GABRIEL CURSINO MADEIRA CASARA

AS OBRAS PARA PIANO DE ARTHUR BOSMANS (1908-1991):

Por Uma Sonoridade Brasileira

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFMG, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof.ª Dr. Ana Cláudia de Assis

BELO HORIZONTE

ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG

2011

GABRIEL CURSINO MADEIRA CASARA

AS OBRAS PARA PIANO DE ARTHUR BOSMANS (1908-1991):

Por Uma Sonoridade Brasileira

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFMG, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Ana Cláudia de Assis

BELO HORIZONTE

ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG

2011

C385o Casara, Gabriel Cursino Madeira

As obras para piano de Arthur Bosmans (1908-1991): por uma sonoridade brasileira / Gabriel Cursino Madeira Casara. --2011.

164 fls., enc.; il.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.
Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis.

1. Bosmans, Arthur – Toccata – análise musical. 2. Bosmans, Arthur – Cavaquinho bem temperado – análise musical. 3. Bosmans, Arthur – Três evocações – análise musical. 4. Bosmans, Arthur. 5. Música para piano. I. Título. II. Assis, Ana Cláudia de. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música.

CDD: 780.15

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Curso de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno **Gabriel Cursino Madeira Casara** em 18 de julho de 2011 e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis
Orientadora
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. João Pedro Paiva de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Oiliam José Lanna
Universidade Federal de Minas Gerais

Aos meus queridos professores de piano Silvia Freire de Carvalho, Heron Alvin,
Junia Canton e Celina Szrvinsk, pelos anos de dedicação e carinho...
Aos meus pais Evarista e Emanuel e à tia Dulce, a eles todos os créditos...

... Dedico.

AGRADECIMENTOS

- À Prof.ª Dr.ª Ana Cláudia de Assis, pela dedicação nas correções e na orientação durante este período de aprendizado e por fazer despertar em mim o gosto pela música contemporânea e pela pesquisa.
- Ao professor e amigo Oiliam Lanna, por ensinar-me a arte da composição, pelo apoio a esta pesquisa e por compor a banca de defesa.
- Ao Prof. Dr. João Pedro de Oliveira, por compor a banca de defesa.
- Ao Prof. Dr. Paulo Sérgio Malheiros, por toda atenção e disponibilidade em participar da banca de defesa.
- À Dona Walkyria e ao Jaak, pela generosidade em disponibilizar o acervo particular de partituras de Arthur Bosmans.
- À Glaura Lucas, por ceder a entrevista de Bosmans.
- À Ana Araújo, pela revisão.
- Aos professores da Escola de Música da UFMG, pelos valiosos ensinamentos durante as aulas do Mestrado.
- Aos funcionários da UFMG, especialmente Alan, Conceição, Eliane, Geralda, Junia, Raquel e Soraia.
- À FAPEMIG e à CAPES.
- Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, pela oportunidade de realizar este trabalho.
- Ao Almeida Prado (*In memoriam*) que, no breve contato que tivemos, fez-me enxergar as cores dos sons de sua música.
- Ao Miguel Rosselini, por ensinar-me a poesia das coisas.
- À Professora Helena Zoraide, por fazer-me apaixonar pela escrita.
- À Catarina, pelo apoio e incentivo.
- À tia Zélia, por todo o apoio.
- Ao Igor Reyner, pelos conselhos e amizade.
- À Barbara Freitas, pelo amor, companheirismo e inspiração.
- Aos meus familiares e amigos, base da minha vida.

“O que faz andar o barco não é a vela enfunada, mas o vento que não se vê.”

Platão

RESUMO

Arthur Bosmans, compositor belga, navegou por diversas culturas imprimindo em sua música as múltiplas lembranças dos lugares por onde passou. Quando chegou ao Brasil, em 1940, deu início a uma série de obras com uma sonoridade brasileira, homenageando o país onde viveu até o fim de sua vida. Esta pesquisa aborda três dessas obras, escritas para piano solo - *Toccata* (1947), *Cavaquinho Bem Temperado* (1953) e *Três Evocações* (1982) - apontando os elementos que compõem sua sonoridade. Através de contextualização histórica e análise das obras, apontaremos algumas decisões interpretativas.

Palavras-chave: Arthur Bosmans; Sonoridade Brasileira; Performance; Piano; Análise Musical.

ABSTRACT

The Belgium composer Arthur Bosmans has embarked on many different cultures printing through his music the many recollections of the places he has been. When he arrived in Brazil, in 1940, he initiated a series of works in pursuit of a Brazilian sonority that would honor the country he lived until the end of his life. This research takes up three of those works, written for piano solo: *Toccata* (1947), *Cavaquinho Bem Temperado* (1953) and *Três Evocações* (1982). They point out the elements that build his sonority and, through historical contextualization and analysis of his works, provides evidence for interpretational decisions.

Key words: Arthur Bosmans; Brazilian Sonority; Performance; Piano; Musical Analyses.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

TABELA 1 - CORRESPONDÊNCIAS SONS/CORES EM MESSIAEN. (BERNARD, 1995: 207) 43

FIGURA 1 - TOCCATA DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 8 E 9 62

FIGURA 2 - TOCCATA DE CAMARGO GUARNIERI. COMPASSOS 30 E 31 ... 63

FIGURA 3 - TOCCATA DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 1 - 4 64

FIGURA 4 - TOCCATA DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 1 - 4 64

FIGURA 5- TOCATA DE RADAMÉS GANATTALI. COMPASSOS 1 - 4 65

FIGURA 6 - TOCCATA DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 139 - 145 67

FIGURA 7 - CAVAQUINHO BEM TEMPERADO – 1. *MODINHA*. COMPASSOS 1 - 4 72

FIGURA 8 - COMPILAÇÃO DE ACORDES GERADOS A PARTIR DO EXCERTO DA FIGURA 7 72

FIGURA 9 - CAVAQUINHO BEM TEMPERADO – 1. *MODINHA*. COMPASSO 12 74

FIGURA 10 - CAVAQUINHO BEM TEMPERADO – 1. *MODINHA* – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 37 - 38 74

FIGURA 11 - CAVAQUINHO BEM TEMPERADO – 1. *MODINHA* – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 22 - 38 75

FIGURA 12 - MODINHA (1939) – PARA VIOLONCELO E PIANO – DE FRANCISCO MIGNONE. COMPASSOS 1 - 6 76

FIGURA 13 - CAVAQUINHO BEM TEMPERADO – 1. *MODINHA* – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 1 - 4 76

FIGURA 14 - CAVAQUINHO BEM TEMPERADO – 2. *PONTEIO* – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 53 - 55 79

FIGURA 15 - CAVAQUINHO BEM TEMPERADO – 2. *PONTEIO* – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 7 - 14 80

FIGURA 16 - BRUYÈRES – PRELÚDIO V DO LIVRO II – DE CLAUDE DEBUSSY. COMPASSOS 29 - 31 81

FIGURA 17 - PONTEIO Nº 42 – 5º CADERNO DE PONTEIOS – DE CAMARGO GUARNIERI. COMPASSOS 21 E 22 81

FIGURA 18 - *CAVAQUINHO PORQUE CHORAS?* – CHORO – DE ERNESTO NAZARETH. COMPASSOS 18 - 33 83

FIGURA 19 - *CAVAQUINHO BEM TEMPERADO* – 2. *PONTEIO* – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 19 - 34 83

FIGURA 20 - CAVAQUINHO BEM TEMPERADO – 2. *PONTEIO* – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSO 10 85

FIGURA 21 - TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *FAZENDA* [*SERESTA*]. COMPASSOS 1 - 4 88

FIGURA 22 - TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *FAZENDA* [*SERESTA*]. COMPASSOS 17 - 20 88

FIGURA 23 - TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *FAZENDA* [*SERESTA*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 33 - 38 89

FIGURA 24 - TERCEIRA SUÍTE BRASILEIRA – II. *SERESTA* (1939) – DE LORENZO FERNÂNDEZ. COMPASSOS 1- 9 89

FIGURA 25 - PONTEIO Nº 28 – 3º CADERNO DE PONTEIOS – DE CAMARGO GUARNIERI. COMPASSOS 1 E 2 91

FIGURA 26 - TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *FAZENDA* [*SERESTA*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 17 - 20 91

FIGURA 27 - TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *FAZENDA* [*SERESTA*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 77 - 79 92

FIGURA 28 - TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *FAZENDA* [*SERESTA*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 15 E 16 93

FIGURA 29 - UIRAPURÚ – 1976 – DE VALDEMAR HENRIQUE. COMPASSOS 06 A 14 94

FIGURA 30 - TOADA DE M. CAMARGO GUARNIERI. COMPASSOS 1 - 10. 96

FIGURA 31 - TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *SUBÚRBIO* [*TOADA*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 1 - 06 96

FIGURA 32 - TOADA DE M. CAMARGO GUARNIERI. COMPASSOS 31 - 34 .. 97

FIGURA 33 - TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *SUBÚRBIO* [*TOADA*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 17 - 20 97

FIGURA 34 - TOADA DE M. CAMARGO GUARNIERI. COMPASSOS 51 - 60 .. 97

FIGURA 35 - TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *SUBÚRBIO* [*TOADA*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 17 - 28 98

FIGURA 36 - NOCTURNE – EM DÓ# MENOR, B.49, OPUS PÓSTUMO – DE F. CHOPIN. COMPASSOS 58 - 61 99

FIGURA 37 - TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *SUBÚRBIO* [*TOADA*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 17 - 20 101

FIGURA 38 - A LENDA DO CABOCLO (1920) DE HEITOR VILLA-LOBOS. COMPASSOS 1 - 4 102

FIGURA 39 - TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *SUBÚRBIO* [*TOADA*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 1 - 06 102

FIGURA 40 - TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *TERREIRO* [*CATERETÊ*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 1 - 8 104

FIGURA 41 - SEGUNDA SUÍTE BRASILEIRA – III. *CATERETÊ* – DE LORENZO FERNÂNDEZ. COMPASSOS 1 - 4 105

FIGURA 42 - SEGUNDA SUÍTE BRASILEIRA – III. *CATERETÊ* – DE LORENZO

FERNÂNDEZ. COMPASSOS 40 - 43 105

FIGURA 43- TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *TERREIRO* [*CATERETÊ*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 33 - 36 106

FIGURA 44- TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *TERREIRO* [*CATERETÊ*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 49 - 54 106

FIGURA 45- SEGUNDA SUÍTE BRASILEIRA – III. *CATERETÊ* – DE LORENZO FERNÂNDEZ. COMPASSOS 40 - 43 107

FIGURA 46- TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *TERREIRO* [*CATERETÊ*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 63 - 70 108

FIGURA 47- TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *TERREIRO* [*CATERETÊ*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 87 - 89 109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

1. ***FROM* BÉLGICA *TO* BRASIL 17**

1.1 TROCANDO CARTAS, FAZENDO HISTÓRIA 17

1.2 DESCOBRINDO O BRASIL! 26

1.3 INVENTANDO SONS, LENDO O MUNDO 31

2. POR UMA SONORIDADE BRASILEIRA 38

2.1 DIÁLOGOS SONOROS 38

2.2. REFLETINDO SONS CULTURAIS 49

2.3. COMPONDO OS SONS DO BRASIL 55

3. ANÁLISE: CONSTRUINDO A SONORIDADE BRASILEIRA (1947- 1982) 60

3.1 *TOCCATA* (1947) 60

3.2. *CAVAQUINHO BEM TEMPERADO* (1953) 69

3.2.1 *MODINHA* 69

3.2.2. *PONTEIO* 77

3.3. *TRÊS EVOCAÇÕES* (1982) 86

3.3.1 *FAZENDA* [*SERESTA*] 86

3.3.2 *SUBÚRBIO* [*TOADA*] 93

3.3.3 *TERREIRO* [*CATERETÊ*] 103

CONCLUSÃO 110

ANEXOS 120

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação de mestrado é estudar três obras para piano solo de Arthur Bosmans – *Toccata* (1947), *Cavaquinho Bem Temperado* (1953), e *Três Evocações* (1982) –, buscando identificar e/ou delinear uma sonoridade que aqui denominamos de sonoridade brasileira. Partimos do pressuposto de que o compositor, a partir de sua chegada ao Brasil em 1940, inicia um intenso diálogo com diferentes práticas musicais daquela época, expressando-o em algumas de suas obras. No caso específico de nossa pesquisa, interessa-nos investigar a forma como o compositor constrói o idiomatismo pianístico destas obras, a partir do diálogo entre a tradição musical europeia e as práticas musicais populares que veio a conhecer no Brasil.

Para tal, adotamos alguns passos metodológicos que, embora previstos no projeto inicial, foram se transformando em função da relação que íamos estabelecendo com nosso objeto. Assim, trabalhamos basicamente com 4 tipos de abordagem diferentes, porém complementares: análise musical, performance, leitura e estudo da bibliografia de referência, análise documental. Esta última inclui a correspondência de Arthur Bosmans com o musicólogo e amigo pessoal Francisco Curt Lange no período entre 1945 e 1978, bem como entrevista em vídeo em que Bosmans comenta sobre os novos rumos da música contemporânea.

É importante mencionar que a obra *Brasileiras* (1947), para piano solo, frequentemente citada nas cartas enviadas a Curt Lange, não foi incluída nesta dissertação de mestrado porque o registro e localização de sua partitura é desconhecido até o presente momento.

O texto da dissertação está organizado em 3 capítulos.

No primeiro capítulo, contextualizar-se-á historicamente o período que se inicia com a chegada de Bosmans ao Brasil, em 1940, e termina com a composição de *Três Evocações*, em 1982. Buscamos compreender a transformação do cenário musical nacional ao longo daquele período, tendo em vista que as três obras para piano tratadas aqui foram compostas em momentos muito diferentes. A primeira obra, *Toccata,* foi escrita no momento de sua chegada ao Brasil, na década de 1940,

quando o compositor tentava definir o lugar para viver, encontrando em Belo Horizonte a cidade onde permaneceria até o fim de sua vida. A segunda obra, *Cavaquinho Bem Temperado*, foi composta no ano em que Bosmans decidiu pela sua naturalização brasileira, em 1953. Ambas as obras são anteriores à entrada de Bosmans no Conservatório de Música da UFMG e se distanciam quase três décadas da terceira, *Três Evocações,* de 1982. Esta foi composta logo após a aposentadoria de Bosmans, e encerrou o intervalo de 24 anos em que o compositor não escreveu para piano solo – antes de *Três Evocações*, Bosmans compôs o *Ballo Barroco*, em 1958 –, sendo também sua última composição para este instrumento juntamente com as *Três Valsas* (1982).

O contexto histórico em que cada obra e o compositor estavam inseridos e suas possíveis influências culturais são aspectos de grande interesse para o intérprete pois fornecem pistas de elementos musicais não informados nas partituras. Questões estilísticas e indicações subjetivas, como por exemplo o caráter improvisativo em relação à velocidade e à uniformidade da pulsação encontrado no último movimento de *Três Evocações*[1], poderão ser melhor compreendidas através da identificação das influências culturais que Bosmans vivenciava, em cada momento, em seu ambiente.

No segundo capítulo, esclarece-se o que tratamos por "sonoridade brasileira". Para isso contamos com bibliografia relacionada aos termos "sonoridade", "nacionalismo" e "nacionalismo brasileiro" e com a análise de documentos tais como: obras de Bosmans; catálogo organizado e comentado pelo próprio compositor; correspondências e entrevista. Parte da correspondência entre Arthur Bosmans e Francisco Curt Lange localizada no Acervo Curt Lange[2] foi transcrita por nós. Apesar da maioria das obras para piano solo de Bosmans ter sido editada, dentre as três selecionadas para esta pesquisa, somente a *Toccata* e *Três Evocações* estão editadas – respectivamente: Editora *Metropolis*, Bélgica (2000); e Editora Novas Metas, São Paulo (1989). O manuscrito de *Cavaquinho Bem Temperado*, anexado a este trabalho, encontra-se disponível no acervo particular do

---

[1] Na Edição da obra pela Editora Novas Metas – São Paulo, 1989 – Bosmans escreve: "deixam ao intérprete uma certa liberdade de interpretação, desde que motivada pelo estilo peculiar, quai[sic] improvisando, da música brasileira.

[2] O acervo Curt Lange localiza-se na Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais.

compositor. Não há registro de gravação sonora da obra.

No terceiro capítulo, propõem-se sugestões relacionadas à performance dessas obras, baseadas no estudo interpretativo propriamente dito e nas reflexões advindas do estudo analítico, documental e bibliográfico. Trataremos aqui também da questão da sonoridade brasileira, identificando os elementos característicos, propondo comparações com outras obras do repertório musical brasileiro e os gêneros musicais relacionados.

Até o momento encontramos três pesquisas envolvendo a obra de Arthur Bosmans: a dissertação de mestrado e a tese de doutorado realizadas por PINTO (1995 e 2000) e a dissertação de mestrado realizada por ITABORAHY (2002). Os autores abordam o tratamento do piano em obras solo e como parte da orquestra, priorizando os aspectos formais e idiomáticos, mas sem uma atenção especial às diferentes formas de sonoridade.

Assim, propomos um olhar sobre Arthur Bosmans, compositor belga que navegou por diversas culturas, aportando enfim no Brasil e fixando-se na cidade de Belo Horizonte, onde viveu até o fim de sua vida. Neste novo contexto, Bosmans deparou-se com concepções estéticas diferentes e buscou imprimir na sua música uma sonoridade que exprimisse o diálogo estabelecido entre o compositor, seu novo meio e seu tempo.

1. FROM BÉLGICA *TO* BRASIL

1. FROM BÉLGICA *TO* BRASIL

Neste capítulo, discute-se a vida de Arthur Bosmans no período de composição das obras *Toccata* (1947), *Cavaquinho bem Temperado* (1953) e *Três Evocações* (1982), contextualizando o compositor nos acontecimentos políticos, históricos e artísticos de sua época. A principal fonte aqui analisada é a correspondência entre Bosmans e Curt Lange.

1.1 TROCANDO CARTAS, FAZENDO HISTÓRIA

Arthur Louis Joseph Jean Bosmans van Binderveld, compositor, pianista e regente nascido em 1908 na capital belga, Bruxelas, veio para o Brasil em 1940, chegando inicialmente na cidade do Rio de Janeiro. A convite do cônsul belga, em 1944 viajou para Belo Horizonte incumbido de reger um concerto com a Orquestra Sinfônica do Estado e no mesmo ano fixou residência nesta cidade, assumindo o cargo de regente titular daquela orquestra a convite do então prefeito Juscelino Kubitschek (1902 - 1976). Este, durante seu mandato na década de 1940, instaurou um período de intensa modernização da capital mineira. Havia, naquele momento, um esforço da população local para adaptar-se aos novos tempos, em que pretendiam inserir a capital mineira no espaço das grandes metrópoles nacionais (SOUZA, 1998: 22 e 23).

Com o desenvolvimento da indústria cultural, os cinemas, que na época possuíam suas próprias orquestras, enfrentavam desde a década anterior, 1930, uma crise em decorrência do surgimento dos filmes sonoros. Entretanto, as emissoras de rádio ainda mantinham seu espaço na mídia, garantindo a divulgação musical das orquestras e conjuntos do Conservatório Mineiro de Música. Na ocasião, durante as décadas de 1940 e 1950, a “Rádio Sinfônica” incluiu em sua

programação as *Duas Danças: Burlesca e Dramática*, de Bosmans, passando a irradiar a obra sob a batuta do próprio compositor.

Em 1945, Bosmans organizou um concurso de composição onde importantes nomes de compositores brasileiros – como Camargo Guarnieri, Claudio Santoro, Lorenzo Fernândez – eram cogitados para compor o júri. Esse fato foi narrado em carta enviada ao amigo Francisco Curt Lange, em 22 de maio de 1945, onde mais uma vez solicitava conselhos:

> (...) recebemos 7 partituras para o concurso de composição, das quais 3 absolutamente impossíveis, até a mostrar de longe. Falei ao Dr. Menegale para incluir o seu nome para o jury. Deve ser composto de 6 membros. O Dr. Menegale (não votando), o Senhor, e eu mesmo fariam 3. Faltam 3 membros. Foram citados os nomes de Ed. Guarnieri, Lor. Fernândes[sic], Artur Pereira, Fructuoso Vianna, Camargo Guarnieri, Fr. Mignone. Quais seriam suas sugestões neste assunto?[3]

Em resposta a essa carta, Curt Lange sugeriu uma lista de nomes para o júri do concurso, indicando a inclusão do nome do importante compositor uruguaio Héctor Tosar.

> CONCURSO: Acepto tomar parte. Arthur Pereira estuvo gravísimo y quedó parcialmente paralítico. Ese querido y tan desgraciado amigo no podrá venir. Con todo, sería cuestión de invitarle para saber si está mejor y los médicos le dejan hacer el viaje. Lorenzo Fernandez es sumamente cerrado en sus puntos de vista ultranacionalistas y no sería, así creo, juez equilibrado. Mignone si. Fructuoso Vianna no tiene mucha preparación, pero es Bueno como persona. Eduardo Guarnieri no me agrada. Dígame Ud. la data exacta, porque sería muy interesante que Uds. hiciesen un Jury con el Instituto, así como lo hizo la Asociación Riograndense de Música, que dio excelente resultado. Ha llegado Tosar Errecart, ese gran talento nuestro, que sigue para USA dentro de poco. Podría combinarse con el un viaje para integrar el Jury y darle la oportunidad de un concierto. Qué le parece si nosotros hacemos este Jury:
> Dr. Menegale
> Arthur Bosmans
> Francisco Curt Lange
> Francisco Mignone
> Héctor Tosar Errecart
> Claudio Santoro
> Estos dos últimos poseen una poderosa plática de lectura de partituras contemporáneas. A Santoro se daría también una oportunidad de ir y así podríamos hasta combinar algún concierto.[4]

---

[3] Trecho de carta datada de 22/05/1945, enviada a Francisco Curt Lange por Arthur Bosmans, localizada no Acervo Curt Lange da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais.

[4] Trecho de carta datada de 25/05/1945, enviada a Francisco Curt Lange por Arthur

Nesta carta, Curt Lange rejeita o nome de Lorenzo Fernândez, pois o considerava demasiadamente nacionalista, e não inclui a participação de Camargo Guarnieri no júri do concurso, sugerida de Bosmans anteriormente. Em resposta, o próprio Bosmans descartou o nome de Guarnieri diante da possível candidatura deste ao prêmio, porém voltou a insistir na possibilidade de Lorenzo Fernândez vir a juntar-se aos outros jurados.

> Fiquei muito triste com a noticia de Arthur Pereira que acho um homem muito simpático, de grande valor na sua grande modéstia. Talvez o Camargo [Guarnieri] tenha concorrido. Mas em tudo[sic] caso, acho preciso convidar um paulista para o jury[sic]. Para substituir os nomes de Pereira ou Camargo [Guarnieri] não conheço ninguém lá.
> (...) em todo caso, vou mandar fazer convites à: Mignone, Camargo, Eduardo. (a quem eu já tinha escrito neste assunto). Em casos de desistência, chamaremos à Lorenzo Fernandez, e veremos se encontramos outro nome em S-Paulo.[5]

Apesar de não ter havido o concurso, acreditamos que essa iniciativa expressou o crescente interesse de Bosmans pela composição musical, envolvendo-se o compositor a partir de então cada vez mais intensamente com os assuntos e discussões acerca da música produzida no Brasil e, mais especificamente, em Belo Horizonte.

Este período era propício para a realização do concurso de composição pois, em Belo Horizonte, ocorriam intensas atividades e realizações em prol do desenvolvimento cultural e musical. Contudo, em relação aos avanços estéticos na composição musical, "Belo Horizonte ainda não havia sido contaminada pelo espírito modernista, o que veio a acontecer apenas na década de 1960" (FREIRE, 2006: 44). O "espírito modernista" diz respeito aos efeitos da Semana de Arte Moderna de 1922. Nesse evento, visava-se renovar a criação artística brasileira, através de novas experimentações e em busca da ruptura com o passado estético do século XIX, ainda predominante no país.

Bosmans, localizada no Acervo Curt Lange da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais.

[5] Trecho de carta datada de 27/05/1945, enviada a Francisco Curt Lange por Arthur Bosmans, localizada no Acervo Curt Lange da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais.

> [O] “Ser moderno”, independentemente de uma tendência estético-cultural específica, implicava o desejo de o compositor reformular *radicalmente* seus critérios metodológicos para escrever suas músicas. (CONTIER, 1992: 259-287)

Para os modernistas, a questão das dissonâncias, no sentido do “choque de sonoridades”, era um fator identitário. Algumas obras ilustraram o “novo” no modernismo europeu: *L’Arlésienne* (1872) de G. Bizet (1838-1875); *Tristão e Isolda* (1857-1859) de Wagner (1813-1883); *Nocturnes* (1899) de Debussy (1862 - 1918); *Petrouchka* (1910 - 1911) e *Le Sacre du Printemps* (1913) de Stravinsky (1882 - 1971); *Bolero* de Ravel (1875 - 1937) – segundo KATER (2000).

Entretanto, as novas estéticas musicais representativas da modernidade europeia somente foram levadas pela primeira vez às salas de concerto da capital mineira em 1946, no Festival de Música Pan-Americano organizado pelo próprio Arthur Bosmans. Na ocasião, à frente da Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte, regeu obras de Debussy, Ravel e Gershwin (1898 - 1937). “Bosmans trouxe uma concepção estética que abrangia a música de tradição pós-romântica” (FREIRE, 2006: 42)[6].

O Festival de Música Pan-Americano propunha divulgar as obras de compositores sul-americanos, principalmente da Argentina, Brasil, Uruguai e Venezuela. O festival também contava com obras de países da América do Norte e Europa, como Estados Unidos, Cuba, Espanha, França e Bélgica. Na correspondência enviada em 9 de setembro de 1946 para Curt Lange, Bosmans demonstrou especial empolgação com a execução da obra *Impressiones de La Puna,* do compositor argentino Alberto Ginastera (1916 – 1983), e também declarou o seu grande interesse em divulgar as músicas dos compositores contemporâneos, denotando uma atitude típica do espírito modernista da época:

> Irei reger um concerto no Municipal do Rio em Outubro, para a Prefeitura do D.F. Tenho que dar aqui um concerto Pan-Americano em Novembro (início). Tenho obras dos USA (Copland, Griffes, Thomson) Brasil (Gnattali, Viana, Mignone) Argentina (Ginastera) Cuba (San Juan). Não poderia Você me emprestar uma obra orquestral (acessível a nossa orquestra) por ex. De Tosar ou de um autor Uruguayo ou Chileno?[7]

---

[6] Referindo-se ao fato de Bosmans ter sido o primeiro maestro a reger em Belo Horizonte obras de Debussy, Ravel e Gershwin.

[7] Trecho de carta datada de 09/09/1946, enviada a Francisco Curt Lange por Arthur Bosmans, localizada no Acervo Curt Lange da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas

Em 24 de outubro de 1946 enviou outra carta para Curt Lange. Dessa vez, descrevia parte das obras contidas no programa do concerto e pedia ajuda com a divulgação deste evento internacionalmente.

> Recebi material completo de Ascone[8]. Já estou ensaiando. Porém, por falta de tempo para preparação, executarei desta vez só o 1º e 2º movimentos[9], as quais já me dão um trabalho terrível com a minha orquestra. Está incluído no 1º Festival Pan Americano que daremos nos dias 20 e 23 Novembro. O resto do programa: Gershwin (Rapsody in Blue) Copland (Outavor Overture) Miguez (Prométhée) San Juan (Babaluayé) Fr. Viana (Prelúdio mib) Ginastera (Impresines de La Puna). Solistas: Otto Jordan (pianista tcheco) Juvenal Dias da Silva (Flautista nosso). Poderia Você escrever uma carta à Inspetoria de Educação, pedindo tantos exemplares deste Programa que o Instituto desejar para a difusão? Isto seria muito útil para a situação da Sinfônica diante do nosso Prefeito, mostrando a ele a repercussão dos nossos esforços fora do país. Tenho a intenção de realizar em cada temporada um Festival Pan-Americano.[10]

Tendo em vista que na citação anterior há apenas um compositor brasileiro, Frutuoso Viana, acreditamos que a predileção de Bosmans pelas obras dos compositores de países da América Latina foi alimentada justamente pela relação de proximidade com Curt Lange. Não encontramos ocorrências de outros festivais organizados por Bosmans e apenas a partir da década de 1960 constatamos o crescimento do interesse por festivais de música contemporânea em Belo Horizonte, sobretudo pela parceria entre a Escola de Música da UFMG e a Fundação de Educação Artística.

Curt Lange era o mediador entre os compositores brasileiros e o mercado de edição de obras musicais da América Latina, Estados Unidos e Europa, apesar da distância, pois morava no Uruguai. Essa situação tornava Curt Lange um importante aliado e colaborador para Arthur Bosmans, na articulação dos contatos necessários para a publicação de suas obras, possibilitando-lhe principalmente o acesso ao mercado internacional de música. Verificamos em sua correspondência

---

Gerais.

[8] Vicente Ascone (1897 - 1979) nasceu na Itália, mas passou a viver no Uruguai desde o início de seus estudos musicais até o final de sua vida. Era compositor, trompetista e professor.

[9] Bosmans, neste trecho, referia-se à obra *Acentos de America,* composta por Vicente Ascone. Em carta datada de 4 de fevereiro de 1947, enviada ao Curt Lange, Bosmans cita a obra e solicita a possibilidade de ficar mais tempo com as partituras para que a Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte possa novamente executá-la.

[10] Trecho de carta datada de 24/10/1946, enviada a Francisco Curt Lange por Arthur Bosmans, localizada no Acervo Curt Lange da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais.

que com grande frequência Bosmans solicita a ajuda de Curt Lange, pedindo-lhe tanto recomendação através de cartas como conselhos musicais, na tentativa de conseguir que algumas de suas obras fossem aceitas por editoras de importante expressão dentro e fora do Brasil, alavancando a sua carreira musical. O interesse de Bosmans pela divulgação e reconhecimento de sua obra ficou registrado na carta abaixo, quando diz ter enviado várias remessas de obras às editoras de partitura internacionais:

> Tenciono mandar outros manuscriptos[sic] para *Schirmer*, *C. Fishler*, *Harms*, e *Boosey* & *Hawkes*. No caso de ser relacionado com alguma destas cosas[sic], acha o Sr. possível me mandar uma carta que eu pudesse juntar a música? Eu seria-lhe muitíssimo grato se for possível. (...) Eu tenho impressão que se o nosso "*Officio*"[11] apresentar "*La Rue*" à *Whitman*, exista possibilidade de **sucesso comercial** [grifo nosso], porque ele está **à procura de novas obras** [grifo nosso] para os seus programas do "*Blue Network Broadcasting*".[12]

Na carta seguinte, datada de 10 de novembro de 1944, Bosmans retorna ao assunto e solicita a Curt Lange o envio de carta de recomendação, na tentativa de que duas importantes editoras da época aceitassem suas obras:

> Mais tarde, tenciono mandar outras [obras] para *Schirmer* e *Harms*. No caso de o Sr. ter uns contatos com estas cosas[sic], queria pedir-lhe de me mandar para cada uma, uma carta de apresentação sua, que eu juntarei á carta que eu mesmo escrevo á esta cosas[sic], prevenindo elas sobre a remessa dos meus manuscritos pelo *Officio* Belga. Acho que seria útil uma carta sua, dizendo que me conhece, teve oportunidade analisar as minhas composições, e está incluindo uma obra na série do Editorial do Instituto. Especialmente no que concerne "*La Rue*", acho que poderia dizer que seria interessante lançar esta peça nos E.U., mesmo do **ponto de vista comercial** [grifo nosso].[13]

Nessa carta, observamos que a preocupação de Arthur Bosmans com a divulgação de seu nome e obra não era apenas no âmbito nacional – tendo em vista que residia no Brasil –, mas principalmente internacional, pois ao enviar suas obras

---

[11] Bosmans cita na mesma carta, em trecho anterior, que se trata do "Officio Belga para America Latina", contudo não fornece maiores explicações.

[12] Trecho de carta datada de 27/10/1944, enviada a Francisco Curt Lange por Arthur Bosmans, localizada no Acervo Curt Lange da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais.

[13] Trecho de carta datada de 10/11/1944, enviada a Francisco Curt Lange por Arthur Bosmans, localizada no Acervo Curt Lange da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais.

para análise dos editores musicais, sabia da necessidade de se adaptar aos formatos que interessavam a esse tipo de mercado. Essa preocupação fica clara quando, na citação acima, Bosmans fala sobre a aceitação da obra *La Rue* pelo público norte-americano do "ponto de vista comercial". Isso nos leva a refletir sobre o cenário musical e os movimentos estéticos que influenciavam os compositores de sua época e lugar.

Um dos mais importantes movimentos da década de 1940 era o grupo *Música Viva,* com o objetivo, dentre outros, de divulgar a música contemporânea, sobretudo a composta no Brasil. Sobre esse movimento, encontramos em trecho de correspondência de Bosmans enviada para Curt Lange – em 31 de dezembro de 1944 – comentário sobre a possível visita do grupo *Música Viva* a Belo Horizonte. O *Música Viva* havia entrado em contato com a prefeitura de Belo Horizonte e negociado três concertos para o final do ano de 1944. Contudo, devido a questões administrativas envolvendo a Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte, os concertos foram remarcados para Janeiro de 1945, como Bosmans conta no trecho da carta abaixo:

> "Menegale[14] não me falou à respeito das suas cartas. Eu sabia que o grupo Música Viva viria aqui, e Menegale já deu a resposta afirmativa da Prefeitura. Como foi resolvido que os ensaios da Sinfônica recomeçarão só em 15 de Fevereiro, o Grupo está convidado a vir em Janeiro para os três concertos de música de câmara."[15]

Entretanto, apesar de toda a divulgação e esforços dos organizadores, o grupo *Música Viva* teve que cancelar os três concertos que realizaria em Belo Horizonte.

> O Dr. Menegale, e eu, e todo mundo aqui, achamos absurdo a decisão do grupo "Música Viva". Tanto mais que tudo está pronto. Já teve comunicados nos diários, entendimento com as rádios, etc. É muito triste que uma coisa tão bem preparada deve ficar sem resultado. Espero ainda que as coisas se arranjam, tanto mais que assim teremos o prazer de uma outra visita sua.[16]

---

[14] José Guimarães Menegale foi diretor do Departamento de Educação e Cultura de Belo Horizonte. Em 1944 foi um dos idealizadores e curadores da exposição de Arte Moderna em Minas Gerais. O evento reunia diversos artistas de grande renome, dentre eles: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, Lasar Segal, Portinari, Tarsila do Amaral e Volpi.

[15] Trecho de carta datada de 31/12/1944, enviada a Francisco Curt Lange por Arthur Bosmans, localizada no Acervo Curt Lange da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais.

[16] Trecho de carta datada de 01/03/1945, enviada a Francisco Curt Lange por Arthur

Outra importante interferência na produção musical da década de 1940, em Belo Horizonte, foi a forte concorrência com as músicas populares gravadas e transmitidas à população por meio do rádio, da televisão e da vitrola. Segundo FREIRE (2006), a partir da década de 1950 a música de vanguarda divulgada pelo *Música Viva* tem pouca influência no meio musical local e nos novos rumos da composição em Belo Horizonte. Foi também durante a década de 1950 que o Conservatório de Música da UFMG passou a oferecer cursos de nível superior, tendo nos cursos de piano e de canto suas áreas de maior concentração de alunos, permanecendo assim até a década de 1970.

Desde a implementação dos cursos superiores até o final da década de 1980, os cursos de composição e de regência praticamente não se diferenciavam, e Bosmans ocupava a função de professor desses dois cursos, contribuindo profundamente para o desenvolvimento dos mesmos e, inclusive, para a fundação da Orquestra do Conservatório de Música da UFMG, em 1968. A partir desse momento os alunos de composição e de regência tiveram a oportunidade de ter acesso a um laboratório prático. O laboratório era uma oportunidade raramente oferecida por outras universidades do país, colocando Belo Horizonte em evidência entre os cursos superiores de música.

