

# A PLURALIDADE CULTURAL BRASILEIRA REVELADA EM OBRAS PARA PIANO DE MARLOS NOBRE, PAULO COSTA LIMA E MÁRIO FICARELLI, COMPOSTAS NO SÉCULO XXI

Zélia Chueke\*

**RESUMO:** Estudos sobre a música brasileira revelam um cenário peculiar e extremamente complexo, fruto da pluralidade cultural que constitui nossa herança: culturas africanas e indígenas combinadas com a tradição européia e o universo individual de nossos compositores. Pesquisadores e musicistas vem procurando estabelecer métodos de abordagem desta produção musical, que apenas começa a ser examinada pelos acadêmicos. As três peças selecionadas foram compostas por compositores com tendências totalmente diversas, demonstrando como esta pluralidade cultural resulta numa riqueza de discursos sonoros, que revelam influências e confluências as mais diversas, sob pontos de vista musicais, extra-musicais, individuais e sociais, seja fazendo alusões à obras do repertório tradicional, como na *Sonata para piano* de Mario Ficarelli, seja buscando inspiração em folguedos regionais, como no *Caboclinhos do IV Ciclo Nordestino* de Marlos Nobre, ou combinando temas da MPB brasileira com uma linguagem musical sofisticada e universal, como na peça *Eis Aqui* de Paulo Costa Lima.

**PALAVRAS CHAVE:** Pluralidade cultural ; Música Brasileira para piano; Música no Brasil do século XXI

**ABSTRACT:** Studies on Brazilian Music reflect a very particular and complex scenario, revealing the numerous aspects present in the mix of cultures which constitute our heritage: Indigenous and African Culture blended with European Tradition combined with the individual universe of our composers. Today's researchers and musicians look for the most appropriate methods of approaching this scenario, as Brazilian music only begins to be examined in the academic domain in spite of being successfully performed all over the world. For the present paper, three piano pieces recently composed were selected, revealing how composers combine in their musical discourse all kinds of influences, either making allusions to works of the traditional repertoire, as in the *Piano Sonata* by Mario Ficarelli, or exploring typical regional dances and rhythms like in *Caboclinhos* by Marlos Nobre, or combining popular themes with sophisticated and universal musical idioms, as Paulo Lima does in *Eis Aqui*.

**KEY-WORDS:** Cultural diversity; Brazilian Piano Music; 21<sup>st</sup> century Music

## MÚSICA, CULTURA E IDENTIDADE

O tema “identidade” é geralmente abordado sob o ponto de vista do observador; sua percepção de um certo fator ou de uma determinada pessoa. Uma vez implantada na mente do observador, a imagem resultante desta percepção - ou mesmo pré-concebida; baseada em experiências alheias - mesmo que não corresponda à realidade, é dificilmente modificável, principalmente quando já foi assimilada como verdade por uma maioria.

Exemplos bastante simples são os relatos de pessoas que, retornando de uma viagem ao estrangeiro, simplesmente classificaram toda uma nação a partir de uma única situação desagradável<sup>1</sup>, e por influência de seus comentários, toda a emoção e originalidade de uma primeira experiência pode ser ameaçada, quando não inviabilizada.

Analogamente, considerando o tema deste trabalho, a música brasileira vem sendo classificada de forma superficial e incompleta, reflexo da percepção limitada dos próprios divulgadores, a partir do contato com uma parte ínfima de nossa produção musical. Podemos tomar como exemplo os resultados da pesquisa apresentada por Danièle Pistone (apud CHUEKE, 2006, p.127-147) em outubro de 2005, no *Colóquio Brasil Musical*; estes demonstram que o Brasil é musicalmente conhecido pela grande maioria da comunidade francófona através de uns poucos representantes de nossa música popular e que nossa produção erudita simplesmente não está presente no imaginário francês. Devemos admitir com pesar, que o mesmo acontece no imaginário da grande maioria de brasileiros.

