

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ESTÉTICA E MÚSICA NA OBRA DE LUIZ COSME

Tese de Doutorado

Fernando Lewis de Mattos

Porto Alegre
2005

FERNANDO LEWIS DE MATTOS

ESTÉTICA E MÚSICA NA OBRA DE LUIZ COSME

Tese submetida como requisito parcial à
obtenção do grau de Doutor em Música ao
Programa de Pós-Graduação em Música da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador

Prof. Dr. Celso Gianetti Loureiro Chaves

Co-orientador

Prof. Dr. Mark Jimenez

Porto Alegre
2005

Aos meus pais, Marli e Valmir.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos para realização do estágio doutoral no Centre de Recherche en Esthétique, da Université de Paris 1 – Sorbonne.

A Zilda Cosme *in memoriam* por ter organizado e preservado o acervo pessoal de Luiz Cosme.

Às amigas Ana Helena Leyen e Ana Paula Freire, que disponibilizaram o acervo de Luiz Cosme, sem o qual teria sido impossível a realização deste trabalho.

Ao meu co-orientador estrangeiro, Professor Dr. Mark Jimenez, pela sua receptividade e pela indicação de rumos.

A Mônica Zielinsky, pelo auxílio em estabelecer os contatos em Paris.

Aos professores Dr. Ney Fialkow e Luciana Del Ben, coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, que sempre estiveram disponíveis para a solução dos problemas.

Aos meus colegas, professores do Departamento de Música da UFRGS, em especial aos professores André da Silva Loss e Helena de Souza Nunes, compreensivos Chefes de Departamento, neste período, que sempre auxiliaram, sem medir esforços.

À Tereza Marques Pereira, secretária do Departamento de Música da UFRGS, que em todos os momentos esteve totalmente disponível, pela sua amizade e carinho.

À equipe da Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS, em especial, à Denise Maria Gross Xavier, à Márcia Mattos Langeloh, à Jaqueline da Silva Niehues, à Rosane Pereira Mesquita, à Susana Piñero e ao Alexandre Bastos Ordeste, que sempre disponibilizaram o material de Luiz Cosme existente no acervo da biblioteca.

À amiga Olinda Alessandrini, pela valorosa contribuição com relação ao pensamento musical de Gisèle Brelet.

Ao amigo Jorge Inda, pela descoberta de um ensaio de Flávio Silva sobre Luiz Cosme.

Aos solucionadores de problemas Landi e João Renato, que laboraram para que este trabalho fosse continuamente elaborado.

Ao José Caetano, por ter ajudado a organizar os pensamentos.

Aos amigos Catarina Domenici e James Correa, pelo empréstimo de valioso material e pelas discussões sobre música e tantos outros assuntos.

Aos amigos Ricardo Mitidieri, Mara Martini, Luciane Cardassi, Eliana Vaz Huber e Nídia Kiefer, pela amizade e pelo simples fato de estarem presentes.

Aos meus irmãos Ernani Lewis de Mattos e Rogério Lewis de Mattos; às cunhadas Lúcia Pinheiro e Janaína Carvalho, pelo carinho e dedicação.

Aos queridos Júlio Bernardes e Maria Christine Carara, pelo apoio em todos os momentos.

À Neiva Pinheiro Bernardes, minha sogra, pelo exemplo.

Aos meus pais, Marli e Valmir, por tudo.

À minha esposa Maria Helena Bernardes, que esteve ao meu lado em todos os momentos de elaboração deste trabalho, tanto através do apoio afetivo como pela leitura do texto, em suas diferentes fases, pelas sugestões conceituais e revisão da redação.

Ao meu orientador, Professor Dr. Celso Loureiro Chaves, que há anos vem orientando meu trabalho com sua incomparável competência, dedicação e amizade, agradeço especialmente por disponibilizar seu vasto conhecimento no interesse da música brasileira e pela sua ampla contribuição neste campo, na condição de administrador, pesquisador e compositor.

RESUMO

Neste trabalho é realizada a análise dos fundamentos estéticos presentes nos escritos de Luiz Cosme em correlação com os aspectos técnicos e compositivos encontrados em sua produção musical.

O exame dos fundamentos estético-musicais presentes na obra teórica de Luiz Cosme é realizado com base no seu vínculo com os princípios dos músicos nacionalistas e do Grupo Música Viva. Cosme se posicionou independentemente com relação aos dois grupos, ao incorporar valores de ambos em seus trabalhos. Além das discussões imediatamente ligadas ao modernismo musical brasileiro, Luiz Cosme valeu-se do pensamento de Henri Bergson para formular seus conceitos musicais com base na diferenciação entre a duração objetiva e a duração subjetiva.

Na obra musical de Luiz Cosme, são empregados diferentes procedimentos de estruturação do material sonoro. O compositor valeu-se de estruturas diatônicas tonais e modais, processos hexacordais com base na escala de tons inteiros, estruturas cromáticas tonais e atonais e processos dodecafônicos de organização das alturas. A produção musical de Cosme pode ser dividida em três gêneros musicais – música vocal, música de câmara e música orquestral – que se ramificam em três fases diferenciadas. O característico na produção de Cosme está em que os processos de estruturação sonora se propagam em todas as fases compositivas, sendo que cada novo método é incorporado aos anteriores, sem necessariamente substituí-los.

Com isso, percebe-se que a música de Luiz Cosme caracteriza-se pela diversidade de materiais, elaborados com distintos processos de estruturação. Esse fator o coloca como um compositor único no meio musical brasileiro da primeira metade do século XX, que se empenhou em desenvolver seus próprios princípios estéticos e formulações teóricas, com base no conhecimento da tradição que o cercava, assim como se dedicou a desenvolver um estilo peculiar que o posicionou como um músico independente no modernismo musical brasileiro.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1. INTRODUÇÃO..... | 1 |
| 1.1. DADOS BIOGRÁFICOS | 1 |
| 1.2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS | 17 |
| 1.3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA..... | 23 |
| 1.4. DOCUMENTAÇÃO | 28 |
| 1.5. TERMINOLOGIA, CIFRAGEM E ABREVIACÕES..... | 31 |
| 2. O PENSAMENTO ESTÉTICO-MUSICAL DE LUIZ COSME | 37 |
| 2.1. O CONTEXTO DO MODERNISMO MUSICAL BRASILEIRO | 39 |
| 2.1.1. <i>Os fundamentos estéticos dos compositores nacionalistas</i> | 41 |
| 2.1.2. <i>Os fundamentos estéticos do Grupo Música Viva</i> | 60 |
| 2.1.3. <i>Dissidências no modernismo musical brasileiro</i> | 78 |
| 2.2. AS FORMULAÇÕES ESTÉTICAS DE LUIZ COSME | 93 |
| 2.2.1. <i>Influxos teóricos no pensamento de Luiz Cosme</i> | 97 |
| 2.2.2. <i>A posição de Cosme com relação ao modernismo</i> | 102 |
| 2.2.3. <i>As discussões com relação ao folclore</i> | 123 |
| 3. A OBRA MUSICAL DE LUIZ COSME | 150 |
| 3.1. PROCESSOS DE ORGANIZAÇÃO DIATÔNICA..... | 156 |
| 3.1.1. <i>Organização diatônica na música vocal</i> | 157 |
| 3.1.2. <i>Organização diatônica na música de câmara</i> | 165 |
| 3.1.3. <i>Organização diatônica na música orquestral</i> | 181 |
| 3.2. PROCESSOS DE ORGANIZAÇÃO CROMÁTICA | 195 |
| 3.2.1. <i>Organização cromática na música vocal</i> | 196 |
| 3.2.2. <i>Organização cromática na música de câmara</i> | 202 |
| 3.2.3. <i>Organização cromática na música orquestral</i> | 218 |
| 3.3. PROCESSOS DE ORGANIZAÇÃO DODECAFÔNICA | 228 |
| 3.3.1. <i>Organização dodecafônica na música vocal</i> | 231 |
| 3.3.2. <i>Organização dodecafônica na música de câmara</i> | 243 |
| 3.3.3. <i>Organização dodecafônica na música orquestral</i> | 256 |
| 3.4. PROCESSOS DE ORGANIZAÇÃO HEXATÔNICA..... | 266 |
| 3.4.1. <i>Organização hexatônica na música vocal</i> | 267 |
| 3.4.2. <i>Organização hexatônica na música de câmara</i> | 268 |
| 3.4.3. <i>Organização hexatônica na música orquestral</i> | 278 |
| 4. CONCLUSÃO..... | 280 |
| 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 316 |
| 6. ANEXOS..... | 323 |

1. INTRODUÇÃO

1.1. Dados biográficos

Luiz Cosme¹ nasceu no bairro Partenon, em Porto Alegre, no dia 9 de março de 1908. Seu pai, José Pereira Cosme, que trabalhava como condutor de bonde para a Companhia Carris Porto-Alegrense, sempre esteve ligado ao meio cultural da capital gaúcha. Segundo depoimento do compositor (in: AYALA, 1958), sua juventude foi marcada pelos encontros de “jovens militantes” do modernismo musical e literário de Porto Alegre, na residência de seu pai, na Rua Dr. Valle, nº 57, no arrabalde da Floresta. Entre aqueles que participavam dos encontros promovidos por José Pereira Cosme, estavam Augusto Meyer, Theodomiro Tostes, Athos Damaceno Ferreira, Armando Albuquerque e Radamés Gnattali, Carlos Kromel, além de seus filhos Luiz e Sotero (violinista e artista plástico)².

Nesse ambiente familiar em que praticamente todos os irmãos se consagraram às artes³, Luiz Cosme dedicou-se ao violino, à musicologia e à composição musical. Seus estudos musicais iniciaram aos oito anos de idade, no Conservatório de Porto Alegre, que fazia parte do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (atual Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Nessa escola, Luiz Cosme foi discípulo de Oscar Simm (violino) e Assuero Garritano (harmonia). Em 1927, Cosme foi vencedor de um concurso, nos Estados Unidos, que lhe concedeu bolsa de estudos para o Conservatório de Cincinnati, no estado de Ohio, onde participou de cursos de aperfeiçoamento em violino com

¹ O nome de Luiz Cosme aparece com distintas ortografias nos diferentes artigos e ensaios escritos por ele e sobre ele. Para manter a unidade de tratamento, a ortografia será unificada conforme a grafia presente no seu registro de nascimento.

² Parte das peças vocais de Luiz Cosme foi escrita com base em poemas de Augusto Meyer, Theodomiro Tostes e Athos Damaceno Ferreira; dentre os músicos do grupo citado, era formado um quarteto de cordas com os irmãos Cosme nos violinos, Radamés Gnattali na viola e Carlos Kromel no violoncelo.

³ Em artigo para o *Correio do Povo*, Armando Albuquerque enumera a família de José Pereira Cosme: “a minha ligação com o Luiz, o nosso mútuo conhecimento, datam aproximadamente de 1922 ou 23... Os Cosme, cujo chefe era o Sr. José, eram uma família onde sempre se falava em música e onde todos estudavam música. Eram irmãos de sangue: Sotero, Luiz e Jorge; irmãos políticos [filhos da segunda esposa de José Pereira Cosme, em primeiro casamento]: Júlio e Érico; irmãos de meio-sangue: Walter e Haydée. Um somente não fazia música: o Dr. Érico Grau, médico” (ALBUQUERQUE, 1965).

Robert Perutz e composição com Vladimir Bakaleinikov⁴. Cosme, que já havia sido violinista da orquestra do Cinema Colombo, em Porto Alegre, chegou a ser *spalla* da Orquestra do Conservatório de Cincinnati. Em entrevista para o jornal *Correio do Povo*, o compositor afirmou que “se tivesse ficado lá, eu teria chegado a ser um bem pago violinista de orquestra. Mas só isso” (Cosme, in: A PRIMEIRA, 1957). Após dois anos na América do Norte, Cosme permaneceu por quatro meses em Paris, antes de regressar ao Brasil. Na capital francesa, participou de cursos e esteve em contato com a produção da vanguarda artística parisiense.

Novamente em Porto Alegre, em 1930, Luiz Cosme dedicou-se ao ensino de música no Instituto Musical de Porto Alegre e no Colégio Americano. Nessa época, escreveu suas primeiras composições, que foram apresentadas em um concerto chamado Noite Brasileira, realizado na Sala Beethoven de Porto Alegre, no dia 21 de outubro de 1931. Nessa ocasião, foram apresentadas obras de Radamés Gnattali e de Luiz Cosme, de quem foram tocadas as peças: *Balada para os Carreiros* (canção), *Acalanto* (canção), *Aquela China* (canção), *Saci-Pererê* (piano solo), *Canção do Tio Barnabé* (piano solo), *Sambalelé* (quarteto de cordas) e *Vamo, Maruca* (quinteto para cordas e piano). As duas últimas peças citadas foram, posteriormente, destruídas pelo compositor, por não serem condizentes com seus critérios de qualidade⁵. No mesmo ano de 1931, algumas de suas obras (as canções *Acalanto* e *Aquela China*) foram apresentadas pela primeira vez no Rio de Janeiro, no 4º Concerto Oficial do Conservatório Nacional de Música, dedicado à produção de jovens compositores nacionais.

A partir de 1932, Luiz Cosme fixou residência no Rio de Janeiro. Theodomiro Tostes, que dividiu com o músico as primeiras moradias na Capital Federal, afirmou que “nossa primeira casa no Rio, foi aquele sobrado da rua Larga. A gente entrava por uma espécie de arco do triunfo que o sapateiro do andar térreo arrumava cada manhã com os melhores exemplares do seu mostruário” (TOSTES, 1965, p. 27). Os dois jovens dividiam o mesmo quarto e moravam com outras pessoas, no mesmo ambiente. Conta Tostes que, para alcançar seu quarto, tinham que “atravessar a ‘alcova’ em que o seu Domingues e a mulher se

⁴ Em ensaio publicado na revista *Carioca*, considerou-se que, “embora seja vigorosamente brasileiro na sua arte, Luiz Cosme segue atentamente os grandes músicos de todo o mundo. Moderno por excelência, ele estuda os grandes compositores do passado, abeberando-se nas fontes básicas da arte dos sons. Luiz Cosme é tão moderno na sua concepção musical, que escolheu para seus estudos de violino e composição, a violenta América do Norte, ao invés da velha Europa...” (LUIZ, 1937).

⁵ José Sanz relatou que indagou de Cosme o que o teria levado a destruir as duas composições: “Não prestavam, disse-me com a maior simplicidade” (SANZ, 1949), concluiu o autor.

escondiam embaixo dos cobertores” (*ibid.*). Permaneceram aí por pouco tempo, pois logo foram para uma pensão em Copacabana, cujo administrador

era o seu Joaquim, um excelente português que se ocupava pessoalmente da cozinha e caprichava no ajantarado dos domingos. Ao regime frugal das marmitas, sucederam as refeições com mesa posta e guardanapos enfiados em argolas que seu Joaquim trocava semanalmente. À noite, o vaivém das ondas berçava deliciosamente o nosso sono (*ibid.*).

Já na primeira pensão, Cosme e Tostes habitavam um quarto de frente e desde cedo da manhã percebiam os sons da rua: “às vezes, vem da rua o pregão do garrafeira ou o do judeu que compra roupa velha. Mas ele [Luiz Cosme] olha um ponto no teto e parece escutar outras vozes que os ouvidos menos sensíveis não percebem” (*ibid.*). Essa experiência de escutar os pregões de rua seria, posteriormente, aproveitada pelo compositor na peça para teatro de marionetes intitulada *O Menino Atrasado*, concebida em parceria com Cecília Meireles⁶.

Nos primeiros anos na Capital Federal, Cosme trabalhou como violinista da Orquestra da Rádio Nacional e na Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Posteriormente, atuou no Instituto Nacional do Livro, como diretor do setor de música da Enciclopédia Brasileira e como diretor da Biblioteca Experimental Castro Alves, onde realizou o trabalho de classificação e catalogação de discos musicais. Como representante desta biblioteca, recebeu duzentos e cinquenta discos de música de vários períodos, “incluindo peças de música inglesa desde seus primórdios até as mais recentes composições de autores novos” (O CONSELHO, 1944), oferecidos pelo Departamento Latino-Americano do Conselho

⁶ Em dezembro de 1975, o auto de Natal *O Menino Atrasado* foi levado ao ar pela TVE do Rio de Janeiro, com a música original de Luiz Cosme modificada por arranjos de Francis Hime e pela inclusão de novas melodias criadas por este músico, sendo que “da obra de Luiz Cosme, praticamente nada restava; um dos cartões de crédito aliás declarava: ‘música e arranjos de Francis Hime, trilha original de Luiz Cosme’. A instrumentação nada tinha a ver com a exigida por Luiz Cosme; das melodias por ele compostas, só restaram duas ou três; as marionetes foram substituídas por pessoas, em campo aberto; a duração foi praticamente duplicada, tanto pelos movimentos da câmara, como pelas diversas composições de Francis Hime; o próprio texto sofreu diversas alterações. Houve também uma mudança radical no espírito da obra. Enfim, passou-se por cima de todo o trabalho de um compositor, membro fundador dessa Academia.” (COSME, Z., 1975a, p.1). Em correspondência à SBAT, no intuito de processar a TVE do Rio de Janeiro por utilizar indevidamente trechos da música de Luiz Cosme em combinação com segmentos criados por Francis Hime, Zilda Cosme escreveu que “o auto de Natal *O Menino Atrasado* resultou de um trabalho conjunto de Luiz Cosme e de Cecília Meireles; a seleção dos textos pela poetisa foi feita em comum acordo com o compositor, tendo mesmo aquela sugerido a este a utilização de certas melodias folclóricas, o que foi feito por Luiz Cosme. Não pretendo com isso diminuir a importância de Cecília Meireles na concepção desta obra, mas sim assinalar o caráter unitário da totalidade da obra. A amizade profunda que unia Cecília Meireles e Luiz Cosme foi o cimento desta unidade. [...] Francis Hime utilizou aproximadamente três melodias de Luiz Cosme, sem que eu tivesse autorizado tal utilização; comportamento

Britânico, em 1944. Com base nesse material, publicou um opúsculo sobre a música de câmara inglesa (cf. COSME, 1964). Cosme foi membro fundador da Academia Brasileira de Música (fundada em 14 de julho de 1945), da qual ocupou a cadeira nº 9, cujo patrono é D. Pedro I⁷. Além disso, foi diretor da Discoteca da Academia Brasileira de Música e diretor do Departamento Artístico da Associação dos Empregados Civis do Brasil.

Na década de 1940, Cosme passou a produzir três programas para a Rádio Ministério da Educação e Cultura⁸, intitulados *Música e Tempo*, *Você Conhece Esta Música?* e *Mensagem Musical*. Este foi inaugurado em 1948, havendo sido, segundo Luiz Cosme (in: QUEM, s.d.), o primeiro do gênero no Brasil, foi apresentado ininterruptamente entre 1948 e 1957 (cf. COSME, 1960). Em ensaio publicado no *Anuário do Rádio*, Luiz Cosme teceu comentários sobre seus programas radiofônicos:

1) *Você conhece esta música?*, irradiado todos os domingos às 21 horas e 45 minutos, tem como finalidade levar aos ouvintes uma oportunidade de aumentar os seus conhecimentos musicais em forma de testes. Os concorrentes, além das respostas, poderão enviar pequenos comentários de um dos testes apresentados, os quais, depois de submetidos a uma seleção de valores, são lidos ao microfone da PRA-2.

2) *Mensagem musical* é um programa que se destina, exclusivamente, à música de câmara, procurando suprir a pouca freqüência com que se ouve entre nós o gênero camerístico, gênero esse classificado entre os mais puros da música. Já no século XVI a formação definitiva dos ‘Chapelles Musique’ levou-os à criação de obras que pusessem em evidência as qualidades individuais dos executantes que formavam os referidos grupos. Vindo daí, as obras para serem executadas em ambientes pequenos, como sonatas, trios, quartetos, quintetos, septetos e outras.

3) Fugindo às normas de um programa regular de música selecionada, *Música e Tempo* procura demonstrar que as expressões formais da música encerram sistematizações que se lhes sucedem historicamente, relacionando o tempo com os modos de expressão do pensamento e dos conceitos musicais, revelando, também, que a substância da música é sempre a mesma, apenas as formas se desarticulam e

estranho de um compositor, que deveria zelar não só pelo seu faturamento, como também pelos direitos da classe” (*id.*, 1975b, p. 1).

⁷ Conforme os registros originais da Academia Brasileira de Música (1945), Cosme ocupou a cadeira de nº 9, porém no Quadro Geral atual, constante no *site* oficial da ABM (<http://www.abmusica.org.br/>), com um artigo de Ricardo Tacuchian sobre o histórico da Academia (para acessar esta página, é necessário entrar no ícone *História*), consta que Luiz Cosme teria ocupado a cadeira de nº 8 – na qual foi seguido por Alice Ribeiro, sendo que, atualmente, Arnaldo Senise ocupa a cadeira anteriormente ocupada por Cosme. Essa mudança se deve ao fato de que “durante a presidência de Francisco Mignone, foi realizada ampla reforma de Estatuto e Regimento da Academia, que passou a contar com apenas quarenta Cadeiras, a exemplo da Academia de Letras” (TACUCHIAN, 2005).

⁸ Sobre os programas radiofônicos de Luiz Cosme, Manuel Bandeira se manifestou da seguinte maneira: “gosto do rádio. Em primeiro lugar para ouvir os programas de boa música (os melhores são os do meu velho amigo Luiz Cosme), e por isso freqüente as ondas da Rádio Ministério da Educação” (Bandeira, in: H.P., 1953).

se alargam, abandonando a noção clássica da sua arquitetura interior (COSME, 1953c).

O primeiro período de Luiz Cosme no Rio de Janeiro (1932-1937) foi bastante produtivo para sua inserção no meio musical nacional. Além das composições escritas nesse período (dez novas peças foram produzidas nessa época), suas obras foram apresentadas em diversas ocasiões. As peças para violino e piano *Dança do Fogareiro*, *Oração a Teiniaguá* e *Falação de Anhangá-Pitã*⁹ foram apresentadas por Oscar Borgeth (violino) e Radamés Gnattali (piano), na série oficial de concertos da Associação Brasileira de Música, em 30 de abril de 1935. No mesmo ano, Cosme foi convidado a participar do Centenário da Revolução Farroupilha, em Porto Alegre, evento cujo Concerto Oficial se realizou com a apresentação de sua música de câmara, no dia 19 de setembro. As obras apresentadas nessa ocasião foram, na primeira parte: *Três Manchas* (*Saci-Pererê*, *Canção do Tio Barnabé* e *Dança do Fogareiro*), para piano solo, *Mãe d'Água Canta*, *Oração à Teiniaguá* e *Falação de Anhangá-Pitã*, para violino e piano, e *Quarteto N° 1*, para cordas; na segunda parte: *Três Manchas Gaúchas* (*Aquela China*, *Balada para os Carreiros* e *Colonial*), canções, e *Pequena Suíte* para quarteto de cordas e piano. O jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, publicou uma chamada para o evento, na qual consta que “diante do programa organizado e do interesse que o jovem artista vem despertando em nossos meios intelectuais e artísticos, o Theatro São Pedro assistirá, na noite de 19 do corrente, a um dos seus melhores e mais brilhantes espetáculos” (ESTÁ, 1935).

A lenda-bailado *Salamanca do Jarau* foi estreada na forma de suíte sinfônica, pela Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob regência de Heitor Villa-Lobos, no dia 16 de outubro de 1936. Sobre essa estréia, Nelson Cintra enviou um telegrama a Tasso Corrêa, então diretor do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, com esta mensagem: “Ligados pelo mesmo ideal em prol da Arte no Brasil e como fundador da Orquestra Municipal, cumprimento-vos pelo ruidoso sucesso alcançado, ontem, pela apresentação do bailado *A Salamanca do Jarau* [sic], de Luiz Cosme, talentoso compositor cuja perfeita educação artística recebeu em vosso instituto. Saudações. Nelson Cintra” (Cintra, in: O DIRETOR, 1936).

⁹ Há diferentes versões desta peça: original para violoncelo e piano, transcrição para violino e piano e transcrição para orquestra sinfônica.

Em 1937, no dia 6 de novembro, ocorreu a estréia da mesma obra em São Paulo, com Francisco Mignone à frente da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, no 34º Concerto Oficial do Departamento Municipal de Cultura. Apesar da excelente recepção do programa, a crítica não foi unânime, pois houve quem fez algumas ressalvas ao repertório, inclusive à música de Cosme. No *Estado de São Paulo*, a crítica considerou “o poema sinfônico Salamanca do Jarau, interessante, embora um tanto longo” (REALIZOU-SE, 1937); para outro crítico, Cosme “se mostrou um sinfonista promissor, mas ainda perdido na selva dos instrumentos, não conseguindo manter musicalmente o interesse da lenda” (L., 1937). Por outro lado, Armando Albuquerque, em entrevista para o *Correio do Povo*, comentou que,

na Paulicéia, a *Salamanca do Jarau* foi apresentada sob o patrocínio do Departamento Estadual de Cultura, merecendo a consagração oficial e dos críticos. Mário de Andrade, por exemplo, não poupou aplausos à criação de Luiz Cosme. No Rio, essa vigorosa página foi apresentada sob a regência de Villa-Lobos. Creio que não é preciso dizer mais nada (Albuquerque, in: APÓS, 1938).

Durante sua estada na capital paulista, Cosme conheceu pessoalmente Mário de Andrade. Em entrevista para a *Folha da Noite*, o compositor afirmou: “em companhia do Sr. Mário de Andrade, visitei diversas dependências do Departamento de Cultura, causando-me todos ótima impressão. Foi tal a satisfação que tive em permanecer nesta Capital, que sinto até desejos de transferir minha residência para aqui” (Cosme, in: SEGUIU, 1937).

Ainda em 1937, a peça de Luiz Cosme *Mãe d'Água Canta*, para violino e piano, foi selecionada para o álbum *Musique Brésilienne Moderne*, apresentado na Exposição Internacional de Arte e Técnica de Paris. Andrade Muricy comentou, no prefácio desse álbum, a respeito da peça de Cosme: “Luiz Cosme representa, nesta coletânea, com sua peça *Mãe d'Água Canta*, para violino [e piano], a novíssima geração, com o seu espírito ansioso de pesquisa do novo”. No mesmo ano, o regente Georg Wach apresentou a música orquestral de Cosme em Berlim, onde foram tocadas as peças *Prelúdio* e *Canção do Tio Barnabé*; a primeira sendo uma transcrição do movimento lento do *Quarteto N° 1*, realizada em 1936, e a segunda, a orquestração, realizada em 1937, de uma de suas primeiras peças para piano com o mesmo título. O *Prelúdio* foi gravado pela Rádio de Berlim e irradiado inúmeras vezes, inclusive durante o período da Segunda Guerra. Em entrevista para o *Jornal das Letras*, Cosme respondeu à indagação:

– Porque sua música teve tanta aceitação na Alemanha durante o período nazista?

– O caso é curioso: por volta de 1937, antes da Segunda Guerra Mundial, o regente berlinense Georg Wach mandou pedir obras de compositores brasileiros para serem executadas em programas de rádio da capital alemã. Enviei o meu *Prelúdio*, para orquestra. Pois bem, esse *Prelúdio* foi executado várias vezes durante o período da guerra. Amigos meus, ouvintes de rádio, ficaram surpresos com a audição e a frequência com que ouviam minha música transmitida pela Rádio de Berlim. A razão por que era executada e se era bem aceita é coisa que eu não posso saber (Cosme, in: QUEM 1958).

O ano de 1937 é também marcado pelo casamento de Luiz Cosme com Zilda Cartier, no dia 19 de março, tendo seu amigo Radamés Gnattali entre as testemunhas. A dedicação de Zilda Cosme foi importante para a preservação do arquivo de seu marido, pois ela o organizou detalhadamente e o manteve sob seus cuidados até sua própria morte. Desde 1942, o casal estabeleceu moradia na Rua do Oriente, nº 280, em Santa Teresa. Nesse mesmo ano, Luiz Cosme ainda escreveu a peça *Idéia Fixa Nº 1*, para orquestra sinfônica, e a trilha cinematográfica para o filme *Maria Bonita*, cujo roteiro foi escrito com base no romance de Afrânio Peixoto. As partituras de ambas as músicas estão, atualmente, perdidas. Sobre sua residência em Santa Teresa, declarou o compositor, em entrevista a Walmir Ayala:

Moro nesta casa, há 16 anos. Toda ela está cheia de recordações. Toda vez que desço a escada, por exemplo, penso quando, há 15 anos atrás, descia por ela com minha filha Gan-Gan nos braços; hoje está uma moça e do riso e da alegria dela, a casa continua cheia, lembrando outros tempos, outra fase da vida. No meu estúdio estou cercado dos meus livros, dos meus discos, e tenho o *vale sonoro*¹⁰, sob o qual me debruço, muitas vezes, ouvindo os ruídos distantes. O violino na parede traz de volta os primeiros anos de conservatório, os primeiros anseios por esse caminho áspero e estranho que é a música, quando ela representa não uma brincadeira, mas o próprio destino (Cosme, in: AYALA, 1958).

Entre os anos de 1938 e 1946, Luiz Cosme não completou nenhuma nova composição, apenas realizou transcrições de peças já existentes – *Oração à Teiniaguá* e *Falação de Anhangá-Pitã*, ambas adaptadas para orquestra sinfônica em 1939. Segundo depoimento seu, sabe-se que, pelo menos desde 1937, estava trabalhando na música para a *Novena à Senhora da Graça*, poema-bailado para quarteto de cordas, piano, bailarina e narrador sobre poema homônimo de Theodomiro Tostes. Em entrevista para a revista *Carioca*, Cosme afirmou: “venho-me utilizando de poesia e música populares gaúchas, que desenvolvo com toda a sinceridade. Neste momento, sirvo-me de um poema regional rio-grandense, de Theodomiro

¹⁰ Todos os grifos nos textos citados neste trabalho estão presentes nas publicações originais.

Tostes, *Novena à Senhora da Graça*, para a composição de uma partitura que encenarei com um quarteto de cordas, um declamador e um bailarino. Possivelmente será uma espécie de teatro de câmara” (Cosme, in: LUIZ, 1937). Essa peça foi completada somente em 1950, constando como a última composição de seu catálogo.

Em 7 de setembro de 1945, foi apresentada pela primeira vez a versão coreográfica da *Salamanca do Jarau*, no Theatro São Pedro, em Porto Alegre como parte dos Festejos Comemorativos da Semana da Pátria. Com coreografia de Tony Seitz Petzhold e figurinos de Nelson Boeira Faedrich, o espetáculo foi realizado pelo corpo de bailarinos da Escola de Bailados de Tony Petzhold, com a música apresentada em gravação efetuada pela Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional, com regência de Iberê Gomes Grosso. Nessa ocasião, foi publicada a partitura, com versão revisada em 1940, pelo Instituto Estadual do Livro. No Rio de Janeiro, após várias tentativas desde meados da década de 1940, a apresentação da *Salamanca do Jarau* em forma de espetáculo coreográfico, deu-se em 10 de maio de 1952, como parte da Temporada Nacional do Teatro Municipal, com coreografia de Tatiana Leskova, figurinos de Tomás Santa Rosa e cenografia de Mário Conde. A música foi executada pela Orquestra do Teatro Municipal, sob regência de Henrique Spedini.

O *Diário da Noite* publicou, em 15 de outubro de 1945, esta mensagem: “fato que muito honra a música brasileira, é o da apresentação da música *Salamanca do Jarau* pela grande orquestra da N.B.C, de New York, sob a regência do maestro Toscanini, dentro de poucos meses” (POR, 1945). Em artigo sobre a música brasileira, ainda no *Diário da Noite*, na seção intitulada Comentário do Dia, o autor (não identificado) comentou que estava ouvindo a transmissão da rádio BBC de Londres, quando “tivemos uma surpresa bastante agradável. O locutor anunciou que integrariam o programa três autores brasileiros, e deu os nomes: Radamés Gnattali, Luiz Cosme e Raul Laranjeiras. De fato, a seguir, o violinista executou composições destes três autores brasileiros, dos quais, aliás, o último, como compositor, ainda nos era desconhecido” (HÁ ALGUNS, 1945). O *Quarteto N° 1*, para cordas, que teve sua estréia em Porto Alegre, em 19 de setembro de 1935, somente foi apresentado no Rio de Janeiro no dia 23 de agosto de 1946, em concerto promovido pela Sociedade do Quarteto, que tinha Cecília Meireles entre os membros de sua diretoria.

A primeira peça dodecafônica de Luiz Cosme, o bailado *Lamba-Lambe*, foi apresentada em primeira audição internacional em Zurique, com orquestra dirigida por Hermann Scherchen, em 1948. A apresentação e a transmissão dessa peça pela rádio de

Zurique ocorreram por sugestão de Hans Joachim Koellreutter¹¹, que estava participando da Bienal de Veneza. Nesse mesmo ano, outra peça serial de Cosme, a canção *Madrugada no Campo*, foi publicada na Argentina, por Curt Lang. Esse musicólogo fez também publicar pela Cooperativa Interamericana de Compositores, sediada em Montevideu, a peça para piano solo *Canção do Tio Barnabé*. Também em Montevideu, foi apresentada a versão orquestral de *Oração à Teiniaguá*, no Séptimo Concierto Sinfónico de Abono, no dia 24 de julho de 1943. Nos *Festivales de Música Latinoamericana de Caracas*, a *Salamanca do Jarau* foi apresentada em dezembro de 1954, no Terceiro Concerto Oficial, dedicado à música brasileira, juntamente com obras de Oscar Lorenzo Fernandez, Walter Burle Marx, Francisco Mignone, Mozart Camargo Guarnieri e Heitor Villa-Lobos.

Durante sua estada no Brasil, em 1941, Aaron Copland conheceu a música de diversos compositores brasileiros, inclusive de Luiz Cosme. Na companhia de Villa-Lobos, Copland foi conhecer a Escola de Samba da Mangueira, onde se travou o seguinte diálogo, reportado pela revista *Diretrizes*:

Na escola, a presença de Villa-Lobos e Copland não faz diferença. Villa-Lobos chama o rapaz da cuíca.

– Eu não sei tocar direito...

– Não faz mal.

O instrumento delicia Copland. O americano quer saber tudo. Villa-Lobos conta-lhe que o samba na Mangueira é o mais puro, mais autêntico.

– Interessante – diz Copland. A mim, não surpreendeu a música, mas o canto. Esse mesmo tipo de ritmo eu já havia notado em todos os compositores brasileiros.

O repórter intervém:

– Em todos?

– Sim, em todos – responde Copland. Em todos que eu ouvi. Villa-Lobos, Gnattali, Ovalle, Vianna, Cosme, Guarnieri, Mignone, Fernandez... (A PRINCÍPIO, 1941).

¹¹ Sobre esse assunto, apareceu o seguinte comentário: “Tem sido frutuosa, como a rádio de Zurique nos demonstrou domingo, a estada do prof. H. J. Koellreutter, professor de composição, naturalizado brasileiro, nos centros europeus. A Europa foi Koellreutter com uma equipe de alunos para participar do Festival Bienal de Veneza, aproveitando essa grande oportunidade no sentido de divulgar a música brasileira. A emissora suíça deu-nos a ouvir duas obras brasileiras: o bailado *Lambe-Lambe*, de Luiz Cosme (lambe-lambe é o fotógrafo ambulante, tipo tradicional das nossas ruas que lambe as chapas no momento de revelá-las), e a *Sinfonietta* de Villa-Lobos. Quem viaja não ignora que, além de certas obras de três ou quatro compositores brasileiros, encabeçados por Villa-Lobos, a nossa música ainda é quase desconhecida no exterior. Daí o louvor que merece a iniciativa de Koellreutter, buscando apresentar, sempre que possível, composições brasileiras, em sua viagem pela Europa” (SILVEIRA, 1948).

Em 1955 saiu a notícia do corte de verbas da Rádio Ministério da Educação, com a retirada de alguns programas do ar, inclusive *Você Conhece Esta Música?*, dirigido por Luiz Cosme. O autor de um artigo publicado no *Correio da Manhã*, lamentou o ocorrido:

quem por dez anos se acostumou a ouvir um Luiz Cosme, por exemplo – não ouvi-lo em pessoa, nem sequer através de suas obras, que esse artista admirável é o mais discreto e omissos dos homens – mas através de programas formadores do gosto por ele redigidos, como *Você Conhece Esta Música?*, que ensina a conhecer e estimar a arte verdadeira – não se conforma em ver afastar-se do rádio um elemento educativo de tal importância. Por acaso, o correio trouxe-me hoje o programa de uma audição da Orquestra Sinfônica de Cuyo, em Mendoza, na Argentina, cuja segunda parte é constituída pela *Salamanca do Jarau*, do nosso Cosme¹²; e fico pensando em como um homem que engrandece o Brasil lá fora está sendo impedido de servi-lo aqui dentro, em modestíssima e frutuosa atividade (C.D.A., 1955).

Em 28 de dezembro de 1956, Luiz Cosme foi homenageado pela Divisão de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, com a inauguração do Auditório Luiz Cosme, na Discoteca Pública do Estado, com uma placa com seu nome e uma pintura com seu retrato realizado por Inimá de Paula. Nessa ocasião ocorreu a apresentação do Coral de Câmara da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob regência de Madeleine Ruffier.

Em abril de 1957 saiu o segundo volume da revista *Compositores de América*, nos idiomas inglês e espanhol, editada pelo Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-americana, sediada em Washington, nos Estados Unidos, onde constam dados biográficos do compositor e catálogo de suas obras. Segundo notícia veiculada pelo *Correio do Povo* (cf. COM SATISFAÇÃO, 1957), Luiz Cosme foi o primeiro compositor brasileiro a figurar nessa publicação, sendo que o nome de Heitor Villa-Lobos, por exemplo, viria a aparecer somente no terceiro volume.

