oportunidade, a compositora também confirmou sua proximidade e relação de amizade com Brenno Blauth.

Referências:

ARAÚJO, Raquel Braga. *Uma compositora dos séculos XX e XXI: Kilza Setti e suas obras para fagote*. Monografia. Especialização em Música. UFSM. Santa Maria. 2020.

BOTTEGA, Thiago B. "Brenno Blauth's Compositional Style Elements: A Study on the Sonata for Flute and Piano, T. 5." (2022).

CAMPOS, Esthefania Ribeiro; BARRENECHEA, Lúcia Silva. "Processos de intertextualidade na homenagem musical: um estudo sobre Homenagem a Camargo Guarnieri de Almeida Prado." *DAPesquisa* 6, no. 8 (2011): 404-417.

KATER, Carlos. Prefácio. In: Setti, Kilza. *O piano de Kilza Setti* [recurso eletrônico] / Kilza Setti [et al.] ; editoras Denise Andrade de Freitas Martins, Ana Cláudia de Assis. - Belo Horizonte : Escola de Música da UFMG, 2023.

LOPES, Guilhermina. Entrevista Kilza Setti. *Música e Cultura*, Porto Alegre, v. 12, p. 204-231, 2021.

MOTA, Lúcius; NÜSKE, Glaubert; DINIZ, Adriane. Sonatas e sonatinas de Brenno Blauth. IN: MOTA, Lucius Batista. *Brenno Blauth - uma trajetória entre mundos: sonatas & sonatinas*. 1. ed. Santa Maria: Editora UFSM, 2019. v. 1. 355p.

MOTA, Lúcius. Apresentação. IN: MOTA, Lucius Batista. *Brenno Blauth - uma trajetória entre mundos: sonatas & sonatinas*. 1. ed. Santa Maria: Editora UFSM, 2019. v. 1. 355p.

11 Os trabalhos podem ser obtidos nos respectivos links:
<https://repositorio.ufsm.br/handle/1/20546>
https://play.google.com/store/books/details/Brenno_Blauth_uma_trajet%C3%B3ria_entre_mundos_sonatas_?id=IMu8DwAAQBAJ&hl=lo

12 Disponível em: <https://tratore.ffm.to/pensieroso>



**Kilza
Setti**

APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA | RECITAL-PALESTRA

Kilza Setti e Fernando Lopes-Graça: proposta de um diálogo poético-musical

Guilhermina Lopes

CESEM – Universidade Nova de Lisboa – lopes.guilhermina@gmail.com

Natália Spostes

UNICAMP – nataliaspostes@gmail.com

A Estrela (1961)

Kilza Setti

(1932)

poema de Manuel Bandeira (1886-1968)

Desafio (1958)

Fernando Lopes-Graça

(1906 - 1994)

poema de Manuel Bandeira (1886-1968)

Trova de muito amor para um amado senhor (1961)

Kilza Setti

(1932)

poema de Hilda Hilst (1930-2004)

O menino da sua mãe (1936)

Fernando Lopes-Graça

(1906-1994)

poema de Fernando Pessoa (1888-1935)

das Sete Canções Populares Brasileiras (1954)

Fernando Lopes-Graça (1906-1994)

Olê, Lionê

Colônia, Usina, Catende

Guilhermina Lopes, apresentação e voz

Natália Spostes, piano

Resumo: Apesar de a maior parte do diálogo intelectual entre Kilza Setti e o músico e polígrafo português Fernando Lopes-Graça ter se dado em torno da pesquisa da música de tradição oral e não da composição, propomos aqui um recital com canções dos dois autores, selecionadas a partir de elementos as aproximam – sejam eles temáticos, regionais, estilísticos, poéticos ou ainda de suas redes de sociabilidade.

Palavras-chave: Fernando Lopes-Graça; Kilza Setti; canção de câmara; música lusófona.

Abstract: Although traditional music – instead of composition – was the main topic in the intellectual dialogue between Brazilian composer and ethnomusicologist Kilza Setti and Portuguese composer and essayist Fernando Lopes-Graça, we present here a program composed of selected songs of both authors, considering poetic, thematic, regional and stylistic elements in common, as well as their sociability networks.