---

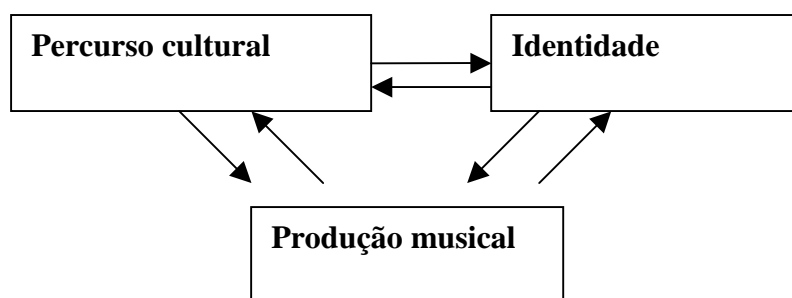
\* Doctor of Musical Arts. Professor Adjunto, UFPR . Pesquisadora Associada ao OMF, Sorbonne, Paris 4.

<sup>1</sup> Donde as máximas: “os franceses são *gourmets*”, “os nova-iorquinos são frios e inclementes”, “os italianos são sedutores”...

Dr. Pistone percorreu todos os *sites* francófonos na internet, assim como todos os catálogos disponíveis no departamento de música da Biblioteca Nacional *François Mitterrand* e na Biblioteca de Musicologia da Universidade de Paris-Sorbonne, constatando que os únicos nomes ligados à nossa produção musical erudita registrados nestes acervos, são os de Heitor Villa-Lobos e de três pianistas, a saber, Nelson Freire - que faz parte há algum tempo do cenário musical francês - Magda Tagliaferro - que viveu esta mesma situação na época de Fauré e Debussy - e Guiomar Novaes - que frequentou igualmente este cenário no começo do século.

Um outro tema que inspira diversas discussões é a relação entre cultura e identidade. Acreditando que podemos acessar a segunda através da primeira, podemos perguntar: “É a música que revela a cultura de um povo ou é o percurso cultural de um povo que influencia e modela a produção musical representativa de uma região?”

Uma vez que as respostas a estes questionamentos não constituem o objetivo desta pesquisa, basearei minhas considerações no esquema deveras democrático que apresento abaixo:



Ou seja: o percurso cultural desempenha um papel constante na construção da identidade de um povo, sendo ambos revelados através de sua música, estabelecendo-se um intercâmbio entre os três fatores, levando-se em conta as diversas influências e desdobramentos culturais e comportamentais decorrentes da prática musical.

A seguir examinaremos brevemente a realidade com que se deparam todos os que se propõem a explorar nossa produção musical, considerando-se um contexto sócio cultural como o nosso, formado por uma enorme variedade de raças, heranças e influências mais diversas.

## **A PLURALIDADE CARACTERÍSTICA DE NOSSA CULTURA**

Os primeiros estudos musicológicos no Brasil datam da primeira metade do século XX. Anteriormente, alguns pioneiros alemães, inspirados por um purismo rígido, tentaram classificar nossa produção musical como “musica primitiva” (PINTO, apud CHUEKE, 2006, p.31) interessando-se especialmente pelos aspectos étnicos. Todos eles se defrontaram, como acontece até hoje, com complexidades e ambigüidades que inviabilizam a abordagem da música brasileira sob uma única perspectiva.