No dia 26 de outubro de 1959, foi realizado um ‘Festival Luiz Cosme’, no Auditório da Rádio do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, como parte da programação da Rádio MEC intitulada ‘Música e Músicos do Brasil’. No programa, constam as canções *Acalanto*, *Três Manchas Gaúchas* (*Aquela China*, *Balada para os Carreiros* e *Colonial*), *Modinha* e *Madrugada no Campo* e o poema-bailado *Novena à Senhora da Graça*. Nas canções, apresentadas na primeira parte do programa, os intérpretes foram Olga Maria

¹² A apresentação da *Salamanca do Jarau* fez parte da *Semana de la Música Brasileña*, realizado no Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras da Universidad Nacional de Cuyo, em Mendoza, na Argentina.

Schroeter (soprano) e Alceu Bocchino (piano). Na segunda parte, participaram o Quarteto de Cordas da Rádio Ministério da Educação – violinos: Santino Parpinelli e Salomão Rabinowitz, viola: Jacques Nirenberg, violoncelo: Eugen Ranewsky –, Homero de Magalhães (piano), Paulo Autran (narrador) e Amélia Moreira (bailarina). No programa aparecem comentários de Edino Krieger (cf. KRIEGER, 1959) sobre a vida e a obra de Luiz Cosme. Consta também que havia sido encerrado o prazo para a inscrição no Primeiro Concurso de Composição Música e Músicos do Brasil, organizado pela mesma emissora de rádio. “A comissão julgadora, constituída por nomes exponenciais da música brasileira (F. Mignone, C. Guarnieri, C. Santoro, R. Gnattali e Luiz Cosme) já iniciou os seus trabalhos, sendo que as composições vencedoras serão apresentadas ao público em um programa especial de Música e Músicos do Brasil¹³” (ENCERROU-SE, 1959).

Luiz Cosme foi agraciado com o título de Professor *Honoris Causa* cedido por unanimidade pela Congregação de Professores do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, em sessão solene, no dia 17 de novembro de 1961. Em 1963, o compositor recebeu o Prêmio Rádio Jornal do Brasil, que foi noticiado no mesmo jornal:

Os vencedores do Prêmio Rádio Jornal do Brasil-1963, considerados os melhores compositores do ano, foram eleitos depois de prolongadas pesquisas e discussões por parte da Equipe de Programadores da RJB, que teve em mira a qualidade, a originalidade e o sucesso como fatores do critério de escolha. As eleições para os melhores compositores do ano [...] sofreram uma inovação, este ano: criou-se o Prêmio de Música Erudita e o seu primeiro contemplado é Luiz Cosme, autor de *Salamanca do Jarau* (A RÁDIO, 1963).

Em 1964, Cosme assinou o manifesto da Academia Brasileira de Música com crítica à Lei Federal nº 3.857, que havia criado a Ordem dos Músicos do Brasil sem consulta aos órgãos representativos dos profissionais da área musical. O telegrama, endereçado ao Ministro do Trabalho, contém o seguinte:

considerando que lei 3.857 que criou ordem dos músicos foi elaborada sem audiência órgãos representativos música do Brasil e tendo em vista clamor imprensa especializada contra vários dispositivos referida lei vg Academia Brasileira de Música órgão consultivo governo por decreto 23.160 de 1947 toma liberdade sugerir Vossa Excelência organização grupo de trabalho com finalidade proceder revisão e reformulação aquele diploma legal vg sem prejuízo oportuna e necessária intervenção que vossa excelência acaba ordenar naquele órgão pt Para

¹³ O primeiro prêmio desse concurso foi concedido ao *Trio Op. 4*, para violino, violoncelo e piano, de Marlos Nobre.

tanto Academia Brasileira de Música oferece sua colaboração colocando disposição Vossa Excelência estudos já realizados com finalidade mencionada revisão pt Respeitosas saudações Andrade Muricy presidente Helza Cameu secretária Garcia Miranda Neto Renzo Massarani Iberê de Lemos Otávio Bevilacqua Luiz Cosme José Vieira Brandão Frutuoso Viana Rafael Batista Renato Almeida Paulo Silva Newton Pádua Ademar Nóbrega (ASSIM, 1964).

As atividades de Luiz Cosme como compositor foram interrompidas por uma moléstia que se manifestou a partir do final da década de 1940, prejudicando sua motilidade. Desde 1951, o músico se dedicou principalmente à produção de ensaios que foram publicados em jornais e revistas, além de oito livros dedicados às mais diversas temáticas ligadas à música – Cosme escreveu sobre a música de diferentes épocas e países, sobre vários gêneros e formas musicais, sobre relações entre música e dança, música e pintura, música e literatura e música e cinema; dedicou-se à estética musical, com reflexões sobre o pensamento de Henri Bergson e seus conceitos de tempo e espaço; apresentou seus pontos de vista sobre o folclore, os mais diversos aspectos da música moderna e foi um dos primeiros, no Brasil, a escrever sobre a música concreta e sobre catalogação de discos musicais. Após sofrer, durante cerca de quinze anos, de esclerose em placas¹⁴ – moléstia causada pela inflamação da camada de mielina que envolve o sistema nervoso, produzindo o aumento do tecido conjuntivo e o endurecimento dos órgãos, o que gera crises multifocais que afetam o sistema nervoso central e causam paralisia progressiva dos órgãos e dificuldade na fala –, Luiz Cosme faleceu imobilizado, em sua residência, no bairro Santa Teresa, na cidade do Rio de Janeiro, às 13 horas do dia 17 de julho de 1965.

Segundo o Departamento de Pesquisa do Jornal do Brasil,

o sinal do fim de Luiz Cosme apareceu há oito anos, quando depois de um jantar, quis levantar-se para comparecer à reunião semanal da Academia Nacional de Música [*sic*] e não conseguiu: as pernas estavam duras de uma paralisia progressiva, que terminou ontem, com a morte.

Desde então, o mundo do compositor passou a ser um pequeno apartamento da sua casa, em Santa Teresa, por onde passaram muitos alunos. Foi ali que ele

¹⁴ Segundo alguns artigos de jornal, a doença que acometeu Cosme teria sido ataxia locomotora (cf. QUEM, s.d.; LIMA, 1965), doença provocada por alteração degenerativa da medula espinhal, que afeta os movimentos voluntários e leva à atrofia muscular progressiva manifestada pela anulação dos reflexos e por distúrbios de sensibilidade que prejudicam e, posteriormente, impedem a capacidade motora, sem, no entanto, diminuir a força muscular. A informação de que a enfermidade de que sofreu Cosme foi esclerose em placas consta em uma correspondência de Zilda Cosme a Roque Cordero: “meu marido faleceu há um ano, vítima de esclerose em placas, doença que o consumiu durante quase vinte anos” (COSME, Z., s.d.).

escreveu seus últimos ensaios e um livro sobre estética musical, publicado pelo Ministério da Educação.

Primeiro as pernas, os braços, depois todo o corpo estava paralisado, em menos de sete anos. Vivendo às custas de um programa de música erudita na Rádio Ministério da Educação, parques diretos autorais e aulas de violino, a vida de Cosme tornou-se um pouco penosa (O COMPOSITOR, 1965).

No jornal *O Globo*, Baptista Filho assim se referiu ao falecimento do compositor:

faz, hoje, uma semana que Luiz Cosme deixou de sofrer. A data, 17 de julho de 1965 – um ponto final em sua *via crucis*, uma amargura conclusiva e inapelável para os que lhe eram caros –, passa a ser mais uma referência na história da música brasileira. E essa referência delimita os 57 anos de vida do compositor que foi, sem dúvida, o mais ousado dos nossos artistas, aquele que percorreu praticamente só os caminhos mais difíceis da criação, tangido sempre por uma ânsia incessante de renovação sem qualquer cortejamento ao comodismo intelectual, o mais pesado e inerte de todos os comodismos. Impedido, não ainda pela morte – que a nós todos um dia de tudo impedirá –, mas, o que é mais trágico, impedido pela própria vida de exprimir em plenitude seu pensamento ativo e criador, Luiz Cosme, teve, felizmente, para o nosso progresso artístico e humanístico, tempo e têmpera para marcar seu lugar ímpar na história da nossa música (BAPTISTA FILHO, 1965).

Em homenagem ao primeiro aniversário do falecimento de Luiz Cosme, o vereador Glênio Peres apresentou, junto à Câmara de Vereadores de Porto Alegre, no dia 22 de outubro de 1966, um projeto de lei no qual propunha dar o nome de Luiz Cosme a uma via pública localizada no bairro Passo da Areia. A justificativa para o projeto de Peres é a seguinte:

‘Um nome para nossa rua’, pedem-nos trinta e três famílias residentes no Passo da Areia (Parque Industrial), próximo ao Country Club. E explicam: ‘somos moradores da rua C da loteadora Drs. Osvaldo Coufal e Alfredo Mariath, e da rua F, da loteadora Sociedade de Terras Morrim Ltda. Sendo os dois loteamentos em área contínua, a rua C e a rua F formam uma só artéria, como recentemente a fiscalização municipal reconheceu, renumerando estas duas ruas de maneira que atualmente temos, na rua C, do nº 4 ao nº 328 e, na rua F, do nº 342 ao nº 358, onde termina. Com V. Sra. pode notar, temos atualmente uma rua só, com uma mesma numeração corrida, sendo identificada por duas letras diferentes, o que acarreta uma série de contratempos para os seus moradores. Por este motivo, estamos pedindo a vossa interferência, para que esta rua seja denominada, sem demora’.

Nomes sem conta nos ocorreram: Mário de Andrade, Cândido Portinari, Cecília Meireles, Frederico [*sic*] Garcia Lorca, quantos outros que empobreceram o mundo ou o país com sua ausência. Luiz Cosme estava em nossa relação inicial e, segundo informam setores competentes da Prefeitura, não teve ainda, de parte de sua cidade de nascimento a homenagem que sua vida e obra justificam. Este é o nome que, com a anuência de nossos Pares, pretendemos para a artéria do Passo da Areia, referida no memorial acima” (Peres, in: VEM O, 1966).

No dia 27 de outubro de 1966, foi realizado um concerto em homenagem à memória do compositor, dedicado ao primeiro aniversário de seu passamento, no Auditório da Escola de Artes da Universidade do Rio Grande do Sul (atual UFRGS). O programa, que foi efetuado por iniciativa da professora Zuleika Rosa Guedes, constou das *Três Manchas* (*Saci-Pererê*, *Canção do Tio Barnabé* e *Dança do Fogareiro*), para piano solo, *Três Manchas Gaúchas* (*Aquela China*, *Balada para os Carreiros* e *Colonial*), para voz e piano, e do poema-bailado *Novena à Senhora da Graça*, para quarteto de cordas, piano, bailarina e narrador. Os músicos que participaram do concerto foram: Quarteto Richter – Frederico Richter e Nicolau Richter (violinos), A. Dias (viola), Jean-Jacques Pagnot (violoncelo) –, Zuleika Rosa Guedes (piano), Heloiza Nemoto Vergara (canto), Carmen Romana (bailarina) e Jandyr Fonseca (narrador). Em janeiro de 1972, entrou em vigor o Decreto Municipal nº 16, de 8 de junho de 1971, da Câmara Municipal de Pelotas, que dava o nome de Luiz Cosme à Rua nº 3 da Vila Ari Xavier, na cidade de Pelotas, interior do Rio Grande do Sul.

A obra musical de Luiz Cosme pode ser dividida em três gêneros distintos: música vocal, música de câmara e música orquestral. No gênero vocal, encontram-se canções escritas preferencialmente para voz e piano – *Acalanto* (1931, sobre poema de Theodomiro Tostes), *Três Manchas Gaúchas: Aquela China* (1931, sobre poema de Vargas Neto), *Balada para os Carreiros* (1931, sobre poema de Augusto Meyer) e *Colonial* (1931, sobre poema de Augusto Meyer); *Gauchinha* (1932, sobre poema de Josué de Barros), *Bombo* (1934, sobre poema de Athos Damaceno Ferreira), *Cantiga* (1947, sobre poema de Cecília Meireles), *Chorinho* (1947, sobre poema de Cecília Meireles), *Modinha* (1947, sobre poema de Cecília Meireles) e *Madrugada no Campo* (1948, sobre poema de Cecília Meireles); além de uma transcrição da canção *Bombo* para barítono e grupo de câmara (1934). A música de câmara é formada por peças para piano solo – *Três Manchas: Saci-Pererê* (1930), *Canção do Tio Barnabé* (1931) e *Dança do Fogareiro* (1931) –, para violino e piano – *Mãe d'Água Canta* (1931), *Oração à Teiniaguá* (1932) e *Brincando de Pegar* (1935) –, para violoncelo e piano – *Falação de Anhangá-Pitã* (1933) –, para quarteto de cordas – *Quarteto N° 1* (1933) – e para quinteto formado por cordas e piano – *Pequena Suíte* (1932) e *Novena à Senhora da Graça* (1950, sobre poema homônimo de Theodomiro Tostes). A música orquestral de Luiz Cosme

pode ser dividida em quatro áreas distintas: música autônoma¹⁵ – *Prelúdio* (a partir do movimento lento do *Quarteto N° 1*, 1936) e *Idéia Fixa N° 1* (1937, partitura extraviada); música para dança (bailados) – *Salamanca do Jarau* (1935, sobre lenda homônima registrada por Simões Lopes Neto) e *Lambe-Lambe* (1946, com base em concepção cênica de Augusto Rodrigues); música incidental para teatro – *O Menino Atrasado* (1946, teatro de marionetes com texto de Cecília Meireles), *Antígona* (1948, sobre texto de Sófocles) e *A Nau Catarineta* (1949, teatro de marionetes com texto de Cecília Meireles); e trilha cinematográfica – *Maria Bonita* (1937, partitura extraviada¹⁶) e *Vento Norte* (1949, filme de Salomão Scliar, partitura extraviada).

Essas peças estão divididas em três períodos compositivos distintos, sendo que o primeiro período corresponde às primeiras composições, escritas em Porto Alegre entre 1930 e 1932 – constam, dessa fase porto-alegrense, as primeiras canções, peças para piano e música para violino e piano; o segundo período criativo de Cosme corresponde à sua primeira fase no Rio de Janeiro, entre os anos 1932 e 1937 – em que foram escritas peças mais extensas, com formações instrumentais mais amplas: canções (a mesma canção em duas versões distintas, *Bombo*, uma para voz e piano e outra para canto e grupo de câmara: barítono, flauta, 2 clarinetes, fagote, trombone, bombo, pandeiro e 2 tamborins), música para violino e piano e para violoncelo e piano, quarteto de cordas, quinteto para cordas e piano e música orquestral; o terceiro período compositivo de Luiz Cosme corresponde às peças escritas entre 1946 e 1950 – em que há produção de canções para voz e piano, poema-bailado em forma de teatro de câmara e peças para orquestra (música para dança, para teatro e para cinema). Nesta fase, Cosme não produziu música autônoma, pois todas as suas peças desse período estão vinculadas a conteúdos extramusicais (poesia, dramaturgia ou coreografia).

¹⁵ Utiliza-se, aqui, o conceito de música autônoma (ou música independente), conforme formulado por Hegel: “de um lado, a música pode ser de *acompanhamento*, como já vimos anteriormente, quando, a saber, seu conteúdo espiritual não é apenas apreendido na interioridade abstrata de seu significado ou como sentimento subjetivo, e sim penetra no movimento musical tal como já foi desenvolvido pela representação e apreendido em palavras. Por outro lado, ao contrário, a música se livra de um tal conteúdo já pronto por si mesmo e se *autonomiza* em seu próprio campo, de modo que ela, se ainda se ocupa com algum conteúdo determinado em geral, ou mergulha o mesmo imediatamente em melodias e em sua elaboração harmônica ou também sabe contentar-se com o soar e ressoar completamente independentes como tais e com a figuração harmônica e melódica dos mesmos” (HEGEL, 2002, p. 319).

¹⁶ Armando Albuquerque relatou que, “em 1937, compôs Luiz a música para o filme *Maria Bonita*. Nessa partitura, com vários números, um é de minha autoria. A convite de Luiz, escrevi-o, o que me pareceu ser, de sua parte, um gesto de amizade” (ALBUQUERQUE, 1965, p. 16).

A discografia de Luiz Cosme não é extensa. *Saci-Pererê* foi gravada em duas oportunidades, por Arnaldo Estrela (piano) e por Marcelo Cazarré (piano); *Dança do Fogareiro* e *Canção do Tio Barnabé* também foram gravadas por Marcelo Cazarré (piano); *Brincando de Pegar* foi registrada por Marcello Gerchfeld (violino) e Mali Waisemblum (piano); *Oração à Teiniaguá* foi registrada duas vezes, por Romeu Ghispmann (violino) e Arnaldo Estrela (piano) e por Marcello Gerchfeld (violino) e Mali Waisemblum (piano); *Mãe d'Água Canta* foi gravada três vezes, por Romeu Ghispmann (violino) e Arnaldo Estrela (piano), por Oscar Borgeth (violino) e Alceu Bocchino (piano) e por Marcello Gerchfeld (violino) e Mali Waisemblum (piano); *Gauchinha* foi gravada em quatro oportunidades – na versão original para canto e piano, por Olga Maria Schroeter (voz) e Alceu Bocchino (piano), em versão para canto e orquestra, com César Braga (canto) e duas vezes na versão para conjunto vocal, pelo Conjunto Farroupilha e pelo grupo Quitandinha Serenaders; *Aquela China* foi gravada em versão para canto e orquestra, com os cantores Almirante e Paulo Tapajós; o *Quarteto N° 1* e a *Novena à Senhora da Graça* foram gravados no mesmo disco, pelo Quarteto de Cordas Municipal de São Paulo, com Léo Peracchi (piano) e Ivã Meira (narrador); a lenda-bailado *Salamanca do Jarau* foi registrada pela Orquestra Sinfônica Nacional, com regência de Mário Tavares; e o bailado *Lambe-Lambe* foi gravado pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, com regência de Cláudio Ribeiro. Além dessas gravações, algumas peças de Cosme foram registradas por orquestras de rádio, com o intuito de serem transmitidas através desse veículo de comunicação.

Os livros escritos por Luiz Cosme são: *Compêndio de Classificação Decimal e Índice Alfabético*, escrito em colaboração com Antônio Caetano Dias (publicado em 1944), *Manual de Classificação e Catalogação de Discos Musicais* (publicação de 1949, com reedição ampliada e atualizada em 1959), *Música e Tempo* (publicado em 1952), *Horizontes de Música*¹⁷ (publicação de 1953), *Introdução à Música*¹⁸ (com duas publicações: primeira

¹⁷ Esaú de Carvalho escreveu uma resenha deste livro, em que descreve os seus capítulos com títulos que remetem aos movimentos de uma sonata e informa que o livro conclui “com um *Allegro energico e passionato (finale)*, não tanto enérgico, diríamos nós, com os seguintes tópicos: *Euterpe e Terpsicore, Do estilo e Música antiga e música moderna*. No trabalho de Luiz Cosme observa-se uma coisa: ele não faz literatura barata com música. O seu espírito é de renovação, e tudo o que nos dá tem sempre uma contribuição para o estudo do nosso desenvolvimento musical” (CARVALHO, 1953).

¹⁸ Na *Revista do Globo*, *Introdução à Música* consta na lista dos livros de literatura brasileira mais vendidos da quinzena entre os dias 20 de fevereiro e 4 de março de 1960, abaixo somente de *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado (cf. OS LIVROS, 1960).

edição em 1954 e segunda edição em 1959), *Dicionário Musical*¹⁹ (publicado em 1957), *Música, Sempre Música* (publicação de 1959), *Música de Câmara* (publicado em 1961), *Reflexões Sobre a Música Brasileira* (manuscrito inédito, 1963). Além desses livros, foram publicados mais de setenta artigos e entrevistas de Luiz Cosme, em jornais e revistas especializadas, no Brasil e no exterior.

1.2. Procedimentos metodológicos

Este trabalho consiste na análise da obra musical de Luiz Cosme em cotejamento com os princípios e formulações estéticas apresentados pelo compositor em seus diversos escritos sobre música. Por haver deixado vários ensaios e livros com reflexões sobre sua própria música, a produção musical de seu tempo e suas relações com a música de outras épocas, além de relações entre música e outras áreas, é possível interpretar o trabalho de Cosme como compositor à luz dos principais aspectos teóricos abordados em seus textos, de modo a compará-los à sua obra musical, na busca de traços comuns ou distintivos entre os dois aspectos de sua produção – a criação artística e as considerações teóricas. Para alcançar esse objetivo, será inicialmente realizada a investigação do pensamento teórico-musical de Luiz Cosme em comparação com os principais focos de discussão musical do período em que o compositor esteve atuante no meio musical brasileiro, para, posteriormente, ser efetuada a análise de sua produção compositiva.

Com respeito à investigação sobre o pensamento musical de Cosme, seus fundamentos estéticos e a forma como essas bases influenciaram sua produção como compositor ou foram influenciadas por ela, será efetivado o exame das formulações teóricas de Cosme e suas

¹⁹ Lúcio Rangel escreveu uma crítica ao *Dicionário Musical* de Cosme. O autor anuncia que “Luiz Cosme, grande compositor, crítico e musicólogo dos mais eruditos, autor de *Música e Tempo* e *Horizontes de Música*, vai publicar um novo trabalho, desta vez um *Dicionário Musical*” (RANGEL, 1957). O autor faz ressalvas a três verbetes do dicionário de Cosme: ‘samba’, ‘choro’ e ‘be-bop’. Sobre este, Rangel argumenta, iniciando com a citação do verbete: “*Be-bop*: ‘nova escola de jazz que teve início em 1942 – produto da reação contra o período *swing* – a qual obedece a uma concepção talvez baseada no Sistema dos Doze Sons ou Dodecafonismo, procurando, assim, novos caminhos para o desenvolvimento do estilo’, escreve Luiz Cosme. Hoje, que o *bop* jaz morto, sabemos que ele não passou de grande conto do vigário de músicos inescrupulosos e uma clientela basbaque, sofisticada e mal-informada. Não procuravam ‘caminhos novos’, procuravam dinheiro fácil dos clientes endinheirados dos cabarés da Rua 52. Sem raízes e sem tradição, o *bop* foi o fiasco que se viu, cansou a todos em menos de dez anos” (*ibid.*).

correlações com as teorias contemporâneas²⁰ propagadas por outros músicos ou teóricos da música. Como o período de trabalho compositivo de Cosme percorreu os anos entre 1930 e 1950 e a publicação da maior parte de seus escritos deu-se ao longo do decênio de 1950²¹, o período compreendido entre as décadas de 1930 e 1950 será o foco central de investigação que, entretanto, não se limitará a esse período.

As concepções teórico-musicais mais influentes na música brasileira da primeira metade do século XX foram aquelas defendidas por Mário de Andrade e aproveitadas pelos compositores nacionalistas que mantiveram relação com o musicólogo, especialmente na fase compreendida entre a publicação do *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928) e sua morte, em 1945. Com a chegada de Koellreutter ao Brasil, em 1937, e suas atividades como professor e produtor cultural, através da criação do Grupo Música Viva (que esteve ativo entre 1939 e 1952), apareceu outra forma de pensamento musical que se foi consolidando ao longo do decênio seguinte. As discussões entre os dois movimentos – os músicos nacionalistas e o Grupo Música Viva – chegaram ao seu ponto culminante em 1950, quando Mozart Camargo Guarnieri publicou sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, que foi logo respondida por Koellreutter com sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil: Resposta a Camargo Guarnieri*.

Nesse contexto, Luiz Cosme foi um dos compositores brasileiros de sua geração que mais claramente formulou princípios em defesa das novas tendências da música nacional e internacional, mesmo sem se vincular de maneira direta a nenhuma das correntes mais destacadas do modernismo brasileiro. Com relação a esse aspecto, Neves afirmou que “Luiz Cosme não foi um compositor ligado aos movimentos de vanguarda, como ele não foi um defensor apaixonado da escola nacionalista; seu maior mérito reside em sua original maneira de enriquecer sua linguagem musical pela adoção de técnicas composicionais recentes, mas sem perder o que havia de essencial na cultura de sua região natal” (NEVES, 1981, p. 75).

A investigação do pensamento musical de Cosme, seus fundamentos estéticos e a forma como essas bases influenciaram sua produção como compositor, ou foram

²⁰ O termo contemporâneo é empregado, neste trabalho, com sentido cronológico; portanto, refere-se àquilo ou àqueles que foram contemporâneos ao tópico examinado em cada segmento, sendo que, na maior parte das vezes, indica o período correspondente aos decênios de 1930 a 1950.

²¹ O período completo de publicações de entrevistas, ensaios e livros de Luiz Cosme ocorreu entre 1937, quando foi publicada sua primeira entrevista, na revista *Carioca* (LUIZ, 1937), e 1964, ano de publicação do opúsculo intitulado *Música de Câmara Inglesa* (cf. COSME, 1964).

influenciadas por esta, torna-se relevante devido ao fato de que o autor estudou profundamente a teoria musical de seu tempo, seja através dos escritos dos músicos e críticos modernos ou pelo viés da filosofia de Bergson. Cosme conhecia a tradição musical europeia, assim como as tradições populares e cultas do Brasil. Influxos importantes em sua produção musical foram os bailados de Igor Stravinsky, nas primeiras fases compositivas de Cosme, e a obra de Arnold Schoenberg, na fase posterior; foram também fundamentais, para o pensamento e para a produção musical de Cosme, aqueles elementos tomados de tradições orais (canções, lendas e contos) da região Sul do Brasil. Por essa razão, Luiz Cosme foi considerado como o compositor brasileiro mais representativo da música e da cultura sul-riograndenses²².

As formulações estéticas de Luiz Cosme serão analisadas com base no seu posicionamento com relação às discussões mais importantes de sua época, encabeçadas pelos dois grupos de músicos citados acima (nacionalistas e Música Viva), mas também com base em outras ramificações, especialmente no que diz respeito às relações entre Cosme e o pensamento filosófico de Bergson e sua concepção de diferenciação entre os conceitos de duração e extensão, além dos problemas levantados pelas discussões entre o neoclassicismo franco-russo e o expressionismo germânico. Em seus textos, Cosme fez inúmeras referências aos trabalhos musicais de Stravinsky²³ e à obra compositiva e ao pensamento de Schoenberg²⁴. Além desses compositores, aparecem inúmeras referências aos conceitos filosóficos de Bergson²⁵ e às discussões mais importantes presentes na música brasileira da

²² Entre os ensaístas que consideraram Luiz Cosme como um compositor representativo da cultura regional do Rio Grande do Sul, estão: AZEVEDO, 1940, p. 2; ALMEIDA, 1942, p. 496; OBINO, 1945b; ANTÔNIO, 1945; MARIZ, 1948, p. 141; SANZ, 1949; AZEVEDO, 1950, p. 330; FIGUEIREDO, 1950; MARCONDES, 1953, p. 5; AZEVEDO, 1956, p. 357; ALBUQUERQUE, 1965, p. 16; LIMA, 1965; BÉHAGUE, 1969, p. 83; KRIEGER, 1976; NEVES, 1981, p. 75.

²³ A música e o pensamento de Stravinsky aparecem nestes textos e entrevistas de Luiz Cosme: LUIZ, 1937, p. 36; SANZ, 1949, p. 38; COSME, 1951a; COSME, 1951b; COSME, 1952b, p. 16-20; COSME, 1953a, p. 26-30; COSME, 1953b; MEYER, 1957; NEGREIROS, 1958; COSME, 1958b; F. L. G., 1959, p. 205; COSME, 1959a, p. 38-40, p. 55-57; COSME, 1959b, p. 143-145; SILVA, 1959; COSME, 1960.

²⁴ Os temas referentes a Schoenberg, nos escritos de Cosme, foram referidos em: SANZ, 1949, p. 38; COSME, 1951a, p. 10; COSME, 1951b; COSME, 1952b, p. 23-26; COSME, 1953e, p. 40-42; FRANÇA, 1952; NEGREIROS, 1958; F. L. G., 1959, p. 204; COSME, 1959a, p. 3-7; COSME, 1959b, p. 66-72.

²⁵ O pensamento de Bergson aparece nos seguintes ensaios e entrevistas de Cosme: COSME, 1952b, p. 41-44; COSME, 1953a, p. 3-7; COSME, 1953e, p. 3-8; COSME, 1957a; F. L. G., 1959, p. 205; AYALA, 1958; COSME, 1959a, p. 72-76; SILVA, 1959; COSME, 1963.

época²⁶. As referências às discussões sobre a música moderna brasileira por parte de Luiz Cosme giram em torno de sua postura com relação ao aproveitamento do substrato folclórico na música de concerto e em relação às suas tomadas de posição em defesa da música nova, seja ela vinculada a qualquer corrente estético-musical ou linha de pensamento teórico. Cosme abordou outros tópicos em seus ensaios e entrevistas, porém esses supracitados foram os assuntos mais recorrentes em sua produção teórica, o que indica estarem entre os temas que mais o preocupavam.

A produção artística de Luiz Cosme será dividida, neste trabalho, em gêneros musicais e fases compositivas, isso porque se percebe, na sua música, diferenças substanciais, tanto com relação ao emprego de materiais sonoros (nível paradigmático) quanto com relação à sua projeção na estrutura temporal (nível sintagmático) quando são comparadas peças de diferentes gêneros musicais ou fases compositivas distintas. Para fins de investigação, a obra musical de Luiz Cosme será dividida em três gêneros musicais, conforme a distribuição apresentada na seção anterior: música vocal (formada principalmente por canções para voz e piano), música de câmara (em que há peças para piano solo, violino e piano, violoncelo e piano, quarteto de cordas e quinteto para cordas e piano) e música orquestral (em que foram produzidas peças autônomas, bailados, música incidental para teatro e trilha cinematográfica). Os períodos compositivos de Luiz Cosme serão divididos em três momentos: o primeiro corresponde à fase de Porto Alegre, entre os anos de 1930-1932; o segundo momento equivale às primeiras peças escritas no Rio de Janeiro, entre 1932 e 1937; e o terceiro momento corresponde às últimas peças escritas pelo compositor, entre 1946 e 1950.

Além desses gêneros musicais e períodos compositivos, a música de Luiz Cosme será investigada com base em quatro maneiras de emprego e elaboração do material musical, centrados na utilização de processos distintos de organização das alturas. Esses processos são os seguintes: organização diatônica, organização cromática, organização dodecafônica e organização hexatônica das alturas. Na música de Luiz Cosme, a organização diatônica tanto pode ser efetivada por meio de processos tonais, que se realizam através da elaboração progressiva de elementos harmônicos e melódicos, ou por meio de processos modais, em que

²⁶ A posição de Cosme com relação às discussões existentes no meio musical brasileiro contemporâneo aparece em: SANZ, 1949, p. 38; COSME, 1950; COSME, 1952b, p. 31-40; KRIEGER, 1952; COSME, 1953e, p. 22-25; LIMA, 1954, p. 54; COSME, 1957b; NEGREIROS, 1958; COSME, 1958a, p. 3; F. L. G., 1959, p. 204; COSME, 1959a, p. 59-65; COSME, 1959b, p. 149-152; SILVA, 1959; COSME, 1963.

as linhas melódicas percorrem itinerários circulares, sem sentido progressivo, no processo de elaboração do material sonoro. A organização cromática das alturas tanto pode ser elaborada por meio de estruturas tonais, nas quais elementos da escala cromática (completa ou incompleta) se desdobram com o sentido de se projetarem progressivamente na direção de determinado campo harmônico, como por meio de estruturas atonais, em que os elementos sonoros flutuam livremente, sem fixar nenhum pólo de atração específico; em geral, os processos cromáticos de caráter tonal são encontrados em segmentos de textura homofônica, enquanto que processos atonais são efetivados através de técnicas contrapontísticas. A organização dodecafônica encontrada na música de Cosme apresenta-se de forma bastante heterodoxa, pois são combinados trechos seriais organizados de maneira rigorosa com outros em que ocorrem segmentações da série ou permutações da ordem de suas notas²⁷. Além disso, encontram-se momentos em que os doze sons da escala temperada são dispostos independentemente da ordenação serial preestabelecida; isso pode ocorrer por razões harmônicas, na busca de determinada sonoridade vertical, ou por razões melódico-temáticas, no sentido da livre elaboração de determinada seção. A organização hexatônica encontrada na música de Luiz Cosme é menos freqüente do que os outros processos de organização das alturas, sendo predominante em apenas uma de suas peças de câmara: *Mãe d'Água Canta*, para violino e piano. As estruturas hexatônicas mais comuns na música de Cosme são aquelas projetadas a partir da escala de tons inteiros, sendo que também ocorrem escalas hexatônicas como o resultado do emprego de escalas diatônicas defectivas, ou seja, resultam do emprego de escalas maiores sem o sétimo grau.

Para fins de sistematização e identificação dos caracteres mais importantes da música de Cosme, serão analisados os materiais e processos próprios de cada campo compositivo de acordo com estes critérios:

1. *recorrências*, em que serão identificados os materiais sonoros e os processos estruturais recorrentes em diferentes fases e gêneros;
2. *diferenciação*, em que serão examinados os aspectos que identificam cada uma das fases ou gêneros musicais, distinguindo-os dos outros campos compositivos;

²⁷ Os conceitos de segmentação e permutação empregados neste trabalho serão definidos na seção 1.5., dedicada à terminologia, cifragem e abreviações.

3. *particularidades*, em que serão identificados os elementos particulares de peças específicas, ou seja, aqueles elementos que estão presentes em apenas uma, ou algumas poucas obra do compositor, sem serem retomados nas demais peças.

Na música de Luiz Cosme, percebe-se a preponderância de processos de organização das alturas, sejam harmônicos ou melódicos, sobre outros elementos da composição. Isso indica que os outros parâmetros compositivos são geralmente planejados em função da organização das alturas, sendo que servem tanto no sentido de reforçar determinado processo de estruturação harmônica ou melódica, quanto para produzir diversidade na sonoridade geral de determinada peça. Assim, percebe-se que o emprego de todos os tipos de acordes – tríades e suas extensões, *clusters* e acordes com base em superposição de quartas, além de combinações entre os diferentes tipos cordais – pode tanto ser aproveitado no sentido de enfatizar determinada organização textural ou combinação tímbrica, quanto pode ser reforçado por elas.

As estruturas métricas e as figurações rítmicas presentes na música de Luiz Cosme estão dispostas de modo a constituir ou complementar as linhas melódicas presentes nas diferentes partes da textura, com ênfase nas vozes principais, ou são empregadas no sentido de fazer referência a algum gênero tradicional da música brasileira (real ou imaginário), especialmente nas partes de acompanhamento. Com isso, percebe-se que os processos de organização das alturas ocupam posições prioritárias na música de Cosme. Esse fato pode ser também inferido a partir do exame de seus escritos sobre música, em que o autor demonstra especial interesse pelos métodos de distribuição dos sons.

Assim, com o intuito de cotejar a produção compositiva de Luiz Cosme com aspectos teóricos de seu pensamento musical, a investigação realizada neste trabalho será efetuada com base nestes dois tópicos complementares: o exame de seu pensamento estético e a análise de sua produção musical. Conforme foi mencionado, a análise do pensamento estético-musical de Luiz Cosme será efetivada com base na comparação dos escritos deixados pelo compositor em seus ensaios, livros e entrevistas em cotejamento com a teoria musical em voga no período de sua produção, com ênfase nas discussões predominantes no modernismo musical brasileiro da década de 1940, ou seja, os debates realizados entre os músicos de tendência nacionalista e o Grupo Música Viva. O segundo tópico de investigação diz respeito à identificação das características estilísticas da obra de Luiz Cosme, com base na divisão de sua produção em gêneros musicais (música vocal, música de câmara e música orquestral) e fases compositivas

(período de Porto Alegre, primeiro período no Rio de Janeiro e período das últimas composições), em coordenação com os diversos processos de organização das alturas (organização diatônica, organização cromática, organização dodecafônica e organização hexatônica; com base em estruturas de caráter modal, tonal ou atonal) encontrados em sua obra. Nesse sentido, serão diferenciadas as características recorrentes nos diferentes gêneros e fases daquelas que são peculiares a determinado gênero ou fase específicos, ou mesmo característicos de uma única peça musical e que não se encontram em outros campos compositivos.

Com base na divisão da obra musical de Luiz Cosme em campos compositivos e através da identificação de recorrências, diferenciações e particularidades dos materiais sonoros e processos de elaboração presentes em cada campo, em comparação com o pensamento estético do compositor e suas relações com os aspectos do modernismo musical nacional e internacional, será efetuado o exame sistemático da obra de Luiz Cosme com o fim de evidenciar as características mais importantes da sua produção no contexto de seu próprio trabalho, assim como no contexto da música brasileira da primeira metade do século XX.

1.3. Fundamentação teórica

A análise da produção musical de Luiz Cosme e o exame crítico de seus princípios estéticos levará em consideração a proposição da tripartição, conforme apresentada por Nattiez (1975; 1990a), autor que efetua a divisão do fato musical²⁸ em três dimensões analíticas, com base na proposta de Molino (1975). Essas dimensões são denominadas:

1. *nível poiético* (do grego: *poiētikós*, que produz, que cria; *poiēsis*, ação de fazer algo) – este nível é concernente ao processo de composição, em que são considerados todos os aspectos que colaboram para o entendimento do ato de criação;
2. *nível neutro* – é a própria obra musical (neutro porque não existe por si mesmo, mas somente na medida em que há quem a realiza – compõe e/ou toca – e quem a percebe), em que são considerados todos os aspectos que colaboram para o

²⁸ Por *fato musical*, entende-se a totalidade da experiência musical, em todas as suas nuances e características, desde a primeira idéia construtiva do compositor até a recepção de determinada obra por parte do público, passando pelas diferentes fases necessárias à sua realização e execução.

entendimento da obra (independentemente de como foi concebida ou de como é percebida);

3. *nível estésico* (do grego: *aisthētikós*, sensível; *aísthēsis*, ato de perceber) – este é o processo de percepção da obra musical por parte dos ouvintes, em que são considerados os aspectos que fazem parte da recepção.