Um fato importante que observamos foi justamente a interrupção na produção para piano solo entre 1958 e 1982 por Bosmans. Acreditamos que, durante esses 24 anos, as novas possibilidades criadas com o Conservatório Mineiro de Música e, principalmente, com o Laboratório de Orquestração estimularam uma maior produção de Bosmans para obras orquestrais e camerísticas. Provavelmente, antes de sua entrada no Conservatório, suas obras eram interpretadas por ele mesmo, tendo em vista que era um ótimo pianista. A partir do momento em que teve acesso aos cantores e instrumentistas do Conservatório, Bosmans passou a produzir para esses músicos. Contudo, apesar de não ter composto nenhuma obra para piano solo durante aquele período, o piano esteve presente em algumas de suas obras de música de câmara.

Bosmans já havia trabalhado com outras orquestras; inclusive, conforme citamos anteriormente, sua estadia em Belo Horizonte deveu-se ao convite recebido

---

Bosmans, localizada no Acervo Curt Lange da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais.

para reger a orquestra da cidade. Sobre esse fato, é possível supor que lhe possibilitaria e estimularia a produção para a formação orquestral. Entretanto, essas orquestras enfrentavam vários problemas, principalmente relacionados à questão financeira, e ocupavam muito do seu tempo com problemas administrativos ou tinham sua existência abreviada. Em 1948, por exemplo, ocorreu a extinção da Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte, onde Bosmans trabalhou como regente.

Apesar disso, a cidade ainda podia contar com a Orquestra Sinfônica da Academia de Policia Militar, criada também em 1948. Posteriormente, essa orquestra possibilitou a criação da Escola de Formação Musical da Academia de Polícia Militar, contribuindo para a formação de instrumentistas e assim suprindo as necessidades de demanda de músicos para as orquestras do Estado. Segundo FREIRE (2006), esse fato possibilitou o intercâmbio de professores, alunos e instrumentistas das Orquestras e do Conservatório de Música da UFMG na década de 1970, reativando a vida cultural da cidade.

Ainda naquela época – mais precisamente em 1963 –, deu-se a criação da Fundação de Educação Artística (FEA). O seu surgimento contribuiu para o desenvolvimento do processo pedagógico-artístico da cidade, apresentando-se como uma nova alternativa e/ou complementação à formação oferecida pelo Conservatório de Música da UFMG que, segundo FREIRE (2006), era exclusivamente sobre a técnica do instrumento. A partir de então, Belo Horizonte recebeu a visita de diversos compositores e professores, trazidos pela FEA. Esses artistas foram responsáveis pelo desenvolvimento de um novo ambiente cultural, influenciando alunos e professores. FREIRE (2006) cita alguns desses compositores que, a partir da década de 1960, passaram a frequentar e contribuir para os palcos de Belo Horizonte: Rufo Herrera, José Maria Neves, Jorge Peixinho, Lindemberg Cardoso, Dante Grela e Sandino Hohagen. Este último, regente paulista, inovou ao trazer o método de Paul Hindemith: *Treinamento elementar para músicos* (HINDEMITH,1988).

Consequentemente, na década seguinte – 1970 –, diversos grupos de música contemporânea surgiram, gerados e motivados pela Fundação de Educação Artística. Dois importantes grupos surgiram na década de 1970: o grupo *Oficina Multimédia*, que surge em 1977 propondo um trabalho que unia a música e os diversos elementos cênicos; e o grupo Uakti, inaugurando a linguagem multimeios e

os instrumentos de Marco Antônio Guimarães através do espetáculo "*Sinfonia em Re-fazer"*.

A partir da década de 1970, o Festival de Inverno da UFMG passou a destinar-se ao estudo e divulgação da música contemporânea, sendo responsável pela formação de um público específico para esse tipo de música. O Festival de Inverno da UFMG foi criado em 1967, sendo um importante meio de divulgação da música em Belo Horizonte e desde então reunia alunos de várias partes do Brasil. Vários nomes de grande expressão no meio musical brasileiro e internacional fizeram parte do festival como, por exemplo, os músicos Koellreutter, Eduardo Bértola, Joaquim Orellana, Willy Corrêa, Dante Grella e Nicolas Pérez-González, dentre outros, que ministravam aulas de composição. Desde então, a expressão "música contemporânea" passaria a ser adotada no meio cultural da cidade de Belo Horizonte, estabelecendo novos parâmetros estéticos no meio musical, principalmente através da Fundação de Educação Artística e do Festival de Inverno da UFMG.[17]

1.2 DESCOBRINDO O BRASIL!

Ampliando nosso foco de visão sobre o cenário brasileiro e retrocedendo um pouco mais no tempo, podemos dizer que, desde a chegada de Bosmans, o meio artístico brasileiro estava empenhado, de modo geral, nas questões relativas ao nacionalismo.

Como se sabe, as discussões envolvendo o nacionalismo em música começaram a ser debatidas no início do século XX, a partir de intelectuais influenciados pelo positivismo. Inspirado nesse pensamento, MELO (1908) – em *A música no Brasil* – declara o seu "(…) desejo ardente de mostrar-vos com provas

---

[17] Sobre os Festivais de Inverno, ver: OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música contemporânea em Belo Horizonte na década de 80*. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira). Rio de Janeiro: Escola de Música do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, 1999.

exuberantes, de que não somos um povo sem arte e sem literatura, como geralmente dizem, e que pelo menos a música no Brasil tem feição característica e inteiramente nacional" (MELO, 1942: 5). Essa frase provavelmente demonstra a preocupação de Melo e seus contemporâneos com o estrangeirismo na música, representado pelos compositores românticos brasileiros daquela época e suas influências europeias. Todavia, Melo não negava a miscigenação cultural do Brasil pois, em seguida, declarava que "o povo português sob influência do clima americano e em contato com o índio e o africano se transformou, constituindo o mestiço ou o brasileiro propriamente dito" (MELO, 1942: 6).

Na investigação de uma possível "sonoridade brasileira" que se tenha tornado presente nas obras para piano objeto desta pesquisa, consideramos de extrema necessidade um olhar mais detalhado sobre os anos que antecedem a conclusão da *Toccata*. Tendo em vista que a relação entre Bosmans e a cultura brasileira se estabelece a partir de sua chegada ao Brasil, tomaremos como ponto de partida o ano de 1940.

Durante esse período, diferentes linhas de pensamento se formaram em busca de melhor compreender e/ou definir o caráter brasileiro na música e seu rumo. De um lado, o Movimento *Música Viva*, propondo rupturas, engajamentos e novas possibilidades acústicas – segundo KATER (2001). De outro, a "Escola Nacionalista", sob o símbolo de Heitor Villa-Lobos, ícone da música brasileira, e depois inspirada no exemplo de Camargo Guarnieri. Justamente à margem desses grupos encontram-se Bosmans e outros compositores que nunca participaram de correntes ou Escolas Nacionais, embora dialogassem com todas estas, de acordo com suas preferências e sua vontade de expressão.

Segundo AZEVEDO(1956), Camargo Guarnieri e Francisco Mignone eram vistos como os dois compositores que estavam criando a verdadeira música nacional, seguindo um programa estético definido por Mário de Andrade desde a década de 1920. O que Mário de Andrade pretendia era consolidar o que ele mesmo chamava de um "espírito de raça" e, ao escrever o *Ensaio sobre a música brasileira (ANDRADE, 1972)*, propunha ensinar aos compositores brasileiros como fazer a música brasileira.

> O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Se exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Se unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuga ou européia. Não faz música brasileira não. (ANDRADE, 1972: 9)

Nesse sentido, Mário de Andrade propôs três fases “históricas” para a criação musical no Brasil. Segundo SANTOS (2004),

> Na primeira, a fase de "tese nacional", os compositores se imporiam uma artificialidade inevitável, voltada ideologicamente para o estudo e a valorização dos elementos característicos da brasilidade. O emprego sistemático desses elementos na produção erudita exigia dos artistas um esforço muitas vezes contrário a seus hábitos escolares de tradição européia. À segunda fase, a do "sentimento nacional", corresponderia um avanço pessoal para o compositor, que, como consequência dos estudos anteriores, já sentiria, então, brasileiramente, ficando mais à vontade no seu trabalho criativo. E, finalmente, a fase da "inconsciência nacional" - um período livremente estético, em que a sinceridade dos sentimentos pessoais mais o esforço do trabalho nacionalizante anterior coincidiriam em uma linguagem então plenamente caracterizada e estabelecida, permitindo ao artista uma merecida e desejada espontaneidade criativa. (SANTOS, 2004:.20-21.)

No momento do Ensaio, Mario de Andrade acreditava que:

> (...) estaríamos entre o primeiro e o segundo estágios dessa progressiva desobjetivação ou interiorização da feição nacional, tendendo para a estabilização de uma brasilidade não mais dependente da vontade dos artistas, mas necessitando começar por um empenho consciente da parte deles. Nesta "fase de construção" ou "período de formação", importa sobretudo lutar contra as vaidades e imediatismos individualistas, invertendo a situação até então verificada no Brasil - este "país de que a nacionalidade, a unanimidade psicológica, uniformes e comoventes, independeram até agora dos homens dele que tudo fazem para desvirtuá-las e estragá-las". (ANDRADE, 1972: 24)

Acreditamos que essa organização estabeleça semelhanças entre o que Mário de Andrade via como identidade nacional e a concepção do *Sujeito Sociológico* proposto por HALL(2005). A questão da identidade é um assunto largamente tratado nos estudos sociais; na tentativa de esclarecer a compreensão deste termo, HALL(2005) propõe-se a examinar três definições de identidade: Sujeito do Iluminismo; Sujeito Sociológico; e Sujeito Pós-moderno. Basicamente, Hall acredita que para o *Sujeito do Iluminismo* “o centro essencial do eu era a

identidade de uma pessoa" (HALL, 2005: 11), ou seja, o sujeito nasce e desenvolve-se totalmente alheio a qualquer influência externa, emuma concepção extremamente "individualista" da identidade.

Já o *Sujeito Sociológico* seria o somatório das pessoas a quem se atribuiria certa importância e "que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava" (HALL, 2005: 11). Segundo HALL (2005), esse processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático, dando origem ao *Sujeito Pós-moderno*, que assumiria identidades diferentes em momentos diferentes, sendo "formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam" (HALL, 2005: 13).

Voltando aos princípios "andradianos", o sujeito aqui é o compositor iniciante, que absorve o ambiente cultural em que viveu até o momento e, através do seu processo de composição, torna-se inconscientemente "nacional".

Contudo, Mário de Andrade não era unânime, sendo contraposto por outros compositores de grande importância que expressavam seus pontos de vistas sobre as questões identitárias nacionais através de cartas e protestos. Dentre eles, Claudio Santoro que, em 29 de janeiro em 1946, encaminhou à Comissão Prêmio Alexandre Levy – Concurso de Composição do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo – uma carta em protesto sobre a música brasileira, contrapondo a posição tomada por Mário de Andrade e seus seguidores, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri:

> O compositor para ser brasileiro não precisa buscar no folklore a sua inspiração, porque inspirar-se "em caracteres, tendências e processos ritmicos melodios[sic] da música nacional brasileira", tem que ser no folklore, daí a contradição do 3º parágrafo com o segundo. Qualquer compositor que tenha uma grande e segura tecnica de composição poderá fazer isto sem ser brasileiro. Por favor, vejam as obras que Respighi e Darius Milhaud escreveram inspiradas no nosso *folklore*. Nós não possuímos ainda uma escola de composição brasileira, nem uma técnica de composição que possa se chamar de brasileira, aliás não poderíamos ter porque é a nossa musica muito jovem e isto vem com os séculos, daí o absurdo dessas questões. (KATER, 2001: 83)

Fazendo um paralelo com as idéias de Hall, compreendemos que Claudio Santoro expresse nessa citação a concepção do "Sujeito Pós-moderno" (HALL,

2005). Ao citar os exemplos dos compositores Respighi (1879 - 1936) e Darius Milhaud (1892 - 1974), que, inspirados no folclore brasileiro, escreveram algumas de suas composições, Santoro compreende que o sujeito é conceptualizado não pela identidade fixa, essencial ou permanente, mas que este se submete à interferência do tempo e local na relativização da sua identidade.

Na época em que decidiu imigrar para o Brasil, em decorrência da impossibilidade de voltar para a Bélgica pela eclosão da Segunda Grande Guerra, Bosmans era amigo de Darius Milhaud. Na ocasião, Bosmans recebeu ajuda de Milhaud, que lhe havia indicado a uma senhora da aristocracia portuguesa que mais tarde o ajudou com a concessão de um visto autorizando sua ida ao Brasil – segundo PINTO (1995).

Milhaud, compositor francês conhecido pelo uso da politonalidade e do *jazz* em suas obras, fez parte do importante grupo de compositores franceses do século XX conhecido por *Les Six*[18]. Passou pelo Brasil na década de 1920 e, fascinado com a música popular e sobretudo com a música de Ernesto Nazareth, compôs algumas obras inspiradas na cultura brasileira, dentre elas *Saudades do Brazil* (1920). Observamos muitos elementos do ideário do *Grupo dos Seis* nas obras de Arthur Bosmans, principalmente no que diz respeito à presença e receptividade de elementos jazzísticos, síncopes e ritmos complexos – tempos quíntuplos e séptuplos, interjeitados nos tempos mais simples, binário ou quaternário, a exemplo de sua *Toccata* para piano.

Tendo em vista que Milhaud assumia identidades diferentes em diferentes momentos, segundo o modelo proposto por HALL (2005) poderíamos interpretá-lo como um *Sujeito Pós-moderno*. Da mesma forma interpretaríamos a atitude de Arthur Bosmans que, algum tempo após sua chegada ao Brasil, buscou imprimir em suas obras elementos brasileiros ligados aos gêneros típicos, às sonoridades, ao idiomatismo etc..

---

[18] Formado pelos compositores franceses Arthur Honegger (1892 – 1955), Darius Milhaud (1892 – 1974), Francis Poulenc (1899 – 1963), Georges Auric (1899 – 1983), Germaine Taillefere (1892 – 1983) e Louis Durey (1888 – 1979), o grupo tem no compositor Erik Satie e no poeta Jean Cocteau seus principais inspiradores. Representavam uma reação ao Romantismo Alemão e Impressionismo. O Grupo dos Seis estabelecia relação com o Grupo dos Cinco, de São Petersburgo, representado pelos compositores russos: Balakirev, Borodine, César Cui, Mussorgski e Rimski-Korsakov. O grupo foi batizado pelo crítico Henri Collet em um artigo intitulado "*Les cinq russes, les six français et M. Satie"*, publicado na edição do jornal Comœdia, de 16 de janeiro de 1920. O grupo era chamado por Satie por "*Les Nouveux Jeunes*".

No entanto, chamamos a atenção para o fato de que a presença desses elementos caracteristicamente brasileiros na sonoridade de Bosmans não faz dele um compositor em busca da identidade brasileira e muito menos expressa o seu desejo em tornar-se um compositor brasileiro. Acreditamos que, ao incorporar à sua sonoridade o caráter brasileiro, Bosmans buscou homenagear a cultura brasileira, colorindo a sua já plural sonoridade com o que, neste trabalho, denominamos por "sonoridade brasileira". Bosmans não explorou apenas os elementos do Brasil, mas por várias vezes navegou por "coloridos nacionais" de outros países. Exemplo disso foi que, evocando as imagens dos lugares que visitava, compôs obras de inspiração portuguesa, como por exemplo *Ai, A Menina* (1943), *Sonatina Lusitana* (1945) e *Sinfonieta Lusitana* (1980).

1.3 INVENTANDO SONS, LENDO O MUNDO

Arthur Bosmans possui um total de 46 obras – segundo o catálogo de obras encontrado em FREIRE, 2006 –, sendo que dessas identificamos 10 alusivas a elementos da cultura brasileira, a começar com a *Suíte Sul-Americana* – de 1936 – , cujo terceiro movimento é denominado Bahia. Essa obra foi composta quando de sua visita a países da América do Sul. Naquela época, Bosmans trabalhava na marinha, antes mesmo do período em que viveu no Brasil. Entretanto, consideramos que Bosmans começa a imprimir mais sistematicamente uma "cor" alusiva à cultura brasileira somente a partir de suas duas obras de 1947, *Toccata* e *Brasileiras*[19], por

[19] Em carta datada de 27 de Janeiro de 1947 a Francisco Curt Lange, Bosmans relata o momento de conclusão dessas duas obras para piano solo claramente inspiradas em gêneros musicais brasileiros (valsa, modinha, toada e toccata): "Acabei a 'Toccata' dedicada ao Firkusny, assim como as 'Brasileiras' para piano (Valsa, Modinha, Toada)". O registro escrito em partitura da obra '*Brasileiras: Valsa, Modinha e Toada*' não foi encontrado no acervo particular de Arthur Bosmans, sendo portanto a obra desconhecida até o presente momento e por isso não será mais detalhadamente tratada neste trabalho. Apesar disso, o título nos fornece pistas evidentes da evocação do compositor pela brasilidade musical, tanto pela escolha explicitamente brasileira do título, quanto pela escolha dos gêneros musicais brasileiros que a compõem. Contudo, como foi apresentado anteriormente, os documentos da correspondência entre Bosmans e Curt Lange comprovam a sua existência.

meio de “uma concepção estética que abrangia a música de tradição pós-romântica” – segundo a definição proposta por FREIRE (2006: 42)[20].

Sobre essas primeiras obras de inspiração brasileira, em carta de 12 de dezembro de 1945 endereçada a Curt Lange, Bosmans comentou sobre seus novos trabalhos composicionais e, dentre eles, cita as obras *Brasileiras* e *Toccata*, ambas para piano solo.

> As minhas composições continuam a serem muito tocadas, e recebi um pedido urgente de musicas novas para piano. Justamente, eu acabo de concluir: 1º) Sonatina Lusitana (refundando os temas portugueses)[;] 2º) Álbum de 5 Anedotas[; e] 3º) “*Brasileiras*” (Toada, Valsa e Modinha). Todo isto está na copia. Quando pronto, mandarei-lhe uma copia, para o Tosar[21]. Estou acabando a “*Toccata*” e trabalhando a um “Concertino” para Violino e orquestra de câmera. Também tenho esboçado uma “Ballade” para Piano e Quartetto de Cordas, e continuo trabalhando a minha Sinfonia que será sub-titulo de Symphonie Populaire”.[22]

Observamos com frequência a utilização de formas de danças barrocas em várias das obras de Bosmans, sempre aliadas a uma linguagem musical mais avançada – ou moderna. É provável que essa tendência neoclássica tenha origem justamente na influência dos integrantes do *Grupo dos Seis*, principalmente através de Milhaud, que era seu amigo. Exemplo disso é encontrado na suíte intitulada *Ballo Barroco*, de 1958. A obra contém cinco movimentos, fazendo referência a cinco danças de uma típica suíte barroca: I. Allemande; II. Musarde; III. Bourrée; IV. Forlane; e V. Rigaudon.

Em *Cinco Anedotas*, Bosmans utiliza a miniaturização das obras em oposição das grandes formas do romantismo alemão e a presença do humor e ironia, dois outros elementos também frequentemente explorados pelo *Grupo dos Seis*, explicitando a influência dos ideais desses compositores franceses em sua sonoridade. Na citação acima, Bosmans faz um comentário interessante sobre a conclusão das *Cinco Anedotas* em 1945. Contudo, no catálogo de obras do próprio

---

[20] Referindo-se ao fato de Bosmans ter sido o primeiro maestro a reger em Belo Horizonte obras de Debussy, Ravel e Gershwin.

[21] Hector Alberto Tosar Errecart (1923 – 2002) é um dos mais importantes compositores de vanguarda do Uruguai, tendo influenciado toda uma geração de músicos, dentre eles: Jorge Lazaroff, Miguel Marozzi e Luis Juri. Foi professor da *Escuela Universitária de Música* da *Universidad de la República* na década de 1980. Restaurou o ensino de teoria musical de seu país.

[22] Trecho de carta datada de 12/12/1945, enviada a Francisco Curt Lange por Arthur Bosmans, localizada no Acervo Curt Lange da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais.

compositor as *Cinco Anedotas* são atribuída ao ano de 1953.

Apesar dos elementos semelhantes encontrados nas obras dos compositores do *Grupo dos Seis* e nas obras de Bosmans, este último sempre fez questão de deixar claro que não era simpático às formações de grupos e correntes estéticas, pregando que o compositor deveria encontrar a sua linguagem de maneira espontânea.

Na busca pela identidade característica de cada compositor e tendo em vista os grupos e correntes estéticas no Brasil, refletimos sobre a interferência do grupo *Música Viva* na impressão de uma sonoridade brasileira por Bosmans. Concluímos que Arthur Bosmans não se interessava pelo ideário do *Música Viva*, embora fosse, de certa forma, ao encontro de suas preocupações quanto à inovação da linguagem musical, da estruturação formal e da exploração do contraponto.

Nas obras de Bosmans, também percebemos claramente o caráter improvisativo e "espontâneo", inclusive em sua *Toccata*, apesar da sofisticação técnica, harmônica, sonora, dentre outras características. Bosmans concluiu a *Toccata* em 1947, registrando esse momento em carta enviada em 27 de Janeiro de 1947 ao amigo Curt Lange. Além da *Toccata*, comentou a conclusão de outra obra que, conforme já apontamos, supostamente possuiria caráter brasileiro.

> (...) Acabei a "Toccata" dedicada ao Firkusny[23], assim como as "Brasileiras"[24] para piano (Valsa, Modinha, Toada). Mas o pior é a revisão das copias dos materiais de orquestra a fornecer aos Associated M. P.[25]

As *Brasileiras* não serão analisadas nessa dissertação de mestrado porque o seu registro em partitura é desconhecido. Contudo, o excerto da carta acima transcrita comprova a existência das *Brasileiras* naquele momento, descrevendo inclusive que a suíte seria composta de três movimentos, baseados em gêneros tipicamente brasileiros: *valsa*, *modinha* e *toada*.

Dentre os motivos que nos fazem acreditar que as obras do ano de 1947,

---

[23] Rudolf Firkušný (1912-1994), pianista checo radicado nos EUA.

[24] As partituras das *Brasileiras* não estão em posse do acervo pessoal do Compositor e não há registro de edições ou manuscrito da obra. Porém, como demonstram os trechos das correspondências trocadas entre Arthur Bosmans e Francisco Curt Lange apresentados aqui, é possível afirmar que esta obra foi de fato composta e completada durante o ano de 1947.

[25] Trecho de carta datada de 21/01/1947, enviada a Francisco Curt Lange por Arthur Bosmans, localizada no Acervo Curt Lange da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais.

Brasileiras e *Toccata*, marcaram o momento em que Arthur Bosmans iniciou seu processo de interesse e aproximação voluntária pela música brasileira, está o casamento de Bosmans com Dona Walkyria[26]. Naquele momento, Bosmans ocupava o cargo de Diretor Artístico e Regente Estável da Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte, fixando definitivamente residência na cidade de Belo Horizonte. Ao mesmo tempo, Bosmans mantinha suas atividades no exterior, tanto como regente e intérprete – pois era pianista –, como pela edição de suas obras.

As questões envolvendo sua identidade musical, entretanto, eram assunto recorrente em sua correspondência com Curt Lange. Acreditamos que, sobretudo naquele momento, Bosmans estivesse preocupado com o seu lugar de compositor no meio musical e não somente com a função de maestro que exercia. Bosmans, a partir de então casado com uma brasileira, refletia sobre essa nova situação e sobre a construção de sua carreira musical no Brasil, em correspondência enviada para Curt Lange em 28 de abril de 1949.

> Nos deu grande prazer a sua carta. Eu não sabia se já tinha deixado os USA. Também eu não tinha grandes ilusões sobre as possibilidades para um regente novo nos Estados Unidos. Só pela maneira que são redigidas as notícias que recebo de lá, já estava desconfiado. Você tem toda razão em achar que estas lutas aqui são estúpidas[27]. Mas, como estou atualmente à frente da Orquestra Estadual, a qual deve ser integrada no Departamento Estadual de Cultura, achei melhor ficar do que lançar-me em aventuras, sem ter qualquer idéia de onde ir.[28]

Em 1953, Bosmans oficializou a sua cidadania brasileira. Nesse mesmo ano também compôs a sua segunda obra com temática brasileira, intitulada *Cavaquinho Bem Temperado*. Acreditamos que essa naturalização tenha sido um dos principais motivos que estimularam a nova homenagem ao Brasil, por Bosmans.

Até o final da década de 1950, Bosmans já havia composto um total de 8 obras para o piano solo: *Sonata en Colores* (1936); *Ai, A Menina* (1943); *Sonatina*

---

[26] Arthur Bosmans e Walkyria Bosmans casaram-se em 1946, em Belo Horizonte.

[27] As "lutas estúpidas" a que se referia Arthur Bosmans dizem respeito aos conflitos entre ele e o maestro Sartósola, assim como às questões políticas e financeiras envolvendo o seu cargo como Regente titular da Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte. Essa informação foi obtida através de correspondências trocadas entre Bosmans e Curt Lange, encontradas no Acervo Curt Lange, na Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais.

[28] Trecho de carta datada de 28/04/1949, enviada a Francisco Curt Lange por Arthur Bosmans, localizada no Acervo Curt Lange da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais.

Lusitana (1945); *Toccata* (1947); *Brasileiras* (1947); *Cavaquinho Bem Temperado* (1953); *Cinco Clavinecdotes* (1953) e *Ballo Barroco* (1958). Observamos que a produção para piano solo de Bosmans concentrou-se principalmente nas décadas de composição de *Toccata* e *Cavaquinho Bem Temperado* – décadas de 1940 e 1950, constando igualmente três obras em cada. Contudo, como dito anteriormente, o compositor interrompe por 24 anos sua produção para piano solo, voltando a compor para essa instrumentação somente em 1982. Durante esse período de pausa, outras obras evocaram a sonoridade brasileira em outras formações instrumentais, dentre elas, as obras: *Minas Gerais* – em 1968, para canto e piano –, *Brasileiras* e *Valsa... da outra esquina* – ambas em 1974, para violão –, *Tropicana I* – em 1975, para flauta e fagote – e *Meu nordeste* – em 1979, para canto e piano.

Em 1982, Bosmans volta a produzir para o piano solo e compõe duas suítes: *Três Valsas* e *Três Evocações*. As *Três Valsas* evocam a sonoridade das valsas de outros três países: Áustria, Estados Unidos e França. Essas obras expressam a grande habilidade de Bosmans em imprimir em suas sonoridades as imagens, retidas em sua memória, dos países que visitava.

As *Três Evocações: Fazenda* [*Seresta*], *Subúrbio* [*Toada*] e *Terreiro* [*Dança*], é portanto a última das três obras para piano solo que evocam o caráter brasileiro. No manuscrito da obra, Bosmans também indica o título em sua língua natal, francês: *3 Evocations Brésiliennes*.

A sonoridade brasileira é representada tanto em *Três Evocações* (1982) quanto em *Cavaquinho Bem Temperado* (1953) principalmente através da síncopa, que se configura como um importante elemento rítmico explorado com grande frequência em ambas as obras, apesar da distância temporal das datas de composição, cerca de 29 anos. Acreditamos que as questões envolvendo a sonoridade brasileira em Arthur Bosmans expressam a admiração e identificação com a pluralidade cultural no Brasil pois, apesar da cidadania brasileira de Bosmans, este era ainda assim considerado um estrangeiro. Bosmans algumas vezes demonstrou o desejo de ser identificado como brasileiro, pois já havia vários anos que vivia no Brasil – Bosmans viveu 51 anos neste país, mais da metade de sua vida.

Ao participar de determinado concurso de composição, realizado pelo Governo do Estado com o objetivo de escolher o hino oficial de Minas Gerais,

Bosmans demonstrou profunda tristeza com o resultado pois, apesar de ganhar o primeiro lugar, o regulamento não permitia a inscrição de estrangeiros e, por esse motivo, o concurso teve que ser anulado.

> "Segundo o depoimento de D. Walkyria e de Cláudia Cimbléris, este acontecimento magoou profundamente o maestro, que jamais conseguiu aceitar o fato de não ter reconhecidos a sua dedicação e amor a Minas Gerais e ao Brasil, sendo sempre aqui identificado como um estrangeiro" (PINTO, 1995: 36 e 37).

De acordo com o regulamento do concurso, Bosmans havia participado com um pseudônimo, tendo revelado sua identidade real somente após o resultado final do concurso, e não pôde imaginar que fosse desconsiderada a sua cidadania brasileira. Essa canção deu origem a sua obra *Minas Gerais*, de 1968, para canto e piano.

Contudo, acreditamos que Bosmans já era parte da cultura mineira e brasileira pois, desde a década de 1950, era responsável pela formação de vários dos jovens músicos que inventavam a música brasileira e, mais especificamente, a música em Minas Gerais. Seus ensinamentos permanecem vivos até hoje nas palavras dos seus discípulos, muitos dos quais são professores da mesma instituição em que lecionou e fundou o curso de composição, a Escola de Música da UFMG.

2. POR UMA SONORIDADE BRASILEIRA

2. POR UMA SONORIDADE BRASILEIRA

Este capítulo propõe uma reflexão sobre o termo “sonoridade brasileira”, utilizado nesta dissertação para expressar a forma como o compositor Arthur Bosmans combina determinados elementos musicais – ritmos, timbres, harmonias etc. – nas obras *Toccata* (1947), *Cavaquinho Bem Temperado* (1953) e *Três Evocações* (1982). Para tal, levantamos algumas definições sobre a “sonoridade” a partir do trânsito pelas outras artes e áreas afins do conhecimento – como a literatura, a pintura e a filosofia, por exemplo – tendo em vista os diversos sentidos que a palavra “sonoridade” possui isoladamente.

2.1 DIÁLOGOS SONOROS

Sobre o sentido de “sonoridade” enquanto manifestação física de vibração dos “corpos”, encontramos no livro *Filosofia da Arte* – publicado em 1976 e escrito pelo filósofo alemão Friedrich von Schelling – uma definição para o sentido de sonoridade em contraposição ao que entendemos por ruído sonoro.

> *Nota 1.* Não preciso discutir mais extensamente a diferença da sonoridade com relação a som e ruído. Som é o genérico. Ruído é som, só que interrompido; sonoridade, o som aprendido como continuidade, como fluxo ininterrupto do som. A diferença superior de ambos é, porém, que o mero som ou ruído não deixa reconhecer nitidamente a unidade na multiplicidade, o que, ao contrário, a sonoridade faz, a qual, por conseguinte, é som vinculado à totalidade. É que, na sonoridade, não ouvimos meramente o som simples, mas uma porção de sons como que nela envolvidos ou que nasceram com ela, e de tal modo, que prevalecem os sons consonantes, ao passo que lá são os dissonantes. **O ouvido exercitado até mesmo os distingue e, além do uníssono ou do tom fundamental ouve também sua oitava, a oitava da quinta etc.** [grifo nosso] A multiplicidade, que na coerência como tal está vinculada à unidade, torna-se, portanto, na sonoridade, uma multiplicidade viva, uma multiplicidade afirmante de si mesma.
> *Nota 2.* Uma vez que a sonoridade dos corpos é posta pela coerência,

> também o próprio som nada mais é que o restabelecimento ou a afirmação, ou seja, a identidade na coerência, por meio da qual o corpo – posto fora da identidade – se reconstrói em si mesmo no repouso e no ser. (SCHELLING, 1976: 148)

Quando Schelling diz ser a sonoridade justamente o som em sua continuidade, entendemos que a multiplicidade de sons e ruídos envolvidos na ação sonora são percebidos em sua unidade pela representação por um timbre específico. Ou seja, podemos diferenciar a mesma altura sonora – por exemplo um "dó 3" – tocada em instrumentos diferentes através da resultante dos múltiplos sons e ruídos gerados pela ação, apesar destes possuírem características próximas, como por exemplo as relações dos harmônicos, que Schelling cita (grifo nosso na citação anterior). Apesar disso, instrumentos diferentes podem aproximar suas sonoridades a fim de evocarem a sonoridade um do outro, seja ao alterar a resultante de harmônicos ou do timbre através de diferentes ataques, seja pela aproximação da região de alturas, alteração da caixa de ressonância etc. Podemos observar essas estratégias, por exemplo, em passagens de algumas obras para orquestra de Debussy. Nestes casos, o compositor faz com que uma linha melódica passe de um instrumento para outro, fazendo-nos perceber a mudança de timbre de forma muito sutil. Também podemos observar em trecho da obra para orquestra *Bolero*, de Ravel, quando em determinado momento o flautim toca em intervalos de 4as compostas para imitar os harmônicos e o timbre resultante de um órgão de tubos.

Na música brasileira, os instrumentos de percussão da música popular de origem africana são frequentemente representados através dos clusters e da exploração dos registros graves, que evocam os timbres dos tambores. Podemos encontrar exemplos na intensa valorização do registro grave do piano nas obras de Ernesto Nazaré, compositor brasileiro que transita entre o popular e o erudito. Observamos, nas obras de Bosmans, como o registro grave do piano é mais explorado e muitas vezes mais valorizado em comparação com outras de suas obras que não pretendem evocar uma sonoridade brasileira.

Na literatura brasileira do piano, especificamente, encontramos com frequência a evocação de timbres de violões de sete cordas – principalmente nas modinhas e serestas, dois dos gêneros mais utilizados por Bosmans –, e de

instrumentos de percussão à maneira citada anteriormente, como por exemplo é o caso de algumas obras da *Prole do bebê* nº 2 de Heitor Villa-Lobos. Portanto, mesmo que esses timbres sejam evocados em instrumentos com sonoridade aparentemente distante – é o caso do piano quando evoca a sonoridade do violão de 7 cordas nas modinhas, por exemplo –, reconstrói-se na representação idiomática de determinadas passagens musicais a identidade sonora de um instrumento que não está sendo tocado e que somente nos chegou à memória pela associação desse idiomatismo característico. Um exemplo evidente dessa representação está na passagem de Villa-Lobos *O trenzinho do caipira,* para violoncelo e piano. Nesta obra, o "ruído" do atrito de freada do trem nos trilhos é evocado pelo violoncelo através de efeitos de harmônicos. Ou seja, apesar de o violoncelo não ser um instrumentos que realize o atrito semelhante ao do trem em seu movimento de freada nos trilhos, é através do atrito do arco nas cordas que Villa-Lobos evoca uma sonoridade semelhante que traz à memória a mesma sensação e "imagem" sonora. Dessa mesma maneira, os compositores apropriam-se de recursos para representar o idiomatismo de outros instrumentos e evocar sonoridades, por exemplo, do violão de sete cordas presente nas modinhas e serestas, no piano.

Dessa forma procede Bosmans quando, ao evocar a sonoridade de um violão de seresta em *Fazenda*, primeiro movimento da suíte *Três Evocações*, explora o tipo de ataque, movimento melódico e região de altura característicos*,* como veremos no terceiro capítulo.

Esses recursos são explorados no piano, em particular, através do manejo do pedal, da qualidade do ataque e das combinações de alturas e intervalos, como exemplifica a utilização de *clusters*, que sugerem uma altura resultante imprecisa, ou difícil de se definir, resultado semelhante a algumas sonoridades de instrumento graves de percussão. Por exemplo, na *Toccata* e em *Subúrbio*, segundo movimento da suíte *Três Evocações,* Bosmans explora a característica de uma sonoridade tipicamente percussiva através de *clusters*, frequentemente na região grave do piano.

Em diálogo com a literatura, podemos observar que o sentido da manipulação da "sonoridade" presente em poemas está relacionado com a memória da fonética, através da repetição de sílabas em favor de uma "musicalidade", e

também na representatividade de alguma sensação imagética. Para exemplificar a questão da sonoridade como elemento de estruturação de um discurso poético analisamos *A onda*, de Manuel Bandeira:

> a onda anda
> aonde anda
> a onda?
> a onda ainda
> ainda onda
> ainda anda
> aonde?
> aonde?
> a onda a onda

As representações do objeto (onda) que movimenta-se (anda) em algum lugar (aonde) e que continuamente (ainda) é repetido em movimentos de curta duração – pois o poema é seccionado em frases de até duas palavras – explora a semelhança de sonoridade entre as combinações de vogais (“ao” e “ai”) e das sílabas finais (“da” e “de”) que representam a imagem do movimento de vai e vem das ondas do mar na praia. Compreendemos que nesse caso o termo “sonoridade” seja o elemento que estrutura o poema em relação a sua rima e representação imagética do movimento fonético.