Mário de Andrade, que pode ser considerado um de nossos primeiros musicólogos, afirmava que eram as fontes portuguesas que preservavam a tradição de nossa arte, impondo-se frente à cultura européia, e apesar de defender eloqüentemente o nacionalismo, admitia que se aceitássemos como brasileiro apenas o evento característico, acabaríamos por cultivar um exotismo infiel à nossa realidade cultural. Segundo ele, era esta tradição que diferenciava nossa música da « curiosidade esporádica e exótica do gamelão javanês, do canto *achanti* e demais atrações da exposição universal, deliciosas mas efêmeras» (apud CHUEKE, 2006, p. 31). Vale mencionar o prefácio de *Musique Brésilienne*<sup>2</sup>, compilação de algumas obras

<sup>2</sup> MURICY, A, ed. *Musique Brésilienne*, Rio de Janeiro: Moderne, 1937.

representativas de nossa produção sonora no exterior, no qual Andrade Muricy (1895-1984) enumera as principais influências que contribuíram para enriquecer nossa produção musical: a música dos ameríndios, a música ibérica, a música africana e a música européia.

Em 2006, o *Observatoire Musical Français* (OMF) encomendou-me um artigo sobre a Musicologia no Brasil<sup>3</sup>, publicado no periódico *Musicologies*. Durante minha pesquisa, pude constatar que é sobretudo através da trajetória de nossos compositores que os musicólogos de hoje chegam a construir e documentar nossa história da música.<sup>4</sup> Mais adiante, em janeiro deste ano, fui convidada pelo grupo de pesquisa *Mémoire, Identités et Marginalités dans le Monde Occidental Contemporain*<sup>5</sup> da Universidade de Poitiers, para apresentar uma conferência sobre a música brasileira, relacionando-a com a identidade de nosso povo.

Com o propósito de apresentar nossa música erudita a uma comunidade acadêmica de outra área, achei por bem apresentar um quadro geral de nossa produção musical, instigando futuras investigações, compilei exemplos musicais que testemunhassem a pluralidade a qual estamos nos referindo neste trabalho. Examinamos termos característicos como Congada, Lundu, Capoeira, Caboclinhos, etc., e igualmente escutamos gravações de obras de diversos períodos, desde peças para *pianoforte* de José Mauricio Nunes Garcia até obras inéditas de compositores atuantes em nosso cenário musical atual. Todos foram unânimes em testemunhar seu prazer na escuta, sem referência a qualquer aspecto classificado como “típico”, presente consciente ou inconscientemente na expectativa geral. Este fato foi enfatizado por todos os ouvintes presentes, testemunhando a universalidade do material musical ao qual foram expostos.

Não pretendo registrar estes dados em tabelas ou gráficos, por não ser obviamente o propósito deste trabalho; levando em conta questões de espaço de publicação e tempo de exposição, decidi abordar a pluralidade cultural em questão enfocando três obras para piano compostas neste século - *Eis Aqui*, de Paulo Lima (2003), *Sonata para piano* de Mário Ficarelli (2002) e *Caboclinhos*, de Marlos Nobre (2006).

Obviamente, um estudo aprofundado sob qualquer ângulo prova-se impossível neste momento, mas espero que este trabalho inspire outros pesquisadores a descobrir e explorar mais profundamente a música erudita brasileira de nosso século.

## BREVE RETROSPECTIVA

Primeiramente devemos considerar que a forte influência exercida pela cultura européia, sob diferentes pontos de vista, se faz sentir até hoje em nossa produção musical, fruto não de uma falta de originalidade, mas ao contrário, de uma abertura ao mundo exterior e a toda as fontes de inspiração disponíveis. A partir da segunda metade do século XX, a produção brasileira vem caminhando em direção ao equilíbrio entre as influências internacionais, os aspectos nacionalistas e as novas formas de expressão artística, de forma geral.

A música erudita entrou em nosso território através dos jesuítas (BUDASZ, apud CHUEKE, 2006, 1-18), da presença da corte portuguesa e da fundação dos conservatórios. Nossos musicistas neste domínio, não tiveram contato com nossa música « primitiva », àquela acessada pelos etnomusicólogos através de suas pesquisas. A Congada, o Lundu, todos os títulos e inspirações encontradas nas obras de nossos compositores, incluindo a figura do

<sup>3</sup> *Musicologies* n. 3, 2006, Paris: OMF, 31-42.