Este modelo tripartido é representado, por Nattiez, da seguinte forma:

nível poiético —————▶ nível neutro ◀————— nível estésico

Os princípios nos quais repousa o modelo tripartido são os seguintes:

1. Toda obra musical é o produto de uma atividade compositiva criadora específica: o *processo poiético*; 2. esse processo *poiético* deixa um *traço*: onda sonora que o gravador pode registrar, no caso da música de tradição oral, ou partitura que permite que a obra seja reproduzida, no caso da música ocidental; 3. esse *traço*, quando é executado, dá lugar a processos perceptivos (qualificados de *nível estésico* ou *estésica*) por parte dos ouvintes. (Note-se o sentido da seta que se encontra à direita no esquema). Na perspectiva semiológica de Molino não há transmissão para um ‘receptor’ das ‘intenções’ do compositor por intermediação de uma obra e de sua execução; a percepção, aqui, é um processo *ativo* de reconstrução da mensagem (NATTIEZ, 1990b, p. 54).

Um dos fatores mais importantes na diferenciação entre as teorias analíticas tradicionais e a teoria de Molino/Nattiez consiste na distinção entre as pesquisas e estudos sobre a obra musical (*nível neutro*), os processos envolvidos na composição ou execução dessa obra (*nível poiético*) e os processos envolvidos na sua recepção (*nível estésico*). As teorias tradicionais, mesmo aquelas formuladas no século XX, postulam que, ao descobrir elementos técnicos e morfológicos existentes em determinada obra, o analista estaria desvelando as intenções do compositor, presentes no momento da criação, assim como também estaria pressupondo os processos implicados na recepção dessa mesma. Com a tripartição, Nattiez demonstra ser impossível essa conexão direta entre aquilo que o ouvinte percebe e as intenções do compositor, desvendada a partir da análise imanente da obra musical.

Compreende-se, então, que, por um lado, as análises dos processo *poiéticos* e dos processos *estésicos*, diversamente do que afirma a teoria clássica da comunicação, não coincidem necessariamente e que, por outro lado, as estruturas que o musicólogo ressalta na obra têm uma realidade distinta dessas duas famílias de processos (*ibid.*, p. 55).

Com o fato musical compreendido dessa maneira, não há como esperar que a análise exclusiva de uma das dimensões (nível poético, nível neutro ou nível estético) possa revelar aspectos das demais. O entendimento das inter-relações entre as dimensões que compõem o fato musical em seu todo somente pode ser efetivo se forem realizadas investigações analíticas nos diferentes níveis, no sentido de compará-las com o objetivo de obter informações que estariam apenas latentes no exame de cada uma dessas dimensões isoladas. Como o interesse investigativo presente neste trabalho refere-se ao cotejamento entre os princípios estéticos de Luiz Cosme e suas relações com seu trabalho compositivo, será principalmente realizado o exame de sua obra no que se refere aos aspectos presentes no nível poético e no nível neutro da análise, sendo que os aspectos referentes ao nível estético²⁹, isto é, que dizem respeito à recepção da obra de Cosme no meio musical de sua época, serão abordados somente com a intenção de esclarecer aspectos relevantes para o entendimento das outras dimensões do fato musical (o nível poético e o nível estético). Assim, proceder-se-á a investigação dos princípios estéticos apresentados pelo compositor em seus escritos sobre música para, em seguida, realizar a análise imanente dos processos compositivos de sua obra musical. Serão realizados cruzamentos entre a análise do nível neutro (a obra musical de Cosme) em cotejamento com os processos poéticos encontrados em sua produção teórica, no sentido de partir da investigação documental em direção às descobertas no campo da análise das estruturas imanentes e, ao seguir o processo inverso, também partir da análise das peças em direção ao campo das intencionalidades por parte do compositor.

A investigação documental que conduzirá ao entendimento dos princípios estéticos de Luiz Cosme, conforme deixado em seus escritos sobre música (ensaios, livros e entrevistas) e nos esboços existentes de suas composições, será realizada conforme os princípios investigativos propostos por Grier (1996), o qual considera que “é possível classificar as fontes em duas categorias: aquelas diretamente associadas ao compositor e aquelas que não o são” (GRIER, 1996, p. 109). As fontes diretamente relacionadas ao compositor são os

²⁹ Como ambos os vocábulos se originaram da mesma raiz etimológica (*aisthētikós; aīsthēsis*), é necessário esclarecer a distinção entre o conceito semiológico de ‘nível estético’ e o conceito filosófico de ‘princípio estético’. Por ‘nível estético’, entende-se, neste trabalho, o campo de investigação da percepção e recepção do trabalho artístico por parte da crítica e do público, conforme indica o vocábulo grego; ao passo que a expressão ‘princípio estético’ corresponde aos valores que conduzem o artista na realização de determinados processos para a produção de seu trabalho criativo, conforme o termo ‘estética’ passou a ser empregado desde meados do século XVIII, a partir da *Estética* (1750) de Alexander Baumgarten (cf. BAUMGARTEN, 1993). Nesse

esboços ou rascunhos encontrados da própria obra, as edições revisadas pelo autor, as correspondências do compositor e seus escritos em que discute a obra ou trata de assuntos correlatos. As fontes consideradas como não sendo associadas diretamente ao compositor são aquelas contemporâneas à composição, ou aquelas muito próximas à época em que a obra foi composta, que possam ser relevantes para o entendimento de sua gênese. Entre estas, encontram-se os textos críticos e filosóficos ligados à produção em questão, tratados gerais de composição, harmonia, contraponto e instrumentação que possam ter influenciado, explícita ou implicitamente, no processo criativo.

As influências absorvidas por Cosme em sua obra serão analisadas com base no princípio de filiação estemática³⁰, que aponta para as inter-influências de vários autores. “Para grande parte da música artística da tradição ocidental, é impossível restringir a definição de uma obra a um único momento compositivo” (*ibid.*, p. 68). É preciso levar em conta que cada composição musical estabelece um diálogo recíproco com obras que lhe antecederam (e a influenciaram), com aquelas que lhe são contemporâneas e com as futuras (as quais influencia). Assim, mesmo se o “*stemma* não pode determinar o texto de um modo definitivo, é uma ferramenta útil, e até poderosa, no entendimento da descendência histórica de uma obra e seus textos. [...] Não há nada na teoria que limite sua aplicação à música” (*ibid.*, p. 69).

Conforme as proposições de Grier, cumpre, finalmente, efetivar a análise propriamente musical, pois

a obra, como uma entidade artística, e o texto, como sua manifestação física, são virtualmente idênticos, no sentido em que o autor está apto a transferir a obra, em seu estado psicológico, à sua manifestação física como um texto. Uma vez que a obra alcança este estado físico, é, então, transmitida de várias formas que, com o passar do tempo, sofrem a influência de múltiplos acidentes. A tarefa da análise crítica do texto, auxiliada pelo método da filiação estemática, é retornar ao estado autoral, afastando as camadas de acidentes e revelar o texto: a manifestação física da obra que teria sido conhecida pelo próprio autor (*ibid.*, p. 67).

Com esse procedimento, tem-se a análise ramificada em duas vertentes, pois se efetua o exame do texto musical – as partituras de Cosme, que, em alguns casos, podem ser

sentido, os ‘princípios estéticos’ estão relacionados ao conceito semiológico de ‘nível poético’ e somente podem ser investigados com base no exame dos documentos deixados pelo compositor.

³⁰Estema, do latim *stemma*, imagens dos antepassados que os latinos costumavam manter no pátio de suas residências; por implicação, significava também a árvore genealógica familiar. Os filólogos e linguistas utilizam este conceito para inter-relacionar as correntes de influências sofridas por determinado autor, assim como todas as versões pelas quais passou determinado texto nas mãos de diversos copistas ou editores.

investigadas em diversas fases de sua construção, desde a concepção inicial de uma idéia até a versão definitiva – em conexão com as intencionalidades do compositor, no momento do processo criativo ou posteriormente a este. Parte dessas intenções se revelam em seus escritos teóricos sobre música e se encontram presentes na obra musical através de sua manifestação psicoacústica no tempo e no espaço. Como esta última espécie de manifestação não pode ser apreendida objetivamente, mas somente através da interpretação subjetiva e sua projeção intelectual (o que corresponde ao exame do nível estésico, na terminologia de Molino/Nattiez), a análise da obra de Luiz Cosme seguirá a orientação da investigação hermenêutica, em que a interpretação se volta para os signos presentes nos textos (tanto verbais, quanto musicais) através da identificação de elementos recorrentes, diferenciais e particulares presentes nas inter-relações existentes entre os diversos aspectos examinados. Para Nattiez,

a leitura hermenêutica de um texto musical está baseada na descrição, uma identificação dos elementos melódicos, porém adiciona a isso uma profundidade hermenêutica e fenomenológica que, nas mãos de um escritor talentoso, pode resultar em genuínas obras primas interpretativas³¹. [...] A leitura hermenêutica de um texto musical geralmente leva a comparações mais amplas, cujo horizonte inclui considerações sobre a totalidade da obra, o estilo do compositor em geral ou o estilo de uma época inteira (NATTIEZ, 1990a, p. 162).

Esse é o sentido do emprego da filiação estemática no presente trabalho, com o intuito de examinar cada obra musical ou ensaio teórico específico de Luiz Cosme à luz da totalidade da obra do autor, assim como localizá-la no contexto histórico-cultural no qual estava engajado o compositor. Para isso, é necessário, não apenas analisar sua produção, como também compreender a produção de outros músicos, críticos e pensadores com os quais o autor pode ter, de uma forma ou de outra, estabelecido alguma espécie de diálogo.

Com esse método investigativo pode-se ir além da interpretação subjetiva como também ultrapassar a análise meramente descritiva, através de um posicionamento entre ambas que permite incorporá-las em um contexto mais amplo. Trata-se de um processo que possibilita partir do particular em direção ao universal, como também, através do movimento inverso, retornar ao particular, sem perder de perspectiva o equilíbrio que se estabelece entre o exame objetivo do fato musical e a investigação aberta que se constrói com base na

³¹ O autor cita como exemplos de interpretações desse tipo, os trabalhos de Charles Rosen, Carl Dahlhaus, Leonard Meyer e Donald Tovey.

realidade observada, e não a partir de critérios normativos estabelecidos *a priori*. Isso se torna possível através do conhecimento dos dados investigados por meio de processos de análise e interpretação com os quais se busca incorporar a multiplicidade desses fatos em um todo orgânico e coeso que se apresenta, simultaneamente, complexo e diversificado.

1.4. Documentação

Os documentos referentes à obra musical e aos escritos de Luiz Cosme empregados para a realização deste trabalho foram coligidos do acervo do compositor, que foi organizado e preservado por sua esposa Zilda Cosme após sua morte. Atualmente, esse acervo se encontra sob os cuidados de Ana Helena Leyen, musicista, sobrinha do compositor que reside no bairro da Glória, em Porto Alegre. O material encontra-se dentro de um arquivo de metal, dividido em duas gavetas, no interior de uma das quais (a superior) se encontram pastas-arquivo de cartolina em cores diferenciadas, medindo 35cm x 26cm, organizadas em ordem alfabética. As pastas que se encontram nessa gaveta e foram consultadas para a presente investigação, são as seguintes:

- pasta com a inscrição a tinta: “Luiz Cosme || (compositor)”;
- pasta com a inscrição a lápis: “Luiz Cosme, || musicólogo”;
- pasta com a letra “S” escrita com tinta, ao alto e à direita;
- pasta com a inscrição a lápis: “Artigos de L. Cosme || impressos”;
- pasta com a inscrição a lápis: “Luiz Cosme || (intérprete)”;
- pasta com inscrição a lápis: “Luiz Cosme || Correspondência”
- pasta sem qualquer inscrição, onde se encontram programas de concertos com música de Luiz Cosme;

No interior dessas pastas se encontram diversos documentos ordenados cronologicamente, em ordem descendente. Trata-se de recortes de jornais e fragmentos de revistas colados em papel tamanho ofício (dimensões: 33cm x 21cm), que contêm reforços à esquerda e orifícios para serem arquivados nas pastas; nesses recortes encontram-se artigos com informações sobre Luiz Cosme e apresentações de suas peças musicais, sobre seus livros e seus ensaios sobre música e catalogação de discos, além de textos escritos pelo próprio compositor e entrevistas com ele. Há referências bibliográficas datilografadas que identificam as fontes de onde esses recortes foram retirados, com informações sobre o jornal ou revista

em que o ensaio foi publicado, o local e a data da publicação; em alguns desses documentos, aparecem referências às páginas da publicação, porém na maior parte deles essa informação está ausente.

Na gaveta inferior, estão dispostos diversos artigos de jornais, partituras manuscritas e impressas, além dos livros escritos por Luiz Cosme. Há diversos exemplares de cada uma das obras teóricas do compositor, além dos textos datilografados, escritos pelo músico para os programas da Rádio Ministério da Educação e o manuscrito (também datilografado) de um texto inédito de Cosme, intitulado *Reflexões Sobre a Música Brasileira*, com datação de 1963. Há, também, exemplares das partituras publicadas de Luiz Cosme. Além desses textos e partituras do compositor, há fotografias de Luiz Cosme e sua família, desenhos em cores de Boeira Faedrich para a edição de luxo de *Lendas do Sul*, obra de Simões Lopes Neto em que se encontra o conto *Salamanca do Jarau*, e ilustrações em preto e branco de Sotero Cosme para a publicação *Novena à Senhora da Graça*, de Theodomiro Tostes. Além desse material, também se encontram, nessa gaveta, a certidão de nascimento do compositor, a certidão de seu casamento com Zilda Cartier, os registros autorais das obras musicais de Luiz Cosme, diversos programas de concertos em que foram apresentadas obras do compositor, no Brasil e no exterior, e uma pasta com a lista de sua correspondência passiva e ativa.

Além do material encontrado no acervo da família de Luiz Cosme, foram também utilizadas, para a realização deste trabalho, as partituras manuscritas do compositor que se encontram no acervo da Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. São três pastas em PVC, numeradas, cada qual com diferentes partituras manuscritas do compositor:

- pasta amarela, com as dimensões 50cm x 35cm e estas inscrições: “pasta 05 || Luiz Cosme || Manuscritas || Pequena Suíte para 2 violinos, viola, cello e piano (2 exemplares) || Salamanca do Jarau”;
- pasta azul, com as dimensões 38cm x 28cm e as inscrições: “pasta 06 || Luiz Cosme || Manuscritas || Novena à Senhora da Graça – redução para piano || Quarteto – partitura e partes || -1º violino || -2º violino || -viola || -cello”;
- pasta azul, com as dimensões 38cm x 28cm e as seguintes inscrições: “pasta 07 || Luiz Cosme || Manuscritas || Lambe-Lambe || Brincando de pegar || Gauchinha || Boi... – Rio Grande do Sul || O menino atrazado [*sic*] || Fragmentos || Vamos..., Companheiros”;

Com base nesse material, foi possível comparar diferentes versões das peças musicais de Cosme, com o intuito de entender seu processo criativo e para determinar qual seria a versão mais adequada para a presente pesquisa. Na “pasta 06” da Biblioteca do Instituto de Artes se encontram várias versões da *Novena à Senhora da Graça*: um manuscrito de 1949, um manuscrito de 1950 (considerado como sendo a versão definitiva da peça), uma redução para narrador e piano e uma transcrição da música para orquestra sinfônica, com o título *Suíte à Senhora da Graça Triste*, datada de 1952, que não chegou a ser finalizada devido à moléstia que, a pouco e pouco, imobilizava o compositor.

A comparação dessas versões, todas escritas a lápis, com o manuscrito existente no acervo da família de Luiz Cosme, escrita a tinta e com aparência de ser uma cópia da versão definitiva de 1950, revela uma diferença substancial para a análise da série dodecafônica, que é apresentada em forma de linha melódica, pelo violoncelo, na abertura do Canto I da obra. Na cópia que se encontra no acervo familiar e na versão orquestral, a última nota do compasso [2] está escrita como ré#; nos outros manuscritos existentes na Biblioteca do Instituto de Artes, a nota presente, no mesmo segmento, é mi#. A análise dos processos seriais presentes na obra e a comparação entre os diferentes manuscritos revelam que a nota correta é mi#, sendo que a presença do ré#, na cópia da versão definitiva, originou-se de uma falha de copista. Esse fato demonstra a importância da comparação entre os diferentes manuscritos das obras analisadas³².

Realiza-se, também, no presente trabalho, a comparação entre diferentes publicações dos ensaios de Luiz Cosme. Muitos dos artigos publicados em jornais e revistas foram, posteriormente, reelaborados para fazer parte de seus livros, assim como alguns dos textos presentes nos livros foram reformulados para serem publicados como artigos. Com isso, alguns conceitos foram apresentados de maneira diferente, em textos diversos, e a redação dos mesmos textos ganhou novas formas, com mudança da ordem dos parágrafos ou das frases, no interior dos parágrafos. Nas citações dos textos de Luiz Cosme presentes neste trabalho, busca-se utilizar a formulação mais adequada ao tópico abordado em cada seção, sendo que, sempre que isso é considerado relevante, se faz referência às outras versões publicadas ou às diferentes obras de Cosme em que o mesmo tópico é abordado de maneira diferenciada. Com

³² A comparação das diferenças encontradas nos manuscritos das peças *Lambe-Lambe* e *Novena à Senhora da Graça* encontram-se nos anexos.

esses procedimentos, acredita-se poder transferir, para o leitor, algo da experiência da leitura dos textos originais do compositor.

1.5. Terminologia, cifragem e abreviações

Conforme foi mencionado anteriormente, na música de Luiz Cosme são encontrados blocos harmônicos formados por diferentes tipos de sobreposição de intervalos. Para unificar a nomenclatura, será empregada, ao longo deste trabalho, a terminologia sugerida por Persichetti (1961), segundo a qual podem ser produzidos acordes regulares (formados por uma única espécie de intervalo) por meio da sobreposição de intervalos de segunda (cf. PERSICHETTI, 1961, p. 121-132), por meio da sobreposição de intervalos de terça (cf. *ibid.*, p. 66-90) ou por meio da sobreposição de intervalos de quarta (cf. *ibid.*, p. 93-106). As tríades e suas derivações são construídas pela superposição de intervalos de terça, sendo possíveis três tipos de acordes com base triádica: tríades simples (acordes de três sons, formados por sobreposição de intervalos de terça), tríades estendidas (acordes de mais de três sons, formados por sobreposição de terças) e tríades com notas adicionadas (acordes de três sons, formados por sobreposição de terças, aos quais são adicionadas livremente outras notas). A harmonia quartal é formada por acordes construídos por superposição de intervalos de quarta. Da mesma maneira que as tríades, pode haver acordes quartais simples (formados por três sons), estendidos (construídos por mais de três sons) ou com notas adicionadas (quando são acrescentadas notas ao acorde que não se relacionam por intervalo de quarta). Os acordes formados pela sobreposição de intervalos de segunda são denominados *clusters*; esses acordes também podem ser simples (quando formados por três sons), estendidos (quando construídos com mais de três sons) ou com notas adicionadas (quando são adicionadas livremente outras notas a uma base formada somente por intervalos de segunda). Além desses acordes construídos com base na superposição de um único tipo de intervalo, aparecem também, na música de Luiz Cosme, acordes formados pela combinação de diferentes tipos intervalares (segundas, terças ou quartas), os quais serão chamados de ‘acordes mistos’; os ‘poliacordes’ são aqueles construídos pela sobreposição de dois ou mais acordes distintos (com diferentes fundamentais). Para que determinada formação harmônica seja considerada como sendo um poliacorde, é necessário que haja clara distinção entre as diversas unidades cordais, que pode ser efetuada originando-se cada acorde de um meio sonoro diferente (distintas escalas, por

exemplo), por meio de contraste de registro (um bloco no registro grave e outro no agudo), diversidade de textura (sobreposição de bloco cordal e arpejo, cada qual com uma unidade harmônica distinta) ou pela diferenciação tímbrica (cada um dos acordes apresentado por diferentes sonoridades: cordas com arco e em *pizzicato*, por exemplo).

Devido ao fato de que aparecem diferentes tipos cordais na música de Luiz Cosme, em que predominam as tríades e suas derivações, optou-se por empregar, ao longo deste trabalho, duas cifragens distintas, conforme o trecho musical específico. Nas passagens que se constituem por processos diatônicos de caráter modal ou tonal, isto é, com base em alguma escala diatônica específica, será empregada a cifragem gradual, através da indicação dos graus da escala de onde os acordes analisados são originários. Nesse sentido, as cifras serão grafadas conforme a proposta de Kostka (1989, p. 59-60), com a indicação dos graus da escala por meio de numerais romanos, com a qualidade da tríade indicada por tipos maiúsculos, quando se tratar de tríades maiores, ou minúsculos, no caso de tríades menores. Assim, as cifras dos graus das escalas serão as seguintes (todos os exemplos a seguir referem-se às tríades formadas em escalas maiores): I – tríade maior formada sobre o primeiro grau da escala; ii – tríade menor formada sobre o segundo grau da escala; iii – tríade menor formada sobre o terceiro grau da escala; IV – tríade maior formada sobre o quarto grau da escala; V – tríade maior formada sobre o quinto grau da escala; vi – tríade menor formada sobre o sexto grau da escala; vii^o – tríade diminuta formada sobre o sétimo grau da escala.

Nas passagens em que predominam acordes formados com base na sobreposição de intervalos de terça, porém organizadas com base em processos atonais ou dodecafônicos, isto é, nas quais não é possível identificar qualquer escala diatônica na origem dos acordes, optou-se pela cifra cordal, através da identificação do acorde em questão conforme sua sonoridade. No intuito de contribuir para a uniformização do emprego das cifras de acordes no Brasil, optou-se por utilizar a cifragem proposta por Chediak (1984, p. 36), devido ao fato de que é o processo mais utilizado no país. Os tipos de cifras usadas ao longo do presente trabalho são os seguintes (todos os exemplos a seguir têm como fundamental a nota dó): C – tríade maior (notas: dó-mi-sol); Cm – tríade menor (notas: dó-mib-sol); Cm^(b5) – tríade diminuta (notas: dó-mib-solb); C^(#5) – tríade aumentada (notas: dó-mi-sol#); C⁷ – acorde de sétima ou tríade maior com sétima menor (notas: dó-mi-sol-sib); C^{7M} – tríade maior com sétima maior (notas: dó-mi-sol-si); C^o – acorde meio-diminuto (notas: dó-mib-solb-sib); C^o – acorde diminuto (notas: dó-mib-solb-sibb); C^{o(9)} – acorde diminuto com nona (notas: dó-mib-solb-sibb-rê);

$C7^{(\#5)}$ – tríade aumentada com sétima (notas: dó-mi-sol $\#$ -sib); $C7^{(9)}$ – acorde de sétima e nona (notas: dó-mi-sol-sib-ré); $C7^{(b9)}$ – acorde de sétima e nona menor (notas: dó-mi-sol-sib-réb); $C7^{(\#11)}$ – acorde de sétima e décima primeira aumentada (notas: dó-mi-sol-sib-fá $\#$); $C7^{(\#11)}_9$ – acorde de sétima, nona e décima primeira aumentada (notas: dó-mi-sol-sib-ré-fá $\#$); $C7^{(\#11)}_{b9}$ – acorde de sétima, nona menor e décima primeira aumentada (notas: dó-mi-sol-sib-réb-fá $\#$); $C7^{(b13)}_9$ – acorde de sétima, nona e décima terceira menor (notas: dó-mi-sol-sib-ré-láb); C^6 – tríade maior com sexta adicionada (notas: dó-mi-sol-lá); Cm^6 – tríade menor com sexta adicionada (notas: dó-mib-sol-lá); C^9_6 – tríade maior com sexta e nona adicionadas (notas: dó-mi-sol-lá-ré).

Outros termos e expressões serão empregados ao longo da análise da obra musical de Luiz Cosme. Por ainda não serem empregados com significado completamente generalizado, torna-se necessário defini-los para sua aplicação ao longo deste trabalho. Inicialmente, vai-se diferenciar os seguintes termos e expressões: politonalidade, polimodalidade e dualidade modal. Entende-se por ‘politonal’ toda a superposição de estruturas melódico-harmônicas em que há combinação simultânea de diferentes centros tonais; define-se ‘polimodal’ como sendo a sobreposição de estruturas melódico-harmônicas com base em distintos modos de organização intervalar³³. A expressão ‘dualidade modal’ é entendida, conforme sugerido por Paz (2002, p. 89-91), no sentido de dois modos ou escalas distintas que são combinados no mesmo segmento melódico. Assim, a politonalidade difere da dualidade modal pelo fato de que esta ocorre no aspecto horizontal (justaposição de materiais), ao passo que aquela ocorre no aspecto vertical (superposição de materiais). Nesse sentido, “pode ser deduzido que, em uma passagem politonal, poliacordes estarão necessariamente presentes. O inverso não é verdadeiro. [...] A ocorrência ocasional de um poliacorde ou de uma breve passagem bicordal não precisa afetar a tonalidade específica na qual estão presentes” (ULEHLA, 1967, p. 282).

Emprega-se também, neste trabalho, a expressão ‘faixa sonora’ para identificar o encadeamento de acordes com movimento paralelo em todas as vozes, durante determinado segmento musical. Motte (1989, p. 256-261) diferencia sete tipos de faixas sonoras³⁴, algumas

³³ Assim, a combinação do modo jônio com o modo dórico, ambos em torno do centro tonal dó, é entendida como sendo polimodal (dois modos distintos com base no mesmo eixo tonal); a combinação de Dó Jônio com Sol Jônio é entendida como politonal (o mesmo modo realizado a partir de centros tonais distintos); a combinação de Dó Jônio com Sol Dórico é entendida como sendo tanto politonal (centros tonais distintos), quanto polimodal (diferentes modos de disposição dos intervalos).

³⁴ Na terminologia de Motte, o encadeamento paralelo de acordes é chamado de ‘mistura’.

das quais são encontradas na música de Luiz Cosme; quais sejam: faixa sonora real (quando são encadeados acordes do mesmo tipo em movimento paralelo), faixa sonora tonal (quando a qualidade do acorde é modificada para se adaptar à escala de base), faixa sonora atonal (quando o movimento não permanece no âmbito de nenhuma escala específica), faixa sonora modulante (quando o encadeamento cordal se movimenta por diferentes campos harmônicos, geralmente através de cromatismo) e polifonia de faixas sonoras (quando diferentes faixas sonoras são tratadas de maneira contrapontística, muitas vezes formando poliacordes).

Com relação aos processos dodecafônicos utilizados por Luiz Cosme, será empregada a terminologia proposta por Brindle (1980) e Leibowitz (1981). Além das derivações seriais mais usuais (retrógrado, inversão e retrógrado da inversão), há outras variantes empregadas por Cosme na elaboração da série dodecafônica, tais como a segmentação, a permutação e a interpolação. A série é empregada por Cosme tanto em sua totalidade de doze sons, quando segmentada em grupos de seis ou em grupos de quatro sons, sendo mais freqüente o primeiro tipo de divisão da série. Essa divisão da série em vários conjuntos de notas com igual conteúdo (dois, três, quatro ou seis sons) é denominada segmentação. Assim, a segmentação hexacordal é aquela em que “se trata de uma fragmentação da série em duas partes de seis sons, cada uma” (LEIBOWITZ, 1981, p. 126) e a segmentação tetracordal é a divisão da série em três grupos de quatro sons. Nas peças dodecafônicas de Cosme, a segmentação hexacordal tem um sentido musical intrínseco à estrutura serial, pois as séries da maior parte das peças do compositor são divididas em dois grupos cordais de seis sons, formados por tipos distintos de extensões triádicas que permitem a combinação de todos os tipos de acordes (tríades, *clusters* e quartais). Já a segmentação tetracordal é efetivada por critérios arbitrários, no sentido de produzir determinada sonoridade ou formação melódica em passagens específicas. Isso significa que a segmentação hexacordal tem um sentido estrutural na organização das séries projetadas por Cosme, enquanto a segmentação tetracordal tem sentido apenas eventual.

A permutação consiste na redistribuição dos elementos da série de todas as formas possíveis. Segundo Brindle (1980, p. 154), os métodos mais usuais de permutação ocorrem através da reordenação dos sons da série por meio de algum processo lógico, como a seleção de determinada ordem para a reorganização dos sons; por exemplo: o princípio de escolha de uma nota sim uma nota não, o que resulta na ordenação dos números ímpares antes dos números pares, ou vice-versa. O princípio da permutação pode ser aplicado a uma série de doze sons completa, como também pode ser empregado para produzir diversidade no interior

de algum segmento da série, tais como hexacordes, tetracordes ou tricordes. Com relação à preferência, por parte dos compositores europeus, pela ordenação lógica da série, Brindle indaga:

bem poderia ser questionado porque preferimos reordenar a série com base em algum processo lógico do que por algum meio arbitrário. A principal razão é, seguramente, porque a mente humana prefere trabalhar metodicamente, produzir ordem a partir do caos e, ao mesmo tempo, criar inter-relações entre coisas díspares. Tanto quando podemos ir para trás na história da arte, há evidência desse instinto humano no sentido de criar ordem, sistematizar e criar unidade, mesmo enquanto se preserva a diversidade (BRINDLE, 1980, p. 155).

Essa não parece ter sido a concepção de Luiz Cosme, pois o compositor preferia realizar permutações com base no seu próprio arbítrio do que obtê-las a partir de princípios lógicos³⁵. Na música de Cosme, o tipo mais comum de permutação é realizado no interior dos hexacordes, sendo que, na maior parte das vezes, é efetuada a livre permutação da ordem das notas com o intuito de obter determinado bloco cordal, para produzir certa combinação tímbrica na confluência dos diferentes instrumentos ou para a construção de linhas melódicas mais diversificadas.

A interpolação consiste na inserção de notas ou grupos de notas não pertencentes à forma serial específica de determinado trecho musical. A interpolação pode ser de uma nota que já apareceu anteriormente, na estrutura da série, e é repetida de modo que o contexto não permite considerá-la como sendo reiteração (como ocorre na repetição imediata de notas, em arpejos, em efeitos de trinado ou *tremolo*, etc.). Na música dodecafônica de Luiz Cosme, aparecem interpolações de notas isoladas e de conjuntos de quatro sons, sendo que estes podem ser tanto tetracordes aproveitados da estrutura serial básica ou formados livremente, com a introdução assistemática de sons ao conjunto da série. Essas interpolações ocorrem, em geral, por motivos de organização harmônica ou construção contrapontística.

As abreviaturas empregadas para designar as formas seriais existentes na música de Luiz Cosme seguem os seguintes critérios:

P – forma primitiva da série (é considerada forma primitiva, neste trabalho, aquela que aparece pela primeira vez em determinada peça, independentemente da nota inicial);

R – forma retrógrada da série;

³⁵ O mesmo poderia ser dito com relação a outros compositores brasileiros da época que se dedicaram ao dodecafonismo, como Cláudio Santoro e César Guerra Peixe.

I – forma invertida da série;

RI – retrógrado da forma invertida da série.

A indicação das transposições segue o princípio intervalar, isto é, os numerais indicados ao lado das cifras significam o número de semitons que caracterizam determinada transposição, em sentido ascendente. Assim, a forma primitiva da série, apresentada sem transposição, é indicada com a cifra P-0; o retrógrado da forma primitiva, com transposição de trítone é indicado por R-6 (transposição de seis semitons acima); a forma invertida, com transposição à quinta justa superior é indicada por I-7 (transposição de sete semitons acima); a o retrógrado da inversão transposto à sexta maior é indicado por RI-9 (transposição de nove semitons acima), etc.

Os hexacordes serão indicados por meio dos sinais 1-H (primeiro hexacorde) e 2-H (segundo hexacorde); os tetracordes serão indicados pelos sinais 1-T (primeiro tetracorde), 2-T (segundo tetracorde) e 3-T (terceiro tetracorde). Assim, por exemplo, a cifra P-0/1-H indica o primeiro hexacorde da forma serial primitiva, sem transposição; a cifra I-5/2-H indica o segundo hexacorde da forma serial invertida, com transposição à quarta justa superior; R-3/1-T indica o primeiro tetracorde do retrógrado transposto à terça menor superior; RI-11/2-T indica que se trata do segundo tetracorde do retrógrado da inversão transposto à sétima maior superior; P-10/3-T indica o terceiro tetracorde da série primitiva transposta à sétima menor superior; etc.

Nos exemplos musicais apresentados neste trabalho, as indicações de caráter e andamento escritas entre parênteses indicam que esse caráter ou andamento já havia iniciado antes do ponto em que começa o exemplo. Com o sentido de diferenciar a designação de compassos e marcas de ensaio, esses serão grafados, no texto, da seguinte forma: indicação de compasso – [00]; indicação de número de ensaio – |00|; indicação de marca de ensaio – |A|. O emprego de marcas de ensaio ou números de ensaio, nos exemplos, está conforme sua presença nos manuscritos de Luiz Cosme.

Para unificar a leitura, a ortografia dos textos citados ao longo deste trabalho está atualizada de acordo com as regras estabelecidas pela Reforma Ortográfica de 18 de dezembro de 1971, conforme a Lei nº 5.765.

2. O PENSAMENTO ESTÉTICO-MUSICAL DE LUIZ COSME

Luiz Cosme sempre procurou a renovação dos processos musicais aos quais se dedicou em cada fase de sua produção musical. Nos primeiros anos da década de 1930, quando retornou a Porto Alegre após cerca de dois anos e meio no exterior, o compositor aplicou-se ao emprego de aspectos regionais sul-rio-grandenses e sua elaboração em contexto fortemente marcado por processos harmônicos com ênfase na ressonância acústica de caráter tonal, alternando entre peças em que empregou elementos muito próximos das origens folclóricas originais e outras em que essas origens foram transfiguradas. Na época em que Cosme se transferiu para o Rio de Janeiro, em 1932, foram incorporados, ao seu processo compositivo, alguns princípios de alargamento e expansão da organização tonal mais estrita de suas primeiras composições de Porto Alegre, muito embora algumas peças deste período já apresentassem algumas dessas características potencializadas. Em 1933, com o *Quarteto N° 1*, Cosme se afastou das organizações harmônicas de base tonal através de processos cromáticos, para, com a canção *Bombo* (1934), chegar a uma estrutura atonal em que predominam, na maior parte da peça, formações harmônicas nas quais recai a ênfase no intervalo de trítono. Diferentemente das obras anteriores de Cosme, *Bombo* não apresenta armadura de clave, embora seja perceptível um movimento harmônico geral em torno da nota fá#, especialmente na parte vocal.

A partir do bailado *Lambe-Lambe* (1946), foram incorporadas técnicas dodecafônicas aos processos compositivos de Cosme. Dessa forma, a trajetória estilística do compositor percorreu um longo trajeto em curto período de tempo, desde processos tonais estritos, fortemente ligados às tradições da canção folclórica do Sul do Brasil, como ocorre na canção *Gauchinha* (1931), até a utilização de processos dodecafônicos e o emprego de canto-falado (uma espécie de *sprechgesang* adaptado à molície da sensibilidade musical brasileira) na sua última composição *Novena à Senhora da Graça* (1950). Isso significa que o compositor partiu de um ponto fortemente ligado às tendências nacionalistas e folcloristas da música brasileira e culminou em processos vinculados às vanguardas internacionais e às tendências universalistas da música nacional.

Se, no contexto da música brasileira da década de 1930, Cosme estava bastante próximo dos músicos nacionalistas, desde o início do decênio de 1940, o compositor se

aproximou do recém-formado Grupo Música Viva, sem se tornar membro efetivo do grupo, mesmo havendo participado de diversas de suas atividades, apresentando suas composições em concertos e programas radiofônicos e publicando algumas de suas obras através do *Boletim Música Viva*. De qualquer forma, Cosme ainda se mantinha independente com relação aos nacionalistas e ao Grupo Música Viva, pois, se por um lado praticava o dodecafonia, considerado pelos nacionalistas como sendo cosmopolita e prejudicial à música brasileira em formação, por outro lado permanecia trabalhando com base na manipulação e elaboração de elementos da música folclórica e popular brasileira.

Apesar das discussões em torno do aproveitamento de elementos oriundos das tradições folclóricas terem sido conduzidas até o ponto em que Cosme foi considerado como um músico antifolclorista, o compositor sempre manteve relações de cordialidade tanto com os músicos partidários das tendências nacionalistas quanto com os músicos ligados ao Grupo Música Viva. Se, por um lado, a música de Luiz Cosme, como é o caso da *Salamanca do Jarau*, era apresentada, no Brasil e no exterior, em concertos orquestrais dirigidos por músicos nacionalistas como Heitor Villa-Lobos e Francisco Mignone; por outro lado, suas peças atonais ou dodecafônicas eram divulgadas por regentes europeus como Hermann Scherchen, professor de Koellreutter, amigo de Schoenberg e fundador do movimento Música Viva na Europa. Também Cláudio Santoro, primeiro discípulo brasileiro de Koellreutter, foi o regente da orquestra que gravou a trilha sonora composta por Luiz Cosme, em 1949, para o filme *Vento Norte*, de Salomão Scliar. Além desses fatos, há indícios de que o próprio Koellreutter se interessou pela música de Cosme, pois segundo uma entrevista que o compositor porto-alegrense concedeu a Flávio Silva, Koellreutter lhe teria endereçado uma correspondência na qual comentava sua canção *Madrugada no Campo*:

Queria muito conversar consigo a respeito de sua canção. É um emprego diferente da série e um estilo novo para a música dodecafônica. Gostaria de conhecer outros trabalhos seus. Particparei, em Milão, do primeiro Congresso Internacional para a Música Dodecafônica, e seria interessante apresentar alguma coisa sua. [...] Um abraço do Koellreutter (Koellreutter, *in*: SILVA, 1976, p. 69-70).