Nas artes plásticas, o pintor Kandinsky relacionou as cores com as sonoridades dos timbres dos instrumentos. Em seu livro *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, descreve as cores apontando as sonoridades que lhe remetem a memória auditiva:

> Amarelo "potente": como elevado grau de atividade: trompete ou fanfarra estridente.
> Azul claro: flauta.
> Azul escuro: violoncelo.
> Azul mais escuro: contrabaixo.
> Azul muito escuro: sons graves do órgão.
> Verde absoluto (estabilidade): sons amplos e calmos do violino, no registro médio.
> Vermelho claro quente (vermelho saturno): fanfarra na qual sobressai a trombeta.
> Vermelho médio (vermelho-cinabre): tuba.
> Vermelho frio: sons médios e graves do violoncelo.
> Vermelho frio claro: sons agudos do violino.
> Laranja: sino do ângelus, voz de contralto, viola tocando um largo.
> Violeta: vibrações surdas do corne inglês, da charamela, sons graves do fagote.
> Branco: silêncio absoluto repleto de potencialidades.
> Preto: silêncio eterno, pausa final, é a cor mais desprovida de ressonância.
> (KANDINSKY, 2000)

Através de correspondência com o compositor austríaco Arnold Schoenberg, Kandinsky mantinha relação estreita com o universo musical. O interesse em "traduzir" as sensações visuais das cores para as sensações auditivas dos diversos timbres dos instrumentos da orquestra foi uma questão que também afetou Schoenberg quando, ao compor seu drama musical *Die glückliche Hand* em 1913, imaginou a projeção de cores que estabeleciam relação direta com as sonoridades. Em determinada correspondência Schoenberg descreve como a sinestesia da "sonoridade Amarela", criada por Scriabin na sinfonia *Prometeus, poema do fogo*(1995), havia-lhe afetado: "A 'Sonoridade Amarela' agrada-me enormemente; é exatamente o que tentei fazer com minha Mão Feliz"[29] (CAVALIERI, 1995: 45).

Assim como Schoenberg e Scriabin, outros compositores do século XX também trouxeram para suas obras a ideia da utilização de cores associadas a determinadas sonoridades. É o caso do compositor francês Olivier Messiaen, que fez das cores um dos parâmetros que estruturavam e organizavam as escolhas composicionais, sua sonoridade e linguagem musical. Para Messiaen, a correspondência entre o som e a cor era ainda mais especial; muitas vezes, sua capacidade de "ouvir" as cores e "enxergar" as sonoridades foi motivo de polêmica e questionamentos. Em trecho de entrevista, citada a seguir, Messiaen expressa a sua angústia.

> [Um dos maiores dramas de minha vida] consiste em explicar para as pessoas que eu vejo cores quando ouço música e elas não vêem nada, nada mesmo. É terrível. E elas não acreditam em mim. Quando ouço música - e isto sempre foi assim desde que eu era criança - eu vejo cores. A expressão dos acordes se dá para mim em termos de cores - por exemplo, um laranja amarelado com um toque avermelhado. Estou convencido de que se pode transmitir isso para o público ouvinte. (Entrevista de Messiaen. In: BERNARD, 1995: 203)

O desejo de poder transmitir ao "público ouvinte" a sensação sonora que as cores lhe traziam fez com que Messiaen atribuísse às cores uma função estrutural tão importante quanto os conteúdos contrapontísticos, formais, harmônicos, rítmicos e timbrísticos. A sonoridade era entendida, nesse caso, como

---

[29] Original em alemão: "*Nur gehen Sie weiter als Ich im Varzichtleistenauf jeden bewussten Gedanken, auf jede lebensartige Handlung".*

uma miscelânea de cores, e, para Messiaen, compor uma obra musical era como pintar um quadro a partir das sonoridades que as cores lhe traziam.

> No intuito de aproximar o ouvinte da dimensão das cores, Messiaen escreveu nos prefácios de suas composições ou nas próprias partituras indicações de cores específicas, de forma que ficasse evidente, para o intérprete e para o ouvinte, a relação cor/estrutura harmônica. Essas indicações, muitas vezes, vêm escritas de uma maneira poética, ambientando e precisando a tonalidade da cor: céu azul e verde dourado da montanha; o grande lago azul, por exemplo, são encontradas em *La fauvette dês jardins.* A regularidade e a precisão de suas indicações levaram os analistas a estabelecer um quadro de correspondências entre as cores e a base de seu pensamento harmônico: os modos de transposição limitada. Cada modo e cada transposição teriam, assim, uma coloração especial, de forma que, ao se interpretar ou analisar uma peça, seria possível circunscrever "visualmente" as cores indicadas pelo compositor. (CAZNOK, 2003: 50)

Modo	Transposição	Composição / Movimento	Cores
2	1	*Prélude* / V	Violeta-púrpura
3	2	*Canyons* / IV	Cinza e dourado
4	5	*Catalogue d'oiseaux* / VII	Violeta, violeta-escuro
6	4	*Vingt regards sur l'Enfant Jésus* / V	Amarelo sulfúrico transparente com reflexos de malva e pequenas manchas de azul-da-prússia e de marrom; azul-arroxeado

CORRESPONDÊNCIAS SONS/CORES EM MESSIAEN. (BERNARD, 1995: 207)

Segundo Caznok, os fatores que geram essa multiplicidade e mistura de cores – exemplo: cinza e dourado; ou "céu azul" e "verde dourado da montanha" – são: a superposição de cores – sonoridades – através da simultaneidade de diferentes tipos, texturas, modos e timbres; os modos "impuros", através do empréstimo de notas de outros modos; e a "cascata" de cores, através da brusca alternância de modos e "transposições na linearidade de uma mesma camada".

> A partir da década de 1960, Messiaen tornou-se cada vez mais sensível às cores e ampliou as correspondências para além dos modos. A disposição e o espaçamento das notas de um acorde e também sua densidade tornaram-se critérios importantes para que o analista/intérprete/ouvinte possa se aproximar das cores vivenciadas por ele. (CAZNOK, 2003: 51)

A relação entre cores e sonoridade esteve presente em algumas das obra de Bosmans, pois podemos encontrar evocações de colorido sonoro em: *Sonate en couleur* (1936), obra dividida em I. *Pourpre*, II. *Gris* e III. *Vert;* e *La vie en bleu* (1937), obra dividida em I. *Fable*, II. *Jeu*, III. *Valse* e IV. *Marche*. Contudo, não se trata de um estado sinestésico, pois Bosmans não fazia a associação de cores e sonoridades assim como Messiaen, mas pela livre associação simbólica, assim como Debussy muitas vezes fez a imagem de chuva, vento, água etc. Ou seja, para Bosmans as cores representavam muito mais um estado emocional – no sentido de que o azul possa sugerir um estado de calma ou paz para alguém – do que a sonoridade gerada pela associação de intervalos de alturas comum aos sinestésicos.

O compositor Almeida Prado, ex-aluno de Messiaen, também fez uso da sugestão "colorística" de sonoridades em muitas indicações de expressividade em sua obra. Um exemplo está na obra *Três croquis de Israel* (1990), quando o compositor evoca o azul do mar vermelho, o vermelho das montanhas e o claro tom das areias da praia. Sua sugestão de uma "sonoridade colorística" está entre o sinestésico e a lembrança emocional do lugar que visitou.

A sonoridade também pode ser associada com a simbiose da sensação tátil e visual, segundo o ponto de vista da autora Caznok(2003). A imagem do vento evocada nas obras *Les Boréades*, de Rameau, e *Ce qu'a vu le vent d'ouest*, dos prelúdios de Debussy, é descrita e interpretada pela autora como uma "sonoridade esvoaçante".

> *O vento*: geralmente evocado por meio de escalas ascendentes muito rápidas e glissandos, pode vir associado ao timbre dos instrumentos de sopro. No piano, os efeitos do pedal de sustentação (pedal direito) contribuem grandemente parra a produção de uma **sonoridade "esvoaçante"** [grifo nosso]. (CAZNOK, 2003: 100)

Nesse caso, a "sonoridade esvoaçante" faz alusão ao sentimento de leveza, pois "esvoaçante" pode remeter-nos à memória de algo que voa ou que sofre menos influência da gravidade; e ao movimento do vento, tendo em vista que "esvoaçante" também pode aludir à imagem de algo que se movimenta "delicadamente" no ar. A associação com o timbre dos instrumentos de sopro, a velocidade das escalas e sua direção ascendente foram utilizados para representar

a relação da imagem com o timbre, tempo e altura que formam o sentido da sonoridade pretendida. É curioso como a sonoridade também pode ser associada ao movimento e à sensação física da matéria, e não somente a algo estático como uma cor, imagem, timbre ou mesmo um sentimento.

Em relação à expressão de uma "personalidade", encontramos em outro trecho do mesmo livro de Caznok os termos "intimista" e "*épatante"* – impactante –, utilizados para qualificar a sonoridade das orquestras românticas do século XIX.

> No século XIX, as buscas acústicas se concentraram em duas vertentes opostas e quase extremas: **a sonoridade intimista e a sonoridade *épatante***. [grifo nosso] Esses dois efeitos não estão ligados somente à quantidade de instrumentos que aparecem na orquestra romântica, em número duas e até três vezes maior do que na orquestra clássica. São maneiras de agenciar a ambientação acústica (instrumentação/ orquestração, andamentos, desenvolvimento harmônico, intensidades e texturas, entre outros componentes) de forma ou a envolver o ouvinte e causar uma sensação de proximidade, ou a impactá-lo e tomá-lo de assalto. Esses dois climas podem ser percebidos tanto na alternância dos movimentos de uma sinfonia romântica quanto em obras para instrumento solo. O repertório composto para piano é paradigmático a esse respeito. (CAZNOK, 2003: 72)

A imagem poética de algo que não se pode tocar e nem definir o contorno é descrita por Caznok como "sonoridade *brouillée"* (CAZNOK, 2003: 156). Essa sonoridade desfocada foi percebida na obra *Lontano* de Ligeti, quando os "campos sonoros micropolifônicos" são explorados, provocando a "neutralização e a indiferenciação perceptiva de intervalos e ritmos". Caznok acredita que a partir do momento em que Ligeti opta pela "enunciação de timbres solistas, acordes e de motivos e células rítmico-melódicas identificáveis em seus perfis intervalares, expressivos e dinâmicos", a sonoridade é percebida como um "sonoridade mais nua".

A utilização de uma linguagem própria do universo sonoro também aparece, por exemplo, em adjetivos comumente usados para qualificar o conceito de sonoridade. Caznok neste último excerto faz uso da palavra "estridente" para expressar a sonoridade dos compositores Alexander Mossolov e Vladimir Deshevov.

> Essa **sonoridade estridente** [grifo nosso], ligada à energia, ao movimento e à aceleração aparece, também, no futurismo soviético, com Alexander V. Mossolov (1900-1973), em cuja obra *O aço*, de 1928, há ruídos feitos com uma folha de metal, e com Vladimir M. Deshevov (1889-1955), famoso por

> suas composições para máquinas, tais como *Trilhos*, de 1926. Honneger (1892-1955) com *Pacific 231*, de 1923, e Eric Satie (1866-1925), com *Relâche,* de 1924, foram os representantes da cultura francesa nessa vertente. (CAZNOK, 2003: 102)

Paul Griffiths descreve o timbre do “piano preparado” utilizado pelo compositor John Cage:

> Em 1938, Cage descobriu que era possível ter uma verdadeira orquestra de percussão sob o controle de duas mãos, adaptando objetos estranhos, geralmente de borracha, metal, madeira ou papel, às cordas de um piano. Este "piano preparado" fornecia uma vasta gama de **sonoridades percussivas** [grifo nosso], em vez dos sons habituais. Além disso, permitia ao compositor ajustar empiricamente os timbres durante a composição: pela primeira vez, ele realizava experiências sonoras que se tornariam comuns nos estúdios eletrônicos. (GRIFFITHS, 1998: 107-109)

Nesse trecho, Griffiths compara o piano a uma orquestra, a referência mais frequentemente lembrada para expressar o sentido de variedade e possibilidade do “colorido” timbrístico. O piano é um instrumento de cordas percutidas, e seria redundante a comparação com os instrumentos de percussão. Entretanto, Griffiths quis chamar a atenção para o fato de que, apesar de sua sonoridade tradicional – cordas percutidas por martelos macios –, a partir do universo sonoro proposto pelo compositor John Cage a sonoridade do piano ganhava dimensões de uma orquestra de percussão, deixando de possuir a original referência das alturas, pois em lugar dessa havia o teclado de timbres, que transformava a sonoridade do piano em uma “orquestra” de sonoridades percussivas.

Diante desses vários exemplos, percebemos como a pluralidade do termo “sonoridade” pode ser entendida através de conceitos que ultrapassam o simples sentido de som e que, apesar de se esperar que o músico fique limitado pela compreensão da sonoridade do ponto de vista exclusivamente auditivo, os diálogos com os mais diversos sentidos – táteis, olfativos, visuais etc. – são explorados frequentemente pelos compositores, principalmente a partir do século XX.

Embora fuja ao objetivo dessa pesquisa aprofundar-se mais detalhadamente sobre as questões envolvendo a sinestesia entre som, imagens e sensações táteis, julgamos ser necessário abordar o sentido do termo “sonoridade” em sua diversidade de associações porque apontaremos as características

tipicamente brasileiras que acreditamos estar presentes nas três obra para piano de Bosmans selecionadas: *Toccata*, *Cavaquinho Bem Temperado* e *Três Evocações*. Essa "sonoridade" não poderia ser definida apenas como um conjunto de elementos rítmicos, ou um sistema harmônico determinado, nem pela utilização de melodias folclóricas, mas pelo conjunto de todos estes elementos e/ou outros que juntos nos trazem à memória a evocação de um produto identificado como brasileiro. Acreditamos que nas três obras selecionadas Bosmans não havia pretendido compor uma música brasileira, mas que, através de um exercício de "estilo", pudesse adicionar, em seu momento de composição, toda impressão de Brasil, não se atendo apenas às características musicais, mas também às características visuais, táteis, palativas, olfativas e sonoras, ou seja, que no sentido mais amplo pudesse remeter-nos à cultura brasileira, musical ou não. Em depoimento de Oiliam Lanna (11/05/2011) – professor de composição da Escola de Música da UFMG e ex-aluno de Bosmans – ele nos relatou que Bosmans, desde a primeira vez que chegou ao Brasil, ficou encantado com o colorido vibrante da natureza, com o sons exóticos, com o sabor da comida, das frutas... e que todas essas novidades não passariam desapercebidas na obra de um compositor que possuía uma enorme sensibilidade estética e domínio da expressão técnica de composição. Na mesma conversa, o Professor Oiliam Lanna afirma que Bosmans, ao improvisar ao estilo de Debussy, alcançava uma sonoridade isenta de qualquer elemento que não fosse "debussyano", ao improvisar como Mozart ouvia-se apenas a sonoridade "mozartiana", porém ao improvisar sobre o folclore brasileiro ouvia-se uma miscelânea de elementos e influências além da "sonoridade brasileira" e o mais importante era que ouvia-se a sonoridade "bosmansiana".

Os termos sonoridade "debussyana", sonoridade "mozartiana", sonoridade "bartokiana", sonoridade "basmansiana"... nos apontam para mais um sentido que identifica a representação da sonoridade específica de um determinado compositor e não apenas de uma cultura ou tradição musical. Sobre a sonoridade "debussyana", por exemplo, podemos encontrar várias utilizações, pois o termo já faz parte do vocabulário dos músicos ao apontar uma sonoridade impressionista.

Bruno Kiefer descreve a obra *Fiandeira* de Villa-Lobos: "A Fiandeira, para piano, de 1921. A obra é bem francesa (impressionista) com escalas por tons, **atmosfera debussyana** [grifo nosso] e tudo mais." (KIEFER, 1986: 41). Abaixo duas

citações do termo “debussyano” no contexto das artes plásticas e em seguida na poética de Manuel Bandeira.

> A elaboração delicadíssima, um *je ne sais quoi* de atmosfera de contos de fadas, conferem a essa pintura o encanto de uma música muito cromática, **debussyana** [grifo nosso]; o aproveitamento das mil nuanças de que é capaz o uso do nanquim produz mesmo efeitos musicais. (CARPEAUX, 2005: 276)

> (...) o "y" do **debussyano** [grifo nosso] verso bandeiriano *Pra lá y pra cá* vem ressoar no passo do seguinte, gardeliano, pela possivel analogia entre "tanga" y "tango". (SALGUEIRO, 2002: 54)

O que chamaremos nesta dissertação de “sonoridade brasileira” é, portanto, todo o conjunto de elementos sonoros que nos traz à memória a brasilidade em seus sentidos plurais. Dentre esses elementos, destacamos o ritmo, através das síncopas características, por exemplo; a harmonia, o timbre, as sonoridades, ou mesmo a utilização de gêneros tipicamente brasileiros, que nos façam lembrar de um determinado lugar do país, sua cultura, seus costumes, a época etc. Apesar de Arthur Bosmans ter nascido na Bélgica, viveu a maior parte de sua vida no Brasil e por isso foi considerado pelas pessoas mais próximas e, principalmente, por ele mesmo, como um cidadão brasileiro. Nada mais natural que esse compositor, de enorme sensibilidade musical, improvisasse e “temperasse” a sua música com o “colorido nacional”.

Consideramos que as questões envolvendo o produto nacional sejam de fundamental importância para a compreensão do que Bosmans identificava como nacional. Durante os primeiros anos em que Bosmans viveu no Brasil, as reflexões sobre o “nacional” eram intensas e havia, na década de 1940, a preocupação em identificar os elementos tipicamente brasileiros. Acreditamos que os produtos das reflexões sobre o sentimento nacional tenham servido de exemplo de música brasileira para Bosmans.

2.2 REFLETINDO SONS CULTURAIS

Sobre o interesse pela música que representasse uma determinada nação podemos apontar vários exemplos musicais antecedentes, de compositores que não tinham como objetivo levantar questões relacionadas a algum sentimento nacionalista. Esses exemplos ocorrem desde as pequenas obras para teclados do século XVIII de Anna Magdalena Bach – onde encontramos *Poloneses* –, ou mesmo nas *Allemandes* das suítes de Johann Sebastian Bach, passando pelos cantos irlandeses, canções gaulesas, escocesas e italianas que Beethoven harmonizou; em seguida, encontramos no Romantismo as *Poloneses* de Chopin e Danças Húngaras de Liszt e Brahms. Junto a esse sentimento de evocação de uma cultura, da qual o compositor não necessariamente faria parte como nativo, incluímos Arthur Bosmans que, apesar de sua nacionalidade belga, aporta no Brasil e dá início a uma série de obras baseadas na sonoridade brasileira.

Bosmans, ao compor obras que representassem os países que visitou, não pretendia compor como brasileiro ou música brasileira, mas apenas apresentar o seu olhar "impressionista" sobre o Brasil. Em nossa interpretação, esse olhar impressionista expressou a preocupação que havia em Bosmans de que essa sonoridade brasileira fosse percebida apenas como uma impressão sutil do lugar evocado, assim como na pintura impressionista, onde a nitidez do contorno era menos importante ou menos efetiva do que as nuances de cores e sensações imagéticas. Esse processo fazia com que o ouvinte não pudesse perceber o exato "contorno" dessa sonoridade brasileira. Bosmans, em entrevista cedida à pesquisadora Glaura Lucas em 16 de Novembro de 1990, explica o que pensa sobre as questões que envolvem a evocação musical das culturas dos países que visitou:

> "Nunca tentei imitar a música daquele país, porque o que eu achei que valia eram as impressões que isso me dava e que, quando eu ia embora, anos depois, pensava a Bahia, por exemplo, e me lembrava das impressões que isso me tinha dado. Eu tenho uma peça que se chama Suíte Sul-Americana: Santa fé, Argentina, Guaiaquil no Equador, Bahia no Brasil, são essas representações daquilo que guardei como impressão daqueles lugares, mas não têm nada que venha da música argentina, nem equatoriana, nada disso!" (Entrevista concedida por Arthur Bosmans, 16 de novembro de 1990)

Bosmans nunca se interessou em participar de movimentos artísticos ou utilizar um determinado sistema de composição, pois sua preocupação maior estava relacionada à identidade artística. Sua opinião a respeito da utilização de temas populares era clara e enfática, optando pela liberdade de expressão artística, pois considerava que o artista possuía, em seu instinto e sensibilidade, os recursos necessários para expressar musicalmente uma determinada cultura nacional. Em outro trecho da entrevista, Bosmans afirma que para representar um país, o compositor deveria ser capaz de guardar as lembranças dos lugares visitados e então "transmitir ao ouvido uma impressão que dará uma ideia mental ao que representa aquele lugar, sem que para isso tenha que pegar textualmente um tema de lá, de lá ou de lá...". Para Bosmans, as influências deveriam ser um acontecimento natural durante o processo de composição, assim como a construção de uma obra, apesar do planejamento inicial, mantinha o seu percurso em mistério.

> É claro que antes de começar uma peça ...eu tenho uma idéia geral. Agora, pouco a pouco [começo] a fazer os detalhes, mas não tenho a determinação [de] ...usar tal sistema de harmonia, ou tal sistema de contraponto, não! Isso vem a medida que a obra [é construída]. Tem muitas passagens ...contrapontadas que quando comecei não sabia que iam ser contrapontadas. Chega naquele momento, escrevo uma grande parte de uma obra e num determinado momento digo: Mas esses dois temas dariam um contrapondo muito bom! Os dois temas já estão feitos, mas eles foram feitos isolados dessa idéia, eles não foram fabricados para serem juntos. ...Dá a ilusão a outras pessoas que isso foi intencional, não foi! ...Tenho a idéia que isso deva acontecer muito, com muitos compositores... Eu não digo um homem como Bach, porque Bach só pensava em contraponto. As idéias dele já eram contrapontadas, pensava assim, era o temperamento dele. Mas ...muitos outros compositores depois, especialmente Cesar Franck, acho que ...grande parte das obras foram improvisadas. De manhã [Cesar Franck] tocava numa missa em uma igreja em Paris e lá improvisava no órgão. Então uma grande parte das obras ...ele guardava na cabeça e quando chegava em casa tomava nota. Dessas improvisações devem ter saído muitas coisas que não foram pensadas... Aliás eu ...dou a improvisação uma importância muito grande, não para fazer a improvisação para os outros escutarem, [mas] fazer a improvisação para si mesmo, porque disso saem inúmeras coisas interessantes... [ou seja,] se é uma coisa **espontânea** [grifo nosso], é improvisação. (Entrevista de Arthur Bosmans, 16 de novembro de 1990.)

Ao chegar ao Brasil, Bosmans deparou-se com um "colorido" de estilos musicais, uma diversificada gama de influências culturais e uma identidade sonora construída desde a "criação" do Brasil através do acúmulo de ritmos, linguagens, formas e procedimentos vindos de povos diversos. Nesse momento, a sonoridade

brasileira era largamente discutida, sonoridadeque hoje identificamos pela conciliação do samba, do forró, do choro, das polcas, das valsas, da “música clássica” de Villa-Lobos...

Sobre a pluralidade cultural do Brasil, acreditamos que a exuberante sonoridade brasileira não passasse desapercebida para um marinheiro, como foi Bosmans, acostumado a viajar pelo mundo. Era declarada e notória a sua sensibilidade estilística e facilidade em improvisar, com espantoso detalhamento, os “sotaques” musicais e características de sonoridades dos diversos compositores e povos. Em entrevista, Bosmans narra quando certa vez quis fazer uma brincadeira com seus colegas de conservatório. Na ocasião, havia gravado duas improvisações, sendo que em uma se passava pelo compositor húngaro Béla Bartók e em outra por Debussy:

> Tenho duas improvisações muito curiosas que estão gravadas. Foram numa noite de natal aqui [quando] estava no piano. Deixava as mãos correrem, sem idéia bem concebida, e minha mulher ...falou: mas você está há horas, você está com idéias? Então, ela colocou um gravador debaixo do piano e me perguntou: o que você vai fazer? Fiz dez bagatelas, o *partout* ...[e] um prelúdio de Debussy. Como estava gravado, um dia pedi à diretora do conservatório, Dona Carmem Vasconcellos, [permissão para] reunir no dia seguinte, especialmente, professores de piano porque tinha recebido duas gravações, completamente inéditas, que um amigo me mandou da Europa. E eu disse: São gravações amadoras que ele conseguiu fazer lá. E [nos] reunimos, tocamos as fitas e eu simplesmente ouvindo as reflexões. Então os primeiros: Ah! Está vendo essa energia modal, essa fantasia? Mas essa energia brutal do Bartók tocando... E depois passamos ao Debussy: é o Debussy sonhador... Então uma senhora disse: Está vendo? O criador de *Clair de lune* já está lá dentro. ...E eu disse: não, ele fez isso muito cedo, quando era muito novo ainda, pra dizer pra bem há anos. Mas o *Clair de lune* já estava lá dentro... (risos). (Entrevista de Bosmans, 16 de novembro de 1990)

Essa facilidade em perceber, copiar e transmitir as representações estilísticas, tanto de determinados compositores quando da música de um lugar que visitou, sem que para isso fosse necessário citar um tema, como podemos observar das transcrições acima, foi uma ferramenta frequentemente explorada por Bosmans, e era considerada por este de fundamental importância para o desenvolvimento artístico de um compositor e, principalmente, do estudante de composição. Por isso, a presença da brasilidade em suas composições foi inevitável, tendo em vista que se instalaria no Brasil, constituiria uma família e viveria aqui desde 1940 até o final de sua vida. Mesmo que não se utilizasse dos elementos folclóricos e populares, no

sentido de recolher “textualmente” os temas melódicos, Bosmans empregou em suas obras gêneros tipicamente brasileiros, como as modinhas, toadas, serestas, ponteios etc.

Ao utilizar esses gêneros e ritmos brasileiros, Bosmans serviu-se de elementos da linguagem musical praticada no Brasil na composição da sonoridade brasileira evocada em algumas de suas obras. Bosmans evocava as sensações de Brasil, mas não utilizava essa sonoridade brasileira como uma característica necessariamente presente em outras de suas obras. Segundo seu ex-aluno de composição Oiliam Lanna, apesar de percebermos a sonoridade brasileira, a sonoridade jazzística, a sonoridade francesa... percebemos além disso a sonoridade “Bosmansiana”, aquela que está presente em toda a sua obra, independente de suas evocações.

> (...) eu nunca fui ligado a nada, a sistema nenhum. Deve haver um sistema, mas eu não sei! Tem gente que diz: aquele compositor, por exemplo, tem um sistema, uma maneira. Oiliam, que foi meu aluno e que conheço muito bem porque quando estudava comigo acompanhou composições que eu estava fazendo, viu muitas vezes como que uma coisa se criava, como se desenvolvia. Ele acha que tenho um sistema, mas nunca ‘quebrei cabeça’ para dizer: Ah, eu faço assim! Cada um faz como quiser, os outros não devem imitar e não dou nome nenhum, mesmo porque esses nomes que se dão são como se a gente trabalhasse dentro de uma coisa bitolada, um sistema, vamos dizer. Não tem sistema, escrevo diferente uma obra da outra, deixo as idéias se adaptarem a idéia geral que tenho. (Entrevista de Arthur Bosmans, 16/11/1990)

Entendemos que a preocupação que mais afeta Bosmans seja expressar os elementos espontaneamente percebidos como tipicamente brasileiros, elementos evocados quase que exclusivamente sob o processo de improvisação. Por isso, o compositor desconsiderava a importância de planejamento tão restrito como o processo a que ficaria submetido caso optasse por seguir algum sistema ou determinada linguagem composicional como elemento que identificasse sua sonoridade.

Quanto à sonoridade jazzística, percebemos nessa época a influência do compositor norte-americano George Gershwin sobre Bosmans e também sobre alguns compositores brasileiros, como por exemplo Radamés Gnattali, e principalmente a abertura a esta sonoridade do grupo *Les six*, cujo compositor Darius Milhaud fazia parte. Darius Milhaud viveu no Brasil na década de 1910 e

recebeu grande atenção dos compositores brasileiros. Algum tempo após seu retorno para a França teve contato com Bosmans, e tornaram-se amigos. A proximidade de Milhaud sobre Bosmans era tão estreita que trouxe Bosmans ao Brasil quando, passando por problemas financeiros em Portugal, chegou ao Rio de Janeiro por indicação de Milhaud e conheceu Villa-Lobos, que lhe ofereceu ajuda com alguns trabalhos de regência. Em pouco tempo, Bosmans encantou-se com a pluralidade cultural do Brasil e coloriu a sua sonoridade, também plural, com a sonoridade brasileira.

As evocações e influências estrangeiras estão presentes em diversos compositores brasileiros que, a exemplo dos compositores do século XIX, realizavam seus estudos de composição em grandes centros musicais internacionais no intuito de aprimorar o controle técnico de composição em relação às ferramentas de instrumentação, orquestração, contraponto, harmonia etc. Contudo, ao término de seus estudos, estes regressavam ao país portando os conceitos composicionais absorvidos, e passavam então a se dedicar ao seu registro, e outros até mesmo à construção de uma dita música nacionalista. O detalhe conflitante de todo esse processo é que, apesar dessas composições se direcionarem ao nacionalismo, eram, contudo, construídas sob o esquema musical de países com cultura e linguagem musical distintas. Alguns compositores brasileiros passaram por esse processo; dentre eles, podemos citar Carlos Gomes, Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno, que possuíam músicas com temáticas folclóricas e algumas até mesmo com temáticas indígenas, mas com a utilização de ferramentas europeias como o contraponto germânico, harmonias tonais, grandes orquestrações românticas, óperas à moda italiana etc.

Em meio a esse poder de influência exercido pelas culturas europeias, devemos lembrar do exemplo da escola russa de composição, que pretendia romper com a tradição musical europeia e propor que a música dita nacionalista viesse a utilizar não apenas elementos populares e/ou folclóricos deste povo, mas que se explorasse também de forma original a linguagem que sustentaria o discurso musical que representasse o seu país, indo de encontro ao “sistema de tonalidade e modulações que são consideradas há três séculos como a base de toda a civilização musical” (BERTRAND, 1872: 333). Percebemos, contudo, que esse discurso em prol da identidade artística de seu país, essa reflexão sobre a sua individualidade,

afastando-se do sentido de universalidade, expressa a maneira que a escola russa de composição encontrou de se afirmar frente ao poder e tradição imposto pelo "modelo ítalo-franco-germânico" de linguagem musical, na tentativa de fazer com que a Rússia se apresentasse não somente como um modelo original de representação do sentimento de nacionalismo, mas como outra alternativa para as demais culturas. O "modelo ítalo-franco-germânico", ao qual se refere Bertrand (1872), diz respeito principalmente à influência que os pensamentos iluministas franceses exerceram sobre a Alemanha e as demais nações europeias do século XVIII em diante. Conforme vimos, as questões circundantes ao recolhimento do material folclórico foram desenvolvidas pelas culturas que, ao se apropriarem desse pensamento francês, sentiram a necessidade de valorizar os seus elementos característicos, entendidos por aqueles elementos preservados na cultura popular. Segundo Guérios (2003), o pensamento iluminista da clareza e da razão transmitia muito mais o sentimento de nação francesa do que a própria utilização dos elementos retirados do folclore.

Tendo em vista que Bosmans não pretendia recorrer a figuras folclóricas ou populares para compor uma música que assimilasse a sonoridade musical de um determinado local, acreditamos que a representação da sonoridade brasileira nas obras de Bosmans foi articulada em função dos elementos que não estavam diretamente relacionados ao folclore brasileiro, mas da música praticada em sua época – décadas de 1940 à 1980. Contudo, Bosmans assume ter-se servido de temas folclóricos portugueses quando escreveu sua *Sinfonieta Lusitana*, explicando em entrevista à pesquisadora Glaura Lucas que sua intenção não era a de copiar, mas que esse produto havia sido o resultado de sua "maneira de pensar e de escrever, foi naturalmente o resultado de todas essas viagens, todas essas impressões diversas (...)" – trecho da entrevista concedida por Bosmans em 16/11/1990. Ou seja, o trabalho de pesquisa da música folclórica havia sido descartado em seu processo de composição e, apesar de considerar apropriado deixar-se influenciar pela atmosfera musical de um lugar que, naquele momento, era o assunto principal de sua obra, Bosmans acreditava que para evocar a brasilidade, por exemplo, não era necessário modificar a sua linguagem, mas propor uma "sonoridade" que evocasse apenas o "sabor" da música local.

2.3 COMPONDO OS SONS DO BRASIL

> Desses "batuques de negros" voltados para o lazer, mais ainda repletos de signos religiosos e de seu "canto responsorial", espécie de diálogo de uma voz solo com o coro, nascem as principais diretrizes da sonoridade brasileira. (TATIT, 2004: 22)

A sonoridade brasileira vem sendo construída desde muito antes de o Brasil se tornar independente de Portugal, desde os tempos de colonização quando, do encontro de diferentes povos, culturas e crenças, uniram-se “brancos, índios e negros” em um mesmo povoamento que mais tarde constituiria a nação brasileira. Com o crescimento e amadurecimento da população brasileira, as diferenças tornaram-se cada vez menos contrastantes e, aos poucos, essa pluralidade caracterizou a representação mais marcante do povo brasileiro. Acreditamos que seria um equívoco desconsiderar na sonoridade brasileira a influência e contribuição estrangeira – como por exemplo da África, Espanha, França e Portugal –, pois foi a partir dessas influências externas que se deu o surgimento de toda a sua riqueza de expressões. Percebemos essa pluralidade de influência cultural principalmente na maneira como os compositores brasileiros articulam a utilização dos ritmos africanos em suas obras, simultaneamente às harmonias tonais, escalas modais e formas clássicas dos países europeus. E, apesar desses elementos musicais terem sua origem de outros povos, foram incorporados ao idioma musical brasileiro e identificados como um produto tipicamente nacional.

A figura de Carmem Miranda surge também na década de 1940, causando enorme propaganda da cultura brasileira, e principalmente da música brasileira, no exterior. A cantora, que despontava via Hollywood e Departamento do Estado dos EUA, fazia sucesso estrondoso com a música brasileira, representada pelo samba urbano do Rio de Janeiro, e então entendido como o “símbolo pátrio no mercado internacional e veículo de sínteses e formulações não menos antropofágicas de brasilidade” (ARAÚJO, 2000: 45). A música brasileira nunca havia sido tão divulgada internacionalmente como foi através de Carmem Miranda. Provavelmente, esse fato contribuiu muito para o crescimento do sentimento de orgulho nacional, pois o povo brasileiro assistia os elementos da cultura brasileira

fazendo parte do que, naquele momento, era considerado símbolo máximo de popularidade na mídia internacional. Esses acontecimentos levariam ao fortalecimento do samba, não apenas como expressão musical característica mas, devido a sua grande exposição internacional, também como status simbólico de veículo de expressão política, principalmente através do "samba-enredo, sintetizando elementos de tradição popular com as necessidades de um espaço sócio-político em transformação e das relações identitárias entre o Brasil e o resto do mundo" (ARAÚJO, 2000: 45).

Foi atribuída ao samba tal importância que, em 1962, reuniram-se "compositores, intérpretes, sambistas, estudiosos e amigos do samba em geral" (CARNEIRO, 1982: 161) no *I Congresso Nacional do Samba*, aprovando a *Carta do samba*, documento que representava um "esforço por coordenar medidas práticas" na preservação das "características tradicionais do samba" (SANDRONI, 2001: 19). Ficou estabelecido que o samba tinha como característica tradicional o emprego da *síncopa,* fazendo desta um vocabulário comum ao "douto musicólogo paulista e malandro carioca".

> "O fato de que tanto o samba quanto a música brasileira sejam caracterizados pela presença das sincopes não é estranho a um contexto cultural em que o primeiro é tomado como a expressão máxima da segunda. Seja como for, considerar as síncopes índice de certa 'especificidade musical' brasileira tornou-se um lugar comum. Isto vale para estudiosos da música brasileira como os dois citados, [Mário de Andrade e Andrade Muricy,] para compositores acadêmicos que desejam dar 'sabor local' a suas obras, e para praticantes e apreciadores da música popular (como seriam provavelmente muitos dos que se encontravam no Congresso do Samba), que, sem jamais ter aberto um livro de teoria musical, usam e abusam de expressões como 'samba sincopado' etc." (SANDRONI, 2008: 20)

Bosmans, ao compor sua *Toccata,* em 1947, parece perceber sensivelmente a inquietação do meio musical brasileiro em atribuir à síncopa um *status* de ícone do samba ou qualificá-la, segundo Mário de Andrade, como a "característica mais positiva da rítmica brasileira" (ANDRADE, 1963: 382). Assim como as figuras sincopadas, que são largamente exploradas na *Toccata* de Bosmans, identificamos a figura do *tresillo.* SANDRONI (2008) explica por *tresillo*, a figura construída sobre um ciclo de oito pulsações organizadas da seguinte forma: '3 + 3 + 2' – comumente identificada como a figura rítmica do nacionalismo

brasileiro. O *tresillo* foi usado de forma muito semelhante na *Toccata* de Camargo Guarnieri, que antecede a *Toccata* de Bosmans e que será mais detalhadamente analisada nos capítulos seguintes desta dissertação de mestrado.