<sup>4</sup> Para uma discussão sobre este tipo de abordagem, ver: SCHLOEZER, B. e M. SRIABINE. 1959. *Problèmes de la Musique Moderne*. Paris: Les Editions de Minuit.

<sup>5</sup> CHUEKE, Zélia. Langue, musique, identité : aspects de la culture bresiliénne révélées à travers sa musique. In: LANGUE, MUSIQUE, IDENTITE, seminário organizado pelo grupo de pesquisa MIMOC (Mémoire, Identités et Marginalités dans le Monde Occidental Contemporain), dia 25 de janeiro de 2007, na Universidade de Poitiers.

Índio Branco que Villa-Lobos gostava de adotar, são muito pouco fiéis ao produto original. Na verdade foram e continuam a ser combinadas e enriquecidas pela confluência salutar e original de diversos fatores presentes em todo o percurso da história da música brasileira, e do universo individual de cada compositor, de Francisco Manuel da Silva (1795-1865) a Francisco Mignone (1897-1986), seguido de todos os compositores atuantes no cenário musical do século XXI.

É impossível negligenciar os aspectos brahmisianos na obra Leopoldo Miguez<sup>6</sup> ou franceses, como na música de Henrique Oswald<sup>7</sup> e Alberto Nepomuceno<sup>8</sup>. Um exemplo particularmente interessante é a peça de Villa-Lobos intitulada «Saudades das Selvas Brasileiras»<sup>9</sup>. Logo na primeira peça, dedicada à *Mlle. Lili Lucas*, o *ostinato* em semicolcheias reproduz o movimento do trezinho caipira, e a linha melódica na mão direita, seu apito rouco, parte do cenário montanhoso do interior de Minas Gerais, bem distante das “selvas” introduzidas no título. O mesmo pode ser dito sobre a segunda peça, dedicada à *Mlle. Béatrice Lucas*, cujo *ostinato*, desta vez em forma de acordes, nos reporta igualmente ao trezinho caipira; o canto saudoso (talvez do caboclo) na linha melódica da mão direita em nada lembra as “selvas brasileiras”.

Não é difícil compreender que o público brasileiro freqüentador das salas de concerto, habituado a um tipo de discurso sonoro europeizado (de forma consciente ou inconsciente, mas certamente incontestável), sentiu-se ameaçado pela variedade da produção musical que começou a surgir a partir da segunda metade do século XX, por vezes muito próxima da música popular, por vezes excessivamente intelectual ou sofisticada em termos de linguagem musical. No que diz respeito às influências, desejo salientar que os mesmos fatores que poderiam ser considerados como falta de autenticidade ou identidade, representam na verdade uma riqueza típica da realidade de nosso território, reflexo não apenas de nosso complexo contexto sócio cultural, mas também o discurso musical de cada compositor, eles mesmos exemplos vivos desta pluralidade, através de suas diferentes trajetórias e experiências. As obras que examinaremos a seguir são exemplos brilhantes da riqueza desta pluralidade cultural.

## ENTRE NORDESTE E SUDESTE

Tanto Marlos Nobre como Paulo Lima, nasceram em regiões do Brasil onde se originaram muitos dos ritmos reconhecidos internacionalmente como “tipicamente brasileiros”; basta nos referirmos a alguns dos títulos de suas obras: Chorinho, Imikaiá, Atotô, Saruê, Frevinho, Capoeira, Caboclinhos...). No entanto, nestas obras, estes compositores associaram à suas experiências regionais, toda uma gama diferenciada de vivências, como por exemplo, o simples fato de terem se tornado moradores de cidades grandes Rio e Salvador, respectivamente.

Paulo Costa Lima<sup>10</sup> foi discípulo de Ernst Widmer<sup>11</sup>, compositor suíço, que apesar de fortemente influenciado pela cultura de nossa terra, trouxe para a escola que desenvolveu

<sup>6</sup> Ver por exemplo: MIGUEZ, L. *Sonata para violino e piano*, Leipzig, « J.Rieter Bildermann », s.d.