Para ser amplamente compreendida, a relação de Cosme com os dois movimentos mais importantes da música moderna brasileira (os compositores nacionalistas e o Grupo Música Viva), sua situação deve ser examinada à luz dos fundamentos estéticos que regiam cada um desses grupos de compositores. Cosme se colocou, ao longo da década de 1940, no

intervalo que separava os dois grupos, de uma forma que muito se assemelha ao posicionamento de Bergson com relação às correntes filosóficas de seu tempo. Esta informação é relevante devido ao fato de que Cosme absorveu vários aspectos do pensamento bergsoniano e procurou assimilá-los às suas reflexões sobre a música, sua história e sua estética. Assim, para realizar a análise da posição de Luiz Cosme no contexto do modernismo musical brasileiro, serão, inicialmente, examinadas as teorias estéticas que, explícita ou implicitamente, orientaram os músicos e teóricos mais influentes em cada uma das tendências predominantes do período. Posteriormente, serão estudadas as especulações teóricas e a postura estética de Cosme, além de seus vínculos de aproximação e afastamento com relação aos movimentos que dominaram o modernismo na música brasileira.

2.1. O contexto do modernismo musical brasileiro

Luiz Cosme presenciou as discussões entre os músicos e teóricos de tendência nacionalista e os membros do Grupo Música Viva, de orientação universalista, durante a década de 1940, através da publicação de ensaios e entrevistas em que discutia, direta ou indiretamente, o assunto. Cosme publicou artigos em que foram discutidas a assimilação do folclore na música de concerto, a incorporação de novas técnicas ao contexto da música brasileira e reflexões sobre a música moderna nacional e internacional. Iniciados em meados dos anos 1940, os debates entre os nacionalistas e os universalistas atingiram seu ponto culminante com a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, publicada por Mozart Camargo Guarnieri, em novembro de 1950, e a resposta de Hans Joachim Koellreutter em sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil: Resposta a Camargo Guarnieri*, publicada no final do mês seguinte.

O nacionalismo de caráter moderno se difundiu a partir do *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928), onde Mário de Andrade expôs as diretrizes que orientaram a produção musical de grande parte dos compositores brasileiros até o início da década de 1960. Os músicos nacionalistas assimilaram elementos da música de tradição folclórica e popular do Brasil, com suas constâncias melódicas, suas estruturas rítmicas, seus processos contrapontísticos, suas texturas características e sua sonoridade geral. Esses aspectos foram incorporados a contextos harmônicos e procedimentos compositivos absorvidos da música

moderna européia, principalmente da música franco-russa produzida entre as duas Grandes Guerras, com atenção especial às realizações do Grupo dos Seis e de Igor Stravinsky.

Os músicos ligados ao Grupo Música Viva seguiram a orientação do compositor alemão Hans Joachim Koellreutter, que, a partir dos trabalhos apresentados por Cláudio Santoro, passou a integrar as técnicas atonais e dodecafônicas aos seus ensinamentos sobre estética e composição musical, nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e, posteriormente, em Salvador. Sob a orientação de Koellreutter, o Grupo Música Viva lançou manifestos em que era desaprovada a utilização indiscriminada de elementos folclóricos em produções musicais de caráter tonal, consideradas como sendo conservadoras. Para esses músicos, críticos e teóricos, como a música é uma linguagem universalmente inteligível, a única possibilidade de produzir música com fins à socialização seria o universalismo estético. Assim, o nacionalismo musical foi considerado como uma tendência que exibia apenas atitudes centradas na valorização de si mesmo, sem preocupações mais profundas com a diversidade crescente nas sociedades contemporâneas. Dessa maneira, os compositores universalistas brasileiros incorporaram processos atonais e técnicas de elaboração dodecafônica a partir de interpretações peculiares das investigações levadas a termo por Schoenberg e a Segunda Escola de Viena.

Nas próximas seções deste trabalho, serão examinados os fundamentos teóricos dos dois grupos dominantes na música brasileira da primeira metade do século XX: os nacionalistas e o Grupo Música Viva. A análise do pensamento estético dos músicos de orientação nacionalista será efetivada com base nos escritos publicados por Mário de Andrade, desde a década de 1920, até seu último texto sobre música, *O Banquete* (1944); a análise das formulações do Grupo Música Viva será realizada a partir da leitura dos textos, manifestos e roteiros dos programas de rádio produzidos pelo grupo. Dessa maneira, serão investigadas as fontes teóricas mais evidentes que fundamentaram cada uma das duas principais linhas de atuação e produção da música brasileira entre as décadas de 1930 e 1950 (período de produção de Luiz Cosme) e conduziram às divergências no modernismo musical do Brasil. Posteriormente, será avaliada a postura de Cosme no contexto do modernismo brasileiro, à luz das discussões predominantes na época.

2.1.1. Os fundamentos estéticos dos compositores nacionalistas

O recorte que se considera como sendo a corrente nacionalista brasileira, neste trabalho, é formado pelo grupo de compositores que realizou suas atividades em torno dos preceitos de Mário de Andrade a partir da década de 1920, isto é, aqueles músicos que assimilaram diretamente os ensinamentos do poeta-musicólogo e buscaram adequá-los à sua própria produção musical. Os compositores ligados ao modernismo nacionalista que aproveitaram a influência direta da convivência com Andrade foram: Luciano Gallet (1893-1931), Francisco Mignone (1897-1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993). Como o pensamento estético-musical desses compositores foi elaborado, orientado e desdobrado a partir das formulações estético-musicais de Andrade, serão examinados os escritos deste último que influenciaram a geração de músicos que participava dos debates em torno da música moderna nacional na primeira metade do século XX.

Mário de Andrade escreveu diversas obras sobre música, onde apresentou as bases técnicas, históricas e estéticas para a nova criação musical no Brasil das décadas de 1920 a 1940. No ano anterior à sua morte, ainda estava trabalhando na redação de *O Banquete* (1944-45), texto semanal que deixou inconcluso, no qual abordava os problemas da música brasileira, além de deixar explícito em seu ‘ramilhete’ intitulado *Modinhas Imperiais* (1930) que pretendia escrever outro volume sobre a música brasileira do período imperial, dedicado ao lundu – volume que não chegou a ser efetivado. Além desses textos, foram publicados os seguintes volumes de Mário de Andrade sobre a música nacional: *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928), *Música, Doce Música* (1933), *A Música e a Canção Populares no Brasil* (1936) e *Música do Brasil* (1941), além de inúmeros ensaios e artigos jornalísticos dedicados à música, principalmente entre 1927 e 1935.

O texto mais influente de Andrade é o *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, onde o escritor formulou algumas das suas teorias musicais mais importantes que viriam influenciar as novas gerações de compositores desse período. O autor dedicou-se, nesse ensaio, às relações entre a música moderna internacional e as tradições musicais brasileiras com ênfase no aproveitamento da música folclórica, sustentou a necessidade da pesquisa estética permanente e a importância da constante atualização da inteligência artística, no sentido de alcançar a formação e o desenvolvimento de uma consciência criadora autenticamente nacional. A análise do texto permite esclarecer muitos aspectos do pensamento estético-

musical de Mário de Andrade e sua influência na música brasileira da primeira metade do século XX.

Andrade inicia seu ensaio considerando natural que a ‘música artística’ brasileira estivesse dissociada dos caracteres nacionais até o final do século XIX. Para o autor, os elementos formadores da música propriamente nacional são anteriores à noção de nacionalidade devido ao fato do país ter sido colônia até 1822. Sobre as origens da música brasileira, Andrade repassa as fontes mais importantes para a sua formação.

Cabe lembrar mais uma vez aqui do que é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provém de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso, a influência espanhola, sobretudo a hispano-americana do Atlântico (Cuba e Montevidéu, habanera e tango) foi muito importante. A influência européia também, não só e principalmente pelas danças (valsa, polca, mazurca, schottish), como na formação da modinha. De primeiro, a modinha de salão foi apenas uma acomodação mais aguada da melodia da segunda metade do séc. XVIII europeu (ANDRADE, 1962, p. 25).

Mário de Andrade também reconhece influências contemporâneas na música brasileira: “além dessas influências já digeridas, temos que contar as atuais. Principalmente as americanas do jazz e do tango argentino” (*ibid.*, p. 25). O jazz é considerado pelo autor como uma influência que não prejudica o caráter brasileiro, por ser originário de uma região distanciada geograficamente e por apresentar características musicais que se diferenciam da música nacional, mesmo que a música brasileira e a norte-americana apresentem elementos oriundos de fontes coincidentes (indígena, européia e africana). O autor chega a citar um samba conhecido na época, do cancionista João da Gente, que, mesmo apresentando processos rítmicos e polifônicos próprios do jazz, “é um maxixe legítimo” (*ibid.*, p. 25). Por outro lado, a apropriação indiscriminada de elementos do tango argentino por parte de jovens compositores brasileiros é considerada como prejudicial à formação da nacionalidade musical, pois, ao contrário dos Estados Unidos, a Argentina se encontra muito próxima do Brasil e com diversos elementos musicais similares. Andrade afirma que “tem uma influência evidente do tango em certos compositores que pretendem estar criando a... canção brasileira! Estão, nada. Se aproveitam da facilidade melódica pra andarem por aí tangaicamente gemendo sexualidades panemas” (*ibid.*, p. 26).

Mário de Andrade não pretende que o músico brasileiro simplesmente se recuse a aproveitar os elementos musicais internacionais. O que propõe, porém, é que o compositor

absorva esses elementos de forma a elaborá-los e transfigurá-los em trabalhos de caráter nacional. O autor chama a atenção para dois riscos que uma parte dos músicos brasileiros estariam correndo, na busca de realizar arte nacional: o exclusivismo e a unilateralidade.

O exclusivismo consiste na negação ostensiva a toda a influência estrangeira, conduzida de forma retraída e preconceituosa; para Andrade, trata-se de “um exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa” (*ibid.*, p. 26). Afirma que um trabalho concebido e construído por autor brasileiro, como o movimento central do *Choros N° 5*, de Heitor Villa-Lobos, não deixa de ser nacional porque o compositor se utiliza de elementos sem caráter étnico imediatamente reconhecíveis. Para Andrade, esse procedimento “não vai em nada contra a musicalidade nacional. Portanto, é também brasileiro não só porque o pode ser como porque sendo inventado por brasileiro dentro de peça de caráter nacional e não levando a música pra nenhuma outra raça, é *necessariamente brasileiro*” (*ibid.*, p. 26). O autor considera que “o exclusivista brasileiro só mostra que é ignorante do fato nacional. O que carece é afeiçoar os elementos estranhos ou vagos” (*ibid.*, p. 27). Com relação a esse mesmo tópico, o personagem Janjão, de *O Banquete*, afirma: “não sou nacionalista, [...] sou nacional. Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência” (ANDRADE, 1977, p. 60).

A unilateralidade consiste em conceber a música brasileira como uma espécie de metonímia de si mesma, ou seja, significa tomar uma parte da música nacional como se fosse seu todo. Andrade concebe esse princípio no sentido de censurar aqueles músicos ou críticos que entendem que a música brasileira deveria se resumir a um único de seus caracteres étnicos constitutivos. Para o autor, a unilateralidade é tão prejudicial para a construção de uma música brasileira independente de cânones internacionais quanto o exclusivismo.

Já escutei de artista nacional que a nossa música tem que ser tirada dos índios. Outros, embirrando com o guarani, afirmam que a verdadeira música nacional é... a africana. O mais engraçado é que o maior número manifesta antipatia por Portugal. Na verdade, a música portuguesa é ignorada aqui. [...]

Mas por ignorância ou não, qualquer reação contra Portugal me parece perfeitamente boba. Nós não temos que reagir contra Portugal, temos é de não nos importarmos com ele. Não tem o mínimo de desrespeito nesta frase minha. É uma verificação de ordem estética (*id.*, 1962, p. 28).

O que Mário de Andrade propõe, dessa forma, é que o músico, o musicólogo e o crítico de música investiguem todos os fatores fundamentais que contribuem para a formação e elaboração da música nacional em seu estágio atual (da época) de desenvolvimento, sem a fixação exclusiva de nenhuma das parcelas específicas que contribuem para a sua conformação. Isso deve ser realizado tanto do ponto de vista dos estudos das tradições históricas brasileiras, quanto dos caracteres contemporâneos de sua constituição. Seria inadequado negar as diferentes influências internas, ou mesmo internacionais; é preferível tentar compreender o que há de influência, assimilação, divergência e de peculiaridade na música brasileira em comparação com as manifestações musicais circundantes. Dessa forma,

o que a gente deve mas é aproveitar todos os elementos que concorrem pra formação permanente da nossa musicalidade. 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, portuguesa ou européia. Não faz música brasileira, não (*ibid.*, p. 29).

Além disso, Andrade faz crítica aos nacionalistas de exotismo, que se caracterizam pela escolha dos elementos nacionais que podem servir como meio fácil e facilitador para alcançar o aplauso da crítica internacional. O compositor, ao efetivar seu trabalho na busca da nacionalidade, deve ter cuidado para não cair no puro exotismo característico. Há que tomar cuidado para que a música brasileira não seja tomada pela crítica internacional como sendo simplesmente exótica – aquela espécie de exotismo que servia como atração efêmera nas Exposições Universais de Paris. Sobre a preocupação com a crítica européia, o autor considera que mesmo que se tenha respeito à crítica musical de todos os países, “carece verificar duma vez por todas que o sucesso na Europa não tem importância nenhuma pra Música Brasileira” (*ibid.*, p. 14). Quanto a esse aspecto, a crítica de Andrade é bastante dura, tanto para um lado como para outro.

A Europa completada e organizada num estágio de civilização, campeia elementos estranhos pra se libertar de si mesma. Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo, nem filosófica que nem a Ásia, nem econômica que nem a América do Norte, o que e Europa tira da gente são elementos [para a] Exposição Universal: exotismo divertido. [...] Si escutam um batuque brabo, muito que bem, estão [gostando], porém si é modinha sem síncopa [...]. *Isso é música italiana!* falam, de cara enjoada. [...] Ora o quê que tem a Música Brasileira com isso! (*ibid.*, p. 15).

A opinião dos críticos europeus que esperam que a música brasileira seja característica e exótica, construída somente com o aproveitamento de elementos particularmente nacionais que se distinguem da música ocidental, tem que ser posta de lado, pois “uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (*ibid.*, p. 15-16). Quando tomado como princípio único, o característico excessivo não é nacional, mas falsificador da nacionalidade, pois expõe a cultura brasileira como mera curiosidade esporádica e exótica, como um atrativo passageiro aos olhos da crítica estrangeira. Andrade ironiza: “o Brasil não é nenhuma esquimolândia, nem a nossa música é o gamelão javanês! Nossa tradição é européia, nossa vida de arte erudita é a da civilização contemporânea” (ANDRADE, 1977, p. 131).

Não importa, para a formação de uma nova música brasileira, que somente sejam estudados os elementos nacionais fixados historicamente, mas também os aspectos que formam o Brasil da atualidade, aquilo que o país traz como assimilação do espírito do tempo. O que se torna necessário e urgente, na opinião de Andrade, é aproveitar os elementos musicais do Ocidente que possam ser traduzidos como fato de cultura nacional e não simplesmente importá-los de modo inseqüente e servil. Para o autor, “estamos embebedados pela cultura européia, em vez de esclarecidos” (*id.*, 1962, p. 71). Se, por um lado, é importante saber escolher quais os elementos internacionais que podem ser úteis à música brasileira, por outro lado, também é de fundamental importância distinguir quais os aspectos da música existente no país que podem servir de base para a nova criação nacional. O caráter identitário desmedido corre o risco de se tornar somente um recurso exótico sem qualquer importância,

mas o característico excessivo é defeituoso apenas quando virado em norma única de criação ou crítica. Ele faz parte dos elementos úteis e até, na fase em que estamos, deve de entrar com freqüência. *Porque é por meio dele que a gente poderá com mais firmeza e rapidez determinar e normalizar os caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira* (*ibid.*, p. 28).

Mesmo sendo crítico com relação ao emprego abusivo de elementos excessivamente característicos na música erudita brasileira, Mário de Andrade entende que na fase de formação de uma escola de composição nacional, em que se encontra a música do Brasil em sua época, é necessário que os compositores aproveitem o característico para que a nacionalidade musical se firme e se desenvolva com maior determinação. O cuidado seria de

não tomar o característico como elemento único, pois se tornaria exótico e, portanto, exterior à criação de uma nacionalidade autêntica. Além disso, mesmo considerando a composição como a realização musical mais permanente de um povo, Andrade não a considera mais importante do que os outros aspectos da vida musical, pois “o que faz a música duma nação é um complexo de elementos: escolas, ensino, literatura, crítica, elementos de execução, orientação consciente e predeterminada de tudo; e também exigentemente o público” (ANDRADE, 1977, p. 138). Dessa forma, para a consolidação da música brasileira, também seria de fundamental importância investir em todos esses outros itens com igual vigor e espírito inovador.

No entendimento de Mário de Andrade, o momento da música brasileira, na primeira metade do século XX, não é de proposições de ordem estética, mas de desafio psicossocial. Essa fase se caracteriza pela busca do equilíbrio entre a produção intelectual e a realidade coletiva do país, pois “o critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico, mas social. Deve ser um critério de combate” (*id.*, 1962, p. 19). Esse é o tópico ao qual o autor recorre constantemente em praticamente toda a sua bibliografia sobre música: o princípio da ‘arte-ação’, segundo o qual é necessário

sacrificar as nossas liberdades, as nossas veleidades e pretensõezinhas pessoais; colocar como cânone absoluto da nossa estética o princípio de utilidade. O *princípio de utilidade*. Toda arte brasileira de agora que não se organizar diretamente do princípio de utilidade, mesmo a tal dos valores eternos: será vã, será diletante, será pedante e idealista (*id.*, 1977, p. 130).

Como Andrade percebe a arte e a vida como transitivas, considera que os valores e juízos artísticos devem tomar como referência os critérios de funcionalidade e transitoriedade para estarem adequados à análise da produção artística contemporânea. Assim, os princípios de eternidade e universalidade da obra de arte (próprios do século XIX) são considerados inadequados para a avaliação e para o entendimento da produção musical brasileira emergente, pois não se ajustam aos valores sociais necessários para a formação da nova música brasileira. Na sua opinião, mesmo a obra de arte mais individualista e hedonista é o fruto de um fator social e, portanto, possui um elemento funcional em sua constituição. Para o autor, “toda a arte é social porque toda obra de arte é um fenômeno de relação entre seres humanos”. Portanto, todo o artista autêntico se torna um ser inconformado que busca sempre realizar o seu trabalho da melhor forma possível.

O artista que não se preocupa de fazer arte nova é um conformista, tende a se academizar. O importante numa teoria de arte é saber ultrapassá-la [...]. O artista não deve se propor fazer diferente, eu sei, mas não existe uma só obra de arte genial que não seja diferente. O problema não é fazer diferente, mas fazer melhor, que é o que provoca a diferença das obras (*ibid.*, p. 60).

Por essa razão, Andrade propõe reconhecer o valor dinâmico do inacabado e manifesta a concepção de que toda a arte é fruto da insatisfação humana. Para esclarecer seu ponto de vista, o autor distingue dois tipos de técnica: as técnicas do acabado e as técnicas do inacabado. As técnicas do acabado caracterizam-se por serem dogmáticas e afirmativas, pois não aceitam a discussão e são fundamentalmente ditatoriais e academizantes; as técnicas do inacabado apresentam-se como formas abertas que possibilitam a alusão e a discussão, consentem o erro e propiciam o embate de pontos de vista distintos.

As técnicas do inacabado são as mais próprias do combate. Você repare a evolução da dissonância e da escala dissonante por excelência, que é a escala cromática. O cromatismo na Grécia era só permitido aos grã-finos da virtuosidade, inculcado de sensual e dissolvente, proibido aos moços, aos soldados, aos fortes; e Pitágoras já descobrira a sensação da dissonância, a ‘diafonia’ [...]. Mas a repudiou. E de fato o ditatorialismo, o dogmatismo grego não quis saber das dissonâncias. Nem o Cristianismo primitivo, criador do dogmatismo primitivo do cantochão. Porque? Porque a dissonância era eminentemente revolucionária, era, por assim dizer, uma consonância inacabada, botava a gente numa ‘arsis’ psicológica, botava a gente de pé [...]. É a música que faziam os padres da Universidade de Paris que abre as portas a toda essa técnica revolucionária do inacabado, porque naquele tempo e em quase todos os tempos, as universidades, sempre foram fontes de revolucionaridade do espírito. [...] Toda obra de circunstância, principalmente a de combate, não só permite mas exige as técnicas mais violentas e dinâmicas do inacabado. O acabado é dogmático e impositivo. O inacabado é convidativo e insinuante. É dinâmico, enfim. Arma o nosso braço (*ibid.*, p. 62).

A prática de compor música não funcional, sem compromisso social, é entendida por Mário de Andrade como simples diletantismo estético. Para o autor, a arte que busca ser legitimamente brasileira deve abandonar o ideal estético de prazer desinteressado e “principalmente essa intenção estúpida, pueril mesmo, e desmoralizadora, de criar a obra de arte perfeitíssima e eterna” (*ibid.*, p. 128). Os criadores brasileiros deveriam se posicionar frente ao mundo a partir de uma nova perspectiva, com a qual não buscariam realizar obras imortais ou trabalhos completamente acabados, abandonariam sua individualidade e sacrificariam seus interesses pessoais em função da coletividade. A crítica também deveria se posicionar de outra forma para julgar essas obras, que não mais poderiam ser avaliadas com base em critérios escolásticos ou a partir de normas preestabelecidas. Os julgamentos de valor

seriam expandidos e os aspectos transitórios e inacabados seriam incorporados a essa nova música. Esses critérios teriam, por base, a própria obra de arte e levariam em consideração a época em que foi realizada: “as *Bachianas* de Villa-Lobos têm de ser tomadas não em relação a Bach, mas em relação a elas mesmas. Transitoriamente, enquanto valor de hoje e do momento” (*ibid.*, p. 129).

Com base nesses pressupostos, o autor propõe que os compositores brasileiros engajados na criação da música nacional tenham em mente o substrato folclórico, pois, sem ele, correm o risco de perder o incipiente caráter de nacionalidade ainda em fase de formação. Por outro lado, a música erudita brasileira não pode se restringir a repetir o folclore, mas deve criar novas estruturas musicais a partir dele. Para Mário de Andrade, o compositor erudito não estaria contribuindo para a construção da música nacional se se limitasse a repetir o que aprendera do folclore. Ele deveria elaborar a partir do material de origem popular, sendo que o maior perigo para a música brasileira seria limitar-se à utilização indiscriminada de síncopes, pois isso certamente produziria a estereotipagem que levaria à banalidade e ao desinteresse do ponto de vista artístico. O autor entende que a síncope é apenas uma das diversas constâncias que existem na música brasileira, sendo que não é imprescindível, até porque não aparece na música de todas as regiões do país. Outro equívoco passível de ser encontrado nos compositores brasileiros é a utilização do elemento folclórico dentro de cânones limitados a regras e valores estéticos passadistas. Esses cuidados de não deturpar nem denegrir a música brasileira são importantes para Mário de Andrade porque, na sua opinião,

a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora.

Pois é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá. Mas o artista que se mete num trabalho desses carece alargar as idéias estéticas, senão a obra dele será ineficaz ou até prejudicial (ANDRADE, 1962, p. 24).

Em defesa desse ponto de vista, o autor critica aquilo a que denomina de ‘vaidadezinha personalista’ que acomete grande parte dos músicos brasileiros. De um lado, mesmo os compositores que aproveitam, em seus trabalhos, os elementos oriundos de fontes folclóricas, ainda estariam utilizando essas fontes de maneira apenas decorativa, na busca de descobrir um estilo pessoal. O autor sustenta que um compositor da envergadura de Villa-

Lobos deveria ser mais estudado e, inclusive, copiado em seus processos e feições de caráter mais claramente nacional. Entretanto, “a noção não-me-toques do plágio” faz com que os compositores mais jovens se aventurem a inventar o que os mais experientes já haviam descoberto. Andrade imputa ao próprio Villa-Lobos certa responsabilidade sobre esse problema, por já ter acusado outros compositores de tê-lo plagiado, quando apenas tinham utilizado alguns de seus processos compositivos possíveis de serem encontrados no populário. Sobre o conceito de individualismo e plágio, o autor diz que “nós possuímos um individualismo que não é libertação: é a mais pífia, a mais protuberante e inculta vaidade. Uma falta de cultura geral filosófica que normalize a nossa humanidade e alargue a nossa compreensão. E uma falta indecorosa de cultura nacional. Indecorosa” (*ibid.*, p. 70).

Do outro lado, Andrade recrimina os compositores brasileiros que se dedicam ao atonalismo sistematizado e que têm por base aquilo a que chamam de ‘invenção livre’. O autor considera que, “se analisarmos um bocado mais o problema filosófico, veremos que isso de ‘criação livre’ é uma quimera. Até esse *slogan* deslumbrante de que a ‘cultura é universal’ não passa de tolice de parlapatões ou interessados” (ANDRADE, 1977, p. 150). Para o autor, todo o ato de criação artística se efetua como a reformulação de elementos díspares predispostos na memória. Todo o processo compositivo se dá como reagrupamento de materiais e processos aprendidos, de alguma forma, da tradição. Para o autor, não faz diferença se os compositores aproveitam melodias, ritmos e constâncias tomadas da música folclórica brasileira ou se valem de caracteres atonais abstratos a partir da música européia e, por isso, considerados universais. Em ambos os casos estarão organizando, de maneira mais ou menos complexa, mais ou menos criativa, aqueles sons e suas combinações que já haviam aprendido de antemão. Desse modo, sempre estarão lidando com

elementos já existentes que a memória fornece, e a criação reformula. De modo que o compositor brasileiro que se repimpa na vaidadezinha da sua pessoa, e imagina estar criando ‘livremente’, só porque desistiu de criar à feição dos elementos musicais que o Brasil lhe fornece, criará fatalmente agenciando os elementos musicais que já conhece, que estudou, que digeriu ou não, mas que se digeridos lhe saltam, sem ele querer, do eu profundo, e se não digeridos lhe saltam da memória consciente. E se esses elementos não nascem do Brasil, donde que nascem? Nascem da Alemanha. Ou nascem da França. Ou nascem duma França misturada com Alemanha, formando uma Alsácia bagunçada e indigesta. Ora, os compositores brasileiros... (*ibid.*, p. 150-151).

Com essa argumentação, o autor antepõe duas figuras de compositor brasileiro: aquele legitimamente dedicado à construção e consolidação da música nacional, que tem por base o exame das constâncias do populário, apresentando, assim, valores sociais e interesse coletivo; e aquele que se ocupa apenas em desenvolver sua própria personalidade criativa, o que é entendido como um ato presunçoso e uma demonstração de vaidade, pois, neste caso, o compositor está preocupado somente em realizar obra perfeita de caráter permanente. A crítica aos compositores atonalistas, que é clara na formulação anterior, se manifesta de forma menos explícita em outro momento de *O Banquete*, em que o personagem Janjão afirma:

notemos, antes de mais nada, que o aparecimento de compositores brasileiros não é nem constante nem nutrido. A música se alimenta de levas de compositores, com falhas assustadoras de gerações inteiras. [...] Vocês reparem: o Brasil a bem dizer não tem ‘novos’ atualmente! Há uma geração importante, que ainda vive e produz [...]. Mas quase todos estes artistas têm mais de quarenta anos ou estão muito próximos disso. E depois? Quais os novos? Qual a safra rodando hoje pelos trinta anos, que possa se comparar como valor a esse grupo? E, ainda pior, quais os novíssimos, voltijando pelos vinte anos, que prometam grande esperança? Não há³⁶ (*ibid.*, p. 146).

Para Mário de Andrade, o músico que pretende realizar seu trabalho com cunho universal, em uma fase socializadora e de construção nacional, não alcança a universalidade, mas apenas a internacionalização. A universalidade somente poderia ser alcançada após uma fase de conscientização da nacionalidade, em que a música brasileira já estivesse consolidada e os músicos pensassem e agissem espontaneamente com base em princípios coletivos. A internacionalização, por outro lado, significa somente a subserviência dos compositores nacionais a princípios e valores estrangeiros, geralmente já consolidados na prática musical das nações de cultura dominante, isto é, seria a apropriação inconseqüente de normas

³⁶ Possivelmente, haja, nesse trecho, referência por negação aos membros do Grupo Música Viva, pois seus participantes brasileiros mais destacados pertencem às duas gerações renegadas por Mário de Andrade (Cláudio Santoro, com 25 anos em 1944, já se dedicava a experimentos atonais desde finais do decênio de 1930, sendo que sua primeira peça completamente dodecafônica é a *Sonata I*, para violino e piano, de 1940; César Guerra Peixe, então com 30 anos de idade, já havia assinado os *Estatutos* do Grupo Música Viva em 1943, iniciara seus estudos com Koellreutter em 1944, realizou seus primeiros experimentos atonais neste ano e, em 1945, escreveu suas primeiras peças dodecafônicas). Dois fatos são importantes de serem notados, quanto a esse tópico: *O Banquete* foi concebido como uma série de crônicas publicadas semanalmente no jornal *Folha da Manhã*, o que faz supor que o autor pretendesse abranger público mais amplo do que apenas os leitores de bibliografia específica sobre música; em 1944-1945, período em que as crônicas foram publicadas, o Grupo Música Viva estava no auge de suas atividades, com a edição de boletins, manifestos e partituras, além da organização regular de concertos e programas radiofônicos com apresentação das obras de seus compositores – isto significa que, possivelmente, Mário de Andrade estivesse a par de suas atividades, mas preferiu ignorar sua existência.

internacionais preestabelecidas sem qualquer senso crítico ou transfiguração de seus elementos sonoros ou processos compositivos.

Mas nesse caso, um artista brasileiro escrevendo agora em texto alemão sobre assunto chinês, música da tal chamada de *universal* faz música brasileira e é músico brasileiro? Não é, não. Por mais sublime que seja, não só não é brasileira como é antinacional. E socialmente o autor dela deixa de nos interessar. Digo mais: por valiosa que a obra seja, devemos repudiá-la (ANDRADE, 1962, p. 17).

Assim, se o músico brasileiro que toma para si a tarefa da nacionalização não pode se dedicar à criação de música livremente estética, em que o que conta é o belo desinteressado distanciado do mundo prático e da sociedade, esse mesmo músico tem que tomar cuidado para não se perder no uso simplesmente característico ou decorativo do material folclórico. Com o intuito de orientar os jovens compositores também nesse sentido, Mário de Andrade examina cada um dos elementos e processos existentes na música folclórica brasileira e algumas de suas inter-relações com a música contemporânea internacional. O autor analisa a organização rítmica, a estrutura melódica, as possibilidades harmônicas, as combinações polifônicas, a instrumentação e as formas existentes nas mais variadas manifestações musicais produzidas em várias regiões do território nacional às quais teve acesso direto – escutando, anotando e gravando os cantadores populares – ou que lhe haviam sido transmitidas por pesquisadores provenientes das regiões onde não esteve pessoalmente.

Com relação ao aproveitamento do substrato popular, Mário de Andrade apresenta um problema que lhe foi colocado por dois compositores (não citados no texto): é preferível que o compositor erudito aproveite as melodias folclóricas originais ou realize seu trabalho através da combinação de fragmentos esparsos? Para Andrade, tanto um quanto outro desses procedimentos empobrecem a expressão, pois, no primeiro caso, o compositor se limita a harmonizar temas populares e, no segundo, não ultrapassa a composição de pastiches musicais. O autor diferencia quatro formas de tratamento do material melódico de origem folclórica: a utilização literal de melodia integral, o emprego de melodia integral com modificações, a inclusão de trechos melódicos folclóricos em melodia própria e a composição de melodia própria com base nas constâncias do populário nacional. A preferência de Andrade recai sobre este último procedimento, com o qual compositor brasileiro atingiria o ideal estético-musical do autor: a realização de obras novas que estejam de acordo com o espírito do tempo, isto é, que contêm alto grau de contemporaneidade e apresentam sentido

inovador com o caráter dinâmico do inacabado, do mutável e descontínuo; que se mantém dentro do princípio pragmático e socializador da música que responde às necessidades prementes da sua época, da sua gente e da sua nacionalidade; e, principalmente, que exprimem as peculiaridades, as constâncias mais salientes e os aspectos mais profundos que refletem a alma do povo brasileiro como totalidade (e não as características específicas de cada região). “Desse ponto de vista, todos os artistas que importam no Brasil de hoje, são de fato os que ainda têm como princípio pragmático de sua criação, fazer música de pesquisa brasileira” (*id.*, 1977, p. 151).

Partindo do pressuposto de que toda arte é social, porque se manifesta como o resultado de inter-relações sociais e é o resultado de relação entre sujeitos humanos, Andrade apresenta um ponto de vista psicossocial no sentido de compreender as manifestações artísticas como relações interindividuais. Esses indivíduos fazem parte de coletividades, sentem, pensam e agem conforme certos modelos conhecidos e assimilados, isto é, são partes de uma sociedade e apresentam traços de nacionalidade. No caso do Brasil, trata-se de uma sociedade emergente que apresenta forças ancestrais que convivem com elementos dinâmicos de atualização cultural.

É dentro dessa arte-ação, desse primitivismo, natural do Brasil em face do seu futuro, que a música brasileira tem de ser nacional. Um nacional de vontade e de procura. Nacional que digere o folclore, mas que o transubstancia, porque se trata de música erudita. E um nacional que digere as tendências e pesquisas universais, por essa mesma razão do Brasil ser atual, e não uma entidade fixada no tempo (*ibid.*, p. 132-133).

Sendo ainda uma arte de procura consciente, de busca de suas próprias características distintivas, na música brasileira, “a criação livre só virá mais tarde, quando a criação musical erudita estiver tão rica, complexa e explícita em suas tendências particulares psicológicas, que o compositor possa desde a infância viver quotidianamente dentro dela, se impregnar dela, e a sentir como um instinto” (*ibid.*, p. 151). Assim, Mário de Andrade apresenta uma concepção histórica da música brasileira. Essa concepção se modifica com o tempo, em seus diferentes textos sobre música. No *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928), o autor concebe três fases de nacionalização da música brasileira (que é a sua teoria mais conhecida e difundida sobre o assunto): a primeira seria a fase da tese nacional, a segunda consistiria na fase do sentimento nacional e a terceira seria a fase da inconsciência nacional. Para o autor, “só nesta última, a

arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade das convicções coincidirem. Não é nosso caso ainda” (ANDRADE, 1962, p. 43).

No final do decênio de 1930, sua concepção das fases históricas pelas quais deveria passar a música brasileira se amplia. No ensaio *Evolução Social da Música Brasileira* (1939), publicado em *Música do Brasil*, Mário de Andrade escreve que “em seu desenvolvimento geral a música brasileira segue, pois, obedientemente a evolução musical de qualquer outra civilização: primeiro Deus, depois o amor, depois a nacionalidade”³⁷ (*id.*, 1941, p. 15). No entanto, o autor não se limita a perceber a fase nacionalista como o objetivo final a ser alcançado, como pode parecer em seu ensaio de 1928. Ao contrário, compreende o nacionalismo como mais uma fase de transição, que, por isso mesmo, não poderia ser a fase definitiva da evolução musical brasileira.

É certo que esta Fase Nacionalista não será a última da evolução social da nossa música. Nós ainda estamos percorrendo um período voluntarioso, conscientemente pesquisador. Mais pesquisador que criador. O compositor brasileiro da atualidade é um sacrificado, e isto ainda aumenta o valor dramático empolgante do período que atravessamos. O compositor, diante da obra a construir, ainda não é um ser livre, ainda não é um ser ‘estético’, esquecido em consciência de seus deveres. Ele tem uma tarefa a realizar, um destino prefixado a cumprir, e se serve obrigadamente e não já livre e espontaneamente de elementos que o levem ao cumprimento do seu desígnio pragmático. Não. Se me parece incontestável que a música brasileira atravessa uma adolescência brilhantíssima [...], não é menos certo que a música brasileira não pode indefinidamente se conservar no período de pragmatismo em que está. Se de primeiro foi universal, dissolvida em religião; se foi internacionalista, um tempo, com a descoberta da profanidade, o desenvolvimento da técnica e a riqueza agrícola, se está agora na fase nacionalista pela aquisição de uma consciência de si mesma: ela terá que se elevar ainda, um dia, à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza (*ibid.*, p. 31-32).

Na fase nacionalista, são enfatizados os elementos mais concretos ligado à música de tradição folclórica, com forte influência das danças coletivas, das danças dramáticas e dos movimentos gestuais que caracterizam as manifestações populares. Para alcançar a fase

³⁷ Essa divisão em três fases históricas, assemelha-se à seguinte formulação apresentada por Combarieu, em obra existente na biblioteca de Mário de Andrade e anotada por ele: “inicialmente, a magia com seus encantamentos; posteriormente a religião, com seu lirismo em diversas formas, hinos litúrgicos, odes, dramas; enfim, a aparição de uma arte que se separa pouco a pouco dos dogmas para se organizar paralelamente ao canto sacro e passar por estas três fases: o divertimento profano, a expressão individualista e o naturalismo (Beethoven). Tais são os grandes períodos da história. Sua sucessão se renovou muitas vezes, e elas se prolongam, uma na outra: são os três momentos principais na evolução da arte” (COMBARIEU, 1948, p. ix-x).

cultural, é necessário descobrir certas estruturas musicais específicas da música brasileira. Essas estruturas têm que se diferenciar dos gêneros de dança popular, como ocorre na forma da sonata clássica centro-européia. Para o autor, os movimentos lentos e moderados são geralmente culturais, pois o compositor erudito pode encontrar suas representações na música popular. Os ‘alegros’ são criações individuais que têm, em sua natureza, a capacidade de produzir e consolidar uma escola nacional, porém de fora para dentro – desde a produção individualista do sujeito e sua absorção por parte de outros compositores, que o generalizam, até sua assimilação na consciência coletiva do povo, que é, assim, aquecida e dinamizada.