> O *tresillo* ... aparece na música escrita no Brasil desde pelo menos 1856, quando figura na introdução do lundu "Beijos de frade", de Henrique Alves de Mesquita. Depois disso, aparece como padrão rítmico de acompanhamentos em enorme quantidade de peças populares impressas, como as de Ernesto Nazareth e seus contemporâneos menos conhecidos, mas também em muitas peças de compositores eruditos das gerações ditas "nacionalistas". (SANDRONI, 2008: 28 e 29)

Vale aqui lembrar que a *síncopa* não é utilizada apenas na música brasileira, mas está presente em outras culturas musicais. Os participantes do *I Congresso Nacional do Samba* identificam a *síncopa* como o elemento de maior representatividade da "identidade sonora" do samba, que por sua vez é visto como símbolo da música brasileira. O congresso preocupou-se com a necessidade de estabelecer algo em comum entre a música brasileira popular e a "erudita", fazendo da síncopa o símbolo de uma brasilidade. Talvez a inquietação envolvendo a pluralidade cultural do Brasil tenha levado esses músicos brasileiros a eleger, em meio a todas essas influências estrangeiras, elementos que predominassem dentro da prática musical daquela época e que pudessem ser expressados como um produto nacional.

> ...o emprego da palavra "sincope" para designar as articulações contramétricas foi, no Brasil, tão freqüente que se transformou, se me perdoam a expressão, numa verdadeira "categoria nativa-importada", como o café e a manga. Assim, hoje em dia não são apenas os Teóricos e os músicos de conservatório que falam das "sincopes" brasileiras: a palavra entrou no vocabulário do leigo e dos músicos populares, conheçam eles ou não a leitura musical. (SANDRONI, 2008: 27)

Nosso objetivo não é compreender isoladamente a síncopa como o elemento que identifica a brasilidade musical, mas compreender que seja esse mais um elemento que constrói o sentido da "sonoridade brasileira" tratada nesta dissertação de mestrado. Acreditamos que essa pluralidade é compreendida por Bosmans também em relação ao discurso harmônico, melódico e temático, dentre outros, indo ao encontro da pluralidade sonora da música brasileira, através da variedade de influências culturais que emprega em suas obras.

A sonoridade é um importante elemento de estruturação composicional nas obras de Bosmans, articulando forma, harmonia, melodia e ritmo para expressar suas evocações e impressões diversas dos lugares que visitou e, no caso específico das três obras pesquisadas neste trabalho, para imprimir uma sonoridade brasileira.

3. ANÁLISE: CONSTRUINDO A SONORIDADE BRASILEIRA (1947-1982)

3. ANÁLISE: CONSTRUINDO A SONORIDADE BRASILEIRA (1947-1982)

Este capítulo analisa as obras *Toccata* (1947), *Cavaquinho Bem Temperado* (1953) e *Três Evocações*, buscando identificar elementos que imprimam o que neste trabalho denominamos sonoridade brasileira. O procedimento de análise é realizado através de identificação da estrutura formal, das características dos gêneros brasileiros utilizados e de comparações entre as obras do próprio compositor e obras de outros compositores brasileiros e estrangeiros.

3.1 TOCCATA (1947)

O gênero *toccata*, como se sabe, tem origem italiana e expressa o sentido de tocar. Geralmente é composto para um instrumento de teclados e está relacionado à capacidade virtuosística do intérprete. A *toccata* teve seu auge principalmente nas *Toccatas* de Johann Sebastian Bach, contudo esse gênero volta a ser explorado no século XIX, através da *Toccata* de Robert Schumann, que serviu de modelo para as *toccatas* seguintes, mantendo características como o *moto perpétuo* e o virtuosismo.

As "*toccatas* brasileiras" – segundo o termo utilizado por Vânia Pimentel em sua tese de doutorado (1998) e artigo (1999) – conservam o estilo e a presença do ostinato rítmico, fortemente associado ao estilo reminiscente das *toccatas* barrocas. Frequentemente se utilizam do recurso da variabilidade súbita de dinâmica; alternância de acentos e articulações; mudanças de tempo e caráter; forma A-B-A'; complexidade idiomática ou virtuosismo técnico; e principalmente a síncopa.

> [As *toccatas* dos compositores brasileiros] possuem o que se poderia chamar de **genuína qualidade brasileira** [grifo nosso], incluindo uma extrema vitalidade rítmica e dramáticos contrastes de dinâmica. (...) elas incitam a discussão sobre um estilo brasileiro e a sua prática de execução. (PIMENTEL, 2001: 2)

A *Toccata* é a primeira obra de Arthur Bosmans com temática brasileira e, dentre todas as obras para piano solo, a que mais explora o virtuosismo e resistência do pianista. O elemento de caráter brasileiro mais marcante nessa *Toccata* é a síncopa que, segundo Vânia Pimentel, "é também uma forte característica das *toccatas* brasileiras através dos anos 50 dentro do espírito nacionalista" (PIMENTEL, 2001: 3).

> Outra forte característica da *toccata* brasileira é que as mudanças de tempo e caráter servem para dar variedade, articular as diferentes seções ou dar intensidade dramática. Essas mudanças de tempo e caráter transmitem fortemente o caráter livre **improvisatório** [grifo nosso] da *toccata.* (PIMENTEL, 2001: 4)

Segundo Oiliam Lanna, Bosmans iniciou a composição da *Toccata* diretamente ao piano, como se estivesse improvisando. Somente após esse processo que então escreveu a partitura da obra, organizando e estruturando os materiais musicais. A *Toccata* de Bosmans é escrita basicamente em compasso binário[30] (6/8), e nos compassos finais da obra encontram-se o 2/2 e 2/4; contudo, possui interpolações de trechos curtos em compasso quinário (5/8), que funcionam como recorte e colagem de um caráter contrastante em relação ao discurso musical até então desenvolvido, como também observado nas *Três Evocações*. Um exemplo destes casos ocorre nos compassos 8 e 9 ilustrados abaixo, onde o compasso 5/8 evidencia, na mão esquerda, uma variante da síncopa tradicional.

[30] No compasso 92 há a indicação ternária 9/8, entretanto trata-se de um compasso estendido para um trecho de transição em forma de cadência e, portanto, não chega a interferir no caráter binário da obra.

FIGURA 1 - TOCCATA DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 8 E 9.

O intérprete deve evidenciar essa “interpolação temática” para criar o contraste de apoio temporal sugerido por Bosmans. Uma alternativa interessante para esse caso é marcar o estrado melódico da mão esquerda com precisão rítmica na contagem dos pulsos – ♪ = 1 - 2 / 1 - 2 / 1.

Essas articulações de tempo e caráter interferem na continuidade do *moto perpétuo* que, segundo Vânia Pimentel, é uma das características mais recorrentes das *toccatas* brasileiras e das *toccatas* românticas e impressionistas. Alguns exemplos de *toccatas* estrangeiras que influenciaram as *toccatas brasileiras* são: a *toccata* de Robert Schumann (1810 – 1856), através da utilização de notas duplas; *toccata* de Sergei Prokofiev (1891 – 1953), pela sonoridade percussiva; e o cromatismo e técnica de mãos alternadas das *toccatas* das suítes *Pour le Piano* (1903), de Claude Debussy (1862 – 1918), e *Le Tombeau de Couperin* (1914), de Maurice Ravel (1875 – 1937) – segundo PIMENTEL (1999).

Contudo, o que difere as *toccatas* brasileiras das *toccatas* estrangeiras é a maneira como essas articulações temporais são trabalhadas. Geralmente, as mudanças de compassos são exploradas para evidenciar a figura da síncopa característica, que com o passar dos anos ficou associada aos compositores nacionalistas do Brasil. Encontramos exemplo desse uso na *Toccata* de Camargo Guarnieri, a primeira das *toccatas* brasileiras. Nessa obra, a presença da síncopa característica na escrita da mão esquerda evidencia a “assinatura rítmica” dos nacionalistas e se assemelha muito com os compassos 8 e 9 da *toccata* de Bosmans. O intérprete, ao evidenciar a mão esquerda, como sugerido anteriormente, além de criar o contraste entre os compassos binários e quinários,

estará reforçando o caráter de intertextualidade com a síncopa característica utilizada pelos compositores brasileiros.

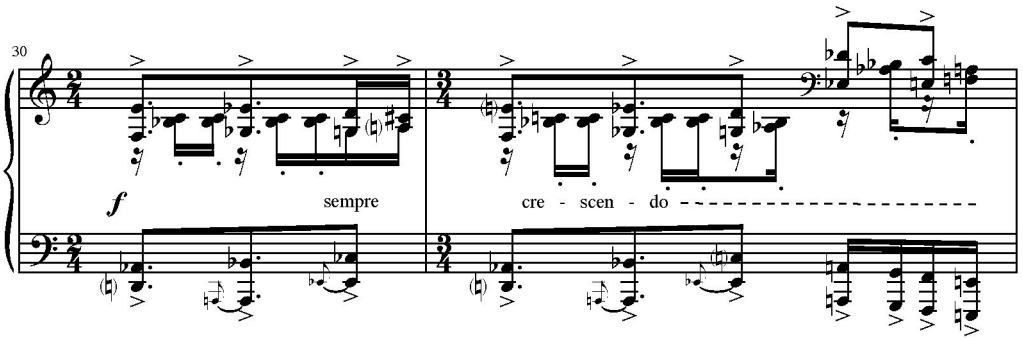


FIGURA 2 - TOCCATA DE CAMARGO GUARNIERI. COMPASSOS 30 E 31.

Outros elementos em comum entre as duas *toccatas* são a utilização de ornamentos em valores curtos – em Bosmans, escritas com fusas e em Guarnieri, em apogiatura –, que resultam em efeito percussivo ou simulam o atraso dos *pizzicatos* na orquestra, e o caráter enérgico, percussivo e virtuosístico da obra. O caráter virtuosístico de ambas as *toccatas* é evidenciado pela dedicatória a dois grandes intérpretes do piano: Guiomar Novaes – no caso de Guarnieri – e Alex Weissenberg – no caso de Bosmans. A *toccata* de Guarnieri foi composta em 1935, sendo portanto a primeira das *toccatas* brasileiras, e desde então tornou-se obra recorrente no repertório dos pianistas, tanto pela beleza exuberante de sua sonoridade quanto pelo fascínio que causa na plateia devido às suas evidentes dificuldades técnicas. A *Toccata* de Guarnieri influenciou e desencadeou a composição de várias outras *toccatas* em estilo brasileiro, e por isso acreditamos que não seria nenhuma surpresa encontrar na *Toccata* de Bosmans elementos da *Toccata* de Guarnieri, como a maneira como utiliza a síncopa característica, expressando uma sonoridade brasileira. Segundo APPELBY (1983),

> A preferência por compassos binários e ritmos sincopados envolvendo mudanças contínuas de **pulsação dupla e tripla dentro de uma métrica binária básica** é um fator comum em muita música popular urbana e na música erudita de compositores de música nacionalista [no Brasil]. (APPELBY, 1983:115)

As questões envolvendo a “pulsação dupla e tripla dentro de uma métrica binária básica” estão presentes na *Toccata* de Bosmans, pois o compositor utiliza uma escrita melódica que dá margem a várias interpretações em relação à escolha do pulso e à evidenciação de uma pseudopolifonia, pela relação de graus conjuntos entre as notas superiores. Na figura abaixo, uma opção de linha melódica secundária está marcada com as ligaduras tracejadas, indicando uma possibilidade de decisão interpretativa.

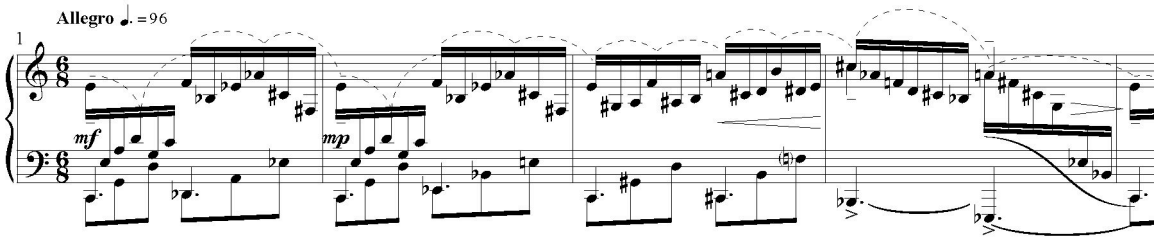


FIGURA 3 - TOCCATA DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 1 - 4.

Dessa maneira, o intérprete sugere um contraste rítmico entre o agrupamento de três em três colcheias da mão esquerda com os agrupamentos de três em três semicolcheias da mão direita, reforçando o caráter binário do compasso 6/8 – o encontro das notas marcadas da mão direita com as notas da mão esquerda ocorre duas vezes no compasso, de três em três pulsações de colcheias. Outra decisão interpretativa é criar uma pseudopolifonia na mão direita, ao acentuar levemente as notas de duas em duas semicolcheias, gerando uma linha melódica em intervalos de graus conjuntos – *mi*, *lá*, *sol*, *fá*, *mi*♭ e dó♯.

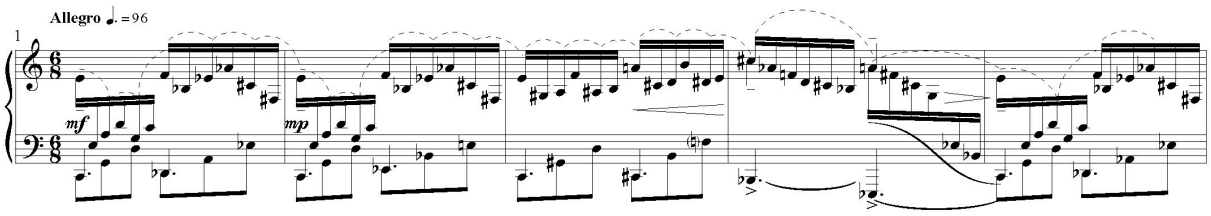


FIGURA 4 - TOCCATA DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 1 - 4

Essa mesma ambiguidade de pulsação e apoio – pulso triplo dentro da métrica binária, 2/4 – também foi explorada na *Tocata* de Radamés Gnattali, composta em 1944.

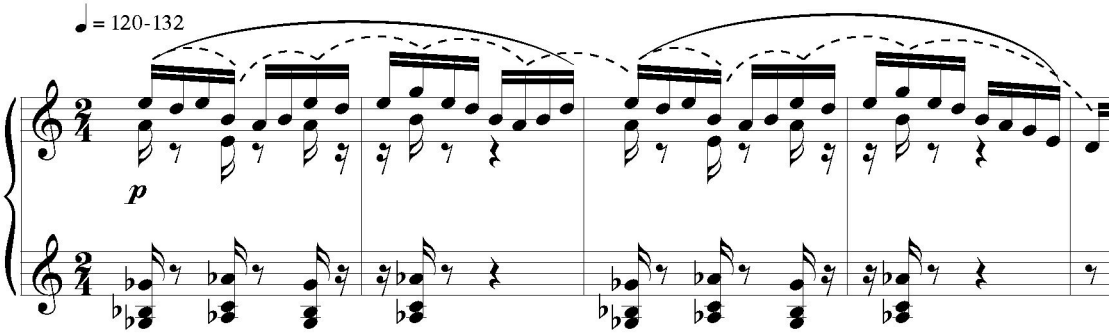


FIGURA 5- TOCATA DE RADAMÉS GANATTALI. COMPASSOS 1 - 4.

Segundo Dona Walkyra, Bosmans apreciava muito a música de Gnattali, principalmente pela diversidade presente em suas obras, tendo em vista que Gnattali transitava entre o "erudito" e o "popular", unindo sonoridade brasileira e jazzística, assim como Bosmans.

A estrutura formal das *toccatas* brasileiras é frequentemente organizada em A - B - A', sendo que a "seção principal apresenta o ostinato e moldura uma seção intermediária contrastante, geralmente mais lenta" (PIMENTEL ,2001: 3). Entretanto, a *Toccata* de Bosmans possui o formato A - A - B - B', sendo que a complexa organização interna dos elementos das seções exigem um detalhamento mais preciso para a compreensão da estrutura formal. As articulações estão dispostas na seguinte distribuição de compassos:

- Seção A

  a – c. 1 ao c. 33.[31]

  cadência – c. 33 ao c. 37.

  b – c. 38 ao c. 45.

  cadência – c. 46 ao c. 51.

[31] Os compassos 8-9, 17-18, e 26-29 são interpolações temáticas. Estes elementos foram comentados anteriormente e representam recortes no discurso decorrente através da síncopa característica.

(retorna ao início. No final da segunda cadência, passa do c. 50 para a casa 2 – c. 52. Neste caso a cadência assume um caráter de transição, do c. 53 ao c. 58)

- Seção B

  c – c. 59 ao c. 73.
  cadência – c. 74 ao c. 77 (com o material temático “a”).
  a – c. 78 ao c. 90.
  cadência – c. 90 ao c. 92.

- Seção B'

  c – c. 93 ao c. 97.
  a – c. 98 ao c. 105.
  transição – c. 106 ao c. 111 (com um novo material motívico).
  a – c. 111 ao c. 116.
  transição – c. 117 ao c. 119 (material motívico da transição anterior).
  a – c. 120 ao c. 126.

- Coda – c. 127 ao c. 145.

Assim como a complexidade formal, também a sofisticação da linguagem harmônica estabelece diferenças importantes entre a *Toccata* e as outras obras para piano de Bosmans, pois a primeira explora com mais frequência o cromatismo e os acordes por intervalos de quartas e quintas. Segundo Vânia Pimentel, esses e outros elementos de linguagem moderna apareceram inicialmente na *toccata* de Guarnieri e, a partir de então, somente após a década de 1950, prevaleceram nas *toccatas* brasileiras.

> A *Toccata* de Guarnieri (1935) exibe uma linguagem harmônica mais avançada para a época em que foi escrita, apresentando extenso cromatismo. A característica do **cromatismo** só vai prevalecer nas *toccatas* brasileiras depois de 1950. Conseqüentemente, a linguagem harmônica se

> torna mais **livre de tonalidade** [grifo nosso] (isso é, geralmente triádica e com algum centro tonal, mas não necessariamente funcional). O uso mais avançado de **harmonias de quartas** [grifo nosso] se encontra apenas no grupo mais recente de compositores brasileiros de *toccatas.* (PIMENTEL, 2001: 3)

A *Toccata* de Bosmans não abandona por completo a polaridade tonal, mas pretende com as harmonias de quartas e quintas imprimir certa modernidade sonora. Na *Toccata* podemos observar a polarização da tonalidade de *dó* maior, mais evidente durante os último compassos da coda.

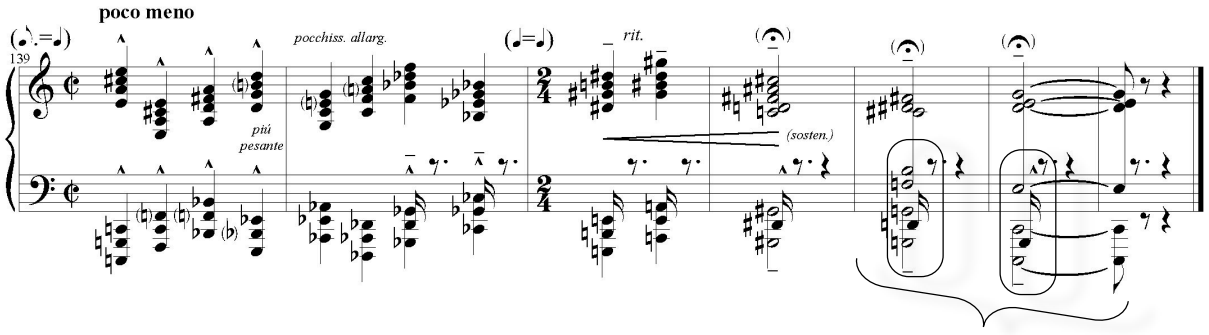


FIGURA 6 - TOCCATA DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 139 - 145.

A presença das tríades em uma harmonia instável é característica de várias *toccatas* brasileiras, principalmente através da combinação de técnicas tradicionais com procedimentos mais recentes, como é o caso da harmonia por quartas e quintas, ou pelo empréstimo de acordes e dissonâncias típicos do *jazz,* no caso de Bosmans, por exemplo.

O intérprete deve ficar atento às indicações de dinâmicas e acentos dos tempos fracos – comumente encontradas nas *toccatas* brasileiras de um modo geral – com o objetivo de valorizar principalmente a síncopa. Tais acentos figuram como uma importante ferramenta na variabilidade rítmica, pois interrompem o fluxo contínuo do *moto perpétuo* – típico das *toccatas* – e, no caso das obras brasileiras, dão o caráter percussivo e ritmado.

> A dinâmica é extremamente variada [nas *toccatas* brasileiras]. Há uma enorme gama de níveis de volume sonoro, geralmente apresentando mudanças de dinâmica tanto repentinas quanto gradativas. O elemento surpresa, criado pelas mudanças de dinâmica abruptas, é uma outra característica especial da *toccata* brasileira. (PIMENTEL, 2001: 4)

Bosmans explora os acentos principalmente nas intervenções dos compassos quinários, mostrados anteriormente. O compositor demonstra especial preocupação com a dinâmica, utilizando uma gama maior de indicações sobretudo na *Toccata – p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *meno f*, *quasi f*, *sf*, *sfz*, *sff*, *marcato*, *marcatissimo*, *brilhante*, *nervoso* e *piú pesante*, dentre outros. Essas indicações fornecem ao intérprete as ferramentas necessárias para criar os contrastes, pseudopolifonia e as mudanças súbitas de sonoridade, tipicamente presentes nas *toccatas* brasileiras.

A *Toccata* de Arthur Bosmans conquistou em 1975 o 1º Prêmio e Medalha de Ouro do Concurso Internacional de Composição da *Académie Internacionale de Lutèce*, em Paris. A notícia do prêmio surpreendeu o compositor e rendeu-lhe grande divulgação no meio musical belorizontino na década de 1970. A *Toccata* de Bosmans já havia sido tocada em diversos países. Bosmans conta ao amigo Curt Lange, em carta datada de 14 de agosto de 1950, que sua *Toccata* foi radiada em Londres, na importante rádio B.B.C, mas sua edição ainda não havia sido aceita por alguma das editoras a que havia submetido suas obras para avaliação.[32] *A* boa publicidade de sua *Toccata* no exterior, entretanto, logo fez com que Bosmans conseguisse a edição dessa obra. A *Toccata* de Bosmans foi inicialmente dedicada ao pianista tcheco Rudolf Firkusny, mas aparece na edição uma dedicatória ao pianista belga Alexis Weissenberg.

---

[32] "...já apresentei a "Tocata" a diversas editoras mas ainda não consegui a sua impressão. Foi tocada em Londres (na *B.B.C.*) pela pianista Hona Kabás".

3.2 CAVAQUINHO BEM TEMPERADO (1953)

O *Cavaquinho Bem Temperado* possui dois movimentos: *I. Modinha e II. Ponteio*. O título dessa suíte estabelece um paralelo com *O Cravo Bem Temperado*, de Johann Sebastian Bach. Em *Cavaquinho Bem Temperado*, também observamos a intertextualidade com elementos da cultura popular brasileira, tanto pela escolha de dois gêneros tipicamente brasileiros – *modinha* e *ponteio* – empregados nos dois movimentos da suíte, quanto através da substituição de "Cravo" por "Cavaquinho" no título da mesma.

3.2.1 MODINHA

> Aqueles que nunca ouviram este original gênero de música ["modinha"], ignoram e permaneceram ignorando as melodias mais fascinantes que jamais existiram, desde o tempo dos Sibaritas. Elas consistem em lânguidos e interrompidos compassos, como se, por excesso de enlevo, faltasse o fôlego e a alma anelasse unir-se à alma afim, do objeto amado. (KIEFER, 1983: 43)

Um dos elementos mais marcantes da *Modinha* de Arthur Bosmans é o caráter romântico presente nesse gênero brasileiro. As frequentes indicações de fermatas nas terminações frasais, geralmente suspensivas, e o andamento tranquilo do *Andante con moto* ($\dot{\text{}} = 80$) no início da obra são utilizados por Bosmans para imprimir o caráter "lânguido" e "interrompido" descritos na citação acima. O rubato auxilia o intérprete a imprimir esse caráter; contudo, não se deve exagerar na sua utilização para que o discurso musical não fique demasiadamente arrastado, tendo em vista a indicação de andamento *andante*.

Em *Modinha*, podemos observar a evocação de uma sonoridade mais íntima e lírica, principalmente nos trechos em que a condução da voz do baixo é escrita em intervalos cromáticos, descendentes e sincopados. Essa sonoridade é evocada também pela utilização da tonalidade menor – *sol* menor, no caso da *Modinha* de Bosmans.

> Herdeira direta da moda portuguesa, a modinha brasileira surge como gênero musical estruturado no final do século XVIII e caracteriza-se como canção lírica. Segundo Veiga (VEIGA, 1998), o termo "modinha" viria substituir o termo "moda", designando qualquer canção de fundo lírico, a uma ou duas vozes. Essa filiação seria a responsável por sua diversidade de estilos. O que merece ser ressaltado é o relativo sucesso das modinhas brasileiras na corte portuguesa no final do século XVIII, sobretudo pela sua musicalidade diferenciada, que proviria diretamente da colônia brasileira. (LIMA, 2001: 15 e 16)

Mário de Andrade defendia a ideia de que a diversidade das estruturas formais das modinhas era resultado da manutenção da variedade de canções executadas nos salões do século XVIII, onde recebiam o nome de *Modas* (ANDRADE, 1964: 8). No caso da *Modinha* de Bosmans a estrutura formal é simples – ternária A - B - A' –, sendo os compassos e seções distribuídos em:

A – c. 01 ao c. 21 (*Andante con moto* – *sol* menor)
B – c. 22 ao c. 38 (*Allegro Moderato* – *sol* maior)
A' – c. 01 ao c. 18 + c. 39 ao c. 40 (*Andante con moto* – *sol* menor)

Edilson Lima analisou um conjunto de trinta modinhas do compositor Caldas Barbosa, encontradas em Lisboa, na Biblioteca da Ajuda. O manuscrito, datado do século XVIII e intitulado *Modinhas do Brazil*, é considerado um dos mais antigos documentos do gênero. Em determinado trecho dessa análise, descrevem-se características barrocas encontradas em 3 das modinhas de Caldas Barbosa.

> De certo que temos **sonoridades mais próximas de um gosto ainda Barroco**, como as últimas três modinhas, que possuem **harmonia mais rebuscada**, abusando das dominantes individuais e das modulações em cascata, e **melodias que exploram seqüências rítmico-melódicas que se repetem em diferentes alturas, aliadas a um baixo cantante**. [grifo meu] (LIMA, 2001: 15)

Tendo em vista a relação entre o *Cavaquinho Bem Temperado* e *O Cravo bem Temperado* de Bach – nessa correlação a *Modinha* estaria em lugar do prelúdio, dos *Prelúdios e Fugas* – a relação estabelecida por Edilson Lima entre as modinhas de Caldas Barbosa e as sonoridades próximas ao "gosto ainda Barroco" nos faz refletir sobre os paralelos estabelecidos por Bosmans. Tais paralelos, aparentemente, vão além da intertextualidade do título, pois afetam também as características musicais, como estrutura, textura e harmonia. O intérprete pode ressaltar essa intertextualidade através da exploração da textura polifônica, revelando estratos diferentes nas repetições temáticas e ritornelos, bem como evidenciar as cadências harmônicas através da condução do baixo. Outra decisão interpretativa está na condução agógica até a fermata: o intérprete pode fazer referencia às práticas interpretativas dos corais de Bach, ralentando discretamente até a chegada da fermata e retomando *a tempo* no trecho seguinte.

Assim como nas modinhas de Caldas Barbosa, a *Modinha* de Bosmans também possui "harmonia rebuscada" – principalmente em comparação com o *Ponteio* –, repetições do padrão "rítmico-melódico" e o característico "baixo cantante", descritos na citação anterior. No caso das "harmonias rebuscadas" em *Modinha,* o rebuscamento é resultado da influência da sonoridade *jazzística* enfatizada pelo emprego de acordes híbridos, ou seja, formados pela sobreposição de duas ou mais funções harmônicas, acordes com dissonâncias e/ou notas estranhas à harmonia.

FIGURA 7 - CAVAQUINHO BEM TEMPERADO – 1. *MODINHA*. COMPASSOS 1 - 4.

A complexidade harmônica do excerto marcado acima é resultado da junção de vários acordes, recurso que Bosmans costuma explorar, atribuindo um caráter de modernidade à sonoridade da obra. Podemos decompor a harmonia gerada no compasso 4 na combinação dos acordes listados abaixo.

FIGURA 8 - COMPILAÇÃO DE ACORDES GERADOS A PARTIR DO EXCERTO DA FIGURA 7.

A partir da figura acima é possível observar a complexidade harmônica dos diversos acordes agregados durante a fermata do compasso 4 em *Modinha* – vide fig. 7. Encontramos acordes maiores, menores, diminutos e aumentados, considerando a disposição dos acordes em terças, segundo o sistema tonal. Essa variedade de sobreposições permite ao intérprete ressaltar determinadas notas do acorde, realizando combinações diversas de notas dissonantes ou consonantes em busca de coloridos variados.

Em relação às repetições do padrão “rítmico-melódico”, Bosmans utiliza figuras simples – ♩ ♪♪♩ ♪♪|𝅗𝅥 𝅗𝅥 – que aparecem repetidamente durante toda

a seção A com pequenas variações rítmicas ou ornamentações por bordaduras, notas de passagens e apogiaturas, dentre outras.

O “baixo cantante” é escrito sob a forma de ostinato, em movimento cromático descendente, no âmbito de uma quarta justa - *sol* 3 ao *ré* 3 – e imprime o caráter das modinhas brasileiras, principalmente, através da figura de síncopa – ♩. ♪♩. ♪. Sobre o movimento do baixo, observamos semelhante utilização pelos compositores barrocos, quando buscavam imprimir uma sonoridade melancólica. Acreditamos que seja esse o principal elemento que contribui para o caráter entristecido na seção A da *Modinha*.

> “Lobo de Mesquita usa no *Crucifixus* da Missa em fá um baixo cromático descendente num â mbito de 4ª, chamado por Christoph Bernard de *passus duriusculus*. Esse baixo, associado a uma situaç ão de tristeza desesperada, foi utilizado com freqü ê ncia pelos compositores barrocos em obras como o *Lamento della ninfa* de Monteverdi, a ária *When I am laid in earth* da ópera *Dido and Aeneas* de Purcell, o *Crucifixus* da Missa em Si menor de Bach, dentre inumeráveis exemplos.” (COSTA, 2006: 81)

Uma decisão interpretativa interessante é dar mais importância à linha melódica do baixo no ritornelo, reforçando o que na citação anterior foi chamado de *passus duriusculus* e sugerindo o sentido de despedida. Dessa forma também se valoriza a linha melódica do baixo, revelando o estrato do acompanhamento como uma possível voz principal.

O baixo é explorado por Bosmans evocando o idiomatismo do violão dos seresteiros. Em determinado trecho, Bosmans escreve passagem cadencial para a mão esquerda do pianista, como se o violão da seresta dialogasse com a melodia do cantor, executando sinuosamente uma melodia no registro grave do piano.

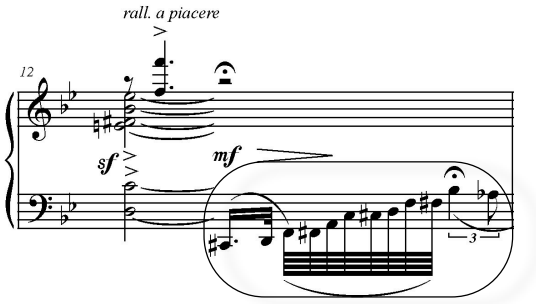


FIGURA 9 - CAVAQUINHO BEM TEMPERADO – 1. *MODINHA*. COMPASSO 12.

O intérprete deve “declamar” as notas do trecho marcado na figura acima, fazendo uso do rubato para revelar a sensualidade do contorno melódico.

Harmonicamente, a seção A é mais complexa do que a seção B; na segunda seção, por outro lado, percebe-se com mais nitidez a influência jazzística. No compasso 38, por exemplo, observamos a utilização de um idiomatismo característico do *jazz, a* escala de tons inteiros – tipicamente usada nas improvisações jazzísticas – somada à sobreposição da sétima menor, em função de dominante, aos acordes. No caso do exemplo abaixo, a escala de tons inteiros “colore” a sonoridade do acorde de *ré* maior com sétima menor. O intérprete deve, portanto, estabelecer a diferença entre os estratos, através da diferenciação do ataque e da dinâmica.

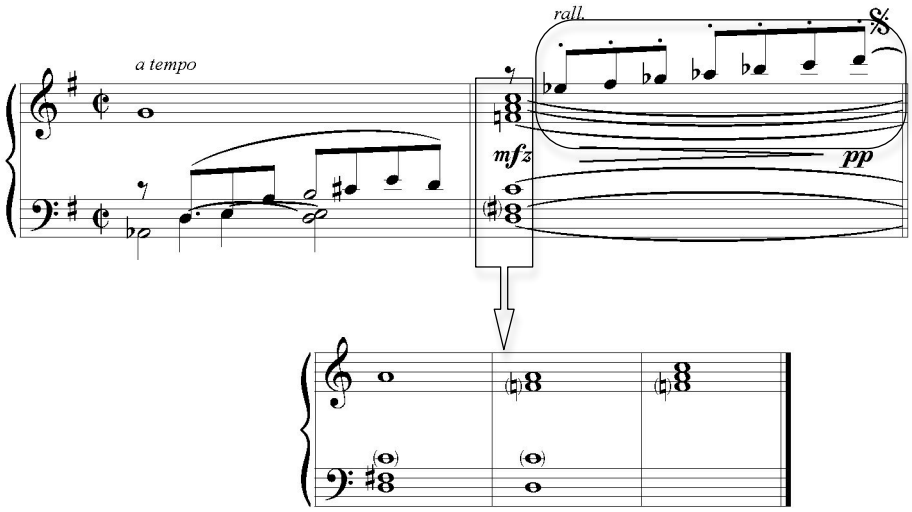


FIGURA 10 - CAVAQUINHO BEM TEMPERADO – 1. *MODINHA* – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 37 - 38.

Na modinha de Bosmans encontramos uma diversidade de elementos denotativos de práticas musicais diferentes, como elementos barrocos, jazzísticos e brasileiros. Tal diversidade vai ao encontro do que se tornou tradicional denominar “modinha romântica”, segundo a concepção de Lima.

A seção B da *Modinha* de Bosmans emprega elementos tipicamente jazzísticos e estabelece grande contraste com a seção A, seja através da modulação para a tonalidade homônima maior – *sol* maior –, seja pela textura, tendo em vista que a linha do baixo cantante, que anteriormente se apresentava em figura de ostinato, agora adquire maior diálogo com a linha melódica superior, evocando uma sonoridade mais viva e animada – o andamento se aproxima do dobro da seção A.