<sup>7</sup> Ver por exemplo : OSVALD, H. *Il Neige*, Paris, « A.Durand & Fils », 1902. 1<sup>er</sup> Prix du Concours du *Figaro*.

<sup>8</sup> NEPOMUCENO, em suas *Chansons Françaises*, utilizou os poemas de Maeterlinck antes mesmo de Debussy . Ver COELHO DE SOUZA, R. “Um estudo das canções de Alberto Nepomuceno sobre poemas de Maurice Maeterlinck.” in CHUEKE, Z., ed., *Brasil Musical*, p. 67- 78.

<sup>9</sup> VILLA-LOBOS, H. *Saudades das Selvas Brasileiras* . Paris: Max Eschig, 1927.

<sup>10</sup> <http://www.paulolima.ufba.br/>

<sup>11</sup> <http://www.musicedition.ch/special/widmer.htm>

juntamente com Hans Joachim Koelheuter, toda uma experiência não apenas “européia”, mas simplesmente diversa da nossa. Não é por acaso que a produção musical desta escola de compositores da Bahia revela um discurso bastante mais universal do que tipicamente regional, juntando a uma realidade local muitas outras musicais e extra-musicais.

## CABOCLINHOS

Marlos Nobre<sup>12</sup> faz questão de se declarar não nacionalista, sem especificação de tendências; reconhecendo-se obviamente influenciado pelos ritmos com os quais conviveu quando criança<sup>13</sup>, mas certamente enriquecidos por sua vasta experiência adquirida no Brasil e no exterior<sup>14</sup>. Em sua obra inédita, o *IV Ciclo Nordestino*<sup>15</sup> o compositor nos oferece um discurso musical riquíssimo, onde, além do ambiente típico sugerido pelo título, escutamos interferências, exploração de registros e timbres e outros elementos que nos proporcionam inúmeras opções de escuta.

Na primeira peça do ciclo, o *sf* no mi bemol, logo nos primeiros compassos, desvia nossos ouvidos da sensação de familiaridade proveniente do contorno melódico da linha melódica principal, o que na verdade constitui uma característica do folguedo.

O próprio compositor comenta:

“no folguedo dos "Caboclinhos" do Carnaval de Recife, ao qual eu assistia maravilhado e empolgado quando criança, uma das coisas que mais me marcaram a memória e a imaginação foi justamente o "sforzato" dos golpes de madeira do pequeno arco e flecha usado pelo menino caboclinho.[...] esta é a característica fundamental do folguedo "Caboclinhos". Ao escrever portanto esta peça, coloquei deliberadamente, sem sombra de dúvida, estes *sforzatos*, que quebram justamente a rítmica uniforme da mão direita e que são um elemento fundamental na escritura da obra. O mi bemol portanto "interfere" realmente quebrando os dois níveis : o melódico e o rítmico. Ele está escrito assim [...] para interferir e quase cobrir as notas que quase se chocam com ele (o re, o si, o lá, o dó), do segundo tempo da mão direita. [...] a linha da mão direita sem este acento fundamental [...] fica pobre, aliás perde totalmente o fundamento característico de minha intenção e do que eu escrevi[...]”<sup>16</sup>

<sup>12</sup> <http://marlosnobre.sites.uol.com.br/>

<sup>13</sup> Conversa com Marlos Nobre na residência do compositor; Rio de Janeiro, 30 de abril de 2007.