Keywords: Fernando Lopes-Graça; Kilza Setti; Art Song; Lusophone Music.

Embora o primeiro contato e a maior parte do diálogo intelectual entre Kilza Setti e o português Fernando Lopes-Graça (1906-1994) tenha se dado em torno da pesquisa da música de tradição oral (SETTI, LOPES, 2021), ambos tinham conhecimento de seus respectivos trabalhos enquanto compositores – Lopes-Graça principalmente através de relatos na correspondência da amiga e Kilza sobretudo por meio de gravações e partituras. Nesse campo de atuação, no entanto, não houve trocas diretas entre ambos, tais como dedicatórias ou parcerias. Apesar disso, é possível destacar muitos elementos que aproximam suas obras, a partir dos quais propomos este programa.

Um deles é Manuel Bandeira, poeta que os dois musicaram e que ouviremos nas duas primeiras canções: *A Estrela* e *Desafio*. No caso do *Desafio*, foi composto provavelmente com a intenção de ser apresentado durante a primeira viagem de Lopes-Graça ao Brasil, em 1958 (esteve cerca de 3 meses, apresentando-se no Rio, São Paulo, Salvador, Belo Horizonte, Florianópolis e visitando a passeio Recife, Olinda e Outro Preto), mas ela acabou por ser concluída após sua volta. O poema procura reproduzir o estilo e forma de um repente, mas o compositor prende-se mais à ambientação sugerida pelo texto, destacando a referência à água. Lopes-Graça fez uma brincadeira, substituindo no texto a palavra “vulto” por “bunda”. O escritor agradeceu-lhe a honra de o ter musicado “com bunda e tudo!”¹ Na edição portuguesa do poema, bem como nas brasileiras até então publicadas, constava sempre o “vulto” (LOPES, 2018), mas o uso de “bunda” era considerado pelo autor e mencionado em sua correspondência com Mário de Andrade. (MORAES, 2001). Até o

1 Carta de Manuel Bandeira a Lopes-Graça. Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1960. Museu da Música Portuguesa/Casa Verdades de Faria, Cascais, Portugal.

momento, a documentação não nos permite saber se foi uma divertida coincidência ou se Lopes-Graça soube dessa possível versão em conversa informal com o autor ou outro interlocutor em comum.

Mário, por sinal, é outro elo, ainda que um tanto escondido, do recital. Para as suas *Sete Canções Populares Brasileiras*, dedicadas à soprano Vera Janacopoulos, Lopes-Graça utilizou melodias compiladas em *Música Popular Brasileira* (1947) de Oneyda Alvarenga. As que apresentamos aqui, no entanto, haviam sido originalmente publicadas no *Ensaio sobre música brasileira* (1928). Embora não estejam presentes neste programa, as *Variações sobre um tema popular de Bragança Paulista*, uma das obras de Kilza mais conhecidas internacionalmente, baseia-se na melodia *Mucama Bonita*, também compilada no *Ensaio*. Voltando às *Sete Canções*, essa série nos traz elementos representativos de vários gêneros musicais e estados brasileiros. Ouviremos neste programa *Olê, Lionê*, um coco-canção do Rio Grande do Norte², e *Colônia, Usina, Catende*, de Pernambuco, um canto de trabalhadores dos engenhos de açúcar (LOPES, 2018).

Trazemos *O menino de sua mãe* (1936), sobre poema de Fernando Pessoa, como uma espécie de apresentação do lirismo crítico e introspectivo pelo qual Lopes-Graça é mais conhecido em seu país. A canção foi composta quando Lopes-Graça, já tendo passado por duas prisões políticas na região de Lisboa por sua militância antifascista, foi viver em Coimbra. Lá, aproximou-se de escritores ligados às revistas *Presença* e *Manifesto*, como Miguel Torga, Vitorino Nemésio, Adolfo Casais Monteiro, Alberto de Serpa, José Régio e João Gaspar Simões. A música ambienta perfeitamente o retrato poético ao mesmo tempo duro e humanizado de um jovem soldado, numa crítica marcada pelo impacto da Primeira Guerra Mundial e da Guerra Civil Espanhola.