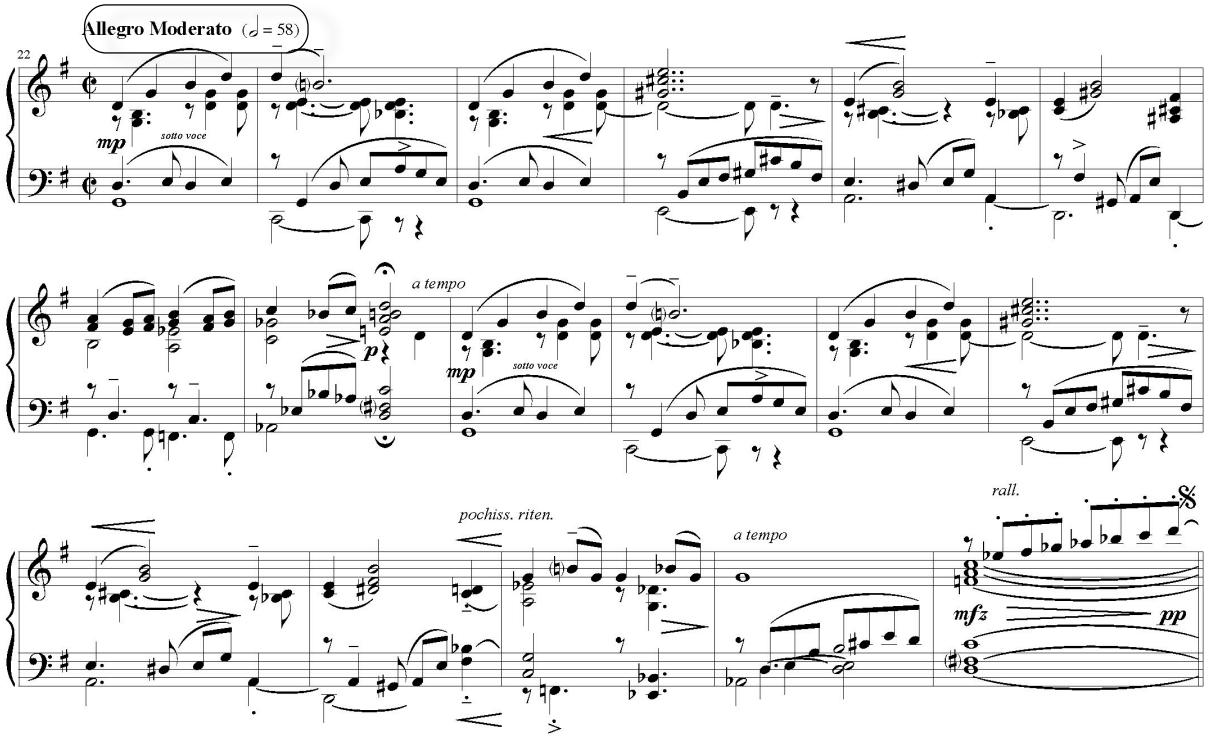


FIGURA 11- CAVAQUINHO BEM TEMPERADO – 1. *MODINHA* – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 22 - 38.

Dentre os compositores brasileiros que exploraram em suas composições o gênero *modinha,* encontramos Heitor Villa-Lobos e Francisco Mignone. Este último, muito conhecido por sua série de *Valsas de Esquina,* emprega nelas caráter muito semelhante ao das modinhas brasileiras – segundo MACHADO (2004). Comparando uma das modinhas de Mignone, originalmente escrita para piano e

violoncelo, com a *Modinha* de Bosmans, encontramos várias características em comum, entre elas o ritmo sincopado – assinalado com setas na figura abaixo ilustrada –, o contrapondo de dois estratos melódicos, geralmente realizado entre o baixo cantante e a voz do cantor, ou voz superior, o preenchimento harmônico com "acordes *plaqué"* , lembrando o acompanhamento da viola ou cravo – marcado pelo círculo – e a utilização do compasso quaternário.

FIGURA 12 - MODINHA (1939) – PARA VIOLONCELO E PIANO – DE FRANCISCO MIGNONE. COMPASSOS 1 - 6.

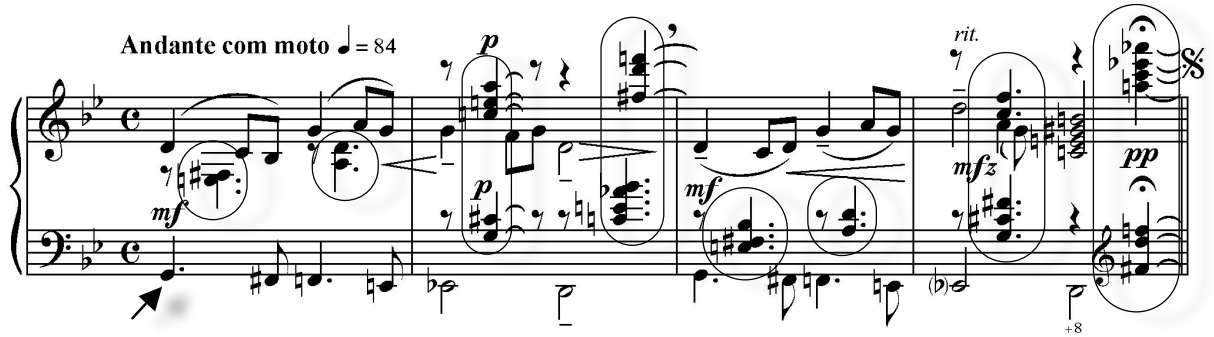


FIGURA 13 - CAVAQUINHO BEM TEMPERADO – 1. *MODINHA* – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 1 - 4.

Segundo Mário de Andrade, desde o final do século XVIII a "modinha é do domínio de gente popular... do povo colonial do Brasil", sendo que o músico Caldas Barbosa, o "mestiço" que fazia sucesso com suas modinhas em Portugal e no Brasil, corporifica a emergência da "música popular brasileira" (ANDRADE, 1989: 347). A modinha sempre foi um gênero ligado ao povo, e sua expressão denotava os seus costumes, crendices e sentimentos. Na visão de ALMEIDA (1942),

> (…) a modinha é do caboclo, do moleque, que lhe sabe transmitir todo o langor, todo o enfeitiçado de sua alma de mestiço. De todas as composições populares, ao lado dos lundus, dos fandangos, dos sambas e outras mais, a modinha é das mais características e sua melodia longa, nas serenatas, ou nas noites de luar, parece um som da própria terra, que se perde no vago indefinível de nossa emoção... As modinhas de Cláudio Manoel da Costa, Ignácio Alvarenga Peixoto, Thomaz Antonio Gonzaga, João Leal, ..., entre muitas outras, ganharam celebridade. (ALMEIDA, 1942:39)

A modinha, enquanto símbolo da cultura brasileira, imprimia o caráter brasileiro nas obras de compositores que, assim como Bosmans, não participavam dos grupos seresteiros, mas que, em homenagem à cultura popular brasileira, evocavam sua sonoridade. Muitos dos compositores, tradicionalmente considerados eruditos brasileiros, transitaram no ambiente popular das modinhas, entre eles Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri.

3.2.2 PONTEIO

> Na verdade, [os *Ponteios*] são prelúdios que têm caráter clara e definitivamente brasileiro. Achei melhor usar uma palavra diferente de **'prelúdio'** para expressar esse caráter brasileiro. (Camargo Guarnieri)[33]

O *Ponteio* de Bosmans aparece logo após à *Modinha*, em analogia à fuga dos *Prelúdios e Fugas* do *Cravo bem Temperado* de Bach. Sobre a ordem dessas duas obras – *Modinha* e *Ponteio* – sugiu um questionamento a partir dos seguintes dados: 1) o manuscrito não fornece informação sobre a numeração de *Modinha* e *Ponteio* em *Cavaquinho Bem Temperado*; 2) O gênero ponteio surgiu como um tipo de prelúdio e, portanto, supõe-se que sua execução seja anterior à da *Modinha.* A justificativa para a sequência das obras, como estão estabelecidas nesta dissertação, foi baseada nos dados recolhidos de catálogo escrito pelo próprio

[33] Entrevista com o compositor Camargo Guarnieri, em 4 de novembro de 1969. In: VERHAALEN, 2001: 128.

compositor, Bosmans:

> 025. “Cavaquinho Bem Temperado”
> I Modinha
> II Ponteio
> Belo Horizonte, 1953.
> 4p. Dur.: 6’30
> Frm.: Piano solo.
> (Catálogo de Obras de Arthur Bosmans)[34]

Gênero tipicamente brasileiro, os ponteios têm como maior expoente o compositor Camargo Guarnieri, que compôs 50 *Ponteios*, compilando vários elementos da sonoridade brasileira, principalmente através da síncopa característica, dos outros gêneros brasileiros e de harmonias populares. Os *Ponteios* de Guarnieri são um depositário da memória musical brasileira, principalmente através de suas dedicatórias em homenagem aos grandes intérpretes do Brasil.

> Se na música de Camargo Guarnieri há um **gênero** [grifo nosso] que pode ser considerado representativo de seu **"brasileirismo"** [grifo nosso], com certeza trata-se dos Ponteios. Cinqüenta peças publicadas em cinco cadernos, compostas ao longo de quase trinta anos (foram concluídas em 1959), os Ponteios refletem não somente as várias técnicas de escrita do compositor durante esses anos, mas também, como Ayres de Andrade escreveu, **"a alma musical do povo"** [grifo nosso]. Poucos Ponteios excedem duas páginas, mas cada qual é uma expressão musical perfeitamente integrada que só poderia ser brasileira. (VARHAALEN, 2001: 128)

Na citação acima, a ênfase dada ao “brasileirismo” dos *Ponteios* de Guarnieri nos leva a crer que, ao escolher o gênero ponteio como parte da suíte *Cavaquinho Bem Temperado*, Bosmans quisesse declarar também o caráter brasileiro que pretendia expressar com a obra. De fato, dentre as composições de Bosmans, o *Ponteio* é a que mais possui características brasileiras, sendo inclusive ausentes os elementos jazzísticos que são recorrentes em sua sonoridade.

---

[34] Relação das Obras em Ordem Cronológica, escrito por Arthur Bosmans.

Entretanto, Bosmans não utiliza apenas elementos brasileiros, mas também evoca a sonoridade bachiana, através da textura polifônica e, principalmente, da “cadência de picardia” dos últimos compassos de *Ponteio*.

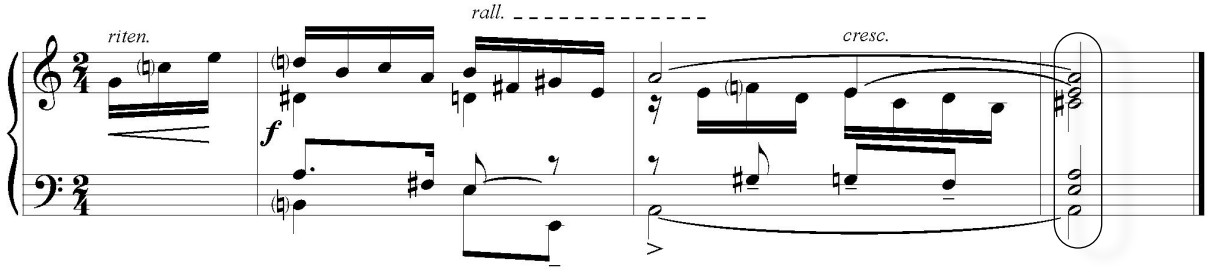


FIGURA 14 - CAVAQUINHO BEM TEMPERADO – 2. *PONTEIO* – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 53 - 55.

O intérprete deve ressaltar, sobretudo no trecho acima, as características bachianas: contraponto entre as vozes, condução harmônica através do baixo, terminação masculina evidenciando o crescendo do final da obra e, principalmente, pela valorização da terça de picardia – nota *dó#*.

Assim como os *Ponteios* de Guarnieri, o *Ponteio* de Bosmans evoca gêneros tipicamente brasileiros, dentre os quais identificamos o “chorinho” brasileiro, que tem por tradição o diálogo musical entre os instrumentistas, como uma espécie de desafio com o contraponto improvisado. Acreditamos que, através dessas semelhanças entre o chorinho e a textura polifônica de Bach, Bosmans estabelece a conexão entre a música brasileira e a música barroca, declarada no título da suíte *Cavaquinho Bem Temperado*.

Sobre essa espontaneidade e informalidade dos ponteios, Marion Varhaalen explica que o gênero derivou da prática de executar um prelúdio para verificar a afinação do violão, antes de realmente começar a tocar. A prática do “pontear”, termo utilizado pelos violonistas populares brasileiros, foi pela primeira vez empregado como gênero musical por Camargo Guarnieri e em seguida por vários outros compositores, brasileiros ou não, seja no formato de prelúdios ou como obra de caráter improvisatório.

> Neles [*Ponteios* de Guarnieri] são encontradas a qualidade intimista das modinhas e da toada, a simplicidade das cantigas de roda infantis, o estilo instrumental da viola caipira e do violão, e o arrebatamento das danças de origem negra. Essas formas características nunca se fazem presentes literalmente, no entanto insuflam vida a cada uma dessas peças curtas.

O idiomatismo do violão também foi explorado por Bosmans, tanto através da valorização da mão esquerda no registro grave do piano, quanto pelas indicações de *staccato* com ligaduras "suspensivas". Nesse caso, Bosmans não pretendia indicar um *staccato* típico, ou seja, um ataque rápido com duração sonora mais curta, mas indicar uma sonoridade próxima ao *pizzicato*, aproximando-se portanto do resultado sonoro do ataque executado ao violão.

FIGURA 15 - CAVAQUINHO BEM TEMPERADO – 2. *PONTEIO* – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 7 - 14.

Acreditamos que uma alternativa interessante para a execução dessas notas seja executá-las em *staccato* e com meio pedal de sustentação. Dessa forma o ataque da nota é ouvido e logo perde um pouco da ressonância, lembrando a sonoridade de um violão.

O formato da escrita de ligaduras é conhecido principalmente nas obras para piano de Debussy, indicando a longa ressonância das notas e seu tipo de sonoridade "esvoaçante".

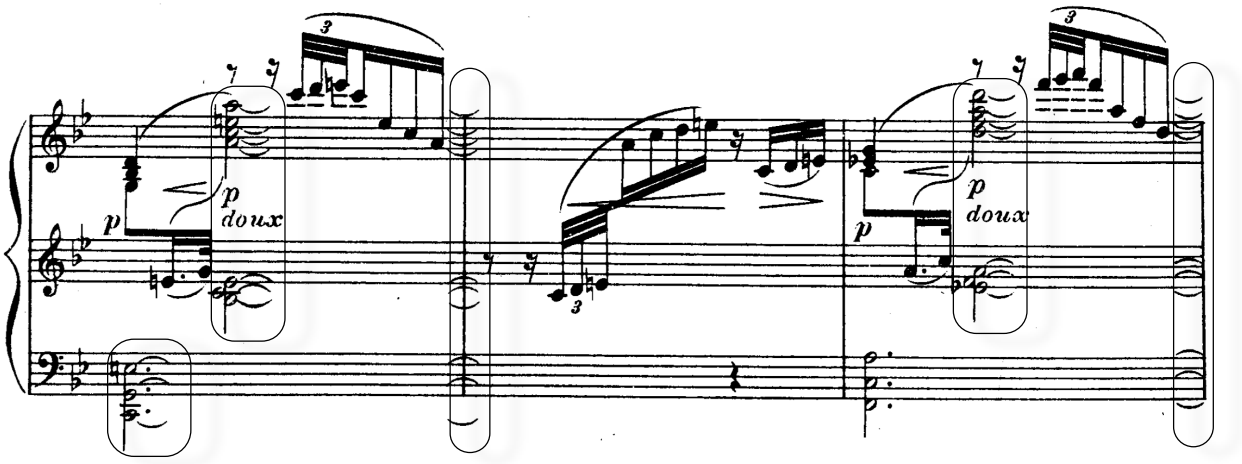


FIGURA 16 - BRUYÈRES – PRELÚDIO V DO LIVRO II – DE CLAUDE DEBUSSY. COMPASSOS 29 - 31.

Também encontramos algumas ocorrências desse tipo de escrita nas obras de Camargo Guarnieri, porém em menor frequência e geralmente em finais de frases ou terminações de obras. No caso das obras de Guarnieri e Bosmans, acreditamos que estes sugerem ao intérprete que façam ouvir a ressonância das notas marcadas com esse tipo de ligadura através de um timbre especial – ao diferenciar o tipo de ataque – e pela duração indefinida da nota ou acorde, até que se perca a percepção do som. Um exemplo dessa ocorrência pode ser encontrada no final do *Ponteio* nº 42, do 5º Caderno de Ponteios de Guarnieri.

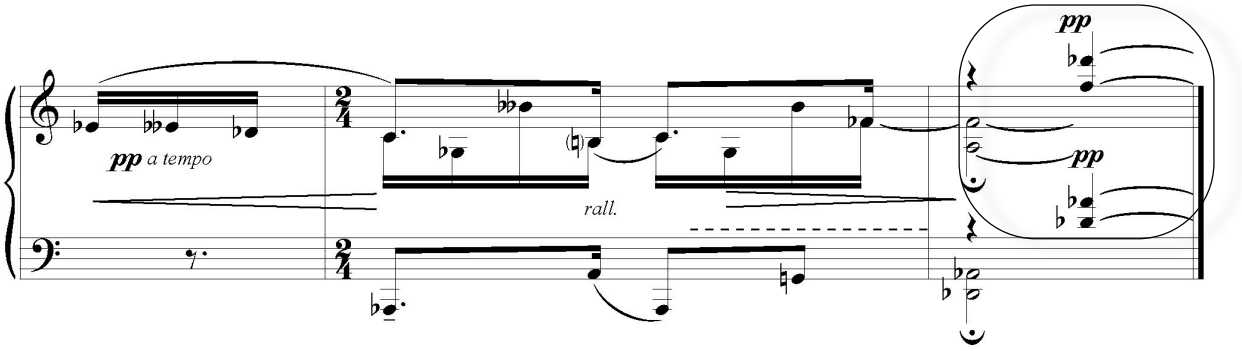


FIGURA 17 - PONTEIO Nº 42 – 5º CADERNO DE PONTEIOS – DE CAMARGO GUARNIERI. COMPASSOS 21 E 22.

Sobre a estrutura formal do gênero *ponteios*, não há um padrão estabelecido. Nos ponteios de Guarnieri, por exemplo, é possível encontrar uma grande variedade de formas, texturas e, principalmente, referências a outros gêneros tipicamente brasileiros, dando um caráter único a cada um dos 50 *Ponteios*.

> Com relação à **estrutura** [grifo nosso], é impossível encontrar um Ponteio típico devido à grande variedade de estruturas: linhas melódicas em notas simples sobre *ostinati* que podem ser lineares ou em acordes. Figurações schumanianas com a melodia no interior da textura; vários tipos de acompanhamento sobre ou sob figurações rápidas; movimentos de acordes conectados, tipo tocata; fluxos de acordes se deslocando contra fluentes linhas melódicas feitas de outros acordes; linhas melódicas rápidas e fragmentadas escritas em espelho, com a proporção de estudos; texturas mistas que ocorrem alternadamente como perguntas e respostas. Essa variedade contribuiu para a grande popularidade que os Ponteios alcançaram nos programas de recitais, pois podem ser selecionados e agrupados com grande flexibilidade. (VARHAALEN, 2001: 129)

Acreditamos que a influência do gênero chorinho na estrutura e nos elementos da sonoridade brasileira tem origem nas obras do compositor Ernesto Nazareth, considerado grande expoente do “tango brasileiro” – gênero que também é associado ao choro. Ernesto Nazareth era conhecido pela sua sonoridade popular brasileira misturada ao refinamento e virtuosismo da técnica pianística. A organização de uma seção sincopada em contraste com o estilo em “*moto perpétuo*” da melodia da segunda seção do *Ponteio* de Bosmans é frequentemente encontrada nas obras de Ernesto Nazareth. As semelhanças partem da utilização da anacruse, e vão até a utilização do instrumento cavaquinho no título das obras – *Cavaquinho Porque Choras?*, de Ernesto Nazareth, e o *Cavaquinho Bem Temperado*.

FIGURA 18 - *CAVAQUINHO PORQUE CHORAS?* – CHORO – DE ERNESTO NAZARETH. COMPASSOS 18 - 33.

FIGURA 19 - *CAVAQUINHO BEM TEMPERADO* – 2. *PONTEIO* – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 19 - 34.

A estrutura formal do *Ponteio* de Bosmans é simples, podendo ser organizada no esquema binário A - B - A - B'. Os compassos são distribuídos em:

Introdução – c. 1 ao c. 6

A – c. 7 ao c. 26

B – c. 27 ao c. 50

Retorno à introdução – c. 51 + c. 2 ao c. 6

A – c. 7 ao 26

B – c. 27 ao c. 47

Coda – c. 52 ao c. 55

Ao contrário da sofisticação harmônica dos *Ponteios* de Guarnieri, no caso do *Ponteio* de Bosmans a harmonia é simples e, como dito anteriormente, não há a presença da sonoridade jazzística, elemento que frequentemente foi responsável por imprimir traços de modernidade em suas obras. Entretanto, Bosmans dá ênfase aos elementos contrapontísticos e principalmente à síncopa.

> Os Ponteios têm uma **linguagem harmônica** [grifo nosso] que vai do emprego quase puro de **terças** [grifo nosso], passa pelo cromatismo e pela bitonalidade, e chega a uma espécie de atonalismo, apesar deste ser mais claro nas obras mais tardias de Guarnieri. Ao contrário do que se poderia esperar, o período de quase trinta anos não mostra qualquer preferência pelos "dialetos" da época. Cada volume revela exemplos de todas as linguagens. Se há mudanças ao longo dos cinco volumes, estas se dão no sentido de uma maior simplicidade na textura que, por sua vez, altera a densidade harmônica. (VARHAALEN, 2001)

No *Ponteio*, as indicações de expressividade– por exemplo: dinâmica, *ritardando* e *fermatas*, entre outras–, diferentemente da *Modinha*, são mais raras, assim como também não há indicação para a utilização do pedal de sustentação, ficando a critério do intérprete a sua utilização. Também não há indicações mais precisas sobre o “gingado” nacional, mas supõe-se que seja interessante usar a liberdade agógica para dar um caráter brasileiro. Bosmans faz uma brincadeira sobre esse “rubato brasileiro”, presente na síncopa característica, escrevendo o ritmo de síncopa – – modificando a agógica com exatidão rítmica através de quiáltera para sugerir o rubato dos finais das frases sincopadas, tipicamente executados por músicos populares brasileiros.

FIGURA 20- CAVAQUINHO BEM TEMPERADO – 2. *PONTEIO* – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSO 10.

O rubato é, segundo Curt Lange, um importante elemento encontrado na música brasileira e nos *Ponteios* de Guarnieri.

> O que todos os Ponteios têm em comum é o que Francisco Curt Lange denominou "o **rubato interno** [grifo nosso] encontrado com tanta freqüência na música brasileira". Certas vezes isso é conseguido através de uma melodia suave e sutilmente sincopada, pairando sobre um acompanhamento que mantém o ostinato rítmico e a sustenta com harmonias cambiantes. Outras vezes, é o resultado direto de ritmos cruzados, polirritmos ou hemíola. (VARHAALEN, 2001: 129)

Esse “rubato interno”, que segundo Curt Lange é característico da música brasileira, e que nós brasileiros frequentemente chamamos de “gingado” rítmico brasileiro, acontece a partir de sutil acento da síncopa, alterando-se a precisão do ritmo originalmente escrito. As diferenças entre a síncopa e a quiáltera – no caso a *tercina – geralmente são sutilmente realizadas pelos músicos populares brasileiros.* Bosmans, por ser estrangeiro, talvez perceba com mais nitidez essa diferença, e brinca com esse elemento brasileiro, voltando a explorá-lo de forma mais sistemática em *Subúrbio* [*toada*], de *Três Evocações*.

Os temas utilizados para as construções dos dois movimentos de *Cavaquinho Bem Temperado* foram reutilizados em obra para violão solo, *Brasileiras* (1974), nos movimentos: I. Ponteio e IV. Toada, dialogando respectivamente com os movimentos *Ponteio* e *Modinha* da obra de 1953.

3.3 TRÊS EVOCAÇÕES (1982)

A suíte *Três Evocações* de Arthur Bosmans é composta por três gêneros representativos da cultura popular brasileira: seresta, toada e dança – em estilo de tocata. Bosmans faz alusão tanto ao ambiente rural, das cidades de interior, quanto urbano, das grandes metrópoles.

3.3.1 Fazenda [Seresta]

> À noite só se ouviam os tristes acordes das violas a passar debaixo dos balcões de suas amadas cantando, de instrumento em punho, com voz ridiculamente terna. (MARCONDES, 2000: 724)

O ciclo das *Três Evocações* inicia-se com uma seresta, gênero tipicamente brasileiro e frequentemente relacionado com as canções de amor, em "tom de lamento", cantadas por seresteiro à janela da mulher amada e com o acompanhamento do violão. A seresta de Bosmans tem indicação de andamento "cômodo, *con molto fantasia*" e com grande frequência há também indicações de *fermatas* ao final das frases. Acreditamos que essas indicações reflitam o interesse de Bosmans em atribuir à interpretação da obra um tempo mais livre, quase improvisando, ou seja, evocar a flexibilidade agógica das canções populares, apesar da sofisticada utilização do contraponto, harmonia e do preciosismo das indicações de expressividade– dinâmicas, fraseados, acentos e indicação metronômica, entre outros –, transitando entre as técnicas tradicionais de composição e a música popular.

A seresta, em sua versão original, denominada serenata, era exclusivamente cantada nas ruas das cidades do interior. Ao relacioná-la com a fazenda, Bosmans parece resgatar uma ambientação tipicamente rural associada às pequenas cidades interioranas. Devido a todo o processo de urbanização vertical, os músicos seresteiros passaram a se deslocar para o espaço fechado dos salões,

assim como as modinhas. Em Minas Gerais, ainda há casos isolados da prática de seresta em praças públicas, numa tentativa de resgatar a sua origem nas ruas, como é o caso do evento “Minas ao Luar” – seresta que acontece na praça Duque de Caxias, no tradicional bairro belorizontino Santa Tereza–, que virou atração turística da capital mineira. Nas cidades de interior essa prática costuma ser mais frequente, como por exemplo em Diamantina, onde a seresta tornou-se atração turística.

Segundo MARCONDES (2000), a prática das modinhas nas serestas ocorreu porque,

> Influenciadas pelas valsas, as modinhas têm então realçado seu tom de lamento na voz dos boêmios e mestiços capadócios cantadores de serenatas, por isso chamados serenatistas e serenateiros. Assim, quando no século XX serenata passa por evolução semântica a **seresta** [grifo nosso] (...), os cantadores com voz apropriada ao sentimentalismo de serenatas ou serestas transformam-se, finalmente, em seresteiros (MARCONDES, 2000: 724)

Além das *valsas* e *modinhas*, as *serestas* são relacionadas à prática do *choro*, ritmo popular que valoriza o papel do violão no grupo, através de elaboradas estruturas melódicas em contraponto com a voz do cantor. Segundo ANDRADE , “choros e serestas são nomes genéricos aplicados a tudo que é música noturna de caráter popular, especialmente quando realizada ao relento” (ANDRADE, 1987:180).

Na seresta de Bosmans, o tempo “valsado” característico das modinhas está presente, através do compasso ternário simples. Contudo, a figura típica das valsas – baixos nos primeiros tempos e preenchimento harmônico com acordes nos segundos e terceiros tempos – é substituída por um desenho melódico que evoca o idiomatismo do violão de sete cordas; esse elemento foi bastante valorizado por Bosmans como parte da sonoridade brasileira. Portanto, consideramos que o idiomatismo do violão aplicado ao pianismo seja uma das principais características da evocação de uma sonoridade de *choro* e *seresta* nas obras de temáticas brasileiras de Bosmans. Por isso, acreditamos que o intérprete deve valorizar a melodia da mão esquerda, sem perder o *cantabile,* mesmo quando a melodia da mão direita aparece em contraponto.

O caráter seresteiro em *Fazenda* é anunciado pela linha melódica do baixo, como uma espécie de introdução do violão para o cantor, que, neste caso,

aparece a partir do compasso 17, representado pela linha melódica da mão direita do pianista.

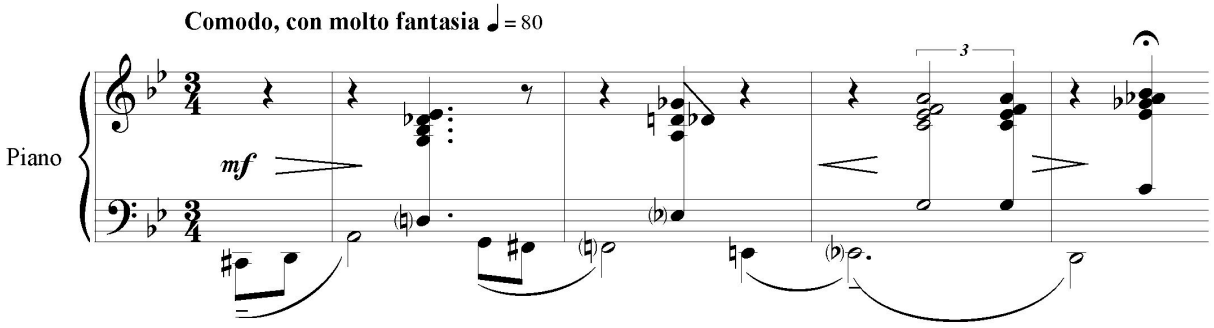


FIGURA 21- TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *FAZENDA* [*SERESTA*]. COMPASSOS 1 - 4.

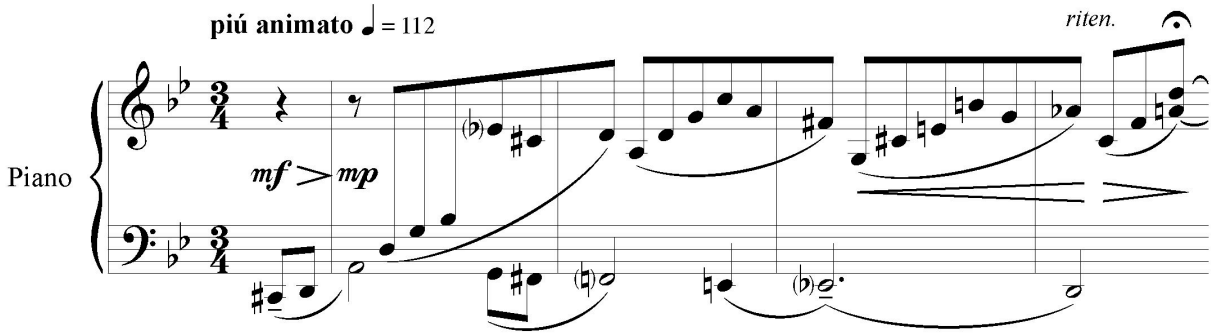


FIGURA 22- TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *FAZENDA* [*SERESTA*]. COMPASSOS 17 - 20.

No caso da seresta de Bosmans, o tempo valsado é contrapontado pela segunda seção da obra – vide trecho do c. 33 a c. 38, c. 40 a c. 45, c. 64 a c. 69 e c. 71 a c. 76. –, onde o compositor explora o caráter mais ritmado e dançante através dos *tresillos* e da alternância dos compassos 8/16 e 5/16. Nesse momento, a figura da síncopa característica, ou do *tresillo* – segundo SANDRONI (2003) –, aparece como uma importante característica brasileira presente na seresta, haja visto que na época da composição de *Três Evocações* – 1982 – o *tresillo* era identificado como símbolo da música brasileira ou, como dito anteriormente, como a "assinatura rítmica" dos compositores nacionalistas brasileiros, por exemplo: Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandêz, Francisco Mignone e Villa-Lobos.

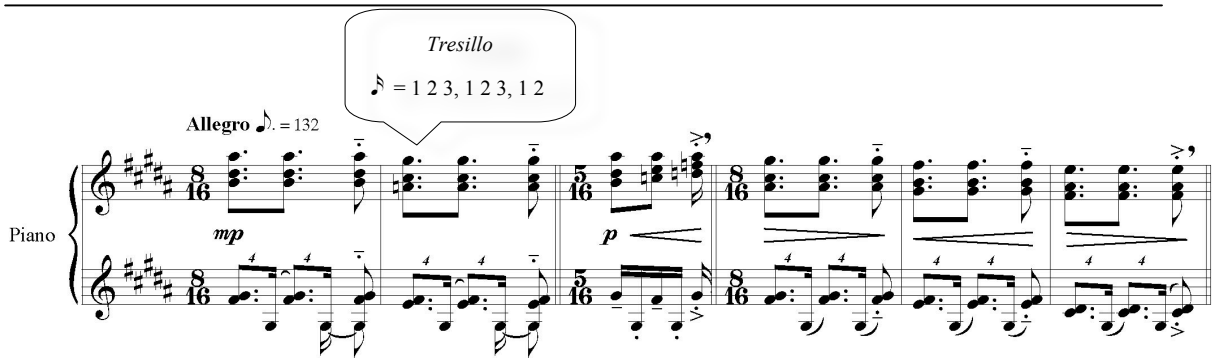


FIGURA 23- TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *FAZENDA* [*SERESTA*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 33 - 38.

O intérprete deve ser ritmicamente mais rigoroso para contrastar com os *rubatos* e *fermatas* da seção anterior. Acreditamos que outra característica a ser diferenciada entre as seções é o caráter mais seco e percussivo desta segunda, em relação ao caráter *legato* e melodioso da primeira seção. Para isso o intérprete deve utilizar com mais cautela o pedal de sustentação na segunda seção.

A *Seresta* de Bosmans apresenta algumas semelhanças com outras serestas do repertório de obras para piano dos compositores brasileiros, especialmente os "nacionalistas". É o caso da *Seresta* da *Terceira Suíte Brasileira* de Lorenzo Fernândez, que também apresenta uma linha melódica do baixo sincopada. Em relação à mão direita, ambas as serestas apresentam estrutura melódica acéfala, ou seja, começando em pausa na *thesis* do compasso.

FIGURA 24- TERCEIRA SUÍTE BRASILEIRA – II. *SERESTA* (1939) – DE LORENZO FERNÂNDEZ. COMPASSOS 1- 9.

A *Fazenda* é estruturada na sequência formal A - B - A' - B' - cadência - A - coda, sendo os compassos e seções distribuídos da seguinte forma:

A – c. 1 ao c. 32
B – c. 33 ao c. 47 (sendo que os c. 39, c. 46 e c. 47 são interpolações de fragmentos que antecipam e/ou anunciam a cadência apresentada a partir do c. 77)

A' – c. 48 ao c. 63
B' – c. 64 ao c. 76 (sendo que o c. 70 interpola fragmentos de cadência assim como na seção B)
Cadência – c. 77 ao c. 79

A'' – c. 80 ao c. 95
Coda – c. 96 ao c. 101

A seção A apresenta duas texturas distintas, sendo que no início da obra a textura homofônica – melodia acompanhada – sugere ao intérprete que o baixo seja valorizado. Contudo, a partir do compasso 17 a textura polifônica estabelece diálogo entre a mesma melodia, anteriormente executada no baixo, com um novo estrato melódico. Tendo em vista que se trata de uma seresta, acreditamos que seria interessante neste momento valorizar o novo estrato melódico – mão direita –, evocando o caráter de canção, apropriado ao gênero de seresta.

A sonoridade utilizada por Bosmans na seção A é semelhante às obras de Guarnieri, principalmente pela utilização de uma harmonia baseada em intervalos de quartas. Encontramos ainda grande semelhança entre a *Seresta* de Bosmans e o *Ponteio nº28* de Guarnieri. Em ambos a linha melódica é estruturada em intervalos de quarta justa, dando origem a uma sonoridade mais moderna.

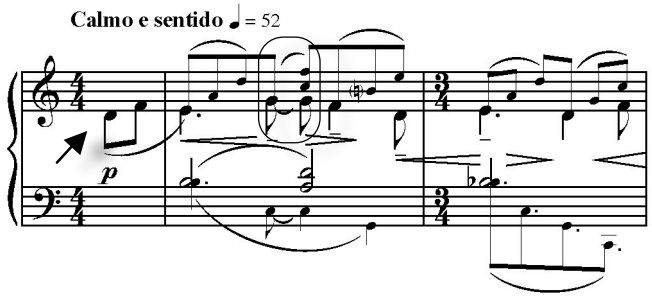


FIGURA 25- PONTEIO Nº 28 – 3º CADERNO DE PONTEIOS – DE CAMARGO GUARNIERI. COMPASSOS 1 E 2.