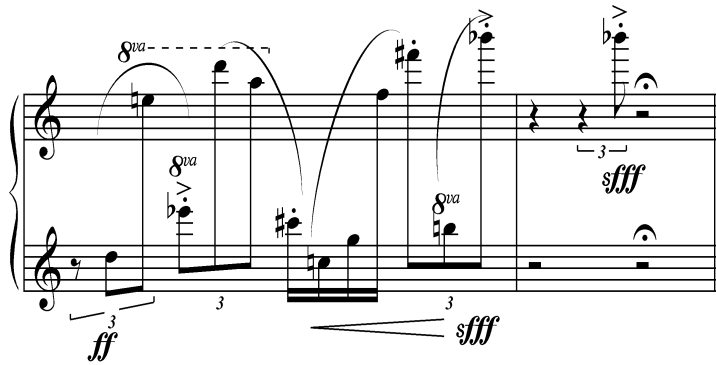
<sup>14</sup> Evidentemente não poderíamos supor que um compositor que estudou com Guarnieri, Copland, Messiaen, Maderna entre outros, atuando profissionalmente nos três continentes, fosse se limitar a um único horizonte. Ver: MARCO, T., *Marlos Nobre. El sonido Del realismo mágico*. Madrid: EDITA, 2005.

<sup>15</sup> Cópia do manuscrito enviado pelo compositor à autora com vistas à estréia prevista para janeiro de 2008 por ocasião do colóquio “Le Piano Brésilien” em Paris. A primeira peça, Caboclinhos, foi recentemente estreada pela autora durante o SIMCAM realizado em Salvador no mês de maio deste ano.

<sup>16</sup> Marlos Nobre, [marlosnobre@uol.com.br](mailto:marlosnobre@uol.com.br). “Re: Consulta sobre o ciclo nº4 ». E-mail para Zélia Chueke ([zchuekepiano@ufpr.br](mailto:zchuekepiano@ufpr.br)) 13 de junho de 2007.

Outro aspecto que cativa nossos ouvidos é a exploração dos registros, começando na parte aguda do piano e ampliando o campo sonoro gradativamente, criando uma gama de timbres riquíssima. O tema principal nos conduz através desta exploração de timbres.

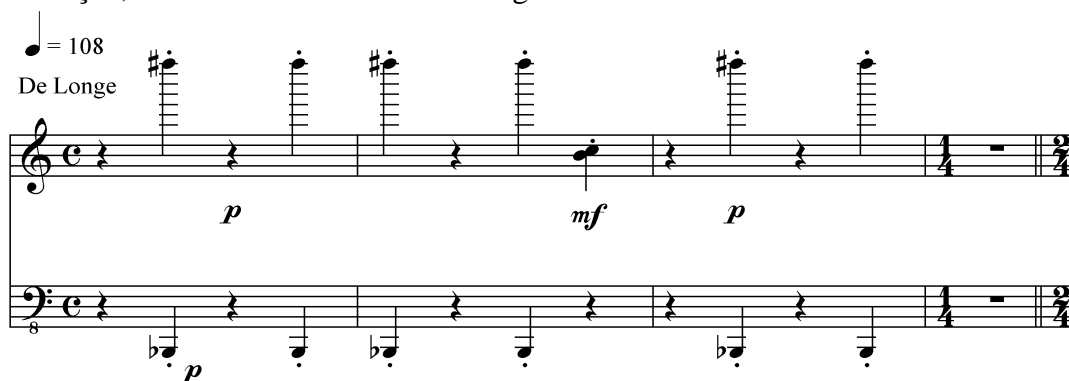
Ao final da peça, como que confirmando – segundo o próprio compositor - este posicionamento, ouvimos uma série dodecafônica; a opção na composição, é a liberdade.