Dessa forma, quando a música de determinado país alcança o ‘alegro’ – abstraído da prática individual, tornado urbano e coletivizado – pode ser que a música nacional tenha encontrado sua fase cultural, livremente estética. Para Mário de Andrade, porém, a música brasileira da primeira metade do século XX ainda tem que encontrar sua nacionalidade inconsciente, que se apresenta quando as convicções estéticas coincidem com a prática cotidiana dos músicos. Somente a partir disso será possível que nossa música se eleve à fase cultural em que se encontram as produções de povos que já alcançaram sua maturidade artística. Ainda faltaria, aos compositores brasileiros daquela época, o espírito coletivo do qual derivam quase todas as realizações que condicionam o caráter nacional e sua posterior universalização. Janjão exclama: “Oh, a esplêndida diferença nacional entre um alegro de compositor italiano e outro de alemão” (ANDRADE, 1977, p. 154).

Mário de Andrade lamenta, na voz de seu personagem, a falta de universalidade dos compositores brasileiros, “que vivem de particularismos regionalistas, e de sentimentos evocativos. Dado mesmo que o melhor jeito da gente se tornar universal, seja se tornando nacional” (*ibid.*, p. 155). Andrade espera que a música brasileira se torne universal, porém essa universalidade somente poderá ser atingida após a conquista da nacionalidade, pois não é a internacionalização de um ou outro compositor em particular que importa para a música brasileira, mas que ela encontre, como fato cultural, as características que lhe são próprias como prática coletiva. Se, por um lado, os compositores que seguem modelos e padrões internacionais de maneira servil e abstrata (sejam eles conservadores ou inovadores) não estão contribuindo em nada para a constituição da música nacional; também os compositores que assimilam somente aspectos exteriores do populário, seguindo tendências muitas vezes impostas pelo interesse da crítica européia pelo exótico, podem ser obstáculo para a consolidação da nacionalidade musical. Assim, muitas vezes, “a falta de cultura e

compreensão do problema, fez com que os compositores brasileiros não percebessem o fenômeno universal e histórico do aproveitamento folclórico” (*ibid.*, p. 155).

Para o autor, a música folclórica deve ser assimilada a partir do estudo rigoroso e continuado de suas constâncias e dos seus elementos mais freqüentes, seja do ponto de vista melódico ou rítmico, seja pela maneira de cantar ou tocar os instrumentos, seja pela combinação instrumental ou pela utilização de formas e gêneros musicais brasileiros. O que se torna improdutivo é a fixação de uma ou outra característica específica em detrimento das demais, pois a música brasileira é formada pela combinação de todos esses elementos em conjunto e não somente pela reiteração de um ou outro. Janjão se exalta: “É isso! O quê que esses críticos musicais estrangeiros pedem de nós? Negro, só negro! E o quê que os brasileiros pedem? Branco, só branco! E durma-se com um barulho desses! São todos uns idiotas!” (*ibid.*, p. 132).

O autor percebe que o folclore brasileiro não se resume a certas manifestações urbanas do Rio de Janeiro, do interior de São Paulo ou do sertão nordestino. Seria necessário que os pesquisadores e músicos brasileiros se enfrasassem pelas várias regiões do país para descobrir seus cantos, suas danças e rituais. Somente com a compilação desse material e seu exame minucioso é que se poderia compreender com nitidez quais são as características constantes da música brasileira como um todo e não somente desta ou daquela região em particular. Andrade percebe, porém, dificuldades de várias ordens para a realização desse projeto, desde dificuldades financeiras – pois o músico, no Brasil da época, não tinha os meios próprios para seu sustento e muito menos para viajar em pesquisa pelo país e o estado não parecia estar disposto a financiar empreendimentos dessa natureza – até dificuldades de formação do músico. Para ao autor, “o dilema em que se sentem os compositores brasileiros vem duma falha de cultura, duma fatalidade de educação e duma ignorância estética” (ANDRADE, 1962, p. 42). A ‘falha de cultura’ consistiria na mentalidade geral do brasileiro de depreciar suas próprias realizações, ao mesmo tempo em que destaca os aspectos positivos de qualquer produção internacional; a ‘fatalidade de educação’ estaria ligada à formação do músico nas escolas brasileiras, onde a grande maioria dos artistas estudados é representada pelos compositores mais destacados da cultura européia, o que “faz com que a gente adquira as normas desta e os jeitos daqueles” (*ibid.*, p. 43); a ‘ignorância estética’ estaria ligada a um falso dilema auto-imposto pelo compositor brasileiro, ligado à dicotomia entre a expressão espontânea de sua personalidade criadora e o engajamento pragmático na consolidação da

música nacional. Para Andrade, o compositor erudito não mais poderia ser um ignorante de sua arte, teria que conhecer todos seus meandros, inclusive os elementos populares que constituem a música nacional.

O problema da nacionalização duma arte não reside na repisação do folclore. O problema verdadeiro era ‘expressar’ o Brasil. [...] Tal como isso vai, paupérrimo e limitado, cantiga-de-roda, batuque, negrismo, decorativismo, é possível que estejam construindo um dicionário de brasileirismos. Porém jamais que isso será a Música Brasileira, isto é, a expressão musical do Brasil (ANDRADE, 1977, p. 155).

Outro aspecto importante do pensamento de Mário de Andrade é a sua concepção estética em sentido filosófico e sociológico, não somente ligada à formação da nacionalidade musical brasileira, mas relacionada à tradição estética ocidental. Em sua *Introdução à Estética Musical*, o autor apresenta uma concepção estética com base nas inter-relações entre o indivíduo criador e a coletividade, sendo a arte compreendida como veículo de expressão e cruzamento de idéias no âmago da sociedade. Conforme essa concepção histórico-sociológica³⁸, a arte se efetiva como o resultado de relações inter-humanas em comunidades situadas em tempo e espaço específicos. Dessa maneira, a necessidade individual de expressão conduz à necessidade coletiva de comunicação, o que leva à necessidade prática de ação que se soma à necessidade de prazer – o resultado dessa equação: a arte. Para Mário de Andrade,

o homem, pelos sentidos, recebe a sensação. Conforme o grau de receptividade e de sensibilidade produtiva, sente, sem que nisso entre a mínima parcela de inteligência, a *necessidade de expressar* a sensação recebida por meio do gesto [...]. A essa necessidade de expressão inconsciente, verdadeiro ato-reflexo – junta-se a *necessidade de comunicação* de ser para ser, tendente a recriar, no espectador, uma comoção análoga à do que a sentiu primeiro. O homem nunca é inativo [...], movemo-nos sempre no corpo ou no espírito. Num lazer, pois, (e é muito provável que largos fossem os lazes nos tempos primitivos) o homem, por *necessidade de ação*, rememora os gestos e os reconstrói. Porém *critica* esses gestos e procura realizá-los, agora, de maneira mais expressiva e – quer porque o sentimento do belo seja intuitivo, quer porque o tenha adquirido pelo amor e pela contemplação das

³⁸ É a esse princípio que Fubini denomina de ‘estética sociológica da música’, o qual, conforme o autor, “indubitavelmente a França inaugurava, em particular com Jules Combarieu, este encaminhamento dos estudos com interesses predominantemente sociológicos, aplicando-o concretamente não somente aos estudos históricos, mas também àqueles de caráter teórico, etnológico e antropológico sobre as origens da música” (FUBINI, 2001, p. 267).

coisas naturais – de maneira *mais agradável*. Já, agora, temos bem caracteristicamente, o fenômeno: bela-arte³⁹ (ANDRADE, 1980, p. 203-204).

Com base nessa necessidade coletiva primordial da arte para toda e qualquer sociedade, Andrade entende que a estética deve fazer parte da própria técnica do compositor – e não somente do compositor, como também do intérprete e do espectador: “todo músico sabe estética musical e tem a dele. Senão não é músico” (*id.*, 1995, p. 10). A diferença está entre aqueles que se dedicam à elaboração de teorias estéticas próprias e renovadoras e aqueles que simplesmente reproduzem concepções aprendidas da tradição. Qualquer ato de comunicação, artístico ou não, está imbuído de alguma teoria. Essa teoria pode ser implícita ou explícita, pode ser consciente ou subjacente ao fluxo da consciência daqueles que participam do processo comunicativo. O que importa para o artista é conhecer os valores e as realizações daqueles que o antecederam. Para Mário de Andrade, porém, é necessário que haja equilíbrio entre a teoria estética e a espontaneidade criativa do artista.

Tem uma tendência geral pro esteticismo exagerado e as teorias estéticas principiam a dominar um pouco por demais, pesando sobre as asas da inspiração musical. É um erro e é pena. A obra de muito compositor vivo interessante parece mais uma demonstração de orientações estéticas que uma fruta de legítima inspiração. Tenho essa impressão diante de certas obras de Schoenberg, de Busoni, de Satie (*ibid.*, p. 11).

A diversidade das teorias estéticas não é entendida como razão suficiente para considerar a estética de um ponto de vista desfavorável, pois “a instrução nunca prejudicou ninguém que tenha sabido se instruir. [...] O que carece no aprendizado duma teoria é saber ignorá-la em seguida” (*ibid.*, p. 11). O conhecimento da estética deve seguir o mesmo caminho que todos os outros saberes adquiridos pelo compositor. Da mesma forma que as mais variadas técnicas de composição devem ser assimiladas para serem, posteriormente, incorporadas ao estilo pessoal através da experimentação prática de seus resultados, também as teorias estéticas devem ser absorvidas de tal maneira que não apareçam somente como exterioridade, mas se manifestem na personalidade do artista e na intimidade de sua produção. Para o autor, dois equívocos devem ser evitados: a incorporação inconsciente de princípios

³⁹A necessidade de ação, que faz parte da equação original apresentada em *A Escrava que não é Isaura* (1924), é suprimida pelo autor na *Introdução à Estética Musical*: “a arte se originou de três necessidades: necessidade de expressão, necessidade de prazer, necessidade de comunicação. (Em livro anterior reuni a estas três mais a necessidade de ação. Análise inútil pois que a necessidade de ação está implícita na necessidade de expressão)” (ANDRADE, 1995, p. 23).

estéticos externos, implícitos no fluxo das experiências estéticas do compositor, e a absorção teórica de preceitos artísticos alheios, sem questionamento de sua relevância ou aplicabilidade. Assim, a teoria estética passa a fazer parte da técnica do artista sem, contudo, condicioná-la. É nesse sentido que o autor formula a idéia de que a estética é um campo de conhecimento próprio aos filósofos e cientistas, enquanto que a técnica é o domínio do artista – é nesse sentido também que a estética faz parte da técnica do artista.

Há outro aspecto na teoria estética de Mário de Andrade, que diz respeito aos elementos psicológicos. Para o autor, as sensações estéticas são originadas a partir das relações do espírito com o mundo exterior que determinam as emoções e os conceitos humanos. As sensações produzem certa empatia entre o sujeito e o mundo exterior, estabelecendo a ligação entre ambos por intermédio da impressão de prazer ou desprazer e essas impressões se traduzem como sentimento de beleza ou fealdade. A sensação estética produzida dessa maneira é imediata, isto é, não é o resultado de qualquer atividade racional, mas de uma atitude de contemplação⁴⁰. Andrade completa: “Se vê pois que o fenômeno estético provém antes de mais nada dum conjugamento de suas forças distintas: o ser subjetivo e o mundo exterior” (*ibid.*, p. 16). Sendo assim, o sentido de belo não se manifesta nem no sujeito nem no objeto, mas na relação entre eles: “se o ser subjetivo é que dá pro mundo exterior a sua identidade bela ou feia, essa identidade (identificação) provém imediata e necessariamente dos caracteres formais do mundo exterior” (*ibid.*, p. 16). Essas impressões do mundo exterior produzem as sensações e as formas internalizadas que se associam às idéias com valor universal e alcançam a consciência⁴¹. A comoção estética possui, dessa maneira, caracteres fisiológicos e psicológicos. “Os fisiológicos são: a comoção estética é imediata; é dinâmica; é fatal; e tem uma tatilidade geral. Os caracteres psicológicos fazem que ela seja um prazer; não tenha uma necessidade imediata; seja casual; e não tenha inteligência,

⁴⁰ Nessa formulação, Andrade aproveita esta concepção de Kant: “o juízo de gosto é meramente contemplativo, isto é, um juízo que, indiferente em relação à existência de um objeto, só considera sua natureza em comparação com o sentimento de prazer e desprazer. Mas essa contemplação é tampouco dirigida a conceitos, pois o juízo de gosto não é nenhum juízo de conhecimento (nem teórico nem prático), e por isso tampouco é fundado sobre conceitos e nem os tem por fim” (KANT, 2002, p. 54).

⁴¹ Novamente Andrade se serve de Kant: “A consciência da conformidade a fins meramente formal no jogo das faculdades de conhecimento do sujeito em uma representação, pela qual um objeto é dado, é o próprio prazer, porque ela contém um fundamento determinante da atividade do sujeito com vistas à vivificação das faculdades do conhecimento do mesmo, logo uma causalidade interna (que é conforme a fins) com vistas ao conhecimento em geral, mas sem ser limitada a um conhecimento determinado, por conseguinte uma simples forma da conformidade a fins subjetiva de uma representação em um juízo estético” (KANT, 2002, p. 68).

não exija compreensão nenhuma. E, enfim, possua um deslumbramento que é inerente a ela” (ANDRADE, 1977, p. 83).

As sensações causadas pela música podem ser de diferentes qualidades (como o caráter tranqüilo ou agitado, por exemplo) pelo fato de que o movimento dos sons no tempo e suas inter-relações produzem certas atividades orgânicas que se assemelham a certos estados emocionais vivenciados em outras circunstâncias. Sendo assim, torna-se correto denominar o caráter de determinada peça ou trecho musical como sendo melancólico, gracioso ou alegre, mesmo que metaforicamente ou por convenção. Paradoxalmente, o potencial sugestivo da música se dá, apesar da sua pequena capacidade simbólica, devido ao seu intenso poder dinamogênico, que desperta e acentua paixões já experimentadas anteriormente, “e como as dinamogênias dela não têm significado intelectual, são misteriosas, o poder sugestivo da música é formidável” (*id.*, 1962, p. 41).

Nesse ponto de suas reflexões, o autor sustenta que a expressividade da música popular é imediata devido à sua dinamogenia espontânea e porque nasce de necessidades e interesses do grupo social em que é produzida, sem a mediação intelectual ou a compreensão através do entendimento racional. “É de dinamogenia sempre agradável porque resulta diretamente, sem nenhuma erudição falsificadora, sem nenhum individualismo exclusivista, de necessidades gerais humanas inconscientes” (*ibid.*, p. 41). O autor acrescenta que o compositor erudito deveria seguir esse caminho, contudo sem recusar as possibilidades de sua expressão individual. Por essa razão, Andrade propõe a produção de música como ‘arte-ação’ e não como ‘obra-de-arte’ puramente estética e desinteressada. O que não significa abandonar a pesquisa estética, pois toda a produção artística contém valores estéticos, sejam eles conscientes ou inconscientes. Como na música popular e folclórica existe um interesse mediato entre a expressão do indivíduo e a coletividade, ela não se manifesta esteticamente, isto é, não é entendida como arte no sentido idealista do termo, mas como ação interessada no mundo concreto⁴².

⁴² Novamente o autor se vale de um conceito kantiano, porém agora, ao se aproximar de uma perspectiva sociológica, se afasta do formalismo de Kant, para quem “todo o interesse vicia ao juízo de gosto e tira-lhe a imparcialidade, principalmente se ele, diversamente do interesse da razão, não antepõe a conformidade a fins ao sentimento de prazer, mas a funda sobre ele; o que ocorre no juízo estético sobre algo todas as vezes em que ele deleita ou causa dor. Por isso, juízos que são afetados deste modo não podem reivindicar absolutamente nenhuma complacência universalmente válida [...]. O gosto é ainda bárbaro sempre que ele precisa da mistura de atrativos e comoções para a complacência, ao ponto até de tornar estes os padrões de medida de sua aprovação” (KANT, 2002, p. 69).

O pensamento estético-musical de Mário de Andrade é, simultaneamente, complexo e contraditório. Complexo porque envolve a análise de diversos fatores, oriundos de diferentes campos do conhecimento, que se inter-relacionam em diferentes direções. O poeta-musicólogo dedicou-se à análise de condicionantes sociológicos, psicológicos e estéticos que se cruzam e se interpenetram para a compreensão do fato musical em sua totalidade. Seu pensamento é paradoxal no sentido em que não se fixa em uma única linha de raciocínio, mas busca englobar diversas linhas conflitantes. O autor busca a formulação de uma teoria estética utilitária, no sentido pragmático, e, ao mesmo tempo, carregada de forte densidade investigativa. Dessa forma, esforça-se para não correr o risco de cair na falta de aprofundamento, no exame dos aspectos psicossociais que envolvem a música nacional da época, nem em especulações apenas metafísicas que, na sua opinião, não poderiam trazer maiores proveitos para a nova criação musical brasileira.

2.1.2. Os fundamentos estéticos do Grupo Música Viva

O Grupo Música Viva teve o início de suas atividades no Brasil em 1939, com a organização de cinco audições particulares, dois concertos públicos e um ciclo de dez conferências, todos dedicados tanto à música tradicional quanto à música contemporânea. Nos concertos e audições, foram apresentadas quinze obras de doze compositores internacionais em primeira audição nacional, além da reapresentação de quarenta e sete obras de outros trinta compositores (das quais, vinte e três peças brasileiras, dezesseis francesas, nove alemãs, sete italianas, quatro russas e três espanholas). Os compositores brasileiros que tiveram suas peças apresentadas na programação do Grupo Música Viva foram: Ernani Braga, Francisco Braga, Oscar Lorenzo Fernandes, Radamés Gnattali, Mozart Camargo Guarnieri, Brasília Itiberê, Francisco Mignone, José Vieira Brandão e Heitor Villa-Lobos.

O Grupo Música Viva brasileiro foi conduzido sob a orientação de Hans Joachim Koellreutter, músico alemão, nascido em Friburgo, em 1915, que aportou no Rio de Janeiro em novembro de 1937. Antes de chegar ao Brasil, Koellreutter havia participado da formação de grupos dedicados à música contemporânea na Europa: o Círculo da Música Nova de Berlim, o Círculo de Música Contemporânea de Genebra e o Grupo Música Viva. Este, fundado por Hermann Scherchen em 1933, foi determinante para a criação da seção brasileira do Grupo Música Viva. Entre as figuras mais destacadas que participaram ativamente do

grupo brasileiro estiveram: os críticos Octavio Bevilacqua, Andrade Muricy e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo; os intérpretes Egydio de Castro e Silva, Aldo Parisot, Gení Marcondes e Heitor Alimonda; os compositores Brasília Itiberê, César Guerra Peixe, Eunice Katunda, Cláudio Santoro, Edino Krieger e Roberto Schnorrenberg⁴³.

O Grupo Música Viva manteve suas atividades entre 1939 e 1952, sendo que nos dois últimos anos, 1951 e 1952, sua atuação foi irregular. Inicialmente, entre 1939 e 1944, a formação do Grupo Música Viva se caracterizou pela convivência de orientações estético-ideológicas distintas e mesmo divergentes. Entre 1944 e 1948 o grupo apresentava posições mais radicais em defesa da música nova, através dos manifestos nos quais Música Viva se mostrava como um grupo de vanguarda. Entretanto, a partir das diretrizes lançadas pelo II Congresso de Compositores e Críticos Musicais, organizado em Praga entre 20 e 29 de maio de 1948, iniciou-se um processo de ruptura interna no grupo, devido às diferentes interpretações e tomadas de posição com relação às resoluções do Congresso de Praga, a partir das quais o Grupo Música Viva tornou-se a Seção Brasileira da Federação Internacional de Compositores e Musicólogos Progressistas. Outro evento que marcou a existência do Grupo Música Viva foi a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, escrita por Camargo Guarnieri em novembro de 1950. Essa carta dispersou definitivamente o grupo que já vinha se dividindo desde 1948. “O grupo de compositores, desde sua reorientação estética iniciada em 1948 e intensificada em 49, não chegou na realidade a ter um final estanque. Deu-se sim uma desarticulação, uma dissolvência intensa, mas progressiva, em razão da falta interna de consenso” (KATER, 2001, p. 76).

A análise dos boletins, estatutos, manifestos e programas radiofônicos do Grupo Música Viva possibilita o entendimento de seus princípios e valores estético-musicais. Em seus *Estatutos* de 1943, o grupo relaciona, como suas finalidades: promover a música que se

⁴³ Os participantes das diferentes fases do Grupo Música Viva brasileiro, que atuaram desde a sua fundação e assinaram seus estatutos e manifestos, estão na listagem seguinte. Participaram das reuniões de 1937 que estão na base da formação do Grupo Música Viva: Brasília Itiberê, Otávio Bevilacqua, Andrade Muricy, Alfredo Lage, Werner Singer, Egydio de Castro e Silva, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e H. J. Koellreutter; participavam do Grupo Música Viva, na época da redação dos *Estatutos*, em 1943: Aldo Parisot, Cláudio Santoro, Egydio de Castro e Silva, Guerra Peixe, João Breitinger, H. J. Koellreutter, Mirella Vita, Oriano de Almeida, Jaieleno dos Santos, Marcos Nissensson, Santino Parpinelli e Loris Pinheiro; assinaram o *Manifesto 1944*: Aldo Parisot, Cláudio Santoro, César Guerra Peixe, Egydio de Castro e Silva, João Breitinger, Mirella Vita, Oriano de Almeida e H. J. Koellreutter; assinaram o *Manifesto 1946*: Cláudio Santoro, César Guerra Peixe, Egydio de Castro e Silva, Eunice Katunda, Gení Marcondes, Heitor Alimonda, Santino Parpinelli e H. J. Koellreutter.

destaque como sendo importante para a evolução da expressão musical e como expressão de sua própria época, independentemente da tendência estética ou nacionalidade do compositor; divulgar as produções musicais contemporâneas consideradas como sendo de mais difícil compreensão e as produções do passado que tenham, de alguma forma, influenciado essa música contemporânea; ampliar o alcance da educação musical e reestruturá-la para serem incorporados valores relativos à música nova; realizar e apoiar atividades que busquem o desenvolvimento da cultura musical no Brasil; e incentivar a ação coletiva e a cooperação mútua entre os jovens intérpretes e compositores brasileiros. O grupo se propõe a alcançar esses fins através de concertos, programas radiofônicos, exposições públicas, edições de textos e partituras, organização de festivais e concursos de composição e interpretação, cursos de música com abrangência popular e intercâmbio com músicos de outros países.

Essas atividades propostas nos estatutos foram efetivadas ao longo da década de 1940, período em que o Grupo Música Viva realizou ininterruptamente seus propósitos, os quais já apareciam de forma incipiente no programa publicado no primeiro *Boletim Música Viva*, de maio de 1940. Nesse programa, os principais objetivos são apresentados da seguinte forma:

A atividade do grupo ‘Música Viva’ dedica-se principalmente à produção contemporânea e, sobretudo, à proteção da jovem música brasileira: ‘Música Viva’ quer mostrar que em nossa época também existe música, expressão viva do nosso tempo.

Além disso, uma das mais importantes tarefas deste grupo consiste em tirar do esquecimento obras da literatura musical das grandes épocas passadas, desconhecidas ou pouco divulgadas. ‘Música Viva’ quer reanimar a música clássica de real valor e sem razão esquecida.

Eis o nosso programa, cujo único fim é servir à obra musical com todos os esforços (MÚSICA VIVA, 1940, p. 1).

Em seguida, são listadas as finalidades do grupo e suas atividades, que em geral coincidem com aquelas apresentadas nos *Estatutos* de 1943, porém aparecem em ordem distinta. Esses valores conduziram os trabalhos do grupo, com novos direcionamentos e tomadas de posição, ao longo de sua existência, até 1952.

O primeiro ponto importante – que está presente no programa do primeiro *Boletim*, nos *Estatutos*, nos manifestos e nos roteiros dos programas radiofônicos – é o interesse em “cultivar a música contemporânea de valor para a evolução da expressão musical e considerada a expressão de nossa época, de todas as tendências, independente de nacionalidade, raça, ou religião do compositor” (*id.*, 1943). Com esses princípios, Música

Viva propõe a inclusão da diversidade e a convivência das divergências no interior do próprio grupo. Mesmo com a intenção manifesta de proteger a nova música brasileira, o mais importante é o entendimento de que o novo estágio da evolução musical deve ser representativo das transformações sociais e espirituais da época, não somente no Brasil, como no mundo. Esse preceito é explicitamente formulado no *Manifesto 1944*: “Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência” (*id.*, 1944).

O outro aspecto, ligado a esse ponto, que irá deflagrar o início da polêmica entre as duas correntes dominantes na música brasileira no final da primeira metade do século XX, os músicos de tendência nacionalista e o Grupo Música Viva, é a apresentação de valores universalistas por parte deste. As formulações apresentadas nos documentos lançados pelo Grupo Música Viva vão-se transformando gradativamente na direção da ruptura definitiva com os nacionalistas, em torno da metade da década de 1940. Em um primeiro momento, esses valores aparecem de forma afirmativa, isto é, com expressões amenizadas e sem críticas diretas ao nacionalismo. Posteriormente, os princípios universalistas serão defendidos mais explicitamente, até chegar à crítica direta aos princípios do nacionalismo musical. No programa do *Boletim Música Viva* de 1940 não há qualquer referência a valores universais, mas predomina a ênfase na defesa da jovem música brasileira. Nos *Estatutos* de 1943 aparece a expressão “cultivar a música contemporânea [...] de todas as tendências, independente de nacionalidade, raça, ou religião do compositor” (*id.*, 1943). No *Manifesto 1944* se mantém esta formulação, porém no *Manifesto 1945*⁴⁴ o Grupo Música Viva se distancia dos nacionalistas, sendo que a diferença entre os dois grupos aparece claramente formulada na seguinte passagem:

Acreditamos na música como a única linguagem universalmente inteligível, capaz de criar um ambiente real de compreensão e solidariedade (entre os homens), e que

⁴⁴ Os *Estatutos* e o *Manifesto 1945* foram localizados por Carlos Kater no acervo pessoal de Gení Marcondes. Sobre esses documentos, o pesquisador diz que “não foram jamais citados nem veiculados em nenhuma publicação até o momento. Não nos foi possível assegurar, seja mediante pesquisa, seja informando-nos junto a seus autores, se de fato houve publicação e divulgação do *Manifesto 1945*. Koellreutter não se recordou do documento. Diante disso, é válida também a hipótese de que o exemplar recuperado se constitua num esboço preparatório do *Manifesto 1946*” (KATER, 2001, p. 61).

o nacionalismo (em música) constitui um dos grandes perigos, dos quais surgem as guerras e as lutas entre os homens; pois consideramos o nacionalismo em música, tendência puramente egocêntrica e individualista, que separa os homens, originando forças disruptivas.

O grande fim socializador da música nova é a universalização (*id.*, 1945).

A oposição entre duas forças antagônicas é francamente expressa nesse trecho. De um lado, o nacionalismo é entendido como um agente de caráter exclusivista que conduz à ruptura das relações inter-humanas e à hostilidade entre os povos; do outro lado, se contrapõe, a esse nacionalismo, um universalismo como disposição de compreensão e cooperação que passa a ser entendida como a única possibilidade de continuidade histórica para a humanidade. Este juízo pode ser o resultado de reflexões sobre a experiência da Segunda Grande Guerra, pois Koellreutter havia sido expulso da Academia Nacional de Berlim, em 1936, devido à sua militância contra o nacional-socialismo. Além do envolvimento pessoal de Koellreutter contra o Nazismo e as conseqüências devastadoras da guerra para os países envolvidos, já em 1945, artistas europeus de vanguarda se engajavam em uma nova cooperação internacional de tendência universalista e antinacionalista. Na música, se desenvolvia progressivamente, entre os jovens compositores, propensão para a música serial, em que eram evitadas referências às formas ou processos musicais vernaculares ou do passado.

Para o Grupo Música Viva, as sociedades estavam atravessando uma fase histórica sem precedentes, em que os antigos modos de vida seriam substituídos por uma nova ordem social e espiritual, conduzida pela liberdade de pensamento e expressão. Ainda no *Manifesto 1945*, é demonstrada a postura do grupo frente à nova realidade:

consciente dessa revolução espiritual que se alastra por toda a terra, e compreendendo os imperativos desse mundo novo, o grupo 'Música Viva' exige uma atitude do artista, e em especial do músico, essencialmente modificada em face da comunidade, condenando a mentalidade individualista do músico romântico e apelando para o 'homem moderno', e estabelecendo as diretrizes para a criação de uma música livre e nova num mundo livre e novo (MÚSICA VIVA, 1945).

Assim, nas formulações do Grupo Música Viva, o universalismo social e estético vincula-se à criação musical de caráter abstrato, sem intenções extramusicais ou referências a gêneros e formas tradicionais, para se associar às manifestações consideradas como sendo as mais avançadas do pensamento contemporâneo. Em roteiro escrito por Koellreutter para o

programa radiofônico *Música Viva* de 11 de janeiro de 1946, dedicado à música de Santoro e Guerra Peixe, o trabalho desses compositores é considerado como sendo uma ruptura completa com as estruturas da música tradicional (tanto da música clássica européia quanto da música nacionalista brasileira), no âmbito de uma linha estética universalista que se incorpora aos movimentos mais renovadores da estética contemporânea. O autor chama a atenção para o fato de que esses compositores não acrescentam títulos sugestivos aos seus trabalhos, que são denominados apenas como ‘música’ ou ‘peça’. Esse fato traz à tona o critério do Grupo Música Viva que diz respeito à predileção pela música abstrata, sem qualquer identificação da produção musical com algum outro aspecto do mundo físico ou psicológico. No programa de rádio de 12 de janeiro de 1946, é apresentada a definição de ‘música pura’, conforme o entendimento do grupo: “entende-se por ‘música pura’, o culto da matéria musical pura, cultivada e desenvolvida conforme seus meios elementares que são: som, timbre, ritmo e volume. A tentativa de abstração consiste em ater-se a esses fatores ‘em si’, sem introduzir outros meios de expressão objetiva, desenvolvimento dramático, evocação poética, intenção pictórica, luta de temas com caráter simbólico, etc.” (*id.*, 1946a).

Efetua-se, assim, a identificação da ‘música pura’ com os valores da universalização da cultura contemporânea, o que exige uma nova postura do artista frente a um mundo novo e a um novo estado de inteligência que contribuem para a evolução do espírito humano em uma nova sociedade. Embasado nesses preceitos, no programa radiofônico de 30 de março de 1946, Música Viva se assume como um “grupo de vanguarda [...] que combate pelo advento de uma nova era, em que não haja lugar para preconceitos e receitas acadêmico-doutrinárias” (*id.*, 1946b). Com isso, está aberto o caminho para o manifesto mais influente do grupo, publicado em 1946. Nesse manifesto, por um lado, como bem percebeu Kater (2000, p. 61), o texto se mostra mais brando com relação às formulações encontradas no *Manifesto 1945* (que não chegou a ser publicado); por outro lado, porém, a posição do grupo e as críticas ao que era considerado como conservadorismo se tornam mais sistemáticas. Música Viva se coloca claramente como um grupo determinado na luta pela renovação do meio musical brasileiro em todos os níveis (desde as escolas de música até as associações de músicos profissionais) e repudia qualquer espécie de conservadorismo e academismo, considerados como antiartísticos. Com esse espírito combativo, o grupo preserva sua convicção de que o artista deve produzir sua obra como origem e resultado de novos valores sociais.

Música é movimento.

Música é vida.

Música Viva compreendendo este fato combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade.

Música Viva refuta a assim chamada arte acadêmica, negação da própria arte.

Música Viva, baseada nesse princípio fundamental, apóia *tudo* o que favorece o nascimento e crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação (MÚSICA VIVA, 1946c, p. 1).

Nesse terceiro manifesto, o Grupo Música Viva diferencia duas espécies de nacionalismo, reconhecendo a importância de um 'nacionalismo substancial' como processo de auto-afirmação nacional e necessário ao crescimento cultural dos povos em fase de desenvolvimento, porém desaprova o nacionalismo político-ideológico que tem inclinação ao sentimento de supremacia de uma nação sobre as outras. Com relação à música brasileira, a distinção entre diferentes formas de aproveitamento do substrato popular já aparece no *Manifesto 1945*, em que é proposta a produção de trabalhos apropriados à sensibilidade nacional através de processos universais de elaboração dos elementos sonoros. Por essa razão, não seria adequado que os artistas se limitassem a reproduzir fórmulas compositivas preestabelecidas à base de valores clássicos aprendidos ou como simples transcrição de material de origem folclórica para outros meios musicais. Outro fator importante é a superação da percepção imediata da substância popular na direção da elaboração de estruturas musicais de caráter abstrato, o único meio que poderia encaminhar a música brasileira para o domínio da universalidade. Assim, a assimilação dos elementos populares deveria ser efetivada de um ponto de vista essencial, isso significa que não são os elementos e caracteres concretos existentes na música folclórica ou popular (como estruturas rítmicas, modelos melódicos ou padrões cadenciais) que devem importar para a criação de uma música condizente com a nova sociedade internacional; o que deve ser assimilado do substrato popular é a combinação de traços psicológicos que demarcam certa disposição geral que determina o caráter ôntico do cidadão brasileiro.

Considerando premente a necessidade de emancipação da música brasileira contemporânea, a sua libertação de influências que limitam sua expressividade por cânones preestabelecidos, que não se adaptam ao caráter do povo brasileiro, novo e em formação, torna-se imprescindível uma educação baseada em elementos vernáculos e a criação de formas novas também no terreno da música nacional, que expressem o sentimento do povo, porém formas puras, absolutas, universalmente inteligíveis.

Queremos criação em lugar de adaptação e combateremos o abuso do material folclórico como base da composição musical vestido com as intenções expressivas do verismo italiano, com as fórmulas do colorismo russo-francês e com o ‘blusf’ [sic] orquestral do neo-romantismo alemão (*id.*, 1945).

Entretanto, independentemente das fontes originárias da criação musical, o mais importante para o Grupo Música Viva permanece sendo a força da música como uma ‘linguagem universalmente inteligível’, que tem o poder socializador de aproximar os povos através do estímulo e da cooperação mútuos. A música nacional deve levar em consideração as transformações do pensamento e da inteligência que se produzem em nível internacional. O artista brasileiro deve voltar seu foco para o presente e o futuro e não permanecer reproduzindo valores estéticos e procedimentos compositivos do passado. Para o grupo,

uma cultura é incompleta, viciada, unilateral se só olha para o passado e recusa o presente, se recusa aquilo que o presente tem de vivo, de criador, de fecundo; se não acompanha o presente no seu caminho de descoberta e de conquista para o futuro. Música Viva – movimento que significa: cumprimento de um ideal artístico, serviço a uma causa comum, atitude afirmativa e convicção estética – acompanha o presente neste caminho, lutando pelas idéias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro (*id.*, 1949).

Outro aspecto retomado insistentemente nos documentos do Grupo Música Viva é o princípio já discutido por Mário de Andrade da ‘arte-ação’, ou seja, a proposição de que o artista deve assumir um papel ativo na construção da sociedade e fazer de sua obra não apenas um produto do meio, como também um agente impulsionador das transformações sociais. Neste sentido, Música Viva se coloca em diferentes linhas de frente, na luta contra o formalismo do conceito de ‘arte pela arte’, contra o amadorismo musical preponderante no meio musical brasileiro da época, contra a falta de critérios e a desorientação “estabelecida pela ignorância e pelo partidarismo” (*id.*, 1945), contra o critério do virtuosismo exagerado que se apresenta como sinal de decadência artística, contra a crítica acadêmica “superficial e reacionária por falta de conhecimentos e a crítica transbordante de ‘superlativos’” (*ibid.*). Dessa forma, “Música Viva pretende criar um ambiente próprio para a obra nova, para a formação de uma mentalidade nova e destruir preconceitos e valores doutrinários, acadêmicos e superficiais; pois, pela arte é que se reconhece o grau de cultura de um país” (MÚSICA VIVA, 1946a).

Para o grupo, os valores da ‘arte pela arte’ são incoseqüentes e não podem ser mantidos por artistas que buscam se envolver no processo de transformação da sociedade que

“tem por meta a liberdade de expressão e de pensamento, o advento de uma época em que, pela primeira vez na História, todos os homens poderão viver humanamente” (*id.*, 1945). Engajados nessa luta estético-social, os participantes do Grupo Música Viva consideram que a arte se manifesta como um sistema de idéias e sentimentos que constituem o aspecto ideal da consciência social, ou seja, a superestrutura, que se erige a partir das condições materiais das relações sociais, se apresenta como “o reflexo do essencial na realidade” (*id.*, 1946c, p. 1). Sendo assim, a produção artística condiciona e é condicionada pelas leis evolutivas que conduzem a sociedade como um todo e cabe aos artistas perceberem esses processos de transformação e se conciliarem com eles através da sua obra.

Na concepção do Grupo Música Viva, o período do pós-guerra representa um dos momentos mais importantes da História da humanidade por se constituir em uma das maiores transformações sociais de todas as épocas. O grupo acredita estar se realizando um processo de mudanças em todos os níveis, desde o plano social até o plano espiritual, que fará com que o individualismo seja ultrapassado para ceder espaço a uma nova ordem social de caráter internacional.

Surgirá um mundo do primado do social que substituirá o do primado do individual, e, de Estados que representarão a vontade do povo, emergirá uma arte que será mais do que nunca, a concretização das idéias e do pensamento da comunidade.

Repercutindo em todas as camadas sociais, essa transformação fará com que o homem deixe de agir como ‘homem econômico’, que procura obter o máximo com um mínimo de esforço, para agir como ‘homem social’, que procura obter o que lhe é de direito dentro da sociedade em que vive. E o povo, passando então a ser formado de ‘homens sociais’, perderá a sua condição passiva e de atividade ocasional, para tornar-se uma entidade dinâmica em lugar de estática (*id.*, 1945).