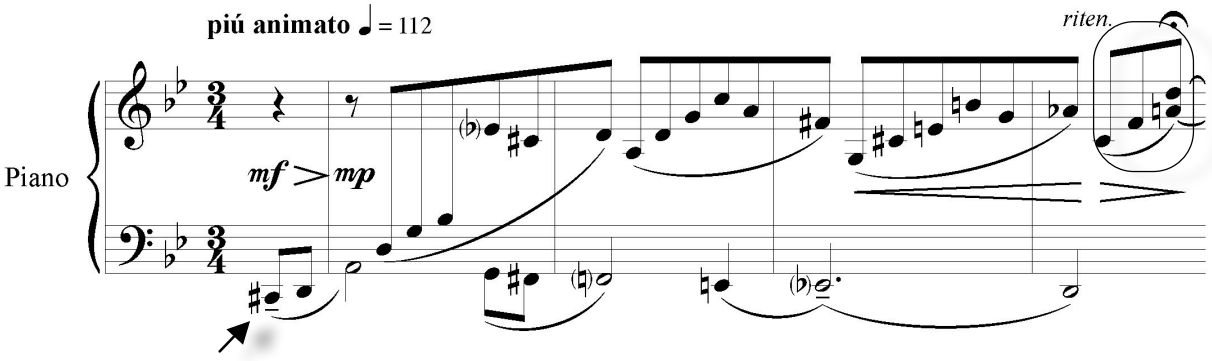


FIGURA 26- TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *FAZENDA* [*SERESTA*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 17 - 20.

Na seção B – a partir do c. 33 – o autor sugere o contraste entre as seções através da mudança do apoio temporal do compasso e da escrita em blocos, evocando inclusive a sonoridade percussiva, própria de tocata. Acreditamos que, da parte do intérprete, caberia ressaltar as questões relacionadas à agógica pois, como dito anteriormente, a primeira seção possui um caráter "quase improvisativo" – para usar as mesmas palavras de Bosmans. O "rigor" rítmico de B evidencia ainda mais a interpolação dos trechos cadenciais em fragmentos em "*meno mosso, a piacere*" – como por exemplo c. 39 –, ressaltando a liberdade agógica deste trecho em contraponto com a regularidade do pulso do inicio da seção. Tais trechos cadenciais – c. 39, 46 e 47, 70 – funcionam como uma espécie de recorte ou suspensão do ritmo continuo e articulam a forma.

Na *Fazenda*, como na maioria das obras de Arthur Bosmans, não há indicação de pedal para o pianista. Entendemos que a utilização do pedal está a cargo da sensibilidade do intérprete, evidenciando as diferenças entre o caráter

legato da seção A e o caráter “percussivo” da seção B e, portanto, sugerimos utilizar o pedal apenas como ferramenta para evidenciar e timbrar os acentos indicados.

No trecho cadencial – c. 77 ao c. 79 – uma solução interessante é manipular o pedal com o objetivo de evidenciar as harmonias por quartas. Para isso, há duas possibilidades: utilizar um pedal durante todo o compasso 78; ou trocar o pedal de acordo com o ataque da mão esquerda, evidenciando o intervalo *dó#* - *sol* que é espacializado no registro agudo.

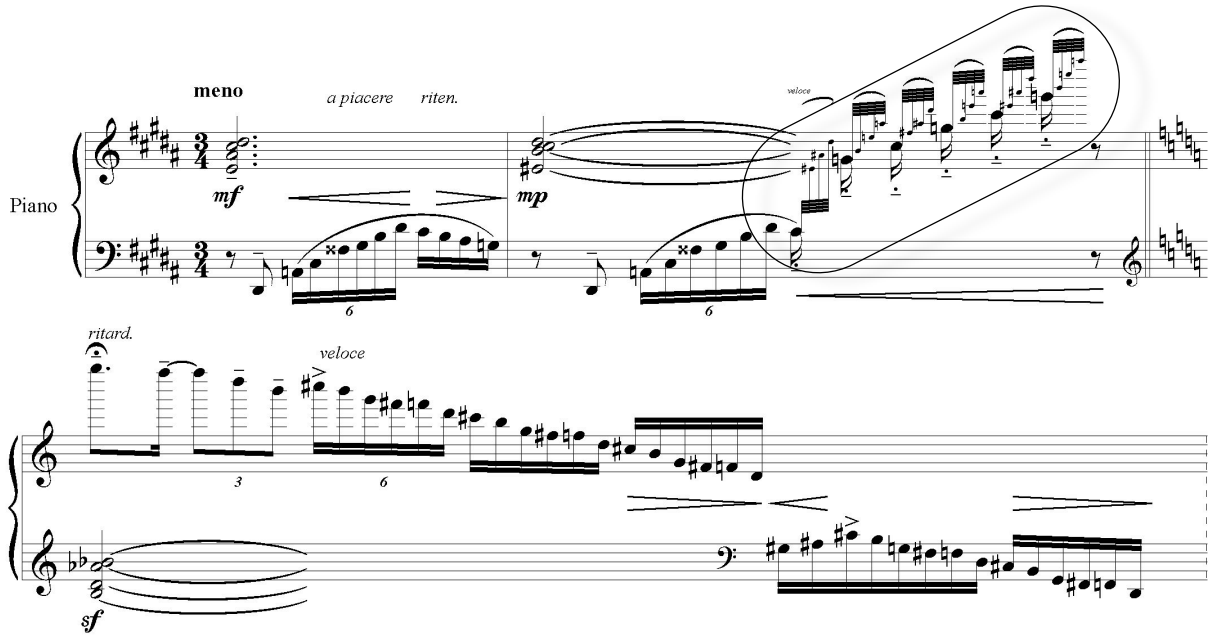


FIGURA 27- TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *FAZENDA* [*SERESTA*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 77 - 79.

Segundo Arnold Schoenberg, “os acordes por quartas apresentam-se pela primeira vez na música – como provavelmente tudo o que mais tarde se torna normal como meio técnico habitual comum – na qualidade de recurso expressivo impressionista” (SCHOENBERG, 1922: 550). Essa técnica é também responsável por certa ambiguidade harmônica que, no caso de Bosmans, está presente desde o inicio, na relação entre a organização da armadura de clave como dispostos no sistema tonal e no uso de cadências que camuflam a tonalidade sugerida. Em *Fazenda*, por exemplo, Bosmans sugere a tonalidade de *sol menor*. Contudo, só é possível perceber a chegada no pólo tonal – no caso a nota *sol* – no acorde do compasso 16.

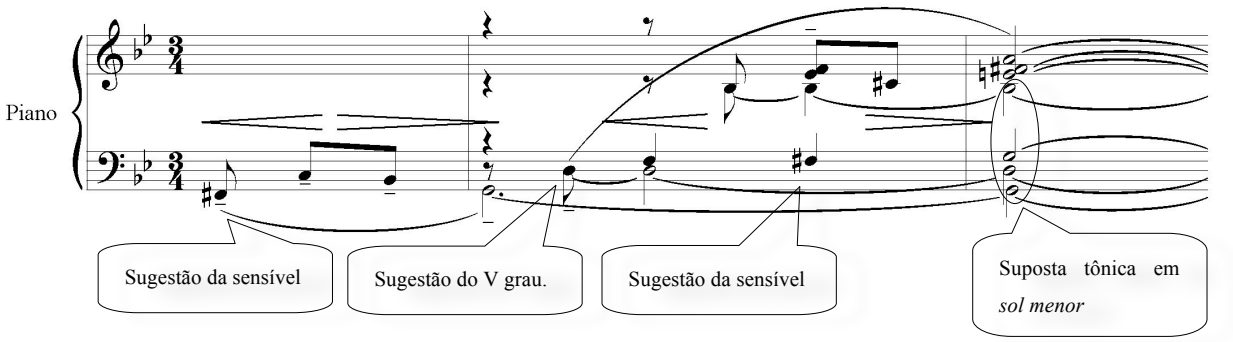


FIGURA 28 - TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *FAZENDA* [*SERESTA*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 15 E 16.

O intérprete deve lembrar que as notas sustentadas até o compasso 16 devem ser ter o seu ataque diferenciado para que sejam ouvidas por mais tempo, como parte do acorde final.

3.3.2 SUBÚRBIO [TOADA]

> A toada é uma forma brasileira lírica, de caráter melancólico e sentimental, que, em geral, tem uma estrutura constituída por estrofe e refrão. (VERHAALEN, 2001: 458)

No segundo movimento de *Três Evocações*, *Subúrbio,* observamos que novamente ocorre a contradição entre a ambientação rural e urbana no título da obra. No caso específico, Bosmans evoca uma ambientação urbana através do título *Subúrbio;* tradicionalmente, contudo, as toadas brasileiras possuem caráter rural. Acreditamos que a inversão entre as ambientações urbana e rural aconteceu porque, segundo NASSIF (2001), a partir da década de 1930, a *toada* foi considerada um gênero ligado a alguns dos compositores que, transitando entre o erudito e o popular, traziam para as metrópoles o folclore como forma de evocar em suas obras uma ambientação das cidades de interior.

> Nos anos 1930, a toada foi um ritmo superior. Luís Peixoto foi o grande letrista do gênero, que contava com compositores do porte de J. Cascata e mesmo de Bonfiglio de Oliveira, e outros músicos que exploraram o **caráter urbano-rural** [grifo nosso] do ritmo. A canção brasileira, aquele grupo de cançonetistas que transitava entre o clássico e o popular folclórico, elegeu a toada seu gênero preferido. Compõem toadas clássicas Hekel Tavares, Valdemar Henrique, Jaime Ovalle. (NASSIF, 2001: 289)

O compositor brasileiro Valdemar Henrique possui um dos exemplos de *toada* mais conhecidos: *O Uirapuru*. A letra fala das lendas contadas nas zonas rurais, como por exemplo a lenda do lobisomem e mãe d'água, terminando as estrofe com o refrão: "Ôô que caboclo falador". O ostinato rítmico do baixo – ♪. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ♪

– pode ser observado como um elemento que caracteriza a sonoridade das *toadas,* e também está presente de forma semelhante em *Subúrbio* de Bosmans.

FIGURA 29 - UIRAPURÚ – 1976 – DE VALDEMAR HENRIQUE. COMPASSOS 06 A 14.[35]

[35] Fonte: Editorial Mangione S. A. – Sucessora de E. S. Mangione. N. 1351.

Por constituírem um gênero popular, as *toadas* foram exploradas por vários compositores para evocar o caráter brasileiro em suas obras. Segundo o compositor Osvaldo Lacerda, as características mais marcantes da toada são expressas por Camargo Guarnieri, que tem em suas origens o cultivo da "boa música sertaneja".

> Os dois tipos mais importantes de canção brasileira são a modinha, que é urbana, e a toada, que é rural. Esta última existe em todo o Brasil e reflete as peculiaridades musicais de cada região. A toada da chamada **"zona caipira"** [grifo meu] dos Estados de São Paulo e **Minas Gerais** [grifo meu] é uma das mais cativantes, devido a sua peculiar nostalgia, terna e amorosa. Camargo Guarnieri, que nasceu em Tietê, numa região onde sempre se cultivou a boa música sertaneja, parece trazer no sangue o espírito da toada, conforme se pode verificar ouvindo as inúmeras obras que escreveu com esse caráter (com ou sem o nome de Toada...).[36]

Portando, a partir da declaração de Osvaldo Lacerda, comparamos as obras *Toada* (1929) – de Guarnieri – e *Subúrbio* (1982) – de Bosmans – buscando elementos em comum que caracterizem esse gênero brasileiro. Observamos que ambas as obras iniciam com introdução de um pedal rítmico/harmônico sincopado, escrito para a mão esquerda. A sonoridade brasileira é, na toada de Bosmans, evidenciada pelo *tresillo*, estruturado em um ostinato rítmico em que o compositor brinca com a diferença na escrita da síncopa, como fez também no *Ponteio* de *Cavaquinho Bem Temperado*, sugerindo o "rubato brasileiro". Na *Toada* de Guarnieri, o ostinado da síncopa – vide, na figura abaixo, a sequencia: 1 2 3, 1 2, 1 2 3 – sofre alterações, porém sem abandonar o caráter sincopado.

---

[36] Osvaldo Lacerda, notas da contracapa do disco Camargo Guarnieri: Universo Tropical, 1985. Citação retirada de VERHAALEN, 2001: 107.

FIGURA 30 - TOADA DE M. CAMARGO GUARNIERI. COMPASSOS 1 - 10.

FIGURA 31- TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *SUBÚRBIO* [*TOADA*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 1 - 06.

Ambas as obras apresentam uma segunda seção contrastante em relação à primeira, seja em relação à textura, pois na primeira seção a textura apresentava-se homofônica e na segunda seção apresenta-se polifônica, ou em relação à expressividade temporal: na *Toada* de Guarnieri o tempo "com muita saudade" é alterado para "bem *rythmado*", e no *Subúrbio* de Bosmans o tempo "*moderato*" é alterado para "*poco piú animato*". Observamos ainda a utilização de uma figura rítmica – ♪. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯♪ 𝅘𝅥𝅯 – comum às duas toadas. No caso específico de *Subúrbio*, Bosmans valoriza a figura da síncopa característica como padrão rítmico da melodia principal.

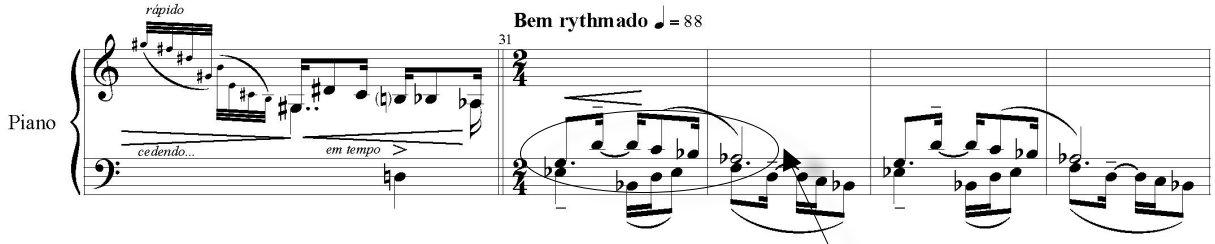


FIGURA 32- TOADA DE M. CAMARGO GUARNIERI. COMPASSOS 31 - 34.

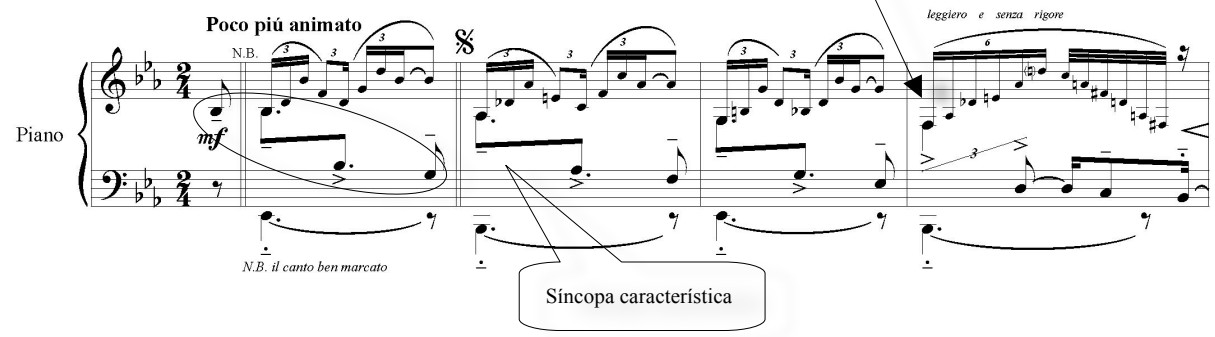


FIGURA 33- TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *SUBÚRBIO* [*TOADA*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 17 - 20.

Outro elemento comum às toadas acima ilustradas é a ornamentação com notas rápidas sobre a melodia principal. Na *Toada* de Guarnieri essa notação é ritmicamente regular, mas, especialmente em *Subúrbio*, as quiálteras são dispostas de forma variada – agrupamentos de 3, 5, 6, 8, 9, 10 e 12 notas –, devendo ser tocadas “levemente e sem rigor”.

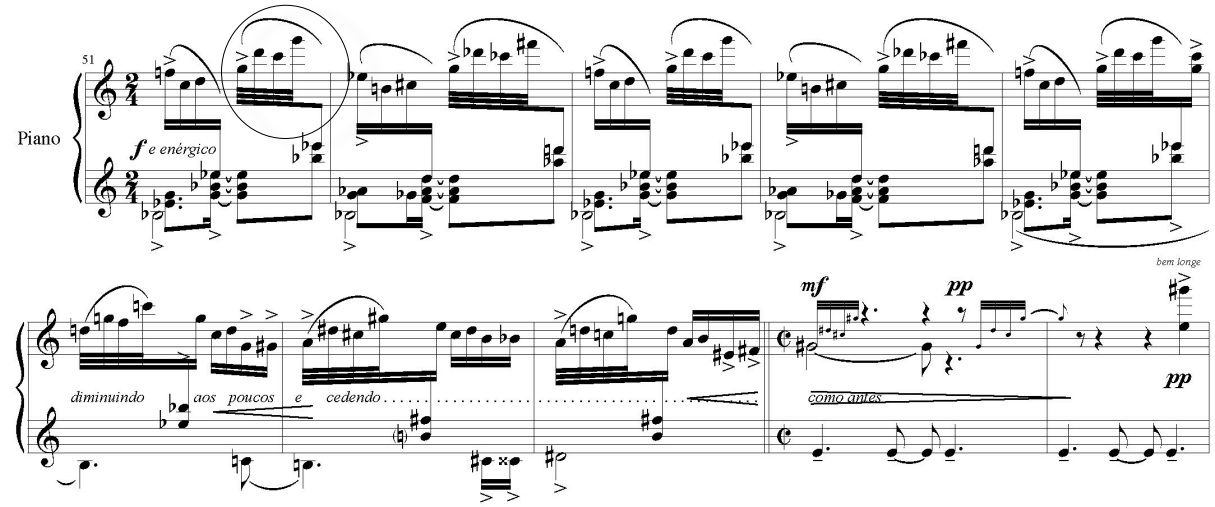


FIGURA 34- TOADA DE M. CAMARGO GUARNIERI. COMPASSOS 51 - 60.

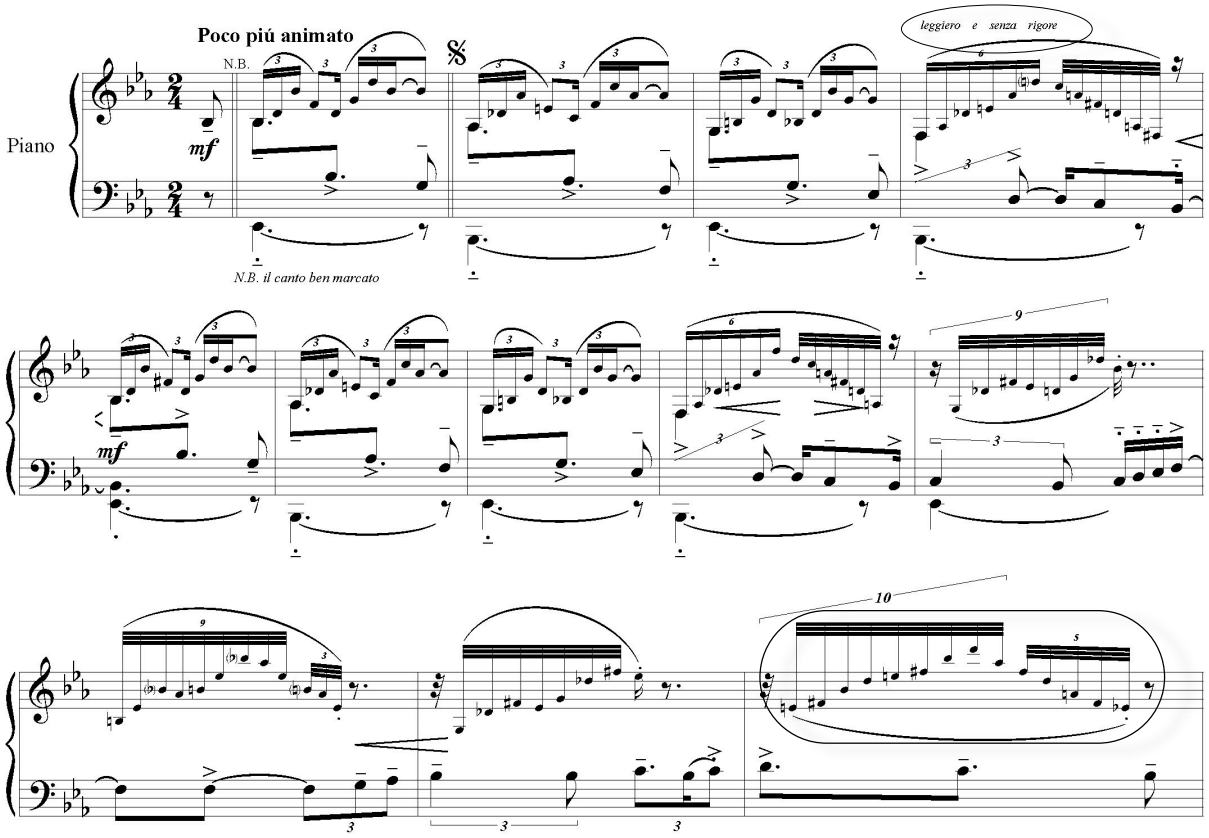


FIGURA 35- TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *SUBÚRBIO* [*TOADA*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 17 - 28.

A indicação "*liggiero e senza rigore*" sugere ao intérprete um caráter improvisatório. Tendo em vista o tipo de ornamentação, as comparações com a sonoridade *chopiniana* são inevitáveis. O idiomatismo usado por Bosmans é frequentemente encontrado nas obras para piano de Chopin, quando este evoca a sonoridade vocal das "coloraturas", sobretudo as realizadas pelas cantoras das obras de Bellini. Neste caso, Chopin utilizou agrupamento de notas em quiálteras que, por tradição, executa-se sem o rigor da escrita rítmica, mas com certa liberdade agógica, "quase improvisando".

> O Noturno de Chopin, como uma forma de arte, só pode ser definido em termos estritamente musicais. Essencialmente, é como uma "ária sem palavras". Pois, como as *Canções Sem Palavras* de Mendelsohn, esses noturnos possuem uma delicada linha melódica. Entretanto, diferem-se de Mendelssohn por possuírem um caráter operístico. Normalmente, são compostos de duas seções – como o Noturno em sol menor, op. 15, n.º 3 – , ou na forma A - B - A (com ou sem variantes no retorno de A). Isso ilustra

> como Mendelssohn e Chopin eram diferentes em sua abordagem para compor, embora fossem contemporâneos. Como Chopin mesmo declarou, o seu estilo melódico foi formado sob a influência de Bellini, e suas melodias são em estilo de ária *bel canto*, enquanto Mendelssohn compõe ao estilo do *Lied* alemão. No entanto, a originalidade de Chopin é tal que nada faz seu *bel canto* soar como uma transcrição da uma ópera de Liszt. Isso tem a ver principalmente com as *fiorituras* e *cadenzas* inseridas em vários momentos. Embora sejam baseados em coloratura vocal, ao invés de portamentos e técnica de entonação que não existem no piano, eles apresentam um cromatismo além do que é possível para a voz humana: os tons são coloridos por alterações cromáticas. As substituições de ornamentos instrumentais por vocais constituem em Chopin uma das mais notáveis realizações. (WOLFF, 1990: 228)[37]

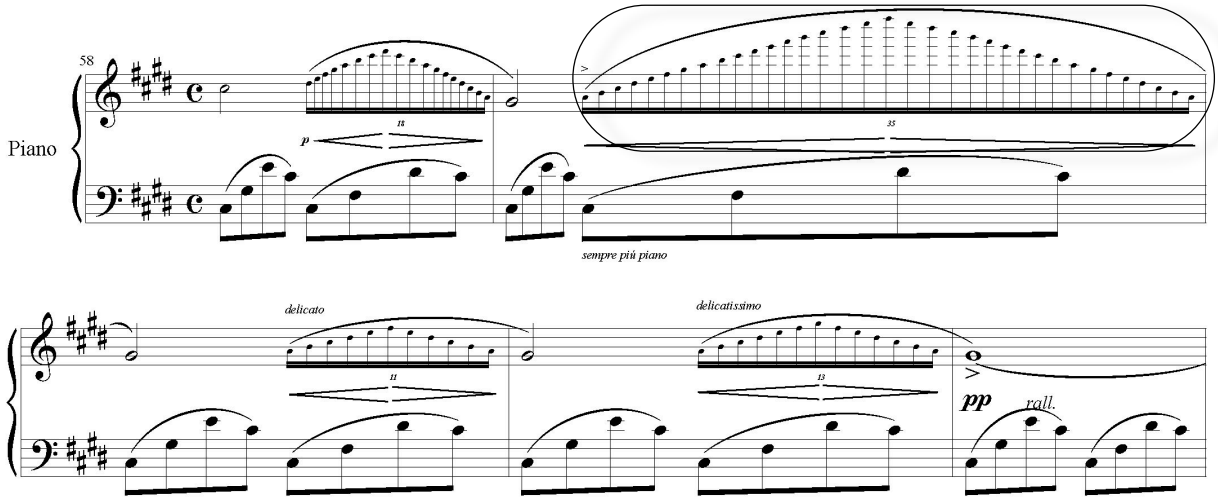


FIGURA 36- NOCTURNE – EM DÓ# MENOR, B.49, OPUS PÓSTUMO – DE F. CHOPIN. COMPASSOS 58 - 61.

As coloraturas em *Subúrbio* possuem uma harmonia semelhante à

[37] Tradução nossa. Texto original em inglês: *The Chopin Nocturne, as an art form, can only be defined in strictly musical terms. Essentially it is an "Aria without Words". For, like Mendelsohn's Songs without Words, these nocturnes are fine voice music. But in contrast to Mendelssohn, they are operatic in character. Usually they are presented in two-part form, like the Nocturne in G minor, Op. 15, no. 3, or in A - B - A form (with or without variants at the return of A). This illustrates how different Mendelssohn and Chopin, though contemporaries, were in their approach to composing. As Chopin himself declared, his melodic style was formed under Bellini's influence, and his melodies are in bel canto aria style; while one of Mendelssohn's outstanding gifts was his gift of inventing simple, folklike German Lied tunes. However, Chopin's originality is such that nowhere does his bel canto music sound like a Lisztian opera transcription. This has mainly to do with the fiorituras and cadenzas inserted at many junctures. Though they are based on vocal coloratura, instead of portamentos and shadings of intonation that do not exist on the piano, they feature a chromaticism beyond what is possible for the human voice: the tones are colored throughout by chromatic alterations. This substitution of instrumental embellishments for vocal ones constitutes one of Chopin's most remarkable accomplishments.*

sonoridade jazzística. A influência do *Jazz* na sonoridade bosmansiana é frequente – como se pode notar nas obras analisadas – e se explica pela grande admiração de Bosmans por Gershwin (1898 – 1937), compositor americano que, assim como Bosmans, também transitava entre o erudito e o popular. Em passagem de correspondência enviada para Curt Lange em 4 de Fevereiro de 1947, Bosmans relata a situação da substituição repentina de um pianista que tocaria um concerto para piano e orquestra de Gershwin: "Já contei que, no 'Festival Pan-Americano', o solista da *Rhapsody in Blue*, Otto Jordan, desistiu no último momento, e que foi eu que toquei como solista?!"[38].

Tanto em *Subúrbio,* onde Bosmans "navega" por outras sonoridades, apesar da temática brasileira, quanto nas outras obras, observamos a pluralidade cultural configurando-se como uma característica marcante de sonoridade bosmansiana, que encontra na sonoridade *jazzística,* especificamente, um porto recorrente. Em conversa, Dona Walkyria Bosmans contou que os dois compositores brasileiros que Bosmans mais admirava eram Radamés Gnattali e Camargo Guarnieri. Encontramos nas obras de Gnattali a simbiose das sonoridades brasileiras e *jazzísticas*, assim como temos visto nas obras de Bosmans:

> Os choros de Radamés Gnattali possuem recursos harmô nicos bastante elaborados, incluindo procedimentos e sonoridades associados ao jazz norte-americano, que serão analisados posteriormente. Tais características, que se incorporaram ao chamado choro moderno, começ aram a surgir na década de 1930, tendo Pixinguinha como um de seus expoentes. (SANTOS, 2001: 9)

Apesar das obras de Bosmans utilizarem frequentemente elementos jazzísticos, quando evocam a sonoridade brasileira são percebidas principalmente como brasileiras e, assim como nos choros de Radamés Gnattali e Pixinguinha, a associação dessas sonoridades atribui um caráter de modernidade. Entretanto, mesmo utilizando-se de uma sofisticada harmonia, a estrutura formal de *Subúrbio* é simples, organizada em: A - B - A' - B - A'' - (Coda), sendo os compassos e seções distribuídos da seguinte forma:

---

[38] Trecho de carta datada de 04/02/1947, enviada a Francisco Curt Lange por Arthur Bosmans, localizada no Acervo Curt Lange da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais.

A – c. 1 ao c. 16 (*Moderato*)

B – c. 17 ao c. 44 (*poco piú animato*)

A' – c. 45 ao c. 56 (*Moderato*)

B – c. 18 ao c. 43 + c. 58 (*poco piú animato*)

A'' – c. 59 ao c. 66 (*Moderato e calmo*)

Coda – c. 67 ao c. 69 (*poco meno mosso*)

Em *Subúrbio* também não há indicação de pedal, ficando a critério do intérprete a sua utilização. Acreditamos que na seção A e suas variantes A' e A'', a utilização do pedal de sustentação deva levar em consideração as harmonias formadas pelos acordes da mão esquerda. Na seção B, a utilização do pedal deve considerar o estrato central, onde soa a linha melódica, de forma que os arpejos do estrato superior deem origem às harmonias dos seus respectivos acordes.

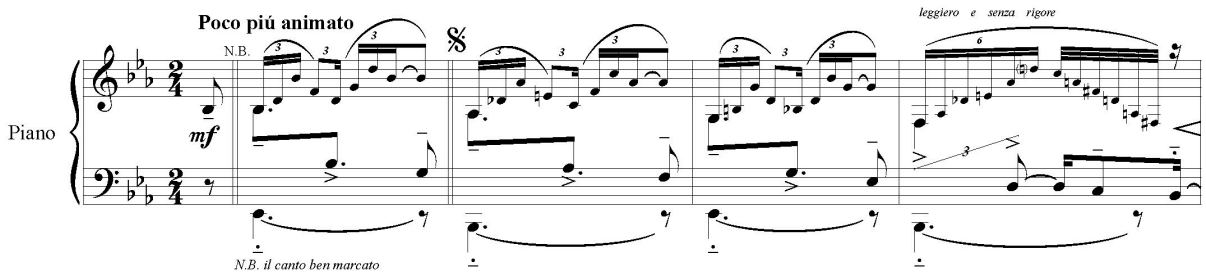


FIGURA 37- TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *SUBÚRBIO* [*TOADA*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 17 - 20.

O intérprete deve ficar atento às diferenças “colorísticas” (termo utilizado por ROSEN, 2000) da seção B, evidenciando a linha melódica principal – destacada na figura acima – através da diferenciação de ataques e utilização do pedal de sustentação.

> A invenção colorística de Chopin encontra seu apogeu nos *Estudos*, e em nenhuma outra parte é mais evidente que essa imaginação colorística é de natureza fundamentalmente contrapontística - ou melhor, que o contraponto é fundamentalmente colorístico, é o entrelaçamento de diferentes espécies de textura (...) A dificuldade de tal passagem do op. 25, nº 6, está no equilíbrio, no *sotto voce* e nas duas espécies diferentes de legato. Esse tipo

> de coloração é uma escrita puramente tecladística: a diferença de timbre é produzida apenas pelo toque e não pelo contraste do instrumento. Por essa razão, **a coloração de Chopin é tão abstrata quanto a altura ou o ritmo** [grifo nosso]: está baseada na relação entre diferentes tipos de textura realizados com a sonoridade neutra do piano - neutra no sentido de ser relativamente uniforme de cima a baixo, ou melhor, de que as mudanças de coloração do baixo ao soprano são produzidas sem uma quebra perceptível. (ROSEN, : 515&516)

No caso de *Subúrbio*, o intérprete deve preocupar-se em diferenciar as vozes através do tipo de toque, e não somente através da dinâmica, garantindo dessa forma a sensação de polifonia das texturas sonoras. Nesse caso, a diferenciação deve ser realizada entre as vozes do baixo,a linha melódica principal e os arpejos de acompanhamento da voz superior.

Uma característica importante de ser mencionada é a inevitável comparação entre *Subúrbio* [*Toada*] de Bosmans e *A Lenda do Caboclo* de Villa-Lobos.

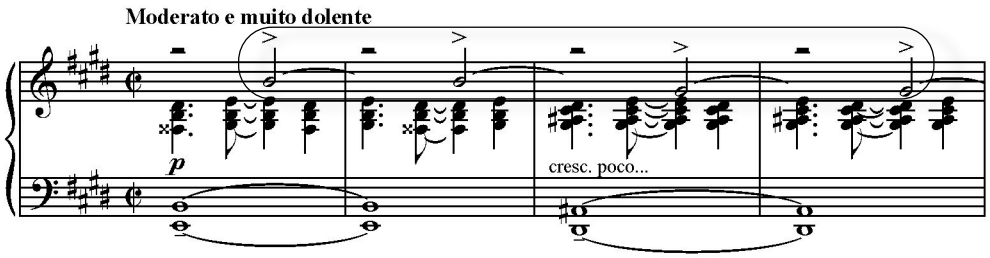


FIGURA 38- A LENDA DO CABOCLO (1920) DE HEITOR VILLA-LOBOS. COMPASSOS 1 - 4.

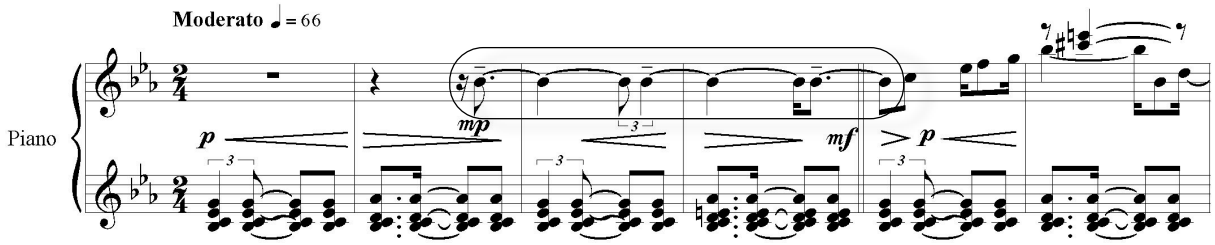


FIGURA 39- TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *SUBÚRBIO* [*TOADA*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 1 - 06.

O ostinato rítmico dos blocos de acordes e as repetições das notas longas na voz aguda são semelhantes em ambas as obras. Bosmans ainda brinca com o ostinato rítmico dos acordes da mão direita escrevendo variantes rítmicas das quiálteras para sugerir o rubato tradicionalmente realizado na agógica da música popular brasileira. Esse caráter quase improvisado dos ritmos brasileiros é indicado em determinado trecho central de uma edição da obra impressa em 1989, onde Bosmans escreve que é deixado ao pianista "uma certa liberdade de interpretação, desde que motivada pelo estilo peculiar, quase improvisando, da música brasileira"[39]. Acreditamos que o interprete deve fazer uso dessa proposta de liberdade agógica, imprimindo o caráter improvisativo da música popular brasileira.

3.3.3 TERREIRO *[*CATERETÊ*]*

> Sabemos, no entanto, que o **cateretê** [grifo nosso] floresceu em todos os aldeiamentos jesuíticos da Capitania Paulista. Era dançado no **terreiro** [grifo meu], junto à Cruz de pedra, em Carapicuhyba, em Nossa Senhora da Escada, em Itanhaen e Peruhybe. (LANGE, 1946)

A última obra de *Três Evocações*, *Terreiro*, aborda o gênero *cateretê*. Para a composição de uma sonoridade brasileira nessa obra, Bosmans inicialmente explora a utilização de terças paralelas na mão direita, evocando as modas de viola caipira do interior paulista. Em contraponto, escreve para a mão esquerda uma linha melódica de caráter dançante e ritmado.