Outro aspecto universal nesta obra é o propósito didático salientado por Marlos, presente nos quatro ciclos nordestinos de sua autoria, aumentando gradativamente a dificuldade musical e técnica. Este intuito vem de encontro a uma realidade verificada no cenário musical de forma geral, onde verificamos uma lacuna no repertório contemporâneo, prejudicial para a formação de jovens intérpretes, que uma vez iniciados à música de seu próprio tempo, vêm-se obrigados a limitar-se ao repertório tradicional, pela falta de obras disponíveis a nível intermediário de dificuldade técnica e musical.<sup>17</sup>

### EIS AQUI ESTE SAMBINHA...

Paulo Lima, por sua vez, nos oferece na peça *Eis Aqui*, inspirada no Samba de uma nota só” de Vinicius de Moraes, uma série de variações. A primeira aparece logo na introdução, onde ouvimos o tema “de longe”:



Segue-se um material contrastante (comp.5-9) em termos de timbre e dinâmica, além de essencialmente rítmico. As semicolcheias dos compassos 10-15, fluem em grupos de

<sup>17</sup> Ver : TOMMASINI, A. “Tired of Für Elise?” *New York Times*, 2 March 2000, B14. Comentários sobre o « Carnegie Hall Millennium Piano Book » publicado por Ellen Taaffe Zwilich, com obras de Babbitt, Carter, Rihm, Rzewsky, Harbisson e Zwilich compostas com o propósito de preencher esta lacuna.

quatro, cinco e seis, “esvaziando-se a seguir em grupos de dois (comp.16-22). O tema aparece de novo, desta vez mais definido, “mais de perto”, em uma única nota.

♩ = 76  
um pouco rubato e cambaleante

Reaparece adiante, mais agressivo, agrupando outras notas ao fá sustenido, formando clusters, que se impõem explorando diferentes registros.

♩ = 100

O segundo tema, igualmente inspirado no original do poeta e compositor carioca, vem logo depois, introduzido na linha da mão direita, e respondido no baixo.

Vivo - 130

Mais adiante, este mesmo tema é apresentado de forma compacta (comp.74 – 92):

73

*f*

76

*f*

## SONATA

Reforçando nosso conceito de pluralidade, Mário Ficarelli, de São Paulo, em sua *Sonata para Piano*, faz inúmeras alusões a peças conhecidas do repertório tradicional, que tornam a escuta desta peça extremamente divertida, tanto para o intérprete como para o público amante das grandes obras do período clássico/romântico para piano. Em meio a um discurso sonoro extremamente denso, ouvimos entre outros trechos familiares, um dos estudos de Chopin (op.25 n°11), uma sonata de Beethoven (op.31 n° 2), seguida de um fugato com ritmos brasileiros, a abertura do concerto n°2 de Rachmaninoff, e até mesmo a *Rhapsody in Blue* de Gershwin.

Seguem-se os exemplos, na ordem em que foram mencionados:

Moderato ♩ = 80 ca.

*f*



**Lento** ♩ = 40

9 ♩ = 69

10 ♩ = 136 **Scherzando**

*p Non legato sino al fine*

296

## CONCLUSÃO

Qualquer tentativa de se “encaixar” nossa música numa moldura preestabelecida, revela uma tendência geral, bastante acomodada de nos atermos a elementos isolados, característicos de determinados tipos de repertório, e que uma vez armazenados em nossa memória musical, podem ser facilmente acessados. Procuramos semelhanças, formas e fórmulas conhecidas, numa atitude que acaba por inibir nossa percepção da pluralidade de estilos, idéias, formas de expressão e tudo mais que contribui para a riqueza de qualquer tipo de manifestação artística<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Para uma discussão, veer : CHUEKE, Z. “Music Never Heard Before: the fear of the unknown”, in : *MusicaHodie*, Vol.2/3, 2003, p. 100-110. Segundo esta ótica, Brahms, Chopin, Rachmaninoff e Schumann pertencem ao grupo dos “compositores românticos”; na categoria de “compositores eslavos”, estão Dvorak, Smetana e mais recentemente Janáček (que finalmente começa a ser mencionado entre os músicos brasileiros); classificando Debussy e Ravel como

Este tipo de atitude limitativa é freqüente entre os próprios músicos brasileiros, em relação à produção musical nacional. O termo “Música brasileira para piano” evoca imediatamente em nossa memória as mesmas peças de Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez<sup>19</sup> que estudávamos no conservatório e que continuam a ser incluídas no repertório dos jovens instrumentistas sobre a égide de “valorização da música brasileira”.