É nesse sentido que o artista que assume para si a tarefa da construção dessa nova sociedade deve se emancipar de sua própria individualidade para trabalhar para o coletivo, atuando para o fortalecimento da colaboração e da cooperação entre os diferentes agentes do campo artístico musical. Assim, a tradicional figura do virtuose se torna anacrônica, pois não colabora para a formação da nova sociedade, mas somente para a construção de sua imagem pessoal: “lutaremos pela destruição do ‘l’art pour l’art’ a serviço de um virtuosismo exagerado, sinal de decadência artística, substituindo-o pelo lema ‘a arte pelo útil’ e pelo músico que sirva a obra” (*ibid.*). Neste sentido, as formulações do Grupo Música Viva se aproximam do pensamento de Mário de Andrade, inclusive naquilo que se refere à criação

artística como sendo a base de um processo de contribuição social. A arte deve satisfazer as necessidades básicas humanas de expressão e comunicação e, por essa razão, ao critério de beleza será acrescentado o princípio da utilidade.

A arte deixará de ser sinônimo de belo, para ser também sinônimo de útil. O artista, adotando os princípios de arte-ação, ‘abandonará como ideal, a preocupação exclusiva de beleza, de prazer desnecessário e a intenção estúpida, pueril e desmoralizadora de criar a obra-de-arte perfeitíssima e eterna. Colocará como princípio da sua estética o *principio da utilidade*’.⁴⁵

Conscientemente, o artista criará o belo para o útil, isto é, uma obra de arte que satisfaz uma necessidade humana, porque somente assim ela poderá subsistir. Toda a arte de nossa época que não se organiza diretamente sobre o princípio da utilidade, mesmo aquela que procura atingir os valores eternos, será vã, diletante, pedante e desligada do real.

O artista não viverá mais num mundo segregado – não será mais o ‘grande homem’ no sentido romântico. Será simplesmente um homem do povo, que vive para e pelo povo (*ibid.*).

Diferentemente de Mário de Andrade, no entanto, o Grupo Música Viva não se propõe abandonar o princípio do belo, mas empregá-lo para a conformação do utilitário. Percebe-se, também, como em Andrade, a tendência de romper com o conceito da obra de arte imortal e distante da realidade concreta. Esse ponto de vista conduz igualmente à crítica da ‘mística do ego’ que se elabora a partir do individualismo e predispõe o homem a viver em uma ‘organização social decadente’. Daí resultaria a baixa formação educacional da coletividade e seu natural distanciamento das produções mais elevadas do espírito humano. O grupo crê que, se forem invertidos esses valores e os cidadãos forem educados no primado do social, a produção artística, em todas as suas manifestações, será percebida como patrimônio da coletividade e se tornará um bem comum, deixando de pertencer somente a certas “elites prejudiciais à coletividade e à evolução da humanidade” (MÚSICA VIVA, 1945). Por essa razão, o Grupo Música Viva considera urgente a superação social do individualismo e a transposição do exclusivismo estético pelo coletivismo musical, preconizando “para o ensino musical as formas coletivas do ensino: canto orfeônico e conjunto instrumental” (*ibid.*).

Entendendo que a música se manifesta como um meio de expressão que traduz conceitos e sentimentos pelos meios sonoros, o Grupo Música Viva entende que ela é

⁴⁵ Como bem percebeu Kater (2000, p. 247), aqui há uma citação não referenciada de *O Banquete* (cf. ANDRADE, 1977, p. 128).

necessariamente o produto de relações sociais. No roteiro para o programa radiofônico de 30 de março de 1946, esse princípio é formulado plenamente:

A arte é tanto produto da vida social quanto a ciência ou qualquer outro reflexo da produção material. É um fenômeno eminentemente social. Social, por ser humano; por ser um meio especial de comunicação entre dois pólos, através dos quais se descarrega a potência da obra-de-arte: o autor e o ouvinte. Finalmente, social em todas as suas conseqüências, refletindo – como espelho ideal do meio em que se produz – o estado de sensibilidade desse meio e sua capacidade de coordenação. A ‘forma’ que afeta esse momento social é refletida, pois, principalmente na arte de tal momento. Este, como coisa viva que é, intimamente ligado à essência humana, se afetará, num sentido análogo ao da crise pela qual passa o momento social. A arte de nossos dias acusa esse paralelismo de uma maneira evidente. Demonstrá-lo, em seus diferentes aspectos, é, em parte, o propósito do grupo ‘Música Viva’ (*id.*, 1946b).

Música Viva compreende que, sendo um produto da vida social, a arte deve refletir as dificuldades e as atribuições de seu tempo, além de anunciar os caminhos para a sua superação. Essa função da arte também se manifesta em seus processos de elaboração e construção, ou seja, na estrutura que a determina. Assim, o grupo preconiza “um novo estilo em música, antiformalista, claro e vigoroso, criando uma polifonia num sentido absoluto, baseada na compensação entre grandes tensões harmônicas e melódicas que garantam o equilíbrio da construção musical” (*id.*, 1945). Se, por um lado, são valorizados os processos abstratos de elaboração através do princípio da ‘música pura’, por outro lado, isso não significa uma simples sujeição à forma, mas a implicação dessa forma em um contexto mais amplo, este governado pelo princípio da utilidade e do engajamento do artista na vida social. Assim, entende-se que a forma da música deve ser o resultado da elaboração contínua dos elementos sonoros e não simplesmente a adaptação de procedimentos preestabelecidos pela tradição. Além disso, como se trata de músicos que são o fruto de uma nacionalidade em busca de auto-afirmação e de uma nova configuração das relações sociais, é sugerida a busca de um estilo elementar e primitivista⁴⁶, com a criação de novas formas adaptadas às exigências do coletivismo, com a participação ativa do público através do oratório, do teatro musical, da tragédia coral e do bailado de conteúdo social. Radical em todas as suas formulações, o *Manifesto 1945* preconiza, ainda,

⁴⁶ Aqui também são identificados aspectos semelhantes entre o pensamento de Mário de Andrade e as formulações do Grupo Música Viva.

a liberdade da forma musical, trazendo em conseqüência a anarquia formal; pois anarquia é o absoluto da forma, porque é o absoluto da ordem e da organização, considerando que, num Estado chegado à anarquia, não há mais governo, não por motivos exógenos, mas porque não há mais necessidade de governo, pois que o povo está de tal maneira educado e organizado que não precisa mais de uma forma governamental. E assim a anarquia é a organização na sua forma mais perfeita (*ibid.*).

Entende-se, dessa maneira, que a criação de novas formas musicais não deve se sujeitar a padrões e procedimentos previamente aprendidos, mas deve corresponder às novas idéias e aos novos materiais existentes no campo sonoro. Sendo assim,

Música Viva estimulará a criação de novas formas musicais que correspondam às idéias novas, expressas numa linguagem musical contrapontístico-harmônica e baseada num cromatismo diatônico.

Música Viva repele, entretanto, o formalismo, isto é: a arte na qual a forma se converte em autônoma; pois, a forma da obra de arte autêntica corresponde ao conteúdo nela representado (MÚSICA VIVA, 1946c, p. 2).

Nesse contexto, porém, Música Viva percebe uma dificuldade relacionada à formação do público que, habituado a convenções escolásticas e afastado da produção contemporânea, não possui os meios materiais e espirituais necessários para a compreensão das mais altas manifestações do espírito humano. Para dissolver essa dificuldade, o grupo propõe a substituição das convenções doutrinárias por princípios científicos embasados na acústica, “a fim de que a força criadora se possa desenvolver livre e seguramente, independentemente de preconceitos estéticos” (*id.*, 1945). Outro fator reconhecido pelo grupo é um princípio assumido pelos ouvintes em geral, denominado como ‘lei do mínimo esforço’. Nesse sentido, a produção dos programas radiofônicos ‘Música Viva’ foi também o resultado dos esforços no sentido de elevar o nível da escuta musical, no Brasil da época. A reprodução de um roteiro levado ao ar no dia 13 de agosto de 1949, no qual aparece a simulação de um diálogo entre o locutor e uma ouvinte do programa, demonstra o trabalho nesse sentido. Após a audição do primeiro movimento do *Concerto para Violino e Orquestra* de Alban Berg, representa-se a seguinte situação: toca o telefone da estação de rádio e um funcionário atende; do outro lado da linha uma ouvinte pede explicações sobre a música contemporânea.

OUVINTE:

– Hoje, finalmente, depois de ter ouvido o programa Música Viva durante anos, resolvi telefonar para o sr. Estou simplesmente desesperada. Não compreendo nada dessa música e até nem sei, se se pode chamar essa aglomeração de notas,

dissonâncias e cacofonias de toda espécie, de música. Fico irritada e até neurastênica. E é por isso que hoje tomei coragem e lhe telefonei.

Resolvi agora estudar o que se passa com essa música, pois acho que não é possível a gente não compreender a linguagem de seu próprio tempo. Não acha o sr.?

LOCUTOR:

– Acho, Sim. E felicito a sra. pela iniciativa que tomou telefonando para cá. A música como tudo neste mundo evolui, e não adianta fechar os olhos em face de um fenômeno que é a consequência de uma lei natural, a não ser em próprio prejuízo.

OUVINTE:

– Sem dúvida. É assim que eu penso. E é esta a razão porque continuo firmemente a ouvir o programa Música Viva sempre na esperança de, um dia, compreender essas músicas estranhas...

LOCUTOR:

– ... o que seria o caminho para aprender a gostar delas.

OUVINTE:

– Pois é. Mas veja o sr: é que acho a maioria dessas composições feias, profundamente feias – o sr. me desculpe a franqueza – e não posso deixar de pensar que a música de hoje vai por um mau caminho. Compare o sr. aquela música que acabamos de ouvir...

LOCUTOR:

– ... o *Concerto para o violino e orquestra* de Alban Berg...

OUVINTE:

– ...com a música simples e eufônica de um Bach, Haydn, Mozart ou Beethoven.

LOCUTOR:

– Pois não. Mas nessa comparação, justamente, reside a conclusão errônea e, se me permite dizer, um erro de raciocínio fundamental.

OUVINTE:

– Será que o sr. pode explicar-se melhor?

LOCUTOR:

– Como não. Veja a sra.: porque se reconhece que a música de um Bach, Haydn, Mozart, etc. é bela e a música de hoje soa de uma maneira inteiramente diferente, tira-se a conclusão lógica de que a música de hoje não é bela. Eis um trecho de uma sonata para piano de Mozart e um outro de uma música de Schoenberg:

– [toca-se] exemplo nº 1 ao piano –

OUVINTE:

– Isso mesmo. O sr. vê: enquanto que a música de Mozart soa agradavelmente, harmônica, dando prazer à gente, a música de Schoenberg não satisfaz, irrita e até aborrece com sua falta de melodia e suas constantes dissonâncias.

LOCUTOR:

– É porque o ouvido está submetido à lei do mínimo esforço e habituado com o ideal sonoro dos tempos passados. Somente um esforço maior do ouvido – que naturalmente é o esforço do ouvinte – descobrindo as belezas e o interesse propriamente dito que pode proporcionar a música de nossa época poderá resolver essa questão. Assim sem dúvida, o ouvido se habituará e se sentirá igualmente satisfeito. E, e, em consequência, o ouvinte começará a interessar-se pelas novas criações sonoras.

OUVINTE:

– Bem, é possível que o sr. tenha razão (MÚSICA VIVA, 1949).

Ao conceber a música como linguagem, propõe-se que é necessário habituar-se às suas diferentes manifestações, como ocorre com qualquer outra linguagem. É nesse sentido que o Grupo Música Viva propõe a educação da coletividade através de todos os meios técnicos disponíveis, no intuito de capacitar os indivíduos para o juízo e para a valoração das novas obras musicais, para a refutação de regras preconcebidas e de preceitos dogmáticos, além de atuar e reestruturar os meios de difusão e divulgação cultural. Além disso, “Música Viva, compreendendo a importância social e artística da música popular, apoiará qualquer iniciativa no sentido de desenvolver e estimular a criação e divulgação da boa música popular, combatendo a produção de obras prejudiciais à educação artístico-social do povo” (*id.*, 1946c, p. 3).

O diálogo entre a ouvinte e o locutor segue com a discussão sobre a música entendida como linguagem:

LOCUTOR:

– E não acha a sra. que a música é uma espécie de linguagem, uma linguagem sonora?

OUVINTE:

– Sem dúvida.

LOCUTOR:

– E à sonoridade de uma linguagem nova o ouvido deve habituar-se. Mesmo conhecendo o idioma de uma língua estrangeira, a sra. não compreenderá antes que o ouvido se tenha habituado ao som da linguagem.

OUVINTE:

– Sim. O sr. tem razão. Neste caso devia-se, então, primeiro educar o ouvido?

LOCUTOR:

– Isso mesmo. Fazer o ouvinte compreender em que elementos consiste a beleza da nova linguagem musical e como ele deve ouvir e assimilá-la. E em toda essa questão esquece-se também que se há de contar com a relatividade da idéia de beleza e com a variabilidade dos elementos que a compõem. Esquece-se também de que Bach, Haydn, Mozart e Beethoven eram tão modernos para o seu tempo como o são Stravinsky, Hindemith, Bartók, Schoenberg e Villa-Lobos para nós.

OUVINTE:

– Quer dizer, o sr. acha então, que não é arbitrariamente, mas por necessidade, que os jovens músicos fazem uma música diferente?

LOCUTOR:

– Mas, naturalmente. É por necessidade que os jovens fazem uma música diferente. Essa necessidade provém do fato de serem homens diferentes dos seus antepassados; outra amálgama de sensações germina e vive neles, e a força criadora da vida age precisamente sobre essa mentalidade diferente.

OUVINTE:

– Muito bem. Compreendo. Mas, o sr. não acha que a música de hoje é caótica, um produto sem lógica, sem princípios e sem regras?

LOCUTOR:

– Não acho, não. É fácil tachar logo uma nova ordem de princípios de caótica, quando não se a compreende. Veja uma vez até que ponto a música de hoje é uma continuação ou uma conseqüência lógica da música de ontem e quais os aspectos em que ela se apresenta verdadeiramente como revolucionária.

OUVINTE:

– Bem, talvez tenha razão. Mas o sr. não pode negar que a música de hoje profana arbitrariamente as regras da música clássica?

LOCUTOR:

– Bem, era só esse argumento o que eu ainda esperava. Mas, a sra. me desculpe. Creio mesmo que deve seriamente estudar a história da música e da estética das artes. Como se, precisamente, toda a música do Romantismo não viesse já, desde Beethoven, dando nova significação a essas sacrossantas ‘regras’. Como se um Chopin, um Wagner ou um Mussorgsky tivessem recuado um momento só que fosse em infringir as regras clássicas, criando, ao mesmo passo, outras, quando se tratava de dar expressão verdadeira ao que o seu instinto musical lhes ditava, ao que a sua verdade interior lhes gritava ser a Verdade mesma.

OUVINTE:

– O sr. parece que vai convencer mesmo...

LOCUTOR:

– Não, minha sra., não é esse o fim de minha argumentação. Quero apenas que a sra. veja a realidade. Quero apenas abrir-lhe o caminho para a compreensão da música de nossa época. Nem os próprios clássicos têm sido uns respeitadores tão obedientes das assim-chamadas regras.

[...]

OUVINTE:

– Mas, para que servem então todas aquelas regras que se aprende no Conservatório?

LOCUTOR:

– Servem para alcançar, dentro de determinados princípios, determinados fins. Se os princípios mudam, se o fim que se pretende é outro, as regras deixam, praticamente, de ter razão de existir e passam a ser matéria morta dos Tratados.

OUVINTE:

– Então, também Bach, Mozart, Beethoven etc. violaram tais regras?

LOCUTOR:

– Naturalmente. Mas criaram outras. Aquelas de que tinham necessidade para realizar seu pensamento. Beethoven disse uma vez: ‘não há regra que não possa ser infringida por amor do belo’.

OUVINTE:

– Compreendo.

LOCUTOR:

– Desde a primeira representação de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, em 1902, até sua interdição, pelo Terceiro Reich, da execução da Sinfonia *Matias, o Pintor* de Hindemith, em 1934, passando pelo escândalo da *Consagração da Primavera*, de Stravinsky, em 1913, e pelo das *Cinco Peças para Orquestra* de Schoenberg, em 1923, a história da música contemporânea tem sido uma série de lutas e de reações violentas, em virtude da cegueira de uns, da obstinação de outros e da incompreensão de muitos, contra esse legítimo direito que todo o verdadeiro artista tem que se permitir ir contra as regras, contra a ordem tradicional, justamente por amor do mais belo. É, aliás, a luta de todos os tempos: é a luta de um Rameau, a de um Beethoven, a de um Wagner, a de um Mussorgsky, e de todos os gênios que ousaram descobrir novos horizontes, desbravar novas terras, comunicar aos homens algo de novo e de fecundo (MÚSICA VIVA, 1949).

Para concluir o diálogo entre a ouvinte e o locutor, este agradece afirmando que aquela lhe deu uma nova idéia, que será a transmissão de um programa dedicado a demonstrar processos de escuta da música contemporânea⁴⁷: “o fim dessas transmissões será mostrar ao ouvinte como deve ouvir e assimilar as novas composições e também como será capaz de julgar e de distinguir uma boa obra de uma obra má da música contemporânea” (*ibid.*). Aparece, assim, na prática, a inclinação do Grupo Música Viva para o ensino e a divulgação da nova música e sua contextualização sócio-estética. Assim, o grupo propõe a educação voltada para o ensino e difusão das tendências estéticas consideradas como sendo dificilmente acessíveis: “colocamos acima de tudo a educação, considerando-a a base para qualquer evolução no terreno artístico e para a formação de um nível alto coletivo” (MÚSICA VIVA, 1945).

A personagem-ouvinte propõe que os programadores demonstrem quais são os critérios de avaliação da música contemporânea, para que os ouvintes se sintam à vontade para julgar o valor das novas produções musicais. A isso o locutor responde:

LOCUTOR:

– Sem dúvida. É isso que faremos. E convidaremos o prof. H. J. Koellreutter, o organizador do programa *Música Viva*, para que ele nos fale sobre o nascimento de uma nova música através da crise da música pós-romântica, sobre os elementos de renovação, sobre atonalidade, politonalidade, dodecafonismo, microcromatismo, neomodalismo, ritmo, jazz e outras tendências que surgem na linguagem musical de hoje, sobre os característicos dos estilos, sobre o conteúdo da música contemporânea e sua função social. E por meio de gravações e exemplos de piano e de música de câmara, o ouvinte aprenderá ouvir e finalmente, compreender. Concursos darão ocasião para verificar o que se tem aprendido.

[...]

– Esperamos com as nossas explicações habilitar os ouvintes de boa vontade a melhor compreender o fenômeno da música contemporânea. E a sra. verá que a música de hoje não é essencialmente diferente da de ontem. No fundo, a distinção entre ‘música moderna’ e ‘música antiga’ é mesmo arbitrária e especiosa. A substância da música é sempre a mesma: o que varia são os modos por que ela se manifesta. Para compreender a música de hoje basta compreender as condições novas em que ela se desenvolve, os novos modos por que ela revela a sua substância de sempre (*id.*, 1949).

Dessa forma, o Grupo Música Viva, além de se organizar como uma associação de compositores, intérpretes e críticos musicais dedicados à composição e à pesquisa da música

⁴⁷ O programa se chamava *A música contemporânea ao alcance de todos* e ia ao ar às dez e meia da noite de sábado.

contemporânea, dedicou-se também à divulgação das mais variadas tendências da música de diferentes épocas, com atenção especial para a música de seu tempo. Percebe-se, através do exame dos diferentes documentos produzidos pelo grupo, quais foram os tópicos mais importantes aos quais seus membros se dedicaram. Em primeiro lugar, o grupo se posicionou, no decorrer da década de 1940, na defesa da música como a produção mais elevada do pensamento e do sentimento humanos. Por essa razão, deveria ser abordada como linguagem universalmente inteligível para servir como suporte de veiculação dos valores de uma nova era, com uma consciência renovadora que conduziria à sociedade do futuro. Embasados nesses pressupostos, os participantes do grupo mantiveram uma postura de oposição ao nacionalismo predominante no meio musical da época. Essa oposição seguiu um processo de crescimento, desde o primeiro *Boletim Música Viva*, de 1940, até os comentários veiculados nos programas radiofônicos do final da mesma década.

Do ponto de vista das formulações estético-musicais, apresenta-se o critério da música abstrata como forma pura, sem referências explícitas a modelos externos (tradição clássica ou folclore nacional), ao mesmo tempo em que se percebe uma franca tendência antiformalista de censura ao modelo ‘arte pela arte’. Neste sentido, opõem-se dois critérios de apreciação musical: o princípio do prazer desinteressado através da contemplação do belo e o princípio da ‘arte-ação’, conforme já havia sido enunciado por Mário de Andrade. Com base nesse princípio, compreende-se a forma pura e abstrata como o resultado da interação do artista com o meio social e não a simples manifestação de sua individualidade ‘egocêntrica’ – campo esse em que o Grupo Música Viva se distancia de Mário de Andrade. Além disso, as técnicas de elaboração e desenvolvimento musical são entendidas como dependentes das técnicas de produção material, existentes no mundo concreto, o que coloca necessariamente o artista em relação direta com a sensibilidade popular. Essa interação não pode ter por base uma simples exterioridade de superfície, como se obtém através do emprego de constâncias rítmico-melódicas ou padrões cadenciais, porém deve ser o resultado da percepção e assimilação dos caracteres essenciais da sensibilidade geral do povo brasileiro, levando em consideração os diferentes aspectos de sua personalidade em toda a sua diversidade.

Distingue-se, assim, do ponto de vista social, o critério coletivista que leva ao engajamento na luta pela cooperação entre os artistas e as agremiações profissionais, pois se parte do princípio de que “a arte somente poderá florescer quando o nível artístico coletivo tiver atingido um determinado grau de evolução” (*id.*, 1946c, p. 3). Para alcançar esse estágio,

o grupo realiza diversas atividades em diferentes campos de atuação no domínio da música, no intuito de contribuir para o crescimento do nível artístico geral da sociedade brasileira. Nesse sentido, preponderam as atividades consideradas educacionais, que se efetuam através de conferências, debates, concerto públicos comentados, publicação de artigos e programas radiofônicos. Busca-se “uma educação não somente artística, como também ideológica; pois, não há arte sem ideologia” (*ibid.*, p. 2). Acredita-se que há uma revolução espiritual em andamento e essa revolução deve ser incorporada pelos artistas, que podem atuar na linha de frente para erigir uma nova coletividade internacional:

A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova.

Idéias, porém, são mais fortes do que preconceitos! (MÚSICA VIVA, 1944).

Se a arte atua como a sublimação da sensibilidade coletiva e os diferentes fatores que colaboram para a realização artística concretizam os anseios e valores da sociedade, o grupo entende que o artista deve se colocar como uma espécie de porta-voz dessa vida social, colaborar para a construção de uma nova era de solidariedade e compreensão mútuas e trabalhar para o desenvolvimento espiritual geral da comunidade à qual pertence. Sendo a música considerada como “reflexo do essencial na realidade”, o grupo labora no sentido de elevar o nível musical geral e, nesse sentido efetua a crítica aos meios de comunicação que, tendo todo o potencial de divulgar as mais novas manifestações do espírito humano, limitam-se a reproduzir valores anacrônicos embasados no critério da receptividade e na ‘lei do mínimo esforço’.

A verdadeira finalidade dos meios técnicos de divulgação é a instrução.

No entanto, esses meios — rádio, cinema, gravação, imprensa — apesar de constituírem uma magnífica oportunidade para os autores e executantes atingirem as grandes massas, e para a massa de tomar contato com a criação contemporânea, ‘atrasam’ a divulgação das manifestações do espírito humano, voluntária ou involuntariamente. Resulta disso uma distorção, pois que: a massa tem aproveitamento muito menor do que realmente poderia ter se nesses meios de divulgação tivessem uma orientação mais justa e lógica; e a coletividade continua ignorantemente instruída.

O povo, principalmente pela crescente utilização dos meios mecânicos de difusão, formidáveis conquistas da ciência, absorve indistintamente ensinamentos bons e medíocres, e, não tendo ainda desenvolvido o espírito de seleção e critério, forma uma mentalidade caótica (*id.*, 1945).

Se a técnica, do ponto de vista artístico, é dependente da técnica material, deve haver mudança de enfoque com relação ao ensino musical tradicional. Assim, o Grupo Música Viva propõe a substituição do ensino embasado na assimilação teórica de idéias preconcebidas, tomadas como regras imutáveis, por um ensino de base acústica e científica com a inclusão de instrumentos radioelétricos. A incorporação de novas tecnologias é aconselhada não somente na educação, como também na criação e execução musicais: “preconizamos uma aplicação mais completa da música mecânica – rádio, filme sonoro, disco – na criação musical brasileira” (*ibid.*).

Através das diferentes atividades mantidas pelo grupo, visando à formação geral do público, destaca-se a formulação de princípios objetivos embasados em leis acústicas, no preceito da relatividade do conceito de belo e na valorização dos novos processos de construção musical com a intenção de estabelecer critérios precisos para a valoração da música nova. Entende-se, assim, a música como linguagem sonora, o que propicia um distanciamento que permite a avaliação crítica de valores preconcebidos que se escondem atrás de pseudo-regras e falsos princípios de composição musical veiculados como sendo gerais e imutáveis. Com a formulação desses critérios, os membros do Grupo Música Viva acreditam poder diferenciar a boa música moderna da música medíocre, assim como divulgar suas proposições a respeito da música contemporânea. Dessa forma, acredita-se, desde seus primeiros esforços e realizações, que “o Grupo Música Viva surge como uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito” (MÚSICA VIVA, 1944), pois “o artista, produto do meio, exprime o que a coletividade sente, e constrói assim as bases sobre as quais se processa a evolução da humanidade” (*id.*, 1945).

2.1.3. Dissidências no modernismo musical brasileiro

Cláudio Santoro não havia participado da elaboração do *Manifesto 1946: Declaração de Princípios*⁴⁸, como se depreende de sua carta a Koellreutter de 28 de janeiro do ano seguinte: “quanto ao *Manifesto*, estou em alguns pontos de vista em pleno desacordo. Como

⁴⁸ O *Manifesto 1946: Declaração de Princípios* foi lançado no Rio de Janeiro no dia 1º de novembro de 1946 e, posteriormente, publicado no *Boletim Música Viva* nº 12, de janeiro de 1947. Pela maneira como Santoro se refere ao *Manifesto*, pode-se inferir que foi redigido por Koellreutter e submetido aos outros membros do Grupo Música Viva: “quero dizer em que muito estou de acordo com a sua definição, fazendo apenas pequenas restrições do meu ponto de vista. No período em que você fala [...]” (SANTORO, 1947). Essa forma de mencionar o manifesto é repetida diversas vezes no decorrer da correspondência.

sabe, ignorava este porque não compareci na sua discussão embora dissesse a você que assinava de qualquer maneira” (SANTORO, 1947). Nessa correspondência, Santoro apresenta seus pontos de discordância com relação às formulações veiculadas no *Manifesto 1946*, as quais considera contraditórias no que diz respeito às inter-relações entre arte e sociedade, aos conceitos de estrutura e superestrutura sociais, à concepção de arte como o reflexo do essencial na realidade, aos princípios de evolução da arte – que para o autor “evolui, mas em função da própria necessidade que o indivíduo ou a coletividade sente em se expressar por novos meios em função da própria criação e da lei da evolução natural, mas não em função da produção material” (*ibid.*) – e à assertiva segundo a qual o artista é considerado como fruto do meio social. Santoro formula sua própria definição quanto a este assunto: “música – como todas as artes – é a manifestação de idéias e sentimentos através da sensibilidade de um indivíduo, sofrendo, como é natural, a influência das suas relações com o meio ambiente ou social” (*ibid.*).

Os aspectos que Santoro considera como sendo os mais importantes em sua correspondência, estão ligados à técnica e, principalmente, à forma musical. Com relação à noção de que a técnica musical é dependente das técnicas da produção material, o autor argumenta que existe uma relação de reciprocidade entre ambas (a técnica como processo de criação artística e a técnica como tecnologia) e que a primeira depende ‘também’ da segunda, mas não ‘somente’ dela. O tópico mais destacado no texto de Santoro diz respeito ao sentido de forma e aos princípios técnicos a ela relacionados. Para o autor, ambas têm grande importância para o desenvolvimento da personalidade criativa do compositor e, por essa razão, devem ser abordadas com atenção especial. Santoro busca estabelecer determinados preceitos – “não dogmas nem fórmulas”, diz – que possam contribuir livremente para o desdobramento formal da obra de arte, porém embasados em leis gerais fornecidas pela natureza, “que não deixa de ser uma grande esteta e uma grande criadora de obras de arte” (*ibid.*).

Por essas razões, propõe que se observe, acima de tudo, a produção da natureza, no intuito de reconhecer quais são os elementos que fornecem a base para a formação de um ‘equilíbrio imutável’ existente na ‘superestrutura’ do mundo fenomênico. Santoro aponta que o princípio formal básico deve ser o contraste (com base em transformações variáveis ocorrentes sobre um plano de fundo contínuo), e não a unidade, conforme aparece nos tratados clássicos de estética. Referindo-se ao trabalho compositivo do Grupo Música Viva, o

autor considera que, em grande parte, é isso que seus membros procuram realizar, porém ainda sem levar em consideração suas características mais importantes, que dizem respeito às inter-relações entre a estrutura e a superestrutura da obra. Para Santoro, “este princípio, que tem um sentido muito lato, pode ser desenvolvido e pode ser aplicado de um modo geral, estando o artista livre para conceber sua forma, sempre dentro deste princípio fundamental” (*ibid.*). O compositor cita exemplos da tradição musical que considera já apresentarem esses preceitos de modo incipiente, como a forma sonata e a estrutura da série dodecafônica, além do trabalho de alguns pintores modernos.

Se as divergências de Santoro com relação ao *Manifesto 1946* e suas considerações sobre a forma na música ainda permanecem em um plano estético e teórico, sua carta de junho de 1948 sobre o Congresso de Praga, endereçada ao Grupo Música Viva, e seu ensaio intitulado *Problemas da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apelo do Congresso dos Compositores de Praga*, de agosto do mesmo ano, destacam-se por colocar o compositor em um campo que se distancia da atitude sustentada por Koellreutter, tanto de um ponto de vista estético-musical, como de um ponto de vista político-ideológico.

Na correspondência enviada aos seus colegas de grupo, Santoro informa sobre as resoluções do Congresso de Compositores e Críticos de Música de Praga e sugere que o Grupo Música Viva se torne uma Seção Brasileira da Sociedade Internacional de Compositores e Críticos Progressistas, se colocando à disposição para ser indicado como delegado, pois nessa época se encontra em Paris, o que a seu ver facilitaria o trabalho de intercâmbio entre o Brasil e a Europa. O mais importante dessa comunicação, no entanto, é que Santoro propõe que o grupo mude sua postura estética para assumir as novas orientações ideológicas propostas pelo Congresso de Praga. Com relação a Koellreutter, diz o seguinte: “naturalmente deve tomar parte, mas não deve dar a impressão de testa, porque ele já está muito *marcado*, para que não dê a impressão de coisa comunista, etc...” (SANTORO, 1948a). Com exceção de Koellreutter, o grupo adere em quase sua totalidade à proposta de Santoro, o que leva à divisão em dois campos diferenciados: a linha conduzida por Koellreutter desde o início dos anos 1940, com os princípios da vanguarda estética internacional e alinhamento com as tendências atonais e dodecafônicas; a nova inclinação proposta por Santoro, que indica o engajamento político mais direto e participativo e, do ponto de vista estético-musical, menciona uma espécie de ‘nacionalismo progressista’.

No artigo *Problemas da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apelo do Congresso dos Compositores de Praga*, Santoro explicita publicamente suas preocupações e aponta novos rumos para a música brasileira. O compositor parte da análise das conferências apresentadas no Congresso de Praga por Alan Bush e Hanns Eisler, autores marxistas que realizam a análise do desenvolvimento histórico musical e da situação da música contemporânea sob o ponto de vista do materialismo dialético. Sob esse prisma, Bush acusa a música alinhada com o expressionismo de apresentar um significado pessimista que abate o ânimo do ouvinte e o conduz à inatividade; em contraposição, propõe um novo estilo de ‘conteúdo otimista’ com base na pluralidade temática e na politonalidade⁴⁹. Na opinião de Santoro, Eisler desaprova tanto o atonalismo schoenberguiano quanto o neoclassicismo de Stravinsky. Quanto ao primeiro, apesar de entusiasmar-se com o trabalho de seu antigo mestre, afirma que os aspectos psicológicos apresentados na obra de Schoenberg (medo, terror, desespero, etc.), não são condizentes com uma sociedade “nova e cheia de esperança no futuro e no bem estar da humanidade” (*id.*, 1948b), mas se apresenta como o reflexo de uma sociedade decadente – o que deve ser evitado pelo músico progressista. Com relação a Stravinsky, Eisler considera seu estilo como sendo o resultado de um ‘neocatolicismo’ conservador, alinhado às classes dominantes. Por essas razões, para Eisler, nem um nem outro desses compositores poderiam servir como modelo para a criação de uma nova música engajada nos anseios populares de renovação da sociedade.

Com relação aos resultados do Congresso de Praga, Santoro considera que foram apresentados os principais problemas da música contemporânea: os compositores mais destacados no âmbito internacional, como Schoenberg e Stravinsky, estão distanciados da realidade e por isso se desligaram “daquilo que é a evolução da arte, isto é, a evolução social” (*ibid.*). Esse alheamento da realidade teria conduzido a um formalismo vazio e a uma ‘mística dos números’ que carecem de novos conteúdos. Essa teria sido, na opinião de Santoro, a conclusão mais importante do congresso, “pois mostrou a verdadeira fraqueza da música contemporânea: a sua falta de conteúdo” (*ibid.*). Para Santoro, isso demonstra que há um deslocamento do verdadeiro problema da música, pois se tem dedicado grandes esforços a

⁴⁹ Com relação a essa proposta, Santoro afirma: “a isto, objetei que havia grande perigo para a unidade formal da obra em si” (SANTORO, 1948b).

problemas técnicos e formais⁵⁰, quando a discussão deveria mover-se em torno de um conteúdo artístico condizente com a construção da nova sociedade.

Considerando que “formalista é toda arte abstrata e desligada da realidade social, desprovida de uma base sólida de cultura popular” (*ibid.*), e que o conteúdo da nova música deve se vincular à realidade através das manifestações populares mais autênticas e espontâneas, Santoro se alinha ao ‘realismo socialista’ segundo as diretrizes do Partido Comunista soviético. Refere-se aos compositores russos Shostakovich, Prokofiev e Katchaturian e afirma que

cada um deles prepara uma obra nova, da qual espera-se a realização de algo novo como conteúdo, algo realmente revolucionário, que há muito vêm procurando honestamente realizar: o conteúdo do ‘realismo socialista’, que já foi atingido nas obras de alguns escritores soviéticos. O conceito dos compositores soviéticos é o seguinte: tomar como ponto de partida uma época que constituiu um período áureo na manifestação artística de uma classe, para daí tirar conclusões com o aproveitamento da cultura popular, desenvolvendo-a com um sentido revolucionário e partindo por um novo caminho (*ibid.*).

Em contraposição à ‘hipertrofia formalista’ da música ocidental, o musicólogo soviético Tarastov, citado por Santoro, propõe um desenvolvimento equilibrado e homogêneo dos diversos fatores que colaboram para a organização da música e, para isso, define, como ponto de referência, a tradição ‘pura e sólida’ do início do século XIX, preferindo tomar como modelo o ‘período progressista da burguesia ascendente’ do que o modelo estético da ‘sociedade burguesa decadente’ da primeira metade do século XX. Com base nesses pressupostos, Santoro sugere que o compositor progressista deve solucionar os conflitos da forma através da elaboração do conteúdo e resolver os problemas relativos ao conteúdo por meio da experimentação formal, ou seja, “resolver os problemas da forma e do conteúdo em conjunto” (*ibid.*). Desse modo, são percebidas duas atitudes por parte dos artistas criadores: aquele que escreve segundo os preceitos ‘formalistas’ da ‘arte pela arte’ e apenas se preocupa com a expressão pessoal, atitude que conduz à carência do princípio de ‘beleza’, por faltar o contato com o público e servir a apenas um pequeno círculo de iniciados; e aquele que pretende “ser útil com a sua mensagem” (*ibid.*) e se relaciona com as manifestações e anseios

⁵⁰ Note-se que alguns meses antes, em correspondência aos seus colegas do Grupo Música Viva, Santoro considerava os aspectos técnicos e formais como sendo os mais importantes a serem abordados do ponto de vista estético.

populares. O autor cita como modelo, neste sentido, apresentado pela delegação húngara participante do Congresso de Praga, a produção musical de Béla Bartók.

Santoro considera que os artistas que têm preocupações sociais e, simultaneamente, praticam a chamada ‘arte de vanguarda’ operam uma cisão em sua própria forma de atuar no mundo, pois dissociam os problemas estéticos dos valores ideológicos. “Esta maneira de encarar a arte, levou aos maiores exageros, e gerou uma série de caminhos superindividualistas e egocêntricos, onde a arte não passa de um jogo onde o importante é fazer diferente dos outros, não importando que só o autor o compreenda, ou que até ele não o compreenda...” (*ibid.*). O autor afirma que, após anos de discussão com Koellreutter sobre o problema da criação artística na direção de uma nova sociedade sem chegar a um completo esclarecimento da matéria, encontra o problema da funcionalidade da arte resolvido por dois caminhos. O primeiro se refere à busca de uma ‘realidade positiva’ para a criação artística e o segundo diz respeito à fundamentação dessa realidade nos elementos próprios de cada nacionalidade, “para que esta linguagem, além do conteúdo positivo, reflita também o aspecto característico do povo, baseando-se na canção e ritmo popular” (*ibid.*).