> No que tange à dança, [o cateretê] se faz sinônimo de Catira, antiga dança religiosa indígena, incorporada ao festeiro popular do interior, onde foram mantidos os traços originais tanto na forma da execução musical quanto na coreografia, entremeada de palmas e sapateados. No que se refere ao toque de viola e suas composições, o cateretê foi o ritmo mais utilizado, principalmente em andamento mais lento, nas músicas de caráter

[39]Informação retirada de partitura editada pela Editora Novas Metas, São Paulo, 1989.

> romântico, já contendo traços da incipiente urbanização das cidades e dos costumes. As composições sobre temas caipiras ou rurais geralmente mantiveram o andamento acelerado. (TORNEZE, 2004: 41)

O andamento indicado por Bosmans é o "*Allegro ma non troppo*", mantido do início ao fim da obra. Em relação ao caráter dançante, poderíamos interpretar a escrita rítmica utilizada na linha melódica da mão esquerda como a representação das "palmas e sapateados" citados acima. Esses elementos rítmicos dão o caráter brasileiro à sonoridade através da utilização da síncopa característica – ♪. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯♪ – e mais uma vez evocam o idiomatismo tipicamente violonístico.

> Essas imagens [do afro-brasileiro] também se expressam nos nomes de certos gêneros de música, que eram tão intercambiáveis quanto as fórmulas de acompanhamento. Assim, veremos que lundu, polca-lundu, **cateretê**, fado, chula, tango, habanera, maxixe e todas as combinações destes nomes, embora em outros contextos possam ter determinações próprias, quando estampados nas capas das partituras brasileiras do século XIX, nos informavam basicamente que se tratava de música "sincopada", "tipicamente brasileira" e propícia aos "requebrados mestiços". (SANDRONI, 2008: 31)

Tendo em vista o gênero tipicamente brasileiro utilizado por Bosmans – cateretê – e a utilização do *tresillo,* comparamos o *Terreiro* de Bosmans com o *Cateretê* do compositor brasileiro Lorenzo Fernandêz. A utilização das terças e do *tresillo* foi a principal semalhança encontrada.

FIGURA 40 - TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *TERREIRO* [*CATERETÊ*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 1 - 8.

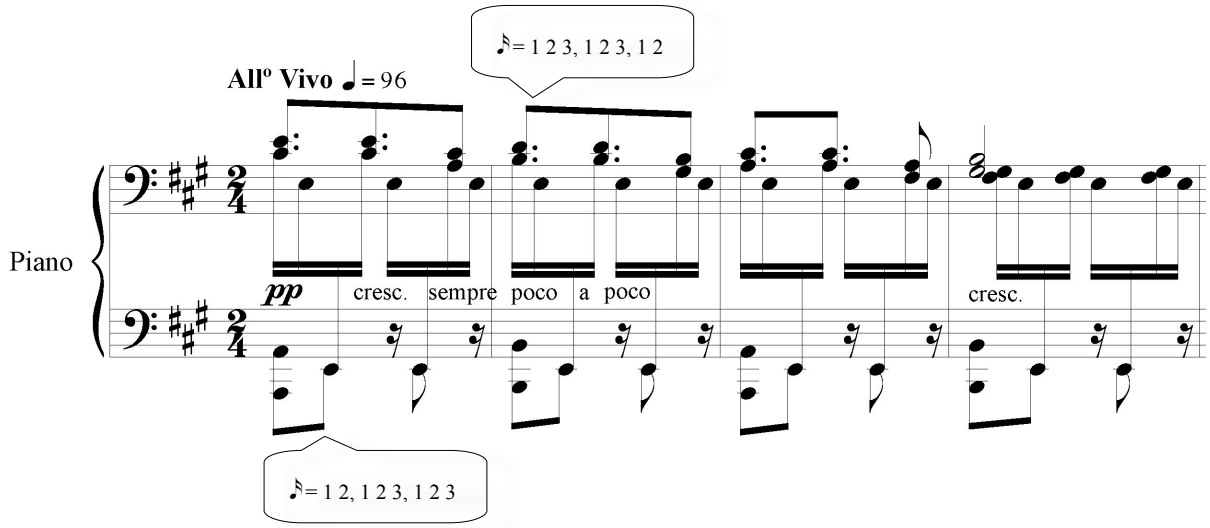


FIGURA 41- SEGUNDA SUÍTE BRASILEIRA – III. *CATERETÊ* – DE LORENZO FERNÂNDEZ. COMPASSOS 1 - 4.

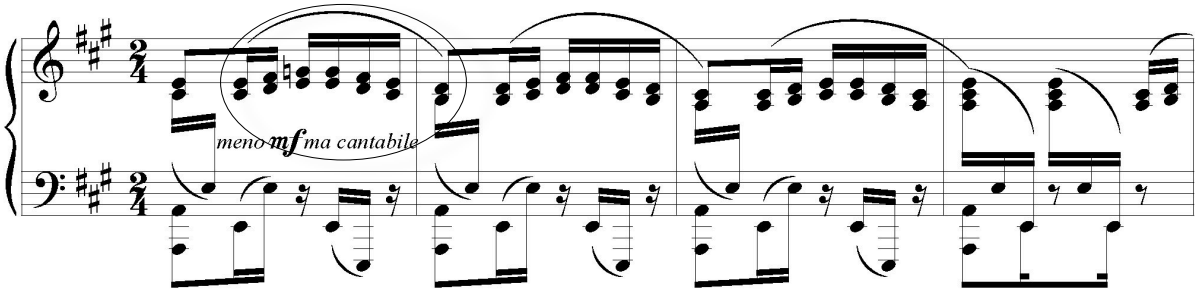


FIGURA 42- SEGUNDA SUÍTE BRASILEIRA – III. *CATERETÊ* – DE LORENZO FERNÂNDEZ. COMPASSOS 40 - 43.

Bosmans estrutura formalmente o *Terreiro* em A - B - C - A - B - C', sendo os compassos e seções distribuídos da seguinte forma:

A – c. 1 ao c. 32

B – c. 33 ao c. 48

C – c. 49 ao c. 62

A – c. 1 ao c. 32

B – c. 33 ao c. 48

C' – c. 63 ao c. 87

Coda – c. 87 ao c.89

Em *Fazenda* e *Subúrbio,* Bosmans utiliza as mudanças de andamentos como ferramenta de contraste entre as seções. Contudo, em *Terreiro*, diferencia as seções principalmente através das mudanças de texturas. Na seção B, por exemplo, embora mantenha o *tresillo*, abandona a linha melódica de terças paralelas que evocavam a sonoridade da viola caipira e passa a utilizar blocos de acordes, em caráter percussivo, remetendo às tocatas brasileiras.

FIGURA 43- TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *TERREIRO* [*CATERETÊ*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 33 - 36.

Na seção C, embora a textura seja semelhante, pois Bosmans volta a utilizar as terças paralelas na mão direita em contraste com a melodia sincopada do baixo, a mão esquerda utiliza um outro material temático, estruturado neste caso em acordes por quartas paralelas.

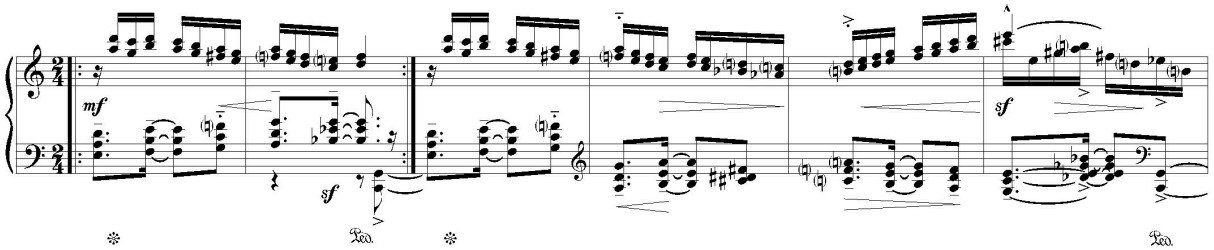


FIGURA 44- TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *TERREIRO* [*CATERETÊ*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 49 - 54.

Observe que, na figura acima, há indicações para o pedal de sustentação. Como já foi dito antes, raramente encontramos nas partituras de Bosmans indicações para a pedalização do piano. Essas indicações aparecem em casos específicos onde Bosmans trabalha com a ressonância do instrumento. No caso

acima, por exemplo, o pedal de sustentação foi indicado, provavelmente, na intenção de que a harmonia do *dó-sol* se prolongasse, juntando-se à harmonia do acorde de quartas *mi-lá-ré*, formando assim uma espécie de "nota pedal" – como nos órgãos de tubos.

Trecho semelhante foi encontrado no *Catereté* de Lorenzo Fernândez, estabelecendo três estratos sonoros. Fernandez utiliza acordes sincopados, organizados por intervalos de terças em movimento paralelo e "nota pedal" *dó*, mantendo a sustentação durante vários compassos. Esses elementos são também encontrados em *Terreiro* de Bosmans, de forma semelhante.

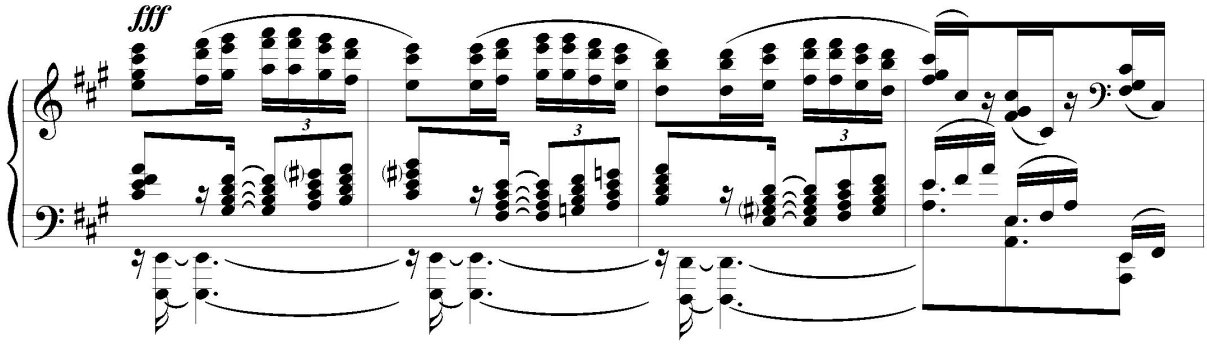


FIGURA 45- SEGUNDA SUÍTE BRASILEIRA – III. *CATERETÊ* – DE LORENZO FERNÂNDEZ. COMPASSOS 40 - 43.

As questões relacionadas à sonoridade do piano nas *Três Evocações* de Bosmans – ressonâncias, pedal e timbre, entre outras – fazem com que o *Terreiro* se diferencie por um idiomatismo mais moderno do que o encontrado em *Fazenda* e *Subúrbio.* Na seção C', por exemplo, acreditamos que a escrita do trecho em oitavas faça alusão à sonoridade de sinos. Provavelmente Bosmans pretendia evocar a ressonância dos sinos de igrejas das cidades interioranas, tendo em vista que o cateretê teve sua origem nas missões jesuíticas, como lembrou Curt Lange em citação anterior. O intérprete pode explorar esse efeito através da utilização de um pedal mais longo nesse trecho, associado a ataques mais curtos, alcançando assim uma sonoridade brilhante e misturando as ressonâncias das notas.

FIGURA 46- TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *TERREIRO* [*CATERETÊ*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 63 - 70.

Por um efeito sonoro brilhante, Bosmans escreve nos três últimos compassos de *Terreiro* uma grande variedade de sonoridades até então raramente utilizadas em suas obras: o *glissando*, a sobreposição de acordes diferentes e amplitudes sonoras de quase 6 oitavas de distância, finalizando com um acorde que vai do registro *dó* -1 ao *fá* 5.

Acreditamos que Bosmans pretendia evocar duas práticas manifestadas durante o caterete: 1) as palmas e “bate-pés” dos dançarinos; e 2) os fogos de artifício e “bombinhas”, alegorias típicas das festas juninas, considerando-se que o caterete também é conhecido por animar as danças das quadrilhas juninas.

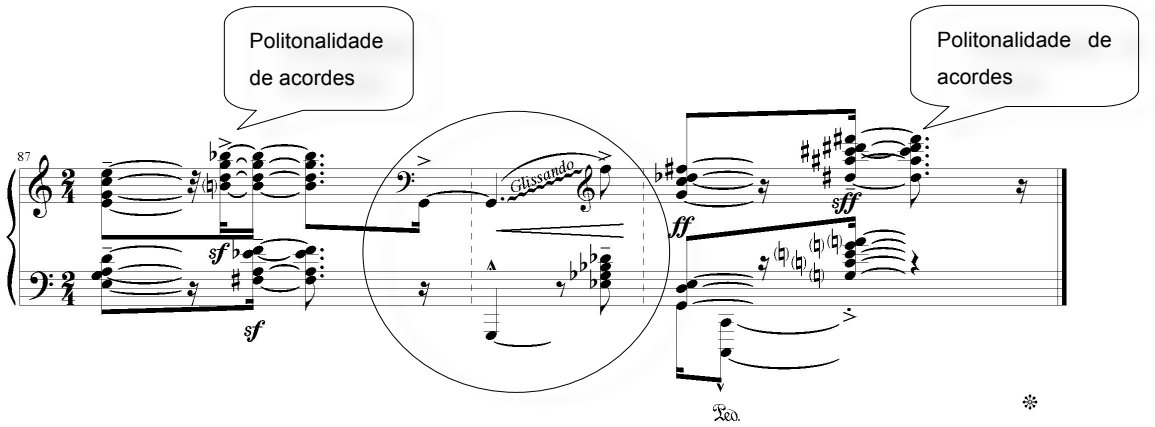


FIGURA 47- TRÊS EVOCAÇÕES – 1. *TERREIRO* [*CATERETÊ*] – DE ARTHUR BOSMANS. COMPASSOS 87 - 89.

As *Três Evocações* datam do ano de composição das últimas obras de Arthur Bosmans, 1982, e, apesar da grande diferença entre os anos de composição destas obras e da *Toccata* (1947), percebemos a sonoridade bosmansiana sempre presente, não apenas pela combinação das diversas sonoridades jazzísticas, brasileiras e impressionistas, entre outras, mas por todo o conjunto de elementos musicais, sejam estilísticos, rítmicos, harmônicos ou melódicos.

Sugerimos ao intérprete que, principalmente nos trechos em estilo de tocata, evidencie os acentos dos tempos fracos e as mudanças súbitas de dinâmica. Esse recurso, geralmente, é utilizado por Bosmans para evidenciar a síncopa brasileira e atribuir maior variabilidade rítmica, principalmente aos trechos em estilo de tocata.

Durante as análises e o estudo prático das obras, percebemos que as primeiras obras de Bosmans possuem uma riqueza de texturas tipicamente camerísticas, onde os instrumentos dialogam com importância equivalente. Por isso acreditamos que o intérprete deve-se preocupar com a diferenciação entre texturas melódicas, não somente através da dinâmica, mas principalmente através da diversidade dos tipos de ataques, evocando timbres diversos. Nas últimas obras, a sofisticação das sonoridades e efeitos sonoros alcançam dimensões orquestrais. Principalmente nas *Três Evocações*, o intérprete deve ficar atento à utilização do pedal e aos ataques, explorando as ressonâncias do piano.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Para a realização dessa dissertação, contamos com três importantes fontes sobre a vida e obras de Arthur Bosmans: 1) A correspondência entre Arthur Bosmans e Francisco Curt Lange – disponível no Acervo Curt Lange da Biblioteca Central da UFMG ; 2) A entrevista em vídeo de Arthur Bosmans, cedida pela pesquisadora Glaura Lucas; e 3) O depoimento de Oiliam Lanna, ex-aluno de composição de Arthur Bosmans e atual professor na Escola de Música da UFMG.

Realizamos a transcrição da maior parte da correspondência de Arthur Bosmans e, durante o processo, sentimos a necessidade de aprofundarmos ainda mais no diálogo entre a música desse compositor belga e a brasileira. Observamos nessas cartas que, com o passar do tempo, a música brasileira foi se tornando cada vez mais presente na vida de Bosmans e, em determinado tempo, passou a ser percebida como parte da sua música. A recíproca também é verdadeira, pois Bosmans formou uma geração de alunos que, atualmente, continuam o seu trabalho, formando novas gerações de compositores brasileiros. Desta forma, Bosmans ajudou a construir a "escola mineira de composição".

Deparamo-nos com novas e importantes descobertas sobre as composições de Arthur Bosmans. Dentre elas, surpreendeu-nos a existência de uma obra para piano solo, até então desconhecida, intitulada *Brasileiras* (1947). O título sugere claramente a temática brasileira assim como, nos três movimentos da suíte, utiliza gêneros tipicamente brasileiros: I. *Valsa*, II. *Modinha* e III. *Toada*. Contudo, apesar das declarações de Bosmans sobre a conclusão dessas obras e o envio das partituras às editoras comprovarem a sua existência naquele momento, ficamos impedidos de realizar o trabalho de pesquisa e análise em *Brasileiras*, pois as partituras não foram editadas e não estão no acervo particular do compositor. Entretanto, as *Brasileiras* para piano solo são um importante indício de que, a partir de 1947, Arthur Bosmans iniciou seu diálogo com a cultura brasileira.

Para expressar o caráter brasileiro em algumas obras de Bosmans, o termo sonoridade possibilitou-nos abordar a pluralidade das características musicais com que nos deparamos, pois, mesmo evocando a temática brasileira, ainda assim estavam presentes as influências jazzísticas e francesas, entre outras.

Arthur Bosmans guardava em sua memória os lugares por que passava e registrava essas “impressões” na sonoridade de suas obras. Portanto, essa pluralidade só poderia expressar-se através de um termo suficientemente flexível, capaz de descrever não somente o caráter sonoro destes lugares, mas as imagens, gostos, cheiros, enfim, todos os elementos de suas lembranças.

Já nos últimos anos de vida, foi gravada uma entrevista onde o próprio Bosmans comenta sobre suas obras e os novos rumos da música contemporânea brasileira. Através dessa entrevista, percebemos que a sua principal característica era justamente a espontaneidade com que lidava com as influências culturais e estéticas que afetavam a sua sonoridade. Essa sensibilidade era praticada frequentemente pois, para Bosmans, a capacidade de improvisação de um compositor era fundamental. Era notável a sua habilidade de improvisar estilos, misturando-os muitas vezes em suas próprias obras. O processo de composição era entendido, principalmente, como um exercício de escuta, livre do rigor do planejamento da escrita da partitura.

Realizamos entrevistas e conversas informais com Oiliam Lanna, ex-aluno de Bosmans frequentemente citado na entrevista gravada em 16 de novembro de 1990. As informações obtidas foram fundamentais para as direções tomadas nesta pesquisa. Através de Oiliam Lanna, também tivemos acesso aos manuscritos do acervo particular de Bosmans, mantido por Dona Walkyria Bosmans, viúva do compositor. As conversas com Dona Walkyria também nos renderam várias descobertas, principalmente aquelas relacionadas com a vida e os gostos de Bosmans, que nos levaram a conhecer, por exemplo, os compositores que provavelmente lhe serviram de exemplo de música brasileira.

Apesar das três obras de que tratamos – *Toccata*, *Cavaquinho Bem Temperado* e *Três Evocações* – evocarem tanto a sonoridade brasileira quanto as de outros estilos e culturas, observamos que a sonoridade de Bosmans é percebida independentemente de suas influências. Essa pluralidade é, justamente, parte da sonoridade original bosmansiana, reflexo de uma vida rica em experiências culturais pois, durante o período em que trabalhou na marinha, Bosmans teve a oportunidade de conhecer vários países.

Bosmans era um cidadão do mundo, pois apesar de ter nascido na Bélgica e morado lá durante sua infância, nesse país viveu a menor parte da sua

vida. Em determinado momento, a partir da eclosão da Segunda Guerra Mundial, Bosmans ficou impossibilitado de voltar à sua terra natal, a Bélgica, e escolheu um outro país para morar.

No Brasil, viveu por aproximadamente 50 anos, mais da metade de sua vida. Por isso, consideramos que a impressão de uma sonoridade brasileira em várias de suas obras é principalmente uma maneira pela qual homenageou o país escolhido dentre os tantos que visitou. Nessas obras ouvimos *toccatas*, valsas, modinhas, toadas, cateretês, ponteios, batucadas, sorongos, improvisos, chorinhos, serestas, e ouvimos principalmente a síncopa, como representação do povo brasileiro. Bosmans ouviu as vozes e os sons dessa nação e narrou com sua música o amor pelo Brasil.

O desafio de lidar com as obras de Bosmans, buscando identificar e ressaltar os elementos brasileiros, como intérprete, fez com que refletíssemos sobre a nossa própria música, a brasileira. Ao contrário do que possa parecer óbvio, o fato de sermos brasileiros não garante que sejamos capaz de imprimir uma sonoridade brasileira em nossas interpretações simplesmente por “intuição”. Pesquisar sobre os gêneros, suas origens, seus diálogos, ajudou-nos a fazer conexões de elementos musicais que, na maioria das vezes, não eram explicitados na partitura das obras. É o caso do “rubato brasileiro”, da brincadeira agógica com a síncopa característica e das evocações de timbres, entre outros exemplos citados nesta dissertação. Acreditamos, portanto, que o principal papel do intérprete seja contribuir, através de decisões interpretativas que dialoguem com as tradições musicais de determinada obra, tornando-a sempre viva ao juntar as características típicas do passado com as novas descobertas individuais no presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika Rosa. *O Piano na Música Brasileira: Seus Compositores dos Primórdios até 1950.* Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Briguiet et Cia, 1942.

ANDRADE, Mário. de. *Ensaio sobre a música brasileira.* [1928] São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

_____. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Martins, 1964.

_____. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1987.

ANTUNES, Jorge. *A correspondência entre os sons e as cores.* Brasília: Thesaurus, 1982.

APPLEBY, David P. *The music of Brasil.* Austin: University of Texas Press, 1983

ARAÚJO, Samuel. *Identidades brasileiras e representações musicais: músicas e ideologias da nacionalidade.* (Artigo). Rio de Janeiro: Brasiliana: Revista brasileira de música, Volume 22, Edição 1, p. 40-48, 2000.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: USP, 1989.

ASSIS, Ana Cláudia de. *Compondo a "cor nacional": conciliações estéticas e culturais na música dodecafônica de César Guerra-Peixe*. (Artigo). Belo Horizonte: Per Musi, nº 16, p. 33-41, 2007.

AZEVEDO, Luís Heitor Correa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950).* Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BERNARD, Jonathan W. Colour. In: HILL, P. (Ed.) *The Messiaen companion.* Portland: Amadeus, 1995.

BERNARDO, Marco Antônio. *Waldir Azevedo: um cavaquinho na história*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

BERTRAND, Jean Édouard Gustave. *Les nationalités musicales.* Paris: Didier, 1972.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. México: Paidós, p. 17-66, 2001.

CARNEIRO, Edison. *Folguedos tradicionais*. São Paulo: Edições FUNARTE/INF, 1982.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaios Reunidos, 1942-1978: De Cinzas do purgatório a Livros na mesa.* Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2005.

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé. *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental.* (Org.). São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível.* São Paulo: Editora UNESP, 2003.

COLI, Jorge. O nacional e o outro. (Artigo). In: ANDRADE, M. de. *Missão de pesquisas folclóricas*. São Paulo: SESC, p. 127-139, 2006.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, A. *Tempo e história*. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COOK, Nicholas. *Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros*. (Artigo). Belo Horizonte: *Per Musi*, nº 16, p. 7-20, 2007.

COSTA, Robson Bessa. *O Baixo Contínuo no Officio de Defuntos de Lobo de Mesquita*. Dissertação (Mestrado em Música). Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2006.

EGG, André. *A carta aberta de Camargo Guarnieri*. (Artigo). Curitiba: Revista científica/FAP, v.1, 2006.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador.* [1939] Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FARIA Jr., Antônio Guerreiro de. *Guerra-Peixe e as idéias de Mário de Andrade: uma revelação*. Rio de Janeiro: Debates Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, CLA/UNI-RIO, nº 2, p. 63-72, 1998.

FREIRE, Sérgio. *Do conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GONZÁLEZ, A. B. La estética de la transgressión. Cuenca (Espanha): Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

GUIGUE, Didier. J. G. *Sonorité, espace et forme dans 'La Cathédrale engloutie' de Debussy.* (Artigo). São Paulo: revista *Música,* 1995.

_____. *Sobre a estética sonora de Messiaen.* (Artigo). São Paulo: Revista *Opus*, Ano VIII nº 7, 2000.

_____. *Segmentação automática de fluxos musicais: uma abordagem via agentes racionais.* (Artigo). São Paulo: Revista Opus, 2000.

_____. *Dos Momentos e do tempo - Estratégias de articulação formal nos Momentos de Almeida Prado - Relatório de pesquisa.* (Artigo). São Paulo: Revista *Debates*, nº 6, 2002.

_____. *Estética da sonoridade: teoria e prática de um método analítico – uma introdução.* (Artigo). Paraíba: UFPB, 2007.

_____. *Serynade e o mundo sonoro de Helmut Lachenmann.* (Artigo). Goiânia:

Revista *Opus*, v. 13, nº 2, p. 93-109, 2007.

GRIFFITHS, Paul. A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. [1986] Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

HALL, Stuart. As culturas nacionais como comunidades imaginadas. In: HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, p. 47-65, 2005.

HINDEMITH, Paul. *Treinamento elementar para músicos.* Trad. Mozart Camargo Guarnieri. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1988.

ITABORAHY, P. V. A. *O piano como instrumento de orquestra na obra de Arthur Bosmans.* Dissertação (Mestrado em Música). Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2002.

JAROCINSKY, Stefan. *Debussy, impressionisme et symbolisme*. Paris: Seuil, 1970.

KANDINSKY, Wassily Wassilyevich. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Denesi. São Paulo: Martins Fontes, 3a ed.: 65-75, 2000.

KATER, Carlos. *Música viva e H. J. Koellreutter:* movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. (Artigo) Porto Alegre: Editora Movimento, 1986

KRIEGER, Edino. *Reflexões à Margem dos 500 Anos: A Identidade Sonora do Brasil*. In Brasiliana nº 4, p. 2-3. (Artigo) Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2000.

_____. *Música e Dança Popular - Sua influência na Música Erudita*. 2. ed., Porto Alegre: Movimento, 1983.

LANGE, Francisco Curt. *Instituto de Estudios Superiores. Sección de Investigaciones Musicales, Instituto Interamericano de Musicologia*. Montevideo (Uruguay): Boletim latino-americano de música, Volume 6. Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, 1946.

LIMA, Edilson Vicente de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: EdUSP, 2001.

_____. *O Baixo Cantante do Choro: A Herança Viva da Tradição Colonial Brasileira?.* In Brasiliana, nº 22, p. 9-16. (Artigo) Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

MACHADO, Marcelo Novaes. *As Doze Valsas de Esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da*

música popular. Dissertação (Mestrado em Música). Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2004.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 4a Ed. Rev. e Amp. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MELO, Guilherme de. *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais ate o primeiro decênio da república*. Rio de Janeiro: Editora Imprensa Oficial,1908.

NASSIF, Luís. *O menino do São Benedito, e outras crônicas*. São Paulo: SENAC, 2001.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

OLIVEIRA, Nelson Salomé de. *A Música contemporânea em Belo Horizonte na década de 80*. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira). Rio de Janeiro: Escola de Música do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, 1999.

PIMENTEL, Vânia. *The Piano Toccata by Brazilian Composers of the Twentieth Century.* Tese (Doutorado em Música). Houston: University of Houston, 1998.

_____. *A Toccata para Piano de Compositores Brasileiros do Século XX: Uma Análise Estrutural e Interpretativa para Performance*. (Artigo). In Brasiliana Nº 8, p. 2-5. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 1999.

PINTO, Maurício Veloso Queiroz. *A Trajetória do Compositor e Regente Arthur Bosmans e uma Abordagem Interpretativa de sua Sonata en Colores*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 1995.

_____. *The Solo Piano Works of The Belgian - Brazilian Composer Arthur Bosmans.* Tese (Doutorado em Música). Indiana: School of Music of Indiana University, 2000.

REIS, José Carlos. Pode-se falar de uma identidade nacional brasileira? In: *As identidades do Brasil 2*. Rio de Janeiro: FGV, p. 9-29, 2006.

RICHERME, Cláudio. O Toque e a Sonoridade do Piano: Uma controvérsia científica. (Artigo). In: *ARTEunesp*. São Paulo: Editora Grosso, v.9, p. 263, 1993.

RODRIGUES, Rodrigo Fonseca. *Som e Sonoridade: as imagens do Tempo na escuta musical.* (Artigo). Belo Horizonte: Per Musi n.16, p. 80-83, 2007.

ROSEN, Charles. [1995] *A Geração Romântica.* São Paulo: EdUSP, 2000. (tradução Eduardo Seineman)

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea, dos anos 70 aos 90*. Vitória: EDUFES, 2002.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. [2001] Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2008.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. *Músico, doce músico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Rafael dos. Análise e consideraç ões sobre a execuç ão dos choros para piano solo Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali. (Artigo). Belo Horizonte: PerMusi, número 3, capítulo 1, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. [Universal Edition, 1922] São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Filosofia da Arte*. (título original: Philosophie der Kunst, tradução, introdução e notas: Márcio Suzuki). [1976] São Paulo: EdUSP, 2001.

SOUZA, Eneida Maria de. Imagens da modernidade. In: SOUZA, E. M. *Modernidades tardias* (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras). São Paulo: FFLCH Universidade de São Paulo, 2001.

TORNEZE, Rui. *Cancioneiro de viola caipira*. São Paulo: Irmãos Vitale, Vol. 2. 2004.

VEIGA, Manuel. "Estudo da Modinha Brasileira", *Revista de Música Latino Americana*. v. 19, University of Texas, 1998.

VERHAALEN, Marion. *CAMARGO GUARNIERI: Expressões de Uma Vida*. São Paulo: EDUSP, 2001.

WOLFF, Konrad. *Masters of the keyboard: individual style elements in the piano music of Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, and Brahms.* Indiana: Indiana University Press, 1990.

ANEXOS

CATÁLOGO DE OBRAS: EVOCAÇÕES BRASILEIRAS

Das 46 obras compostas por Arthur Bosmans, identificamos 10 que possuem sonoridade brasileira. Incluindo a desconhecida obra *Brasileiras* para piano, de 1947, esse número sobe para 11. Esse número significa quase 1/4 do total de obras e, portanto, a sonoridade brasileira apresenta-se como um importante elemento da sonoridade de Bosmans. Excetuando-se a primeira Suíte Sul-Americana, todas as outras obras de caráter brasileiro foram compostas no período em que Bosmans morava no Brasil.

As obras, listadas abaixo, estão dispostas em ordem cronológica e informam título, movimentos, local, data, instrumentação, dedicatória, dados de edição e ainda observações que julgamos ser relevantes a esta pesquisa. A relação das obras foi obtida através de catálogo de obras organizado pelo próprio compositor, Bosmans, com a ajuda da pesquisadora Cristina Rios, exceto as *Brasileiras* (1947), que catalogamos a partir de dados encontrados em cartas de correspondência entre Curt Lange e Bosmans.

1. Suíte Sul-Americana

Movimentos: I. *Guayaquil*, II. *Santa-Fé* e III. *Bahia*[40].

Local e data de composição: Antuérpia (Bélgica), 1936.

Instrumentação: Orquestra.

Observação: Guayaquil (Equador), Santa-Fé (Argentina) e Bahia (Brasil) foram cidades visitadas por Arthur Bosmans na época em que trabalhava na marinha.

[40] Esta obra provavelmente foi inspirada na cultura brasileira devido a visita realizada por Arthur Bosmans no período em que exercia a carreira de marinheiro, como conta PINTO (1995) em sua dissertação de mestrado ao escrever breve biografia do compositor.

2. *Toccata*[41]

Local e data de composição: Belo Horizonte (Brasil), 1947.

Instrumentação: Piano.

Dedicatória: Inicialmente a obra fora dedicada ao pianista tcheco Rudolf Firkusny[42]. Entretanto, em seu catálogo e em partitura editada em 1976, Arthur Bosmans dedica a obra ao pianista Alex Weissenberg[43].

Edição: Editora Metrópolis (Bélgica), 1976.

3. *Brasileiras*[44]

Movimentos: I. *Valsa*, II. *Modinha* e III. *Toada*.

Local e data de composição: Belo Horizonte (Brasil) 1947.

Instrumentação: Piano.

Observação: As partituras não foram encontradas no acervo pessoal do compositor, contudo, de acordo com a correspondência trocada entre Arthur Bosmans e Francisco Curt Lange, comprova-se a existência da obra em algum momento, assim como a intenção e esforço do compositor por sua edição e divulgação.

4. Cavaquinho Bem Temperado

Movimentos: I. *Modinha* e II. *Ponteio*.

Local e data de composição: Belo Horizonte (Brasil), 1953.

Instrumentação: Piano.

5. Minas Gerais

Local e data de composição: Belo Horizonte (Brasil), 1968.

Instrumentação: Canto + Piano (ou Orquestra; ou Conjunto de Câmara; ou Coro a 4 vozes).

---

41 Obra premiada com o 1º prêmio e Medalha de Ouro no Concurso Internacional de Composição da *Académie Internacionale de Lutèce* em Paris, 1975.

42 Rudolf Firkušný (1912-1994), pianista checo radicado nos EUA.

43 Pianista Búlgaro radicado na França, nasceu em 1929.

44 A partitura dessa obra encontra-se desaparecida.

6. *Brasileiras*

Movimentos: I. *Ponteio*, II. *Modinha*, III. *Batucada*, IV. *Toada* e V. *Sorongo*.

Local e data de composição: Belo Horizonte (Brasil), 1974.

Instrumentação: Violão.

Edição: Editora Metrópolis (Bélgica), 1974.

Observação: Adotada nos Conservatórios Reais da Antuérpia e Bruxelas. Dedilhada por Victor Van Puijenbroeck.

7. *Valsa... da outra esquina*

Local e data de composição: Belo Horizonte (Brasil), 1974.

Instrumentação: Violão.

Dedicatória: Francisco Mignone.

8. *Tropicana I*

Movimentos: I. *Improviso* e II. *Chorinho*.

Local e data de composição: Belo Horizonte (Brasil), 1975.

Instrumentação: Flauta + Fagote.

Edição: Editora Moseles Verlag (Alemanha), 1981.

9. *Meu Nordeste*

Local e data de composição: Belo Horizonte (Brasil), 1979.

Instrumentação: Canto + Piano (ou Orquestra; ou Conjunto de Câmara).

Edição: Editora Metrópolis (Bélgica), 1980.

Observação: Texto de Hamilton Guerra.

10. Três Evocações

Movimentos: I. *Fazenda* [*Seresta*], II. *Subúrbio* [*Toada*] e III. *Terreiro* [Cateretê].

Local e data de composição: Belo Horizonte (Brasil), 1982.

Instrumentação: Piano.

Dedicatória: Roberto Szidon.[45]

Edição: Editora Novas Metas (São Paulo, Brasil), 1989.

11. Cateretê: *Dança Brasileira*

Local e data de composição: Belo Horizonte (Brasil), 1982.

Instrumentação: Orquestra.

[45] Pianista brasileiro, nasceu na capital gaúcha, Porto Alegre, em 21 de Setembro de 1941.

TRANSCRIÇÃO: ENTREVISTA COM ARTHUR BOSMANS

A entrevista foi transcrita preservando as características originais. Gravada em 16 de novembro de 1990, na residência de Bosmans. Entrevistadora: Glaura Lucas.