Destacamos, na *Trova de muito amor para um amado senhor* (1961), o diálogo de Kilza e Hilda Hilst com a tradição poética portuguesa. É interessante observar uma certa subversão de e do gênero: embora o título remeta às canções de amor medievais, aqui o eu-lírico é uma mulher que se dirige a um homem. Também incluímos esta canção como uma homenagem à escritora, que viveu muitos anos na cidade de Campinas e tem parte de seu acervo sob a guarda da Unicamp.

Referências:

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Traducción de José Lión Depetre. México, Fondo de Cultura Económica, 1947.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. Organização, estabelecimento de texto e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Edusp, 2020.

2 No *Ensaio* consta como sendo do Rio Grande do Norte e, em ALVARENGA, como do Maranhão.



LOPES, Guilhermina. *O viajante no labirinto: a crítica ao exotismo na obra musical de temática brasileira de Fernando Lopes-Graça*. Campinas, 2018. [328 f.] Tese (Doutorado em Música) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

MORAES, Marcos Antônio de (org.). *Correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp. 2001.

SETTI, Kilza, LOPES, Guilhermina. Entrevista – Kilza Setti: Depoimento a Guilhermina Lopes. *Música e Cultura*, Campinas, v. 12, p. 204-231, 2021.



ENTREVISTAS

Ao longo da programação do FMCB conversamos com os homenageados da oitava edição, Kilza Setti e João Bosco, bem como, com músicos, pesquisadores e apoiadores do Festival. O intuito era ouvir suas impressões e expectativas acerca da realização do evento, na cidade de Campinas.

As entrevistas com os compositores homenageados foram conduzidas pela diretora geral e idealizadora do FMCB, Thais Nicolau. As entrevistas, apresentações artísticas, concertos e comunicações podem ser visualizadas em nosso canal no YouTube



Créditos

Coordenação Geral e Artística

Thaís Lopes Nicolau

Produção

Grupo Sintonize, Anne Santilli

Direção Técnica

Vinícius Marchi

Comunicação

Greice Morati

Identidade Visual

Igor Almeida

Consultoria de Criação

Fernando Marar

Design Gráfico

Júlia Nardim

Elaboração de Projeto

Gisele Bueno

Cristiane Marçal

Captação De Recursos

Incentiv

Relacionamento Com Investidores

Aline Lara

Administrativo e Financeiro

Conceição Colombini

Tereza Regina Assunção

Jurídico

Paloma Solla

Equipe Técnica Leglab

Felipe Atta

Thiago Rodrigues

Matheus de Oliveira

Dilton Bernardino

Leandro Pereira

Rodolpho Carazzato



EDITORIAL ANAIS

Diagramação

Igor Almeida

Coordenação de publicação

Teresinha Prada

Thais Lopes Nicolau

Conteúdo

Teresinha Prada

Greice Morati

Kilza Setti



João Bosco



Lei de
Incentivo
à Cultura
Lei Roussio

PROAC
SP



CPFL
ENERGIA



ALFA



Regional



KIRCHER
maiores a diferença



La Baguette



OSTEN
GROUP

Produção



LAO
PIZZ

Captação

incentiv

Parceiros



PREFEITURA DE SÃO PAULO
SECRETARIA DE CULTURA



instituto cpfl



UDESC



UNICAMP



ProAC
Programa de
Estímulo à Cultura



ciddic



aia



SinFonema



OSU



campinas
.com.br



ABM
ACADEMIA
BRASILEIRA
DE MÚSICA

Realização



CULTSP

Secretaria da
Cultura, Economia e Indústria Criativas



SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO SÃO PAULO



MINISTÉRIO DA
CULTURA



GOVERNO FEDERAL
BRASIL
MINISTÉRIO DA CULTURA