Ao se aproximar do nacionalismo por uma via progressista, Santoro desaprova certos compositores folcloristas por serem arbitrários em suas escolhas e assimilarem aspectos negativos de realidades histórico-sociais em suas obras, como o canto resignado e abatido dos escravos humilhados e sem forças para lutar contra a opressão. Como acredita que a função da música que apóia a ‘nova classe’ seja de construir as bases sólidas para uma nova fase da humanidade, aconselha o estudo do manancial folclórico apoiado pelo exame do seu desenvolvimento social, isto é, a elaboração de uma estética com base sociológica.

Sejamos conseqüentes com nossas idéias na nossa arte, e não tenhamos receio de proclamar que não é do alto da torre de marfim que falamos ao povo, é participando de suas lutas que poderemos refletir, em nossa arte, um conteúdo verdadeiramente democrático social, progressista, na defesa dos justos ideais de desenvolvimento social, em prol da humanidade, da paz e da verdadeira nacionalidade (*ibid.*).

Assim, Santoro propõe uma nova fase para a música brasileira que, seguindo os exemplos de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, “que realizam em algumas de suas obras algo que ficará porque elas representam um aspecto positivo” (*ibid.*), se diferencie dos nacionalistas tradicionais por seu conteúdo social e por uma concepção de forma vinculada ao novo conteúdo. Cita algumas peças desses compositores que foram bem sucedidas em realizar

esse objetivo, muitas vezes à revelia dos interesses de seus autores, mas “pelo fato de utilizarem um elemento que por ser tão forte e poderoso, se sobrepunha às intenções e conseguia afirmar-se por si só: o elemento da canção popular, o canto espontâneo do povo” (*ibid.*). Os exemplos citados são alguns *Choros* de Villa-Lobos e, de Camargo Guarnieri, os *Ponteios*, algumas canções e a *Toada* para orquestra de cordas. Após tecer algumas considerações sobre a influência ‘negativa’ do jazz sobre as manifestações mais autênticas da música brasileira⁵¹, o autor finaliza seu ensaio com considerações sobre a música que se pretende universal:

Só será universal a arte que estiver ligada à tradição e ao povo, porque os povos compreendem-se melhor quando ligados pelas suas manifestações espontâneas e livres, traduzidas na sua simplicidade numa manifestação de arte, que une ao mesmo sentimento de coletivismo e alevantamento, pelo progresso, pela paz e bem estar de seu semelhante (*ibid.*).

Com essas concepções, Santoro se afasta de Koellreutter e se desloca para um ponto mais próximo dos nacionalistas, porém ainda permanecendo crítico com relação àquilo que considera como absorção indiscriminada do folclore pelo nacionalismo tradicional, que entende como sendo representante das classes dominantes. Os outros membros do Grupo Música Viva seguem o caminho apontado por Santoro e, a pouco e pouco, se distanciam das posições de Koellreutter até o final de 1949, ano em que se realiza um debate público no qual “a postura estético-ideológica de Koellreutter é praticamente levada ao ‘banco dos réus’, pela ala radical e majoritária do grupo de compositores Música Viva, numa sessão realizada no auditório da Universidade do Povo” (KATER, 2001, p. 99).⁵²

⁵¹ Santoro responsabiliza os arranjadores, os diretores de gravadoras e os programadores de rádio que, na sua opinião, realizavam seu trabalho conforme as exigências diretas ou indiretas do capitalismo norte-americano. Quanto ao rádio, lamenta: “a tragédia é que, sendo o rádio um instrumento importante de propaganda, transmite pelo interior do país, toda esta arte estandardizada e comercial, influenciando os nossos cantores, deformando toda aquela pureza e frescura ingênua nos improvisos dos conjuntos regionais” (SANTORO, 1948b).

⁵² Interessante notar, nesse sentido, como contraponto aos fatos que levaram à dissidência no Grupo Música Viva, que Koellreutter participou de vários encontros e congressos de músicos vinculados aos movimentos progressistas da época, tais como: Círculo de Cultura Antonio Gramsci (ligado ao Partido Comunista Italiano), Veneza, outubro de 1948; Centro Internacional de Música Contemporânea, Milão, novembro e dezembro de 1948 (do qual participavam os jovens compositores de esquerda Bruno Maderna e Luigi Nono); III Congresso Internacional de Compositores Musicais Progressistas, Praga, 1949 (o mesmo do qual Santoro havia participado no ano anterior); Congresso Internacional de Compositores Dodecafônicos, Ascona, 1949; 23º Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, Palermo, 1949; Sociedade Internacional de Música Contemporânea, Frankfurt, em 1951; II Congresso Internacional de Composição Dodecafônica, Darmstadt, em 1951. A quase totalidade desses eventos estava ligada à nova esquerda antifascista do pós-guerra, que assumia posição antitotalitária, com postura crítica inclusive ao regime stalinista.

Com a divisão interna no Grupo Música Viva e a mudança de orientação de grande parte de seus integrantes na direção de um ‘nacionalismo progressista’, Camargo Guarnieri sente-se compelido à publicação de sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, divulgada nos mais importantes jornais brasileiros em 7 de novembro de 1950, que acirra a polêmica entre os nacionalistas e os universalistas e gera a inimizade entre Guarnieri e Koellreutter. As relações entre os dois músicos nem sempre haviam sido conflituosas, pois no início do decênio de 1940, mantinham sólida amizade. Quando Koellreutter permanece inativo durante alguns meses, devido à intoxicação com chumbo, em 1941, “em São Paulo, será visitado regularmente por seu melhor amigo de então, o compositor nacionalista paulista Mozart Camargo Guarnieri (que por divergências estéticas e ideológicas acirradas o tornarão, em 1950, o detonador público oficial das críticas de seu trabalho como compositor e, em especial, como ‘professor de jovens músicos brasileiros’)” (*ibid.*, p. 181).

Em junho de 1941, Koellreutter informa a Guarnieri, por correspondência, que se sente bastante estimulado com a transferência de sua residência para a cidade São Paulo, pois isso permitiria iniciar, com o compositor paulista, uma “colaboração estimulante e produtiva” (KOELLREUTTER, 1941). Essa colaboração entre os dois músicos não foi possível devido às divergências estéticas e ideológicas que levaram à ruptura entre os dois movimentos mais destacados da música brasileira no final da primeira metade do século XX: o nacionalismo e o universalismo. Nesse mesmo ano, Guarnieri e Koellreutter trocariam cartas abertas amistosas. Guarnieri publica, na *Resenha Musical* de São Paulo, em setembro de 1941, uma *Carta Aberta* em que avalia a *Música de Câmara* de Koellreutter, a qual é considerada como sendo muito bem realizada como um processo de adaptação entre música e texto:

a imprecisão do assunto poético se uniu perfeitamente ao seu atonalismo. Nessa peça tudo é indefinido. A linha musical do primeiro verso é feliz, ondula e se inflexiona de acordo com a palavra [...]. Sua felicidade é completada com a escolha do conjunto instrumental. A variedade de timbre, o seu emprego, tudo isso, cria uma atmosfera muito particular. Até o tambor militar, sempre empregado como reforço, ou então, marcador do ritmo, na sua peça, atinge uma expressão, ou melhor, é expressivo. O seu rulo manso dá-me a sensação: ‘uma andorinha cruza no ar...’. Somente o corno inglês, acho-o numa tessitura um pouco aguda, por causa da dinâmica *pp* e *ppp* indicada na composição. Com dezessete compassos você me interessa muito mais do que milhões de compassos doutros compositores... Quanta gente ao ler sua *Música de Câmara* vai odiá-lo. Você será recriminado e alcunhado de corruptor do gosto musical! Não há de ser nada! Agora, uma confissão: cada vez que leio ou ouço uma peça atonal, surge-me um problema, o do belo (GUARNIERI, 1941).

Nesse texto, o autor oscila com relação ao seu ponto de vista sobre o atonalismo. Em algumas passagens, afirma sentir ‘franca simpatia’ pela música atonal, porém, em outros trechos, admite que não consegue perceber beleza nessa música, por ser profundamente intelectual; considera a música atonal interessante, porém não se sente comovido por ela. Guarnieri afirma admitir o atonalismo, assim como qualquer outro processo de organização musical, desde que o interesse do compositor esteja em um “fim puramente artístico, sincero” (*ibid.*). Por essa razão, espera que Koellreutter siga os mesmos passos de seu mestre Hindemith, na Alemanha, que partiu de uma linguagem mais complexa, na juventude, em direção a um estilo mais simples e claro, na maturidade. Completa sua *Carta Aberta* de 1941 com as palavras: “você é um artista nato. Creio em você. Se isso não fosse verdade, jamais teria escrito essas linhas” (*ibid.*).

A partir de 1944, época do primeiro *Manifesto Música Viva*, Koellreutter passa a criticar publicamente, através de entrevistas e artigos de jornais e revistas, as instituições musicais brasileiras: as instituições de ensino, como o Conservatório Nacional do Rio de Janeiro, são censuradas por seus professores permanecerem no âmbito de uma pedagogia musical que apenas reproduz valores estéticos anacrônicos sem se atualizarem no que há de mais avançado em termos de produção musical na época; no entender de Koellreutter, os jovens compositores se dedicam à assimilação de preceitos teóricos, à reprodução de regras preestabelecidas e à análise de música do passado, quando deveriam se dedicar à prática da música viva, à criação de novos processos compositivos e à síntese dos meios de elaboração musical contemporâneos; para o compositor, os meios de divulgação da música, como o rádio, as sociedades promotoras de concertos, os grupos musicais e as administrações de teatro, se empenham apenas em repetir os mesmos repertórios em seus programas, sem qualquer espírito investigativo ou interesse pela produção dos novos artistas nacionais ou internacionais; os instrumentistas e cantores, por seu virtuosismo exagerado, de caráter egocêntrico, são criticados por permanecerem no âmbito da música do passado com o único intuito de atrair o público conservador ou, quando se dedicam à produção contemporânea, terminam por aviltar as novas obras e seus criadores por não se dedicarem suficientemente ao estudo dessa música; o público de ouvintes é repreendido por se tornar indiferente a toda produção musical que exige maior empenho na escuta e porque espera apenas reconhecer aquelas peças do repertório já conhecido.

Essas críticas generalizadas de Koellreutter ao ambiente musical brasileiro geram reações de diferentes setores do meio musical carioca que, ao longo da segunda metade do decênio de 1940, vão se tornando hostis às suas propostas educativas e aos seus conceitos estéticos⁵³. Próximo ao final da década, os membros do Grupo Música Viva deixam gradativamente a orientação de um dodecafonismo abstrato na direção da incorporação de elementos folclóricos nacionais em contexto atonal-dodecafônico, até chegarem ao abandono completo das técnicas seriais. Santoro vem experimentando uma espécie de ‘dodecafonismo nacionalista’ desde a *Peça para Cordas* (1946) e termina por abandonar a técnica dodecafônica durante sua estada na Europa (1947-1949), período em que estuda sob a orientação de Nádya Boulanger (adepta do neoclassicismo) e participa do Congresso de Praga; a obra considerada como o marco de sua nova orientação estética é a *Sinfonia N° 3* (1948). Guerra Peixe, que inicia sua fase dodecafônica com *Quatro Bagatelas* (1944), considera posteriormente que a *Suíte* (1949), para flauta e clarinete, é a última peça em que utiliza essa técnica de composição. Kater afirma que “desde junho de 1949, ele considera ter abandonado definitivamente a orientação dodecafônica e abraçado a linha nacionalista, apoiada, entretanto, por sólidas pesquisas folclóricas” (KATER, 2001, p. 190). Desde o movimento lento, intitulado Modinheiro, do *Trio* (1945), para violino, viola e violoncelo, o compositor busca meios de nacionalizar o dodecafonismo, projeto que se torna mais sistematizado no *Quarteto N° 1* (1947) e é enjeitado no final da década.

Em 1949, Santoro retorna de sua estada na Europa e se instala na Fazenda Rio do Braço, em Lavrinhas, no interior paulista. Distancia-se aos poucos do Grupo Música Viva, porém mantém correspondência freqüente com Koellreutter, na qual apresenta e embasa suas

⁵³ A situação de Koellreutter estava bastante fragilizada no Brasil, no decorrer da primeira metade da década de 1940: em 1940, sua nacionalidade alemã foi cassada pelo Estado Nazista, devido às suas manifestações contra o regime político de Hitler, e seu pedido de nacionalidade brasileira somente foi aceito em 1948; em 1941, em virtude de seu trabalho como gravador de música para Edições Maggione, sofreu de problemas de saúde decorrentes de intoxicação com chumbo e ficou meses sem poder trabalhar; em 1942, devido às correspondências que recebia de Montevideu da parte do musicólogo Francisco Curt Lange, pela Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, foi acusado de praticar atividades em favor da Alemanha durante a Segunda Grande Guerra e chegou a ser detido pela Polícia de São Paulo para responder inquérito sobre suas atividades, consideradas suspeitas (Koellreutter esteve preso por mais de cem dias durante este ano); em 1944, os professores da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro elaboraram um abaixo-assinado que reivindicava a extradição de Koellreutter do Brasil por causa de suas manifestações críticas com relação ao meio musical brasileiro e, principalmente, por considerar a Escola Nacional como sendo uma instituição adepta do conservadorismo musical – segundo informa Kater (2001, p. 56; p. 183-184), os principais adversários ideológicos de Koellreutter nesta época eram o crítico musical João Itiberê da Cunha, os professores da Escola

idéias de um nacionalismo diferenciado daquele praticado anteriormente por Villa-Lobos e os discípulos de Mário de Andrade. Nesse contexto favorável ao nacionalismo, diversos músicos, diretores de teatro e professores de música esperam a divulgação de alguma resposta que se oponha à orientação dodecafônica de Koellreutter e seus discípulos mais jovens desde pelo menos 1948, quando da publicação do ensaio *Problemas da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apelo do Congresso dos Compositores de Praga*, de Santoro.

É nesse contexto de dissidência dentro do próprio Grupo Música Viva, em que os principais músicos do grupo se afastam de Koellreutter e tendem a um novo estilo nacionalista, que Guarneri percebe o ambiente propício para publicar sua *Carta Aberta*. A reação de Koellreutter é imediata e propõe um debate público com a presença de Guarneri, no Museu de Arte de São Paulo. O debate ocorreu um mês após a publicação da *Carta Aberta* de Guarneri, que não compareceu ao encontro. Em resposta a Guarneri, Koellreutter publica sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil: Resposta a Camargo Guarneri*, no dia 22 de dezembro de 1950. Essa discussão que contrapunha o nacionalismo de base folclórica ao universalismo dodecafônico, da qual participaram inúmeros profissionais da área musical de todo o país, a maior parte em defesa da causa nacionalista, suscitou as condições favoráveis para que o nacionalismo folclórico permanecesse como a tendência dominante da música brasileira durante o decênio de 1950.

A *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* foi elaborada, conforme as palavras de Camargo Guarneri, como resposta à orientação dos jovens compositores brasileiros que, “influenciados por idéias errôneas, se filiam ao dodecafonismo – corrente formalista que leva à degenerescência do caráter nacional de nossa música” (GUARNIERI, 1950). O próprio autor da carta já considera sua manifestação tardia e se penitencia por ter-se demorado em publicá-la. Afirma, no entanto, que estava esperando que se estabelecessem condições mais favoráveis para que fosse proferido um pronunciamento público a respeito do assunto, que considera de grande importância para a música brasileira. Essas condições certamente dizem respeito à mudança de orientação dos membros do Grupo Música Viva, o que naturalmente torna propícia uma manifestação antagônica ao dodecafonismo e em defesa da música nacional com base no substrato folclórico. Com relação à mencionada demora em publicar

sua carta como resposta a um movimento que vinha se firmando contrariamente aos interesses nacionais, possivelmente Guarnieri estivesse se referindo aos textos desfavoráveis à corrente nacionalista, publicados por Koellreutter e o Grupo Música Viva no decorrer da década de 1940.

Camargo Guarnieri inicia sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, de novembro de 1950, como um alerta àquilo que considera como sendo o grande perigo pelo qual passa a música brasileira do momento, a vinculação dos jovens compositores às técnicas dodecafônicas. Para o compositor, “esses perigos provêm do fato de muitos dos nossos jovens compositores, por inadvertência ou ignorância, estarem se deixando seduzir por falsas teorias progressistas da música, orientando a sua obra nascente num sentido contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira” (*ibid.*). Guarnieri acredita que

é preciso que se diga a esses jovens compositores que o Dodecafonismo, em Música, corresponde ao Abstracionismo em Pintura, ao Hermetismo em Literatura, ao Existencialismo em Filosofia, ao Charlatanismo em Ciência.

Assim, pois, o dodecafonismo (como aqueles outros contrabandos que estamos importando e assimilando servilmente) é uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira-brava do Cosmopolitismo que nos ameaça com suas sombras deformantes e tem por objetivo oculto um lento e pernicioso trabalho de destruição do nosso caráter nacional (*ibid.*).

A música dodecafônica, no entender de Guarnieri, é o produto de culturas decadentes que já não têm fontes populares ou elementos folclóricos a partir dos quais os artistas possam absorver o material nacional autêntico para as suas novas criações. Por essa razão, a concepção e a elaboração do dodecafonismo não seria mais do que o resultado de um procedimento matemático aplicado à música, um artifício puramente cerebral, de caráter antinacional e antipopular. Assim, o compositor considera que

importar e tentar adaptar no Brasil essa caricatura de música, esse método de contorcionismo cerebral antiartístico, que nada tem de comum com as características específicas de nosso temperamento nacional e que se destina apenas a nutrir o gosto pervertido de pequenas elites de requintados e paranóicos, reputo um crime de lesa-Pátria! Isso constitui além do mais, uma afronta à capacidade criadora, ao patriotismo e à inteligência dos músicos brasileiros (*ibid.*).

Com base nesses preceitos, Guarnieri entende que a mudança de posicionamento com relação à técnica dodecafônica operada por Santoro e Guerra Peixe deve servir de modelo aos compositores mais jovens, que têm por hábito importar as últimas novidades internacionais com a única intenção de serem ‘originais’, ‘modernos’ ou ‘avançados’. Com isso, esquecem da riqueza da cultura brasileira ainda por ser descoberta, refreiam sua espontaneidade criativa e se escondem atrás de métodos de composição extremamente sofisticados que, segundo as palavras citadas de Honegger, “permitem ao não músico escrever a mesma música que escreveria um indivíduo altamente dotado” (*ibid.*). Para Guarnieri, “o nosso país possui um folclore musical dos mais ricos do mundo, quase que totalmente ignorado por muitos compositores brasileiros que, inexplicavelmente, preferem carbonizar o cérebro para produzir música segundo os princípios aparentemente inovadores de uma estética esdrúxula e falsa” (*ibid.*). No final de sua *Carta Aberta*, Guarnieri afirma, “sem medo de errar, que o dodecafonismo jamais será compreendido pelo grande público porque ele é essencialmente cerebral, antipopular e não tem nenhuma afinidade com a alma do povo” (*ibid.*), pois “é um requinte de inteligências saturadas, de almas secas, descrentes da vida; é um vício de semimortos, um refúgio de compositores medíocres, de seres sem pátria, incapazes de compreender, de sentir, de amar e revelar tudo o que há de novo, dinâmico e saudável no espírito de nosso povo” (*ibid.*).

Em sua resposta a Camargo Guarnieri, Koellreutter considera que a terminologia adotada pelo compositor paulista em sua *Carta Aberta* “é pouco apta a um documento artístico” (KOELLREUTTER, 1950), pois o dodecafonismo não se define como um ‘estilo musical’ ou uma ‘tendência estética’, sendo, na realidade, apenas uma técnica de composição elaborada com o intuito de organizar as relações entre as alturas sonoras, isto é, a estrutura intervalar, na elaboração de peças construídas com base em relações atonais. O autor ainda considera que esse procedimento é o resultado de uma evolução natural da linguagem musical, decorrente do cromatismo harmônico através da conversão de variações quantitativas em transformações qualitativas.

Sendo assim, para Koellreutter, a única função da técnica dodecafônica seria auxiliar o compositor a se expressar com absoluta liberdade e realizar completamente sua personalidade criadora. Como técnica compositiva, a estrutura atonal-dodecafônica “não é mais nem menos ‘formalista’, ‘cerebralista’, ‘antinacional’ ou ‘antipopular’ que qualquer outra técnica de composição baseada em contraponto e harmonia tradicionais” (*ibid.*). Não se limitando a

apenas argumentar em defesa do dodecafonismo, Koellreutter também desaprova aquilo a que denomina de ‘nacionalismo exaltado’:

o que leva ‘à degenerescência do sentimento nacional’, o que se torna um ‘vício de ‘semimortos’ e ‘um refúgio de compositores medíocres’ e não contribui em absoluto para a evolução cultural de um povo, pelo contrário, é fonte de sucessos fáceis e de improvisações, é o nacionalismo em sua forma de adaptação de expressões vernáculas. Essa tendência, tão comum entre nós, é responsável por uma música que lembra o estado pré-mental de ‘sensação’, próprio do homem primitivo e à criança, e que, com as suas fórmulas gratuitas, emprestadas ao colorismo russo-francês, não consegue encobrir sua pobreza estrutural e a ausência de potência criadora. O verdadeiro nacionalismo é um característico intrínseco do artista e de sua obra. Quando, porém, essa tendência se reduz a uma atitude apenas, leva tanto ao formalismo quanto qualquer outra corrente estética (*ibid.*).

Koellreutter não se posiciona antagonicamente ao nacionalismo em geral, entretanto diferencia duas espécies de nacionalismo, como já havia realizado no *Manifesto 1946*, do Grupo Música Viva. Sua crítica se dirige ao nacionalismo que se limita à adaptação de elementos folclóricos em um contexto musical mais estendido, dentro de estruturas musicais que absorvem procedimentos e caracteres do neoclassicismo franco-russo. Assim, Koellreutter utiliza as mesmas adjetivações de Guarnieri para definir a tendência defendida por este compositor: se para Guarnieri, o dodecafonismo representa um ‘vício de semimortos’ e um ‘refúgio de compositores medíocres’, Koellreutter rebate afirmando que essas são qualidades próprias ao compositor nacionalista. Da mesma forma que Guarnieri, Koellreutter se opõe ao ‘formalismo’ (o que também já havia sido apresentado nos manifestos do Grupo Música Viva), porém explica a transcrição de elementos vernaculares como uma espécie de atitude pré-sintática, pois se limita a reproduzir a sintaxe de formas já absorvidas pela tradição, sem acrescentar nenhum conteúdo novo à organização ou construção das estruturas sonoras. Trata-se, assim, de uma gramática aprendida do passado e perpetuada como algo imutável.

Koellreutter avalia a atitude dos jovens compositores brasileiros que se dedicam à técnica dodecafônica como sendo corajosa, por apresentar soluções investigativas em meio a um ambiente musical conservador. “Esses jovens dodecafonistas brasileiros desbravam as regiões do inexplorado à procura de uma nova realidade na arte. Escrevem música que não admite outra lógica a não ser a que nasce da própria substância musical” (*ibid.*). Dessa forma, não desprezam as manifestações populares, porém se dedicam a estudá-las e a incorporar em sua arte aquilo que apresentam de essencial, não se limitando aos seus aspectos superficiais e

facilmente reconhecíveis. Por essa razão, o resultado artístico do trabalho desses jovens artistas não se apresenta de forma completa e acabada, mas como a consequência de um pensamento instável que se coloca de frente no embate entre a forma e o conteúdo, considerado pelo autor como “a fonte mais importante do desenvolvimento e do progresso nas artes” (*ibid.*). É nesse aspecto que o trabalho desses compositores se apresenta livre de normas preconcebidas, impulsiona a música na direção de novos estágios de seu desenvolvimento e se apresenta como o que há de mais elevado como experiência humana, no campo das artes. Essas características conduzem à incompreensão, pois não se está em busca da realização da perfeição definitiva, mas à procura de novos processos – descontínuos e fragmentários – de educação dos sentidos⁵⁴.

Sobre as considerações que aparecem no final da *Carta Aberta* de Guarnieri, Koellreutter responde:

quanto aos conceitos finais dos últimos parágrafos da *Carta Aberta* do Sr. Camargo Guarnieri, não merecem resposta, pois são incompetentes e tendenciosos. Em lugar da demagogia falaciosa de sua carta, o Sr. Camargo Guarnieri deveria ter feito uma exposição objetiva, uma análise serena e limpa dos problemas relativos aos jovens musicistas do Brasil, se é que realmente isso o interessa (*ibid.*).

As posições contundentes dos autores das duas cartas abertas levam grande parte dos músicos, professores e críticos de música de todas as gerações e regiões do Brasil a se posicionarem por uma ou outra facção, sendo que a maioria dos músicos, administradores de salas de concerto, diretores e professores das escolas de música se posicionam ao lado de Guarnieri e das proposições em defesa do nacionalismo musical.

Com a dissidência interna no Grupo Música Viva carioca, a mudança de orientação da maior parte de seus compositores na direção de um ‘nacionalismo progressista’ e o abandono das técnicas atonais e dodecafônicas, conforme proposto por Cláudio Santoro, Koellreutter dirige suas energias para o Grupo Música Viva paulista, que já havia sido fundado desde 1944. Dessa forma, o Grupo Música Viva mantém-se ativo através de seu núcleo de São Paulo, com a organização de cursos e concertos no MASP, intitulados Concertos Música Viva, que são implementados entre 1947 e 1951 com primeiras audições nacionais de obras de Luigi Dallapiccola, Béla Bartók e Igor Stravinsky, além da apresentação da *Novena à*

⁵⁴ Koellreutter parece assimilar, com relação aos pontos de vista discutidos neste parágrafo, o princípio do transitório e inacabado de Mário de Andrade à equiparação entre forma e conteúdo formulada por Santoro.

Senhora da Graça (1950) de Luiz Cosme em primeira audição mundial, em 1951. No Rio de Janeiro, Gení Marcondes e Edino Krieger, que vinham dirigindo o programa radiofônico *Música Viva* desde 1949, o mantêm em atividade até 1952, período após o qual não há referências documentais sistemáticas ao Grupo Música Viva⁵⁵.

2.2. As formulações estéticas de Luiz Cosme

No contexto de predomínio do nacionalismo de orientação folclórica na música brasileira, no decênio de 1950, Luiz Cosme se coloca como um dos poucos músicos ou teóricos a considerar a assimilação de técnicas de vanguarda na música brasileira de um ponto de vista afirmativo. Para suas formulações estéticas, Cosme parte da diferenciação proposta por Henri Bergson entre o tempo e o espaço, com ênfase no princípio de que é no campo da duração que se dá o conhecimento intuitivo. Com base nessa concepção, Cosme formula seus princípios de duração musical. Para o compositor, haveria duas espécies de duração: a duração objetiva e a duração subjetiva. A primeira está ligada aos aspectos extensivos do som, isto é, sua realidade acústica; a segunda se relaciona aos processos intuitivos, ou seja, os aspectos psicológicos engendrados na recepção estética.

A associação das teorias estético-musicais de Cosme à filosofia bergsoniana liga-se, ainda, a um ponto mais profundo, que diz respeito aos processos de pensamento, pois o compositor sempre se coloca no intervalo que separa dois pólos opostos: no que diz respeito ao tempo musical, Cosme posiciona sua análise entre a duração objetiva e a duração subjetiva; no ambiente da música brasileira da época, o compositor se situa no intervalo existente entre os nacionalistas e os universalistas, com o intuito de solucionar problemas levantados a partir das discussões entre ambos. Esse é o mesmo procedimento de Bergson. Para realizar a análise adequada das relações entre os termos que investiga, o filósofo coloca-se no intervalo que os separa (essa é uma expressão tomada do próprio pensador). Como bem percebeu Deleuze (1999, p. 14), a maior parte das obras de Bergson está construída com base em oposições, frente às quais o autor geralmente se coloca no ponto intermédio existente

⁵⁵ Importante ressaltar novamente a pesquisa realizada por Carlos Kater, neste sentido. Após análise documental extensiva sobre as atividades do Grupo Música Viva, o autor afirma que “os produtos engendrados pelos movimentos paulista e carioca rarefazem-se entre 51 e 52, praticamente nenhuma menção à Música Viva subsistindo após estas respectivas datas” (KATER, 2001, p. 76).

entre um e outro termo de comparação através de um método preciso de interseção, a fim de ultrapassar a metafísica tradicional.

Com base nos conceitos de duração objetiva e duração subjetiva, Cosme empreende a investigação da estrutura musical, inter-relacionando os elementos situados na exterioridade do som aos aspectos relativos aos processos internos de entendimento do objeto sonoro. Com isso, o compositor se dedica à investigação da história da música brasileira, elaborando seus pontos de vista sobre o que seria a sensibilidade musical nacional, quais os fatores que confluíram para a sua formação e para o seu desenvolvimento posterior. Cosme abre suas *Reflexões Sobre a Música Brasileira* (1963) com um capítulo dedicado aos conceitos de tempo e espaço em Bergson, para, em seguida, dedicar-se às origens da música popular urbana, no Brasil, desde o surgimento da modinha até um ensaio sobre a bossa-nova; dedica-se ao nascimento da “música artística” independente da Igreja, com a vinda da Corte Bragantina para o Rio de Janeiro; efetua considerações sobre José Maurício Nunes Garcia, sobre o movimento da ópera durante o século XIX e a música de Antônio Carlos Gomes como sendo o seu ápice; em seguida, aborda o nacionalismo em geral e o nacionalismo brasileiro em particular, ponto em que discute a assimilação do folclore na música de concerto e aspectos do modernismo musical no Brasil e em outros países; em um capítulo intitulado ‘O Conteúdo da Música Erudita’, afirma que “desde Pitágoras, sábios e filósofos têm-se preocupado com o mundo físico do som; portanto, a estética musical gira também em torno do fenômeno acústico das consonâncias e dissonâncias” (COSME, 1963, p. 52), para chegar a considerações sobre a música microtonal e sobre a música concreta; o manuscrito finaliza com um ensaio sobre o arranjo de música folclórica, no Rio Grande do Sul.

O posicionamento de Luiz Cosme sobre a incorporação de elementos de origem folclórica na música de concerto gerou polêmica, desde suas primeiras composições apresentadas no Rio de Janeiro, na década de 1930. Cosme discute os conceitos de Mário de Andrade sobre o assunto e acrescenta diferentes tipos de tradições coletivas, que podem ser divididas em três categorias: música folclórica, música popular e música popular urbana. Para Cosme, as tradições populares, sejam remotas ou recentes, são extremamente ricas e complexas e a simples transposição de aspectos superficiais dessas produções para contextos musicais diferenciados, através de acréscimo de harmonização ou orquestração, poderia ser considerado como empobrecimento com relação ao contexto original. Para o compositor, os elementos tradicionais deveriam ser aproveitados como estímulo para a criação de novos

processos musicais mediante a incorporação das mais variadas técnicas e procedimentos compositivos, aproveitados da tradição clássica ou das novas conquistas da música moderna. Com isso, Cosme se coloca entre os dois grupos dominantes da música brasileira, pois, se por um lado assimila o aproveitamento do substrato folclórico, por outro lado, busca sua aproximação com técnicas atonais e dodecafônicas.

Nesse sentido, Cosme se alinha a certos princípios do Grupo Música Viva, no que diz respeito à separação entre o nacionalismo substancial e o nacionalismo exótico – conceito que já tinha sido formulado por Mário de Andrade, no seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. A diferença está em que, para Cosme, o que importa no ato da criação é que, após o artista ter-se dedicado aos problemas técnicos e teóricos da produção musical, o resultado não pode estar subordinado a qualquer princípio externo ao próprio processo criativo, seja ele de ordem estética ou sociológica.

Se Mário de Andrade e o Grupo Música Viva se dedicam à reflexão sobre os processos sociológicos existentes na manifestação musical, através do conceito de ‘arte-ação’, Luiz Cosme está menos interessado nesse aspecto e se dedica principalmente às formulações de ordem teórica e abstrata. Assim, para Cosme, o emprego de elementos folclóricos ou de técnicas musicais modernas está mais ligado ao aproveitamento dos materiais sonoros que estão à disposição do compositor do que à efetuação de qualquer ideal identitário. Isso significa que há nuances que diferenciam o posicionamento de Mário de Andrade, do Grupo Música Viva e de Luiz Cosme. Para o primeiro, o critério fundamental da prática artística, naquele momento histórico, deveria estar voltado para a realização objetiva de valores relacionados à formação de uma música caracteristicamente nacional; para o segundo, o mais importante seria que a prática musical se refletisse como sendo a expressão do que há de mais avançado em sua época; para Cosme, que se coloca no intervalo entre ambos, o que importa é o cruzamento dos diversos fluxos (convergentes ou divergentes) que se interligam continuamente na duração musical.

Assim, o hábito de fazer confluir tradições e práticas culturais distintas, e mesmo divergentes, é considerado por Cosme como sendo próprio da sensibilidade brasileira, formada, desde sua origem, pela combinação de elementos díspares. Esse seria, em última análise, o aspecto caracteristicamente brasileiro existente no processo criativo, acima de qualquer aparência exterior aproveitada do substrato folclórico. Nesse sentido, Cosme não se limita ao exame dos elementos puramente musicais (como melodias, figurações rítmicas,

estruturas harmônicas e contrapontísticas), como também aborda os aspectos pictóricos, dramáticos e narrativos constantes nas danças e lendas brasileiras aos quais dedicou seus estudos. Da mesma forma que Mário de Andrade, Cosme considera que o exemplo máximo de convergência desses elementos, na música de concerto brasileira, estaria na obra de Villa-Lobos, que teria alcançado a perfeita combinação entre caracteres brasileiros de origem folclórica e popular urbana em combinação com os processos musicais mais complexos aproveitados da música internacional. Para Cosme, Villa-Lobos teria logrado alcançar o ideal do universal no particular.

Diferentemente de Mário de Andrade e do Grupo Música Viva, que preconizavam práticas musicais coletivas no sentido de compreender e ultrapassar a realidade musical brasileira da época, Cosme posiciona-se em prol do músico independente, no intuito de superar os princípios escolásticos que, segundo seu ponto de vista, poderiam obstruir as transformações históricas que ocorrem espontaneamente, em qualquer cultura. Ao diferenciar os artistas que se vinculam a determinada escola de composição do artista independente, Cosme propõe que este esteja aberto a todos os tipos de influência, que se dedique ao estudo das mais variadas técnicas e processos de composição, sejam elas tradicionais ou modernas, nacionais ou universais, para poder transpô-las no sentido da sua própria sensibilidade estética, que seria formada tanto pelos elementos da tradição regional e imediata quanto por outros elementos buscados pelos interesses individuais do compositor.

Dessa maneira, Cosme apresenta valoração aproximadamente equânime das diferentes correntes musicais modernas, evocando tanto as contribuições de Stravinsky quanto de Schoenberg, sem a escolha de um em detrimento de outro. De qualquer forma, para Cosme – com base em seu conceito de duração a partir do pensamento de Bergson – a música segue um processo contínuo e ininterrupto e, por essa razão, o compositor sempre se manifesta favorável às tendências da música moderna, sejam quais forem, no sentido de que há vários caminhos possíveis para o escoamento histórico do fluxo estético-musical. Ponto de vista teórico que se distingue tanto da concepção sociológica pragmática defendida por Mário de Andrade quanto dos valores vanguardistas centrados no momento atual (da época) propalados pelo Grupo Música Viva. Com essas considerações, Cosme dedica-se tanto à investigação da música moderna quanto da música tradicional, tanto da música brasileira quanto da música internacional, faz a distinção entre diferentes categorias de artistas e se dedica ao exame dos mais variados materiais e das mais diversas técnicas de composição, buscando esclarecer as

diferenças entre os conceitos de tonalidade, politonalidade, atonalidade, cromatismo diatônico, música serial e dodecafonismo. Dedicou, também, ensaios ao estudo da música concreta, à inter-relação entre a música e outras artes (dança, cinema, pintura) e ao exame de teorias musicais diversificadas, em que procurou explicar formulações de pensadores desde Pitágoras e Platão, até autores mais recentes, como Eduard Hanslick, Hugo Riemann, Heinrich Schenker, Adele Katz e Gisèle Brelet, entre outros.

2.2.1. *Influxos teóricos no pensamento de Luiz Cosme*

Em entrevista à *Gazeta musical e de todas as artes*, de Lisboa, Luiz Cosme respondeu da seguinte forma à pergunta se reconhecia influências extramusicais na sua maneira de pensar a música:

uma das minhas grandes emoções foi o encontro com as idéias do filósofo francês Henri Bergson e seu conceito de duração. Para mim, a duração é a substância própria da música e a sucessão não interrompida de momentos, sucessão que flui com uniformidade, isto é, a forma da nossa vida psíquica, tratando-se, nesse caso, de um devir orgânico, estranho ao espaço e refratário ao número, heterogeneidade pura (F.L.G., 1959, p. 205).⁵⁶

Assim, o principal influxo teórico sobre o pensamento estético-musical de Luiz Cosme é a concepção de Bergson com relação aos conceitos de tempo e espaço. Segundo o filósofo, a compreensão da realidade exige uma mudança na perspectiva tradicional com relação aos princípios de duração e extensão, pois, para compreender o movimento como evolução de momentos, é necessário que o investigador se situe de súbito na duração: “o conhecimento de um ser vivo ou sistema natural é um conhecimento que se coloca no intervalo próprio da duração, enquanto que o conhecimento de um sistema artificial ou matemático se coloca apenas na extremidade” (BERGSON, 2001, p. 22).