Bosmans: "(...) Especialmente como essa maneira de ver que eu tenho, dessa liberdade... e eu nunca fui ligado a nada, a sistema nenhum. Deve ter um sistema, deve existir, mas eu não sei! Tem gente que diz aquele compositor por exemplo tem um sistema, uma maneira. Aquele meu aluno, Oiliam, que foi meu aluno, por exemplo, e que conheço muito bem, porque quando ele estudava comigo ele acompanhou até composições minhas que eu estava fazendo. Então, ele viu muitas vezes como que uma coisa se criava, como se desenvolvia. E ele acha que eu tenho um sistema, mas nunca 'quebrei cabeça' para dizer: _Ah, eu faço assim! Eu faço assim, cada um faz como quiser, os outros não devem imitar e não dou nome nenhum àquilo, mesmo porque esses nomes que se dão... já então é como se a gente trabalhasse dentro de uma coisa bitolada, um sistema vamos dizer, não tem sistema, escrevo tão diferente uma obra da outra, eu deixo as ideias se adaptarem à ideia geral que eu tenho. É claro que antes de eu começar uma peça não vou começar a escrever, eu tenho uma ideia geral já. Agora, pouco a pouco começar a fazer os detalhes, mas não tenho a determinação de dizer que eu vou usar tal sistema de harmonia, ou tal sistema de contraponto, não, isso vem a medida que a obra vem. Tem muitas passagens que são contrapontadas, mas que quando eu comecei não sabia que iam ser contrapontadas. Chega naquele momento, escrevo uma grande parte de uma obra e chega num determinado momento dessa obra que digo: _Mas esses dois temas dariam um contraponto muito bom. Os dois temas já estão feitos, mas eles foram feitos isolados dessa ideia. Eles não foram fabricados para serem juntos. Eles foram isolados, achei um bom, achei o outro bom... e depois mais tarde pensei: _Esses dois temas poderiam combinar muito bem, então faça-os em contraponto. Dá a ilusão a outras

pessoas que isso foi intencional, não foi! Eu acho, aliás eu tenho a ideia que isso deva acontecer muito, com muitos compositores deve ter acontecido o mesmo. Eu não digo um homem como Bach, porque Bach só pensava em contraponto. As ideias dele já eram contrapontadas, pensava assim, era o temperamento dele. Mas por exemplo, muitos outros compositores depois, mais tarde, especialmente Cesar Franck... Cesar Franck eu acho que muitas vezes, grande parte das obras dele foi improvisada. De manhã ele tocava numa missa em uma igreja em Paris e lá ele improvisava no órgão. Então uma grande parte das obras, depois, naturalmente, ele guardava na cabeça e quando chegava em casa tomava nota. Então, dessa improvisação devem ter saído muitas coisas que não foram pensadas... eu vou fazer isso, vou assim, não... isso saiu automaticamente dos dedos. Aliás eu tenho esse ponto de vista da improvisação, que eu dou à improvisação uma importância muito grande, não para fazer a improvisação para os outros escutarem, fazer a improvisação para si mesmo, porque disso sai inúmeras coisas interessantes e à medida que a gente pratica... E também não é... quer dizer, se é uma coisa espontânea, é improvisação. Não há tempo de pensar quando os dedos correm, você não tem tempo de pensar que isso vai dar uma terça ou uma quarta. Os dedos correm, você não sabe o porquê e não tem nada mais espontâneo do que isso. Agora, tem uma coisa, geralmente a improvisação é perdida. Fiz centenas e centenas de improvisação e cinco minutos depois não me lembrava mais nada. Tenho duas improvisações muito curiosas que estão gravadas, que foi uma noite de natal aqui e eu estava no piano, começa, deixava as mão correr, sem ideia bem concebida, e minha mulher chegou e falou: _mas você está há horas, você está com ideias? Tem isso, um dia, a gente tem mais... Então ela colocou um gravador lá de baixo do piano e me perguntou: o que você vai fazer? Eu vou fazer um *partout*. Fiz dez bagatelas e *la partout*. Depois sobraram ainda a fita, bom, agora eu vou fazer um prelúdio de Debussy e como estava gravado, eu gosto de minhas gravações, confesso. Então um dia eu pedi ao diretor do conservatório, era a Dona Carmem Vasconcellos, naquele tempo, naquela época, pedi a ela se podia reunir

no dia seguinte especialmente a um professor de piano porque eu tinha recebido duas gravações, umas coisas inéditas, completamente inéditas, que um amigo meu me mandou da Europa. E eu dizia: _Não, são gravações amadoras que ele conseguiu fazer lá. E reunimos, tocamos as fitas e eu simplesmente ouvindo as reflexões. Então os primeiros: _Ah! Está vendo essa energia modal? Essa fantasia, mas essa energia brutal do Bartók tocando e etc e tal... E depois passamos a Debussy, e Debussy sonhador... Então até uma senhora disse: _Está vendo? O criador de *Clair de lune* já está la dentro. E me perguntou e eu disse, não, ele fez isso muito sério, quando ele era muito novo ainda, pra dizer pra bem anos, mas o *Clair de lune* já está lá dentro, já percebe que... (risos) Sim, estão guardados aqui até hoje."

Glaura Lucas: "Maestro, você acha que essa tendência de improvisação pode ser alguma coisa que seja uma tendência, quer dizer, que você dá muita importância, pode ser uma tendência a outros compositores?"

Bosmans: "Eu acho que, uma coisa muito importante, ela facilita a liberdade e que eu considero também uma coisa essencial. Tem que, naturalmente, a improvisação tem que ser feita, a gente não dispõem de órgãos, mas um piano é ótimo para a improvisação. O único defeito que eu acho, do ponto de vista do compositor, seria o seguinte: que ele sem o piano, as suas ideias fiquem dominadas pela técnica pianística, são os dedos, o teclado que domina. Por isso que eu sempre falo também com meus alunos, que vão ser sempre a maior parte dos alunos de composição geralmente pianistas, estudar um outro instrumento, não para chegar a tocar de verdade, mas especialmente um instrumento de arco. Isso porque um arco tem uma importância imensa, e quem não segurou um arco, quem não manejou um arco, não pode imaginar o efeito que isso faz, fazer isso ou isso, compreende? Todos esses movimentos diferentes... isso é muito importante. Se puder até um pouquinho de outro, um pouquinho de clarineta, mas não é para chegar a tocar, mas para ter uma ideia da importância do sopro, do manejo do sopro, e nos arcos especialmente o

jogo da arcada que tem uma importância enorme, e como os violinos, os instrumentos de arco são geralmente a grande massa da orquestra então têm muita influencia sobre isso. ”

Bosmans lendo a pergunta: “Pra onde caminha a música até o final do milênio?”

Bosmans respondendo: “Bom, até o final do milênio, o que eu acho que é válido até aqui é o desenvolvimento do que já é praticado agora, porque até agora, mesmo o que não está sendo praticado agora, diversas coisas muito avançadas e cada uma dessas tendências podem ainda se desenvolver. É um desenvolvimento lógico, natural.”

Bosmans na sequência, mas em um recorte do vídeo: “Modal, tonal, atonal e destemperamento. O destemperamento eu não sei bem como ele entende o destemperamento. Seria evitar que a escala seja temperada? É isso? Bom, eu escolheria uma que não figura aqui, porque aqui tem modal, tonal e atonal... Aquele que eu escolheria seria a politonal, que é ser tonal mas diversas tonalidades simultaneamente usadas.”

Bosmans em um recorte do vídeo lendo uma pergunta: “Se for negativo, recompor com a afirmação: a sociedade tecnológica de massa tenderá a integrar as culturas diversas. Integração de culturas diversas?”

Bosmans respondendo: “Se não é trabalho não existe a... esta tendência. Bom, a tendência existe se a gente... As culturas diversas tiveram uma influência enorme sobre mim justamente pelo fato que nos anos onde se formam mais o espírito, e que se fosse um caso normal eu estaria cursando conservatório, escola de música, e se forem justamente aqueles anos que eu estive no mar, eu estive oito anos navegando. Outro caso que a Senhora Cristina aproveitou também para desenvolver essa dualidade que tem na minha vida, porque eu nunca pensei em ser músico profissional, nunca! Eu fazia, tentava fazer música porque eu gostava daquilo, como eu gostava de desenho. Então digamos que em certo

momento estive assim, balançando se ia escolher a música ou a pintura. E foi um grande prêmio que eu ganhei lá na Bélgica, de composição, que decidiu que... eu pensei, bom, finalmente o que eu escrevo deve valer alguma coisa porque ganhei o maior prêmio que tem na Bélgica, Prêmio Cesar Franck de Composição. E lá participaram músicos que já tinham "nome", que tinham feito cursos completos, então lá eu pensei, se eu ganhei o que eu faço deve ter valor. E foi só daquele momento em diante que eu comecei a pensar, não decidi assim de um dia para o outro também, mas comecei a pensar que realmente poderia me dedicar à música. Quer dizer, mas durante até chegar lá eu nunca pensei em ser músico, eu queria ser oficial da marinha, e continuar até o fim da vida, e ter a música como divertimento, como amador. Quer dizer, muitas coisas assim eu não posso realmente responder sim ou não, porque é claro que com essas viagens minhas, às duas Américas, às costas todas – Caribe, costa dos Estados Unidos, Canadá, depois todas as costas da África, Mediterrâneo, o Mar Vermelho, até Angola, o Moçambique – todos esses países, é claro que tudo isso me formou uma maneira de pensar. Não é questão que... eu nunca usei um tema popular de um país, nunca! Nunca tentei imitar a música daquele país, porque o que eu achei que valia eram as impressões que isso me dava e que quando eu ia embora, anos depois, quando eu pensava: A Bahia, por exemplo... Então eu me lembrava das impressões que isso me tinha dado. Eu tinha uma peça que se chama Suíte Sul-Americana: Santa fé, Argentina, Guaiaquil no Equador, Bahia no Brasil, que são representações daquilo que guardei como impressão daqueles lugares, mas não têm nada que vem pela música argentina, nem equatoriana, nada disso! Eu sou absolutamente contra o uso de um tema de uma música folclórica, fazer uso disso e mesmo arranjar etc. Eu sou contra isso! Eu acho que se eu quero representar um país que não é o meu, que eu vi uma vez, eu devo ter suficientemente possibilidade de perceber, de ter uma impressão daquilo, que vai transmitir ao ouvido uma impressão que dará uma ideia mental a ela que representa aquele lugar, sem ter que pegar textualmente um tema de lá, de lá ou de lá... Estou mentindo quando falo que nunca fiz, eu fiz

em uma peça, uma sinfonieta lusitana. Lá realmente eu escolhi e foi escrita sobre temas folclóricos portugueses, eu anotei lá em Portugal mesmo, mas com a honestidade de pôr que foi escrita sobre temas folclóricos portugueses. A única vez que eu fiz isso também! Agora, é claro então que o resultado foi que minha maneira de pensar e de escrever foi naturalmente um resultado de todas essas viagens, todas essas impressões diversas, não posso negar isso, que isso existiu! _A lógica da massa tenderá a integrar valores musicais em culturas diversas... - relendo a pergunta -. Aqui já não é aquilo que eu estou falando, porque justamente a parte tecnológica é a captação desses temas populares e a sua reutilização automática, aqui não é uma reutilização artística, uma reutilização técnica. Essa facilidade que tenho, vai aproveitar... Agora, se não há trabalho, há essa tendência. Tenho que dizer que não. Porque assim intencionalmente eu não faço aqui.”

TOCCATA (1947)

à Alex Weissenberg

TOCCATA

Arthur BOSMANS

© World Copyright 1976 by Uitgave METROPOLIS
Van Ertbornstraat, 5 - 2000 Antwerpen (Belgium)

E.M./ 4778

All rights reserved
Printed in Belgium

T/2274/M

sf
f
mf
mp
8a
sfz
ff
sff
mf

mp
8a
f
mf
mp
8a
mf
f
ff
f
cresc.
ff
1a
2a
sfz
p
f
mp

sfz
sfz
sfz
meno f
mf
8a
Ped.
p
mf
sf
sf
8a
mf
p
mf
8a

f
molto marcato
meno f
sf
mf
mp
piú f
mf
sfz
quasi f
8ª
16ª
ff
sfz

6
8a
mf
p
mf
mp
p
marcato
f
sff
mf
8a
f
sfz
(dur)
T/22274/M

sffz animato e molto marcato
nervoso
8a
brillante
più f
8a
sfz
stringendo
8a
sffz
marcatissimo
strepitoso

T/2274/M

simile
ff
poco meno
più
pesante
8ª bassa
pocchiss. allarg.
rit.
(sosten.)
8ª
(senza ped.)

***CAVAQUINHO BEM TEMPERADO* (1953)**

To
pocchiss. riten.
To
P
semplice
pocchiss.
riten.
To (animato)
mf
calmando
al
rit.
rall.
To
poco a poco animando
p
All° Mod^to [d.= ± 58]
mp
sotto voce

3.
poco ced.
To
mp
pocchiss. riten.
ten.
To
rall.
al 8.
mfz
pp
rall.
mf
p
8

PONTEIO

do "Cavaquinho bem Temperado"

ARTHUR BOSMANS

All.º vivo

© Copyright by A. Bosmans (Brazil)

2.

A

f

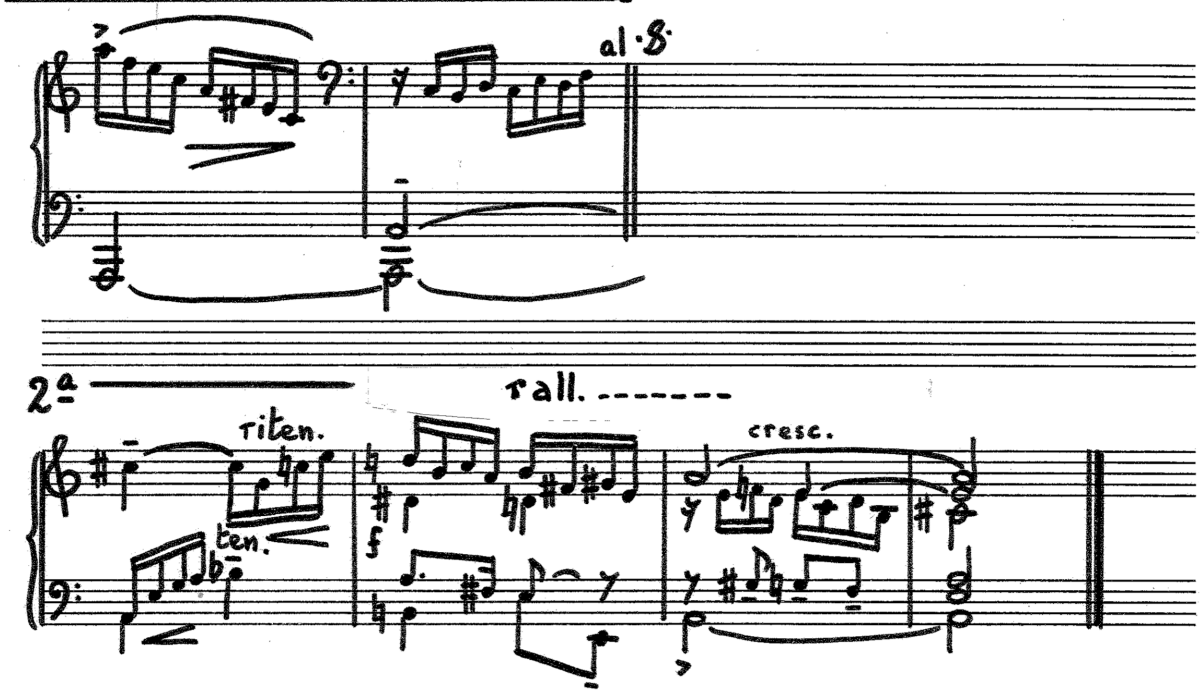
sf

ossia

mf

1ª

A


al 8.
2ª
rall.
riten.
ten.
cresc.

TRÊS EVOCAÇÕES (1982)

2.

poco (𝄐) rit.

p

T° più calmo

All° [132-144]

mp

p

meno mosso [a piacere]

acceler.

rit.

a T°

(#)

F.

meno mosso (a piacere)
3.
cedendo
acceler.
cedendo
T° 1°
mp
fluente [♩= ± 126]
riten.
T°
riten.
aT° [♩= 132]
mf
poco rit.
ten.
rit.
T° più calmo
All° [♪: 132/144]
mp

4.

8^
mf
meno mosso
acceler.
cedendo
a Tempo
P
mf
(#)
meno
a piacere
ritard.
veloce
mp
ritard.
veloce
8~
sf

F.

5.

All^to mod^to
To
titard.
mf
mp[sotto voce]
ten.
calmo e semplice
mf
p

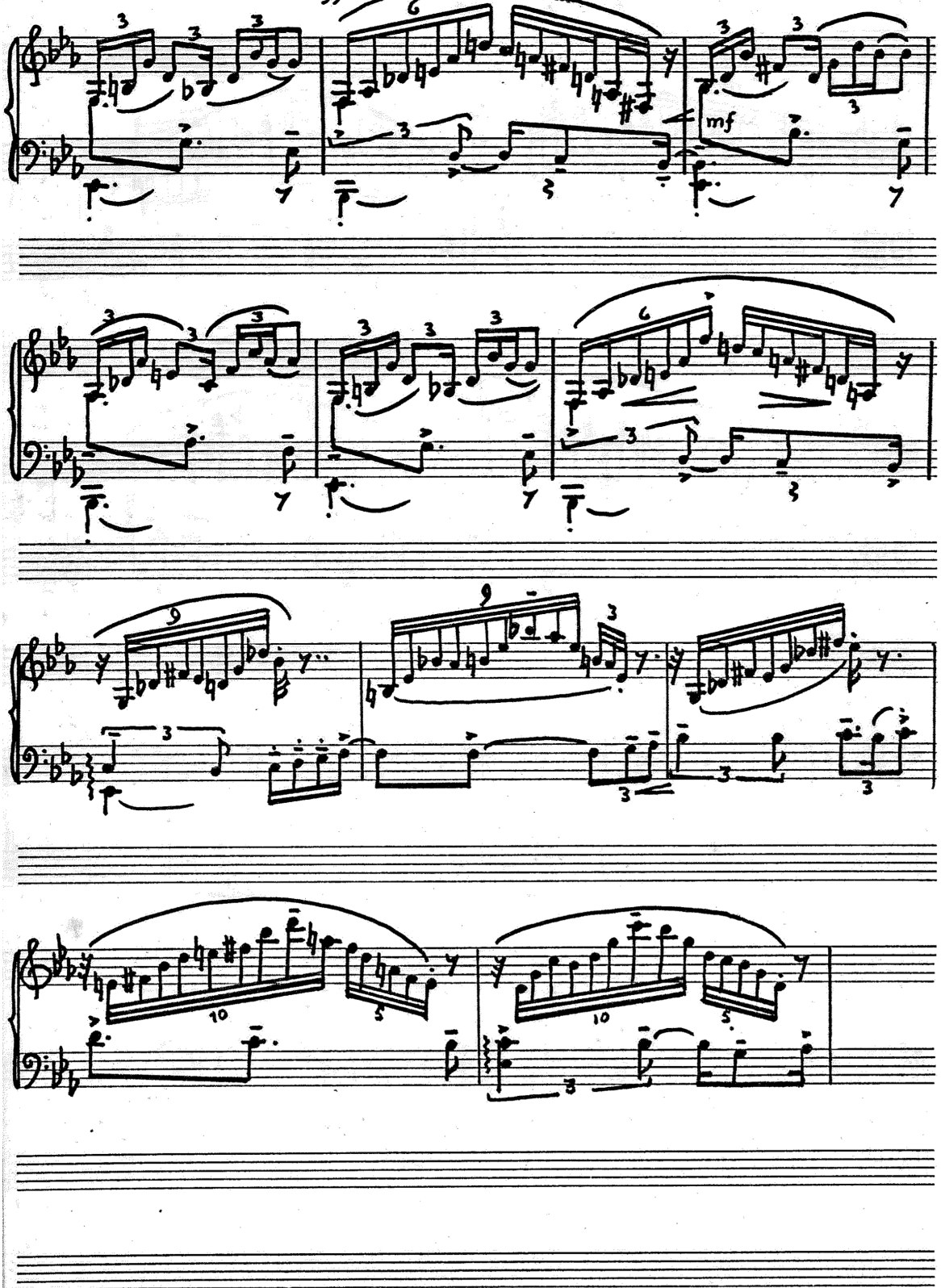
3 Evocações

ARTHUR BOSMANS

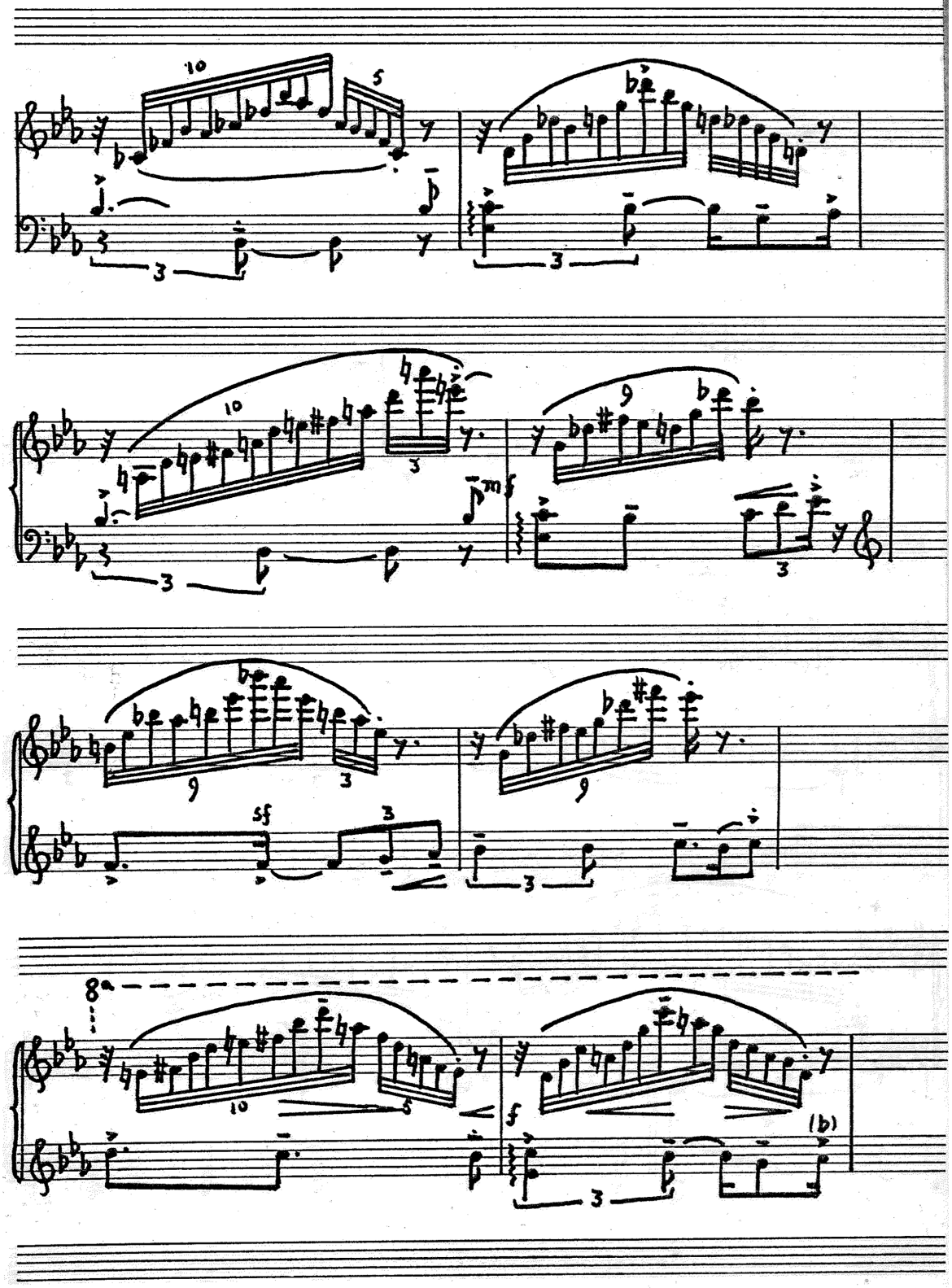
2. Subúrbio [Toada]

2.

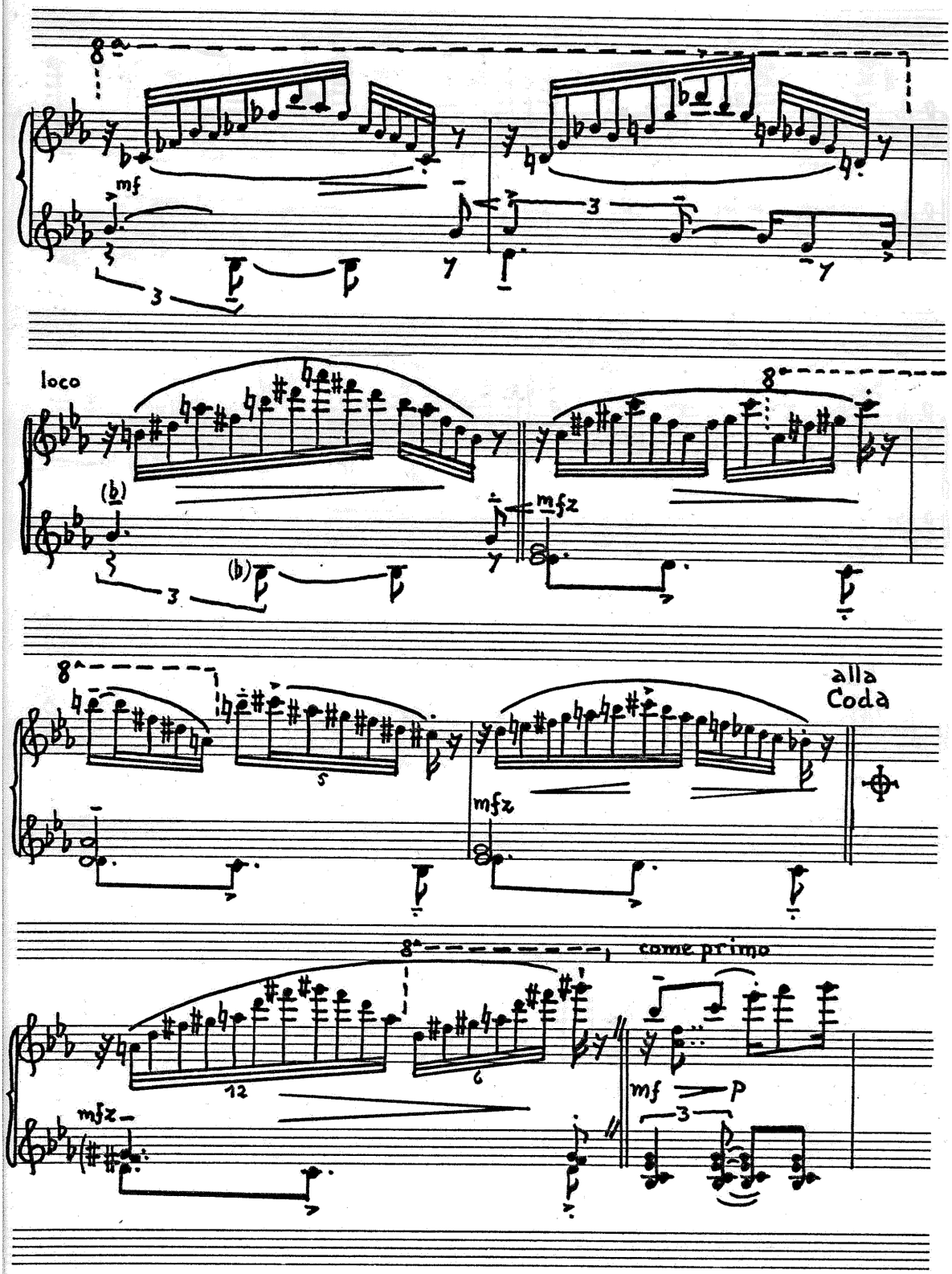
leggiero -- e ----- senza rigore

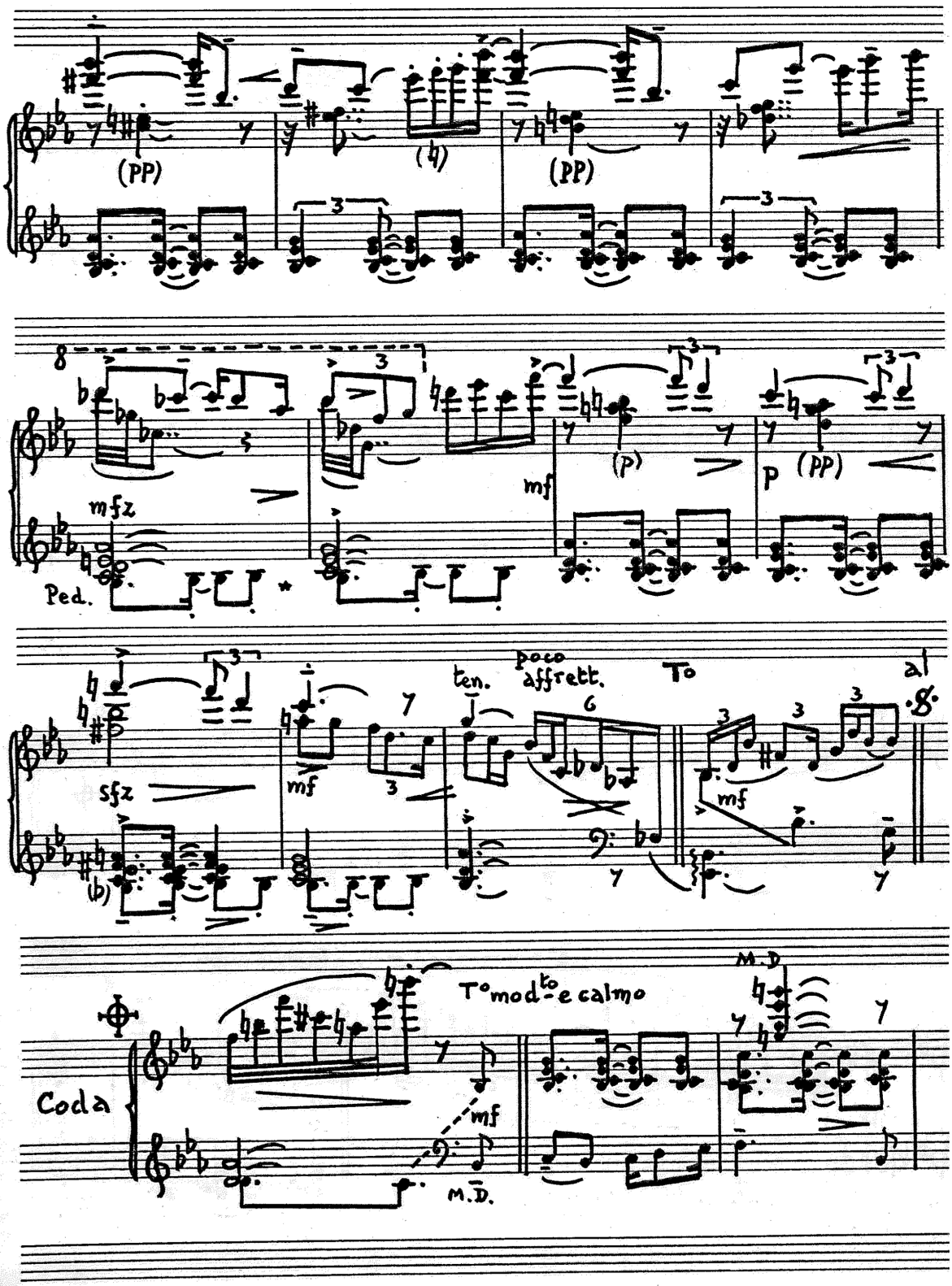


3.



4.




(PP)
(PP)
mfz
Ped.
mf
(P)
P
(PP)
sfz
(b)
mf
ten.
poco
affrett.
To
al
mf
To mod^to e calmo
M.D.
Coda
mf
M.D.

poco meno mosso
breve
mf
Ped.
>sf
(b)
calmo
rit.
ten.
mp
p
To
poco rit.
M.D.
mf
Ped.

3 Evocações

ARTHUR BOSMANS

3. TERREIRO (Catereté)

All° non troppo (♩= ± 84)

2.

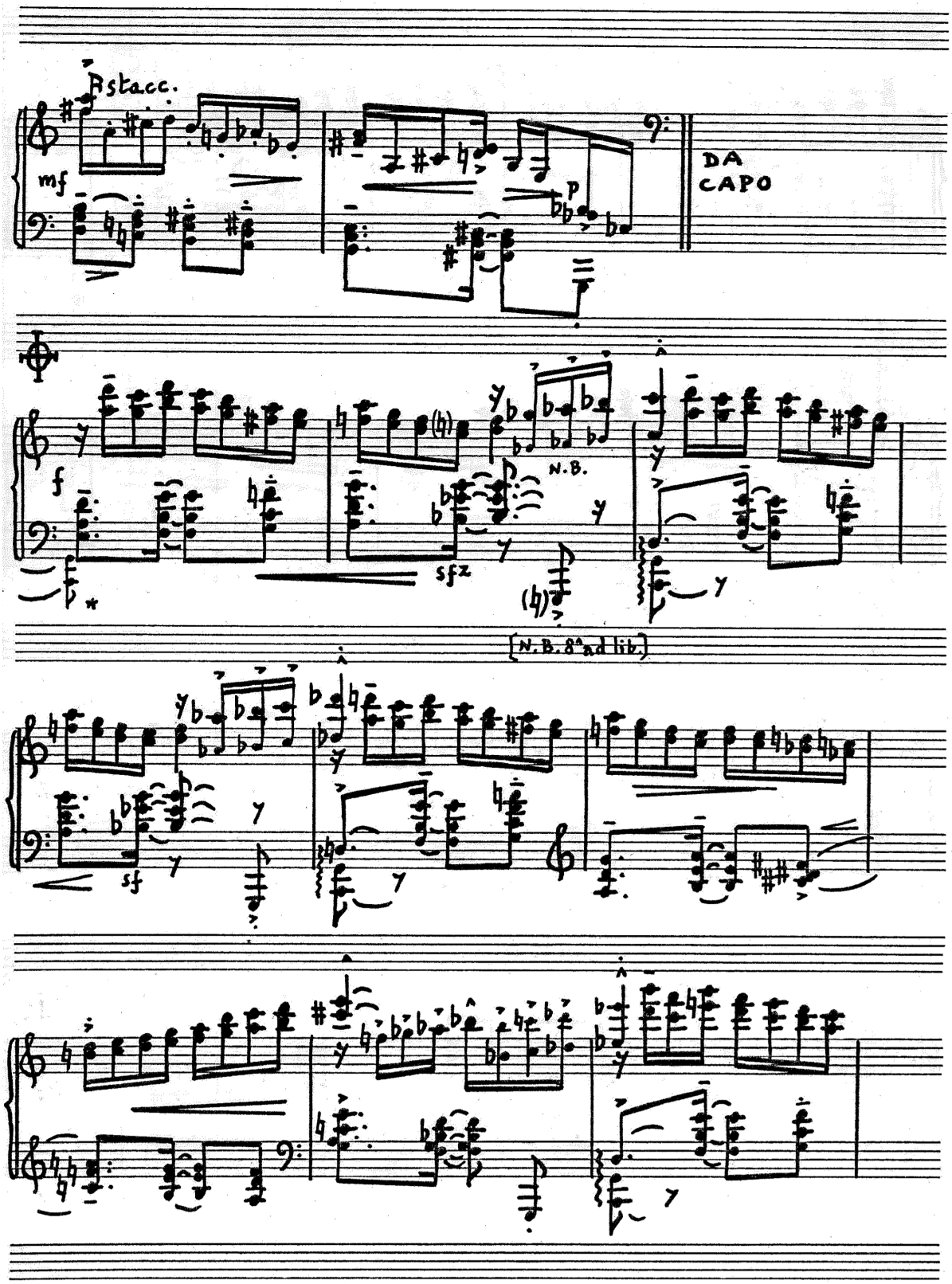
T.

3.

(1ª volta)
mf
sf
Ped.
sf
Ped.
sfz
sf
Ped.
sf
sf

T.

5.



sf
sf
animato
sf

T.

7.

Recital de Mestrado

Programa:

Cavaquinho bem Temperado (Arthur Bosmans, 1953, Brasil) – Estréia
- I. Modinha
- II. Ponteio

Três Evocações (Arthur Bosmans, 1982, Brasil)
- I. Fazenda [Seresta]
- II. Subúrbio [Toada]
- III. Terreiro [Caterete]

Três Mosaicos Sonoros (Almeida Prado, 1990, Israel) – Estréia
- I. Aleluia da Estrela de Belém
- II. Aleluia da Harpa de Davi e do Leão de Judá
- III. Aleluia do Pavão do Templo de Salomão

Estampes (Claude Debussy, 1903, França)
- *Pagodes*
- *La Soirée dans Grenade*
- *Jardins sous la Pluie*

Toccata (Arthur Bosmans, 1947, Brasil)