A título de ilustração, considero pertinente testemunhar que ao examinar na íntegra, todos os volumes do *Courrier Musical* dispostos na Biblioteca Nacional *François Mitterand*, pude constatar que em cada volume, na coluna reservada a sugestões de obras “a serem incluídas no repertório” encontram-se listadas obras de compositores franceses, não como reflexo de alguma espécie de “bairrismo” - visto que várias outras colunas discorrem sobre concertos, programas, festivais e estréias envolvendo obras de compositores das mais diversas nacionalidades - mas simplesmente para divulgar o produto nacional dentro da própria nação!

Comparativamente, o desconhecimento de nossa música erudita por público estrangeiro, reportado pela pesquisa mencionada no início deste trabalho (ver p. 2), é fruto do desconhecimento de nosso próprio público. Pouco se conhece de nossa música, pois pouco se toca e pouco se ouve, pouco se pesquisa e pouco se estuda; continuamos na ilusão de compreender melhor o repertório internacional. Enquanto isto, profissionais de outros países pesquisam, executam e publicam sobre nossos compositores, divulgando nossa música sob uma ótica inevitavelmente estrangeira, o que seria excelente, se paralelamente registrássemos iniciativas semelhantes, de preferência em maior número, da parte dos próprios brasileiros. No entanto, escolhemos permanecer no arquivo das “Selvas Brasileiras”.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BISPO, A. A. Tendências e perspectivas da musicologia no Brasil. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, 1, n° 1, p. 13-52, 1983.

CHUEKE, Z., ed. *Brasil Musical*. Curitiba : Editora do Deartes, UFPR, 2006.

CHUEKE, Z. e I. La Musicologie au Brésil. Quelques considérations. *Musicologies*, n°3, Paris : OMF, p. 31-42, 2006.

CORREIA DE AZEVEDO, L.H. *150 Anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1956.

DUPRAT, R. *Metodologia da Pesquisa Histórico-musical no Brasil*. Brasília, DF: Planarte, 1981.

LANGE, F. C. Pesquisas esporádicas de musicologia no Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n° 4, 1968.

*Id.*, Questões Pedagógicas : o processo da musicologia na América Latina. *Revista de História*, n° 109, p. 227-269, 1977.

---

“impressionistas”, ficamos com a “impressão” de que somos capazes de acessar e compreender toda a obra de ambos os compositores. Finalmente, obras compostas depois da segunda metade do século XX são consideradas “contemporâneas”, sem distinção, apesar de já estarmos no século XXI. Outro erro freqüente é a negligência da singularidade de cada obra de um mesmo compositor.

<sup>19</sup> Sempre o *Prelúdio das Bachianas* n°4 de Villa-Lobos e nunca a *Ária* ou o *Coral*; nunca a *Alegria na Horta*, a *Valsa Mística* ou as *Saudades das Selvas Brasileiras*. Sempre o *Jongo* de Lorenzo Fernandez e raramente os *Estudos em Forma de Sonatina* (quem tocou, certamente se lembra dos olhares admirados de colegas e professores).

MARCO, T. *Marlos Nobre. El sonido Del realismo mágico*. Madrid: EDITA, 2005.

MURICY, A, ed. *Musique Brésilienne*, Rio de Janeiro: Moderne, 1937.

Id., Musicologia e prática musical nas universidades. *Revista de Musica Sacra*, n° 5-6, Maio-Junho p. 109-112, 1952.

*Musik in Brasilien: heute*. Brasília, DF: Ministério das Relações Exteriores, Departamento Cultural, 1974.

PINTO, T. O. Considerações sobre musicologia comparada alemã – experiências e implicações no Brasil. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia* , 1, n° 1, p. 69-115, 1983.