Torna-se necessário, desse modo, distinguir entre as características da extensão e da duração. O espaço, tomado tradicionalmente como a dimensão do real, é, para Bergson, homogêneo e descontínuo – é o ambiente da simultaneidade, onde as experiências podem ser repetidas. O espaço é matematicamente mensurável e possível de ser dominado pelo intelecto, por isso se manifesta como pura exterioridade, na qual aquilo que existe é diferenciação quantitativa e ordem. A duração, ao contrário, é entendida por Bergson como continuidade e

heterogeneidade: “duração real significa, ao mesmo tempo, continuidade indivisa e criação” (BERGSON, 2001, p. xi). O tempo, que é a dimensão da duração, é heterogêneo e contínuo, é irreversível e se manifesta como sucessão. Dessa forma, a duração é o ambiente da vida, característica do ser e, por isso, é o campo da realidade interior, onde o que existe é fusão e organização.

Essa distinção entre a extensão como exterioridade material e a duração como interioridade psicológica é empregada por Cosme em suas reflexões sobre a música. O compositor diferencia dois tipos de duração, no campo musical: a duração objetiva e a duração subjetiva. A duração objetiva se relaciona ao som de um ponto de vista acústico, isto é, exterior e concreto; é a forma sonora quantitativa que pode ser mensurável, cujas relações podem ser repetidas e apreendidas intelectualmente. A duração subjetiva está ligada à experiência perceptiva, portanto apresenta caráter psicológico e, sendo assim, se manifesta como experiência irreversível e contínua – esse é o domínio da música em que ocorrem a intuição e os sentimentos estéticos.

As antigas noções de espaço e de tempo, os grupos evidentemente definidos – mas muito arbitrários – já foram estudados por filósofos de todas as disciplinas, porém, a ciência moderna fez suprir premissas mais complexas. A obra musical coloca o fato da coerência do tempo objetivo à duração subjetiva do ouvinte, considerando o ritmo, que lhe empresta o intérprete, como sua própria duração (COSME, 1952b, p. 42).

Ao examinar os vínculos existentes entre os aspectos objetivos e subjetivos que compõem a duração, do ponto de vista do fluxo musical, Cosme se fixa em uma imagem que se encontra em algum ponto médio entre o crescimento e a diminuição do movimento ininterrupto do tempo. Dessa maneira, a forma musical passa a ser entendida como a forma por excelência, pois é, já em sua substância primeira, concebida como um fluir permanente e contínuo. Cosme cita uma passagem de Bergson em que o filósofo discute o assunto:

ouçamos uma melodia, deixando-nos embalar por ela; não temos a percepção clara de um movimento que não é ligado a um móvel, de uma transformação sem que nada se transforme? Essa transformação se basta, ela é a própria coisa. E, embora se prolongue no tempo, ela é indivisível; se a melodia parasse mais cedo, não seria mais a mesma massa sonora, seria uma outra, igualmente indivisível (Bergson *apud* COSME, 1959a, p. 74).

⁵⁶ A mesma resposta é dada em entrevista a Flávio Silva (1959).

Assim, quando se escuta a mesma linha melódica diversas vezes, interrompida em diferentes momentos de sua duração, o que se projeta acusticamente (do ponto de vista da duração objetiva), são massas sonoras individuais, com durações distintas e estruturas diferenciadas. Do ponto de vista da duração subjetiva, a cada repetição da mesma melodia, quem a experimenta já está em um outro momento de si mesmo, portanto a escuta também com outra consciência da realidade exterior. A impossibilidade da consciência de atravessar duas vezes o mesmo estado psicológico faz com que, mesmo quando as condições exteriores se repetem e se configuram da mesma maneira, isto é, se projetam sem alteração quantitativa, elas sejam percebidas de forma diferenciada. Em outras palavras, por mais que as condições externas se repitam identicamente, serão sempre distintas por se manifestarem em outro ponto da duração interna. Assim, para o filósofo francês, qualquer repetição da mesma melodia será sempre percebida como mudança.

Contudo, diferentemente de Bergson, que separa a duração e a extensão como realidades distintas, Cosme desenvolve sua teoria do tempo musical com base na paridade entre a diferenciação e a assimilação da duração objetiva na duração subjetiva. Para isso, ao mesmo tempo em que recorre ao pensamento bergsoniano – que “denomina duração ao tempo psicológico, e que seria, também, uma forma de nossa maneira de sentir” (COSME, 1953e, p. 3-4) –, o compositor utiliza princípios de correlação entre o tempo e o espaço para compreender a estrutura interna da música. Sendo fluida em sua natureza, a forma musical somente é compreendida em sua totalidade quando projetada na consciência como memória. Somente então é possível obter uma idéia mental completa da forma de determinada peça musical. É necessário, então, que se obtenha uma imagem espacial da realidade temporal para compreender o tempo musical em seu todo⁵⁷.

Essa é uma diferença apenas aparente entre as concepções de Bergson e Cosme, pois ambos estão utilizando seus conceitos para a análise de objetos distintos: enquanto o filósofo francês se dedica à investigação científica, o compositor brasileiro está interessado no tempo musical. Se, para Bergson, o problema das ciências tradicionais foi exatamente aplicar os critérios de número (inerentes ao espaço) para medir a duração, o que Cosme pretende não é medir o tempo, mas compreender os processos que projetam a música em seu devir contínuo, isto é, psicológico. A absorção da duração objetiva pela duração subjetiva, na elaboração da

⁵⁷ Este é um conceito de Riemann (1943, p. 17-18), não referenciado por Cosme.

totalidade da forma musical, aparece como interpretação do fato acústico que modifica a interioridade psicológica do ouvinte e produz a emoção estética. Essa assimilação da exterioridade concreta na interioridade psicológica – ou, nos termos de Cosme, da duração objetiva na duração subjetiva – torna-se o campo fecundo de possibilidades da música. É nesse terreno que a música se apresenta em condições de engendrar significados.

A duração objetiva se dispõe igualmente em reflexão e não-reflexão com o tempo objetivo do som, e desse espaço, que afasta um do outro, origina-se a emoção temporal verdadeira; o tempo fixa sua autonomia sobre a duração psicológica e a duração musical e dá ao momento seu todo e submete a imortalidade da obra musical no ambiente do qual se desenvolve; o tempo existe num perpétuo presente, convencendo-nos de que ele não é o tempo verdadeiro e parece destruir-se porque está eternamente manifesto (COSME, 1959a, p. 73-74).

Dessa forma, se aproximam as concepções de Bergson e Cosme no que diz respeito às noções de tempo e espaço, extensão e duração, duração objetiva e duração subjetiva. Bergson considera que a função primeira da consciência seria “reter aquilo que já não é mais” e, simultaneamente, “antecipar o que ainda não é”. Para o pensador, se o presente se resumisse ao instante matemático atual, não passaria de abstração teórica. Porém, esse presente se apresenta como sucessão ininterrupta de momentos sobre os quais age uma consciência que produz uma espécie de tensão temporal: memória atual que potencializa o porvir. A consciência organiza o passado, com base em memórias antigas, para efetuar as escolhas do presente que serão exteriorizadas na preparação do futuro. Dessa maneira, a consciência engendra a realidade em cada momento presente, isto é, realiza ações que se repartem em múltiplas possibilidades que se propagarão no âmbito da matéria. “Assim, quer consideremos no tempo ou no espaço, a liberdade parece sempre lançar na necessidade raízes profundas e organizar-se intimamente com ela. O espírito retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve a ela na forma de movimento, em que imprimiu sua liberdade” (BERGSON, 1999, p. 291).

É a esse processo de reflexão e irreflexão entre a duração objetiva e a duração subjetiva (entre a consciência e a matéria, nos termos de Bergson) que Cosme se refere. A consciência absorve a experiência musical do passado por meio da memória e projeta as possibilidades de continuidade como antecipação. Assim, o ouvinte, no ato presente da escuta, retira, da duração objetiva, o conteúdo que preenche sua própria duração psicológica atual e, no curso da antecipação, reenvia essa experiência para o campo do objetivo, que é, no

mesmo instante, recuperado pelo ouvinte. Esse processo, que ocorre continuamente em toda a experiência estética musical, permite a Cosme estabelecer o nexos entre a duração objetiva e a duração subjetiva. O compositor demonstra clareza em seu procedimento de investigação teórica ao abrir seu opúsculo *Reflexões Sobre a Música Brasileira* com um ensaio intitulado ‘Tempo e Espaço’, iniciando-o com esta idéia: “julgamos interessante, antes de mais nada, lembrar ao leitor a grande verdade existente entre a filosofia da duração, do filósofo francês Henri Bergson, e o impulso criador do artista, através do critério originado pelo vínculo de tempo e espaço” (COSME, 1963, p. 11).

Em seguida, Cosme acrescenta uma explicação: “a duração, segundo Bergson, é uma sucessão não interrompida de momentos, sucessão que flui com uniformidade. A substância própria da música, isto é, a forma de nossa vida psíquica” (*ibid.*, p. 25). Como está interessado no tempo musical, e não no tempo em geral, Cosme busca a síntese entre a duração objetiva e a duração subjetiva através da duração concreta, que seria o próprio domínio da música. A continuidade do fluxo musical se estabelece, a cada instante, como multiplicidade de tendências divergentes, sendo que a compreensão de qualquer segmento isolado somente tem sentido retroativo, isto é, como memória que potencializa o futuro. Para que a experiência estética se dê por inteiro, é necessário que a sucessão do tempo passado se aloje no presente, pois a experiência ultrapassa o intelecto em cada momento. Não apenas pensamos o tempo real, como também o vivenciamos porque a vida ultrapassa a inteligência, “porém se não há nada de imprevisto, ponto de invenção nem de criação no universo, o tempo se torna inútil” (BERGSON, 2001, p. 39). Desta forma, quanto “mais nos aprofundamos na natureza do tempo, mais compreendemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo” (*ibid.*, p. 11). Essa concepção de tempo conduz Cosme em sua valoração das novas manifestações musicais de sua época.

Com base nessas reflexões teóricas e conceitos gerais, elaboradas a partir das formulações de Bergson, Luiz Cosme enuncia suas teorias e se posiciona com relação aos mais variados tópicos aos quais se dedicou. Percebem-se as diretrizes e os princípios discutidos nesta seção disseminados nos vários ensaios escritos por Cosme: seja quando o compositor discute a música brasileira e sua história e se coloca no intervalo existente entre as interpretações de Mário de Andrade e do Grupo Música Viva; seja quando se dedica à definição do folclore e seu aproveitamento na música erudita brasileira, o que gerou polêmica no meio musical da época; seja quando se dedica à análise da estética musical no que se refere

à criação contemporânea, à coerência artística dos compositores nacionais e internacionais, ao estudo das diferentes categorias de compositores, à sensibilidade musical moderna, aos estilos musicais e escolas de composição ou aos músicos independentes; seja quando se dedica à avaliação da história geral da música, quando discute problemas referentes às formas musicais e às técnicas de composição do passado e do presente; seja quando se dedica às inter-relações entre a música e outras artes, como a postura do músico na trilha cinematográfica, as possíveis interinfluências entre a música e a literatura, a música como referência para a dança ou as possíveis coincidências nos processos criativos da música e da pintura; seja quando se dedica a comparar compositores aparentemente inconciliáveis, como Léonin e Schoenberg, Chopin e Stravinsky, Villa-Lobos e Orazio Benevoli ou o Grupo dos Cinco russos e os nacionalistas brasileiros.

Na discussão sobre esses temas, Cosme muitas vezes retoma o seu princípio de tempo musical como a interpenetração entre a duração objetiva e a duração subjetiva no processo que conduz o impulso criador do artista na direção de um devir contínuo. Para o autor, a música, se apresentando como uma espécie de modulação do tempo, deve incorporar os elementos essenciais da duração em suas manifestações. Para isso, Cosme acredita que o compositor deve estar familiarizado com as diferentes técnicas de composição e com os diversos meios de produção artística para, então, colocar-se de forma crítica perante a realidade estético-musical que se configura ao seu redor. Embasado nesses preceitos, Cosme se propôs a averiguar e discutir os tópicos mais polêmicos que estavam na ordem do dia no meio musical brasileiro, em meados do século XX.

2.2.2. A posição de Cosme com relação ao modernismo

As inovações produzidas na música européia e americana, ao longo da primeira metade do século XX, quanto à organização das alturas, à estruturação rítmica, às novas combinações tímbricas ou mesmo os novos recursos tecnológicos de manipulação dos sons, são todas avaliadas por Luiz Cosme, com base nos mesmos critérios gerais de renovação da linguagem através da investigação e da superação dos fundamentos tradicionais, tanto do ponto de vista técnico quanto do ponto de vista estético. Assim, as novas técnicas e os novos sistemas de construção musical, em todos os parâmetros de sua organização – tais como a organização atonal, dodecafônica ou politonal, no que diz respeito à organização das alturas

(que foram os tópicos mais discutidos pelo compositor); as combinações polirrítmicas e a alternância de diferentes métricas, no que se refere à construção do ritmo; a expansão da técnica dos instrumentos tradicionais, a utilização de instrumentos não convencionais e a combinação incomum de instrumentos, no que se relaciona à instrumentação e à orquestração; e mesmo as novas conquistas da música concreta, com a possibilidade de controle das características internas do som através de equipamentos eletrônicos –, são abordados por Cosme, em seus escritos, com dois objetivos básicos: incentivar os jovens compositores brasileiros a incorporar esses procedimentos em sua produção e divulgar as novas conquistas da música internacional em larga escala.

Como compositor, já em 1934, período em que se dedicava à composição da *Salamanca do Jarau*, Cosme escreveu a pequena peça vocal denominada *Bombo*, na qual experimentava formações cordais atonais com superposição de intervalos de trítone em combinação com elementos caracteristicamente nacionais. A elaboração de técnicas dodecafônicas seria efetivada a partir do bailado *Lambe-Lambe* (1946), aplicadas posteriormente em duas canções sobre poemas de Cecília Meireles – *Modinha* (1947) e *Madrugada no Campo* (1948) – e na sua última peça, *Novena à Senhora da Graça* (1950). Cosme segue uma trajetória distinta da maior parte dos compositores brasileiros do período em torno à metade do século XX; a grande maioria desses músicos dedicava seus esforços à pesquisa do folclore e sua assimilação na música de concerto, de um ponto de vista considerado científico-sociológico por aqueles que seguiam a nova orientação de Cláudio Santoro e do Grupo Música Viva, desde 1948, enquanto Cosme buscava a integração, concebida a partir de *Bombo*, entre aspectos característicos da música brasileira e estruturas aproveitadas das novas conquistas do modernismo internacional.

Em artigo intitulado *Para onde vai a música?*, de setembro de 1951, Cosme chama a atenção para os processos de renovação dos meios musicais da produção moderna. O compositor considera que, no período da virada do século XIX para o século XX, surgem diferentes caminhos de ampliação das possibilidades harmônicas, por meio da ruptura com o diatonismo funcional e pelo emprego de diversos tipos de acordes encadeados com base em diferentes processos de organização das alturas, através da incorporação de elementos rítmicos mais complexos e de novas combinações tímbricas. Percebendo as transformações ocorridas nesse período e reconhecendo as necessidades de renovação tanto dos materiais sonoros quanto dos procedimentos de sua elaboração, o compositor afirma que “a substância

da música é sempre a mesma, apenas as formas se desarticulam e se alargam, abandonando a noção clássica da sua arquitetura interior. A justa disposição dos meios é que se faz exigir”⁵⁸ (COSME, 1951a, p. 4).

Com base nesse argumento, Cosme avalia as contribuições de Debussy, Stravinsky e Schoenberg para a música moderna. Debussy expande as noções de consonância e dissonância, que se tornam relativas devido a fatores relacionados à estrutura harmônica (utilização de escalas modais e acordes expandidos) e à condução de vozes (paralelismo de blocos sonoros e a utilização de acordes por seu resultado tímbrico), além da incorporação de elementos melódicos assimilados da música antiga e popular européia e de tradições orientais, como a escala de tons inteiros (*slendro*) e a escala pentatônica (*pelog*). Cosme entende que a contribuição de Stravinsky partiu de aspectos tomados da música de culturas tradicionais do Leste europeu e da “música primitiva, onde o ritmo e uma frágil linha melódica são os únicos elementos” (*ibid.*, p. 4), além de anotar o parentesco percebido por Schloezer de certos aspectos da obra de Stravinsky com elementos da música chinesa. Por outro lado, Schoenberg é considerado, juntamente com Hindemith, como o único compositor moderno que organizou sua prática e suas formulações teóricas de maneira sistemática.

Aceitemos ou não as premissas sobre as quais o sistema dodecafônico foi construído, devemos reconhecer que Arnold Schoenberg – com exceção de Hindemith – foi o único a organizar suas teorias num sistema concreto e definido, entregando-se às primeiras aventuras em *Três peças para piano, Op. 11*, e *Seis pequenas peças para piano, Op. 19*, que foram antes negações radicais, do que contribuições construtivas. Só a partir de 1915, o compositor austríaco sentiu que era indispensável um princípio positivo ou uma técnica própria, nascendo então uma nova teoria de composição: a técnica dos doze sons, que representa a primeira aproximação sistematizada de um novo modo de compor (COSME, 1959a, p. 66).

Para Cosme, o argumento generalizado segundo o qual a música moderna apresenta falta de coerência é rigoroso demais para ser um pressuposto adequado à análise das manifestações artísticas, pois “as relações técnicas, no sentido musical, não significam relações no sentido silogístico, e sim uma questão de intenções por parte do compositor, o que é evidente a qualquer músico de mentalidade ampla” (COSME, 1951a, p. 4). Assim, é de se esperar que a música, tanto quanto as outras artes, seja conduzida por diferentes caminhos e se apresente, em cada nova fase de sua história, com materiais, formas e processos que não

⁵⁸ Esta é a mesma concepção apresentada no programa radiofônico Música Viva: “A substância da música é

poderiam ser inferidos a partir do simples exame das manifestações dos períodos precedentes. Cosme termina retomando a questão que dá título ao ensaio: “Para onde vai a música? A sua estética segue o processo evolutivo habitual; esse processo evolutivo é real, desenvolve-se num espaço que só o tempo permite oferecer: e ele é a expressão, em suma, de um *élan* contínuo para um limite sem fim” (*ibid.*, p. 4).

Com base no princípio da existência de uma substância fundamental permanente sobre a qual as estruturas de superfície se transformam, Cosme procura estabelecer relações entre os *organa* de Léonin e as técnicas dodecafônicas de Schoenberg, em um ensaio intitulado *Correlação e estilo musicais*, de outubro de 1951:

confrontando o monumento polifônico mais avançado que se conhece: *Magnus Liber Organi de gradualis et de antifonario*, que consta de uma série de responsórios, graduais e aleluias para todo o ano litúrgico, no qual o Mestre Léonin emprega agudas dissonâncias – isso já no século XII – como uma engenhosa estrutura polifônica, emprestando-lhe, assim, uma rara analogia com a música atual do compositor Arnold Schoenberg (COSME, 1951b).

A partir da liberdade de comparação entre estilos e processos construtivos distintos, períodos diversos da história da música e diferentes compositores, Cosme discorre sobre o conceito de estilo musical, confrontando princípios estilísticos predominantes durante o século XVII e início do século XVIII – *stile antico (obligato, grave, osservato, romano)*, *stile concertante (moderno)*, *stile concitato*, *stile nuovo (espressivo, rappresentativo, recitativo)*, *stile galante* e *stile sueto*. A essa variedade de conceitos estilísticos, Cosme contrapõe o preceito de unidade de estilo de Hanslick, segundo o qual o princípio de homogeneidade estilística é superior ao critério de representação das paixões, às determinações formais de proporção e às técnicas e processos de desenvolvimento temático, pois “o estilo de uma peça musical é maculado por um único compasso que, em si irrepreensível, não se afine com a expressão do todo” (HANSLICK, 1989, p. 97). Hanslick chega a ponto de propor o conceito de “estilo em sentido absoluto”, por meio do qual se poderia “dizer ‘tal compositor tem estilo’, com o mesmo sentido que quando se diz de alguém: ‘ele tem caráter’” (*ibid.*, p. 96). Cosme confronta este conceito de estilo com a diversidade estilística de períodos distintos e mesmo com as diferentes tendências existentes entre artistas e escolas de uma mesma época,

sempre a mesma: o que varia são os modos por que ela se manifesta” (MÚSICA VIVA, 1949).

através da analogia entre aspectos da Escola Veneziana do século XVI e a música moderna de Igor Stravinsky e William Walton.

Para Cosme, “não é arbitrariamente que os compositores contemporâneos escrevem de maneira diversa dos seus antepassados” (COSME, 1952b, p. 38)⁵⁹, mas devido às necessidades de traduzir sua sensibilidade musical e suas concepções estéticas por meio de novas disposições do material sonoro, nos períodos históricos em que os processos tradicionais não condizem com sua maneira de compreensão da realidade ou suas concepções estéticas. O autor percebe dois aspectos que se contrapõem e se complementam para determinar a criação: as condições materiais do mundo objetivo e as necessidades subjetivas do artista⁶⁰. As transformações sociais, através dos conflitos entre os diferentes grupos políticos, as distintas concepções filosóficas e os diversos interesses econômicos e saberes científicos estabelecem as condições materiais da criação e condicionam, em grande parte, as possibilidades de realização artística, alargando-as ou as limitando. Para Cosme, cada época apresenta suas próprias necessidades em todos os níveis do mundo material, sendo que essas necessidades apresentam influências sobre a vida dos artistas e sobre as suas condições técnicas de trabalho. Cada artista em particular, porém, assimila as condições materiais de modo distinto, de acordo com suas crenças, vivências anteriores e necessidades pessoais. Desse modo, cada indivíduo ou grupo humano responderá de modo diferenciado às condições do ambiente em que vive, o que irá proporcionar a diversidade dos meios empregados para a criação e elaboração musical, “desde a simples repetição de fórmulas rítmicas até a complexidade do politonalismo, atonalismo e ultracromatismo, características que definirão os novos estilos de cada período, características evidentes das manifestações musicais contemporâneas” (*ibid.*, p. 39).

Com base nesses princípios, Cosme diferencia duas categorias de compositores: aqueles que se empenham na investigação dos meios de produção do passado e do presente, desenvolvem ao máximo sua consciência criadora, buscam apresentar novas soluções aos

⁵⁹ Este ensaio, denominado *Convicções estéticas*, foi publicado na revista *Intercâmbio* (COSME, 1952a) e, posteriormente, no mesmo ano, retomado no livro *Música e Tempo* (*id.*, 1952b). Este ponto de vista, aproveitado de uma idéia de Bekker (1928, p. 217), está presente também no programa radiofônico *Música Viva*: “é por necessidade que os jovens fazem uma música diferente. Essa necessidade provém do fato de serem os homens diferentes dos seus antepassados; outro amálgama de sensações germina e vive neles, e a força criadora da vida age precisamente sobre essa mentalidade diferente” (MÚSICA VIVA, 1949).

⁶⁰ Note-se o emprego dos conceitos cosmianos de duração objetiva e duração subjetiva aplicados ao exame de aspectos históricos e sociológicos do fato musical.

problemas estéticos de sua época e desenvolvem meios conscientes de concepção e elaboração do material sonoro; e aqueles que criam suas obras independentemente da intervenção consciente da vontade, com base em procedimentos apreendidos de modo intuitivo a partir da tradição em que estão inseridos, e respondem apenas às suas necessidades imediatas de expressão. Para o autor,

não obstante, o compositor do tipo intuitivo preocupar-se, também, com as considerações formais – pois como a expressão contém sua forma, do mesmo modo, a forma contém sua expressão – eu prefiro, na criação musical, uma teoria estética a um processo intuitivo, porque aquela empresta à obra uma natureza mais profunda⁶¹ (COSME, 1952b, p. 39).

Dessa maneira, Cosme entende que o artista deve se colocar de forma atuante no meio social em que vive, produzir seu trabalho artístico de modo a acrescentar algo objetivo à realidade, sempre com base no desenvolvimento da sua subjetividade. Não deve apenas reproduzir padrões aprendidos da tradição, seja ela qual for (a produção dos clássicos ou a tradição folclórica), mas deve familiarizar-se com todas as escolas possíveis de composição, sem perder de vista sua própria fantasia criadora, e desenvolver suas formulações estéticas na busca da renovação dos meios de expressão e das possibilidades técnicas, no intuito de atualizar constantemente a linguagem musical⁶². O autor ainda diferencia as características da escola de composição, que define sistemas comuns de criação e produção artística, do compositor independente, que tem a liberdade de fundir diferentes processos compositivos em um todo consistente para desenvolver suas idéias musicais e convicções estéticas.

Na concepção de Cosme, a formação de uma nova tendência estético-musical se dirige, inicialmente, no sentido da fixação de procedimentos característicos, que distingue as

⁶¹ Otávio Bevilacqua manifestou-se sobre esta concepção de Cosme da seguinte forma: “As preferências do autor estão aí, claras e até em explanação do que manifesta antes quando pende para aqueles ‘onde os processos conscientes intervêm ao máximo’. Tenho sérias dúvidas sobre a superioridade das composições em que prevalece uma ‘teoria estética’. Penso que os grandes gênios da música são aqueles, justamente, levados à genialidade por processos intuitivos” (BEVILACQUA, 1952). Também Eurico Nogueira França se posicionou a respeito: “Toda a música, na realidade, pela criação de novas formas e evolução de escolas e tendências deriva de um esforço continuado da inteligência. Longe de ser uma dádiva da natureza, a música antes resulta, ou deve resultar, nas suas obras de plano superior, de um equilíbrio ideal entre os dados da sensibilidade e da razão. Luiz Cosme, por isso, estaria certo, a meu ver, se ao invés de preferir a razão ao instinto, o princípio estético à espontaneidade inventiva, considerasse os dois termos como de importância essencial” (FRANÇA, 1952).

⁶² Em entrevista a Edino Krieger, Cosme cita Hindemith para concluir que “para fazer um compositor, não bastam poucos anos de harmonia, contraponto e teoria num Conservatório. São necessários anos e anos de intimidade diária com a música de toda espécie, não somente com o processo de tocá-la ou ouvi-la, mas também

particularidades da produção de determinado grupo de músicos. Cada artista, individualmente, mantém as qualidades peculiares que o distinguem dos outros membros da mesma escola de composição. No entanto, continua o autor, inclusive as singularidades próprias de cada compositor estão sujeitas a princípios que são comuns ao grupo e, geralmente, resultam de um processo de preparação histórica. Assim, cada compositor apresenta qualidades individuais que permitem diferenciá-lo dos demais e, concomitantemente, sua obra possui aspectos compartilhados com os outros compositores que fazem parte da mesma escola. “Além do mais, uma escola evolui de acordo com uma norma própria, esta norma particulariza, em sentido uniforme, a expressão coletiva, que pertence ao tempo e à história” (COSME, 1953e, p. 3).

Na fase inicial de uma escola de composição, os elementos sonoros e os meios de sua elaboração musical são geridos pela confluência dos diversos impulsos subjetivos na direção do encontro de características comuns; essa fase, considerada longa e complexa, é geralmente mais fragmentária e descontínua do que as fases subseqüentes. O período correspondente à fase de fixação dos elementos e procedimentos preferidos pelos participantes de determinada escola se encaminha, através do esforço coletivo, na direção de investigações objetivas que irão resultar na diferenciação dos elementos sonoros com o intuito de dar-lhes maior concisão e clareza formal. Distinguem-se, assim, na opinião de Cosme, dois momentos estilísticos diferenciados: o romântico, que estaria na origem das escolas de composição e se manifestaria durante o período de seu desenvolvimento; e o clássico, que apareceria no período de fixação dos elementos característicos de determinada escola.

Percebe-se, pela diferenciação apresentada acima, que, na opinião de Cosme, certo estilo artístico não é delimitado por um determinado período histórico, onde apareceu com maior predominância. A compreensão do fato musical é considerada como sendo mais importante para a definição dos aspectos substanciais que definem o movimento dos estilos através da história do que seus elementos exteriores ou critérios subjetivos.

De acordo com a *Gestalttheorie*, são as formas ou estruturas da música que nos dão um cabal aspecto do panorama histórico, e não apenas os sistemas de notação alfabética, neumática, coral alemã, mensuralista ou simplesmente as reações emocionais estéticas. Vários são os aspectos pelos quais as expressões formais da

com os de investigar e estudar a arte dos sons como um grande fenômeno natural” (Cosme, in: KRIEGER, 1952).

música se podem manifestar ao conhecimento. Havendo evidências na duração sonora das categorias seculares, a forma musical vem a ser uma condição do tempo. Esse espaço de tempo demarca aos poucos os princípios sonoros, distinguindo, assim, o processo evolutivo escolástico (COSME, 1961, p. 47).

Assim, por um lado, as formas musicais são condicionadas pelo tempo, isto é, pela sistematização de procedimentos e pela sucessão histórica dos processos de sua fixação; “por exemplo: a suíte é um acontecimento para a sinfonia; o poema sinfônico uma conseqüência natural desta. Não se concebe facilmente o aparecimento destas formas musicais sem a existência de uma precedente” (*id.*, 1953e, p. 13). Por outro lado, essas mesmas formas podem ser articuladas com base em princípios de construção que podem ser comuns a diferentes períodos históricos, muitos dos quais relativamente distantes entre si, no tempo. Isto significa que determinados aspectos que condicionam a produção artística de uma época podem ser retomados em períodos posteriores e elaborados de acordo com as necessidades dos músicos de diversas fases históricas. São essas características gerais abstratas, comuns a diversos artistas em épocas variadas, que caracterizam os diferentes estilos musicais.

Com base nesses pressupostos, Cosme entende a corrente romântica, em geral, como aquela na qual predomina a exploração de componentes subjetivos, a valorização do significado ou do conteúdo acima dos elementos objetivos, como a técnica, a forma ou a realidade concreta dos meios de realização e produção musical. O que importa, para o artista que se alinha a essa corrente, é a representação dos diversos estados psicológicos, suas motivações e seus movimentos internos, na alma. O trabalho artístico se destaca como o emissário, no plano sensível, das idéias e conceitos humanos mais elevados, especialmente através do gênero lírico. Assim, a música se aproxima da poesia e da literatura para figurar como símbolo sonoro de seus conteúdos verbais. A corrente clássica é entendida por Cosme como uma reação à subjetividade romântica na qual onde prevalece a noção de forma sobre o conteúdo através da busca de concisão de estilo, clareza formal e transparência estrutural. A preferência pelos aspectos arquitetônicos da construção musical e a investigação dos elementos objetivos conduzem ao desinteresse pela representação subjetiva de afetos e emoções, que são entendidos como sendo artificiais do ponto de vista musical e impossíveis de serem comunicados de um meio lingüístico a outro, isto é, os conteúdos referentes aos estados de alma não podem ser transferidos da linguagem verbal para a música, ou vice-versa, o que conduz à preferência, no estilo clássico específico da segunda metade do século XVIII, pela música instrumental pura (sonata, quarteto, sinfonia) e pela música dramática (ópera), na

qual a música é apoiada pela encenação, no intuito de representar os caracteres e paixões presentes em um texto poético carregado de espírito épico.

Entendidos dessa maneira, os conceitos de estilo clássico e estilo romântico não se restringem a limites históricos ou geográficos, ou seja, não são apenas os resultados objetivos das necessidades dos artistas de certa época, em alguma região específica. Cada um desses estilos é entendido por suas características mais gerais e se desdobra através da história como uma espécie de correnteza que mantém seu curso através de um fluxo contínuo. Não limitando seus princípios de classicismo e romantismo aos períodos históricos em que cada um desses fluxos estilísticos predominou, Cosme considera que

períodos tipicamente clássicos são o século XII (Perotinus, Franco), o período Flamengo (1450-1600), a época de Bach e Haendel, e os Clássicos Vienenses, enquanto que o século XIV (Machault [*sic*] e seus sucessores), assim como o século XVII (Frescobaldi, Froberger) e os períodos de C. P. E. Bach apresentam feições características do Romantismo (*id.*, 1959a, p. 32).

Essa discussão em torno das correntes clássicas e românticas demonstra que Cosme reconhece a importância dos elementos formais da construção musical, mas não despreza, por isso, os caracteres subjetivos e abstratos da criação artística. Ao contrário, se por um lado prefere o compositor conscientemente engajado nos problemas estético-musicais de sua época, por outro lado não deixa de reconhecer que o processo criativo apresenta aspectos imprecisos que se inter-relacionam com os elementos técnicos e formais da criação.

Por paradoxal que pareça, e fugindo a certa sublimação de ordem esotérica, o compositor, ao criar a sua obra, não tem outro propósito que não seja o próprio ato da criação, no entanto existe, nesse ato, qualquer elemento de indefinição ou estado inconsciente. Apesar da estrutura de natureza matemática da música, esse elemento é utilizado pela Arte por uma forma sutilíssima, que é o fenômeno musical. Assim, a criação de uma obra é para mim, também, um ato impressionável, estranho e inquietante (*id.*, 1952b, p. 39).

Na concepção de Cosme, o compositor que se movimentar com desenvoltura nas formas musicais elaboradas por aqueles que o antecederam e, concomitantemente, esforçar-se por descobrir e produzir novos resultados artísticos, tanto do ponto de vista da técnica e da

⁶³ Outro exemplo de superposição entre os princípios clássicos e românticos em um mesmo período é percebido na segunda metade do século XVI, em que o estilo imitativo severo existente no moteto católico convive com as estruturas polifônicas menos rigorosas do madrigal e da *chanson* profanos, muitas vezes compostos pelos mesmos compositores de música sacra, como Lassus ou Palestrina.

expressão quanto dos conceitos estéticos mais abstratos, estará respondendo ao impulso criador existente na natureza da duração, pois se não fossem os movimentos históricos imprevistos que se desenvolvem em múltiplas direções, até mesmo divergentes entre si, não haveria criação em um sentido amplo e, sendo assim, o tempo não teria razão para existir. Essa concepção da criação condiz com a formulação de Bergson segundo a qual o tempo e a duração são considerados como o manancial da criação, em todos os seus aspectos. Além disso, reforça a valorização do artista independente que se dedica livremente ao ato criativo.

Por outro lado, Cosme considera que é necessário ter em consideração as exigências e as condições fundamentais que orientam a arte e suas manifestações através dos tempos, pois crê que existem processos da estrutura musical e elementos acústicos que permanecem os mesmos no curso da história da música, sendo que o que se amplia e se modifica são as formas sensíveis de sua manifestação. Para o autor, “encontrar uma estrutura musical moderna na tradição é processo essencialmente atual” (*id.*, 1959b, p. 29). Isto seria efetivado como um método de reflexão crítica sobre as condições de realização da música, que se propaga através da história nos diferentes períodos pelos quais a arte se manifesta e faz com que a variedade de estilos e tendências estéticas coexista com certa disposição criativa geral. É na resolução dessa dicotomia entre o impulso criador particular e a permanência de certas estruturas universais, em um nível mais profundo, através da história, que Cosme reconhece a importância do trabalho individual do artista no sentido de fundir diversos processos de concepção e elaboração musical para a criação de um todo orgânico e coerente, na elaboração da obra de arte.

Com relação ao paradoxo entre a renovação das estruturas musicais e a permanência das formulações de épocas precedentes como campo de conhecimento artístico, Cosme recorre à perspectiva lançada por Gisèle Brelet (1947; 1949) sobre as inter-relações entre a inovação e a conservação dos meios artísticos tradicionais na criação musical contemporânea. Para a autora, por mais que alguns aspectos desenvolvidos na obra de determinado compositor se apresentem como inovadores, sempre há algo que a mantém em contato com o passado – “no pensamento de cada compositor, é preciso distinguir aquilo que é herança dos que os precederam, e o que lhe é próprio” (BRELET, 1947, p. 15). Desse modo, a nova produção artística está em diálogo constante com as conquistas recentes ou remotas de outros artistas de diferentes épocas, pois sempre há aspectos tradicionais que se imiscuem na renovação dos meios e processos artísticos. “Ligando-se ao passado, cada compositor deve

também preparar o futuro: seu pensamento musical deve ser, não somente um resultado, como também uma origem e um princípio” (*ibid.*, p. 16).

Com base nessas formulações de Brelet, Cosme busca diferenciar o que é reprodução superficial de normas escolásticas absorvidas da tradição, sem qualquer reflexão crítica, daquilo que é a redescoberta de princípios substanciais que podem contribuir para a conquista de novos processos do pensamento estético e da construção musical. As exigências universais que são expressas nas obras da tradição podem gerar as condições para a renovação de certos aspectos da linguagem, sendo que essas diretrizes podem ser reconhecidas ou renegadas em diferentes períodos, conforme os valores que determinam os critérios gerais de cada época ou região.

A partir do princípio de que a criação musical é o fruto de operações associativas complementares que se produzem no encontro entre a inteligência consciente da tradição histórica e a formulação de novos processos peculiares de elaboração musical independentes daquela tradição, Cosme se movimenta livremente em sua análise da música do presente e do passado. Para o autor, a criação musical deve abranger a pluralidade das técnicas compositivas disponíveis, com base no conhecimento da história da música e na reflexão crítica sobre as condições de possibilidade da produção artística, com o intuito de estimular o impulso criador. Cosme informa que “era opinião de Arnold Schoenberg não existir distinção entre música antiga e moderna, somente boa e ruim. Toda a música, como resultado da imaginação realmente criadora, é nova. Bach, segundo Schoenberg, é tão novo atualmente como sempre o foi – uma contínua revelação” (COSME, 1953e, p. 42).

Cosme reconhece tanto no neoclassicismo franco-russo do período entre guerras quanto na formulação do dodecafonismo germânico, a convivência de aspectos mantidos da tradição musical européia com elementos inovadores incorporados através de caracteres aproveitados de tradições musicais extra-européias, no primeiro caso, ou de formulações musicais abstratas, no segundo. Para Cosme, os elementos históricos que conduziram à dissolução da tonalidade clássica, tanto poderiam ter levado à politonalidade quanto aos processos de organização atonal; ambos são, portanto, considerados como processos genuínos de renovação musical.

Com o advento da técnica dodecafônica, Cosme considera que “a escola Expressionista de Arnold Schoenberg caminha necessariamente no sentido de fixação” (*id.*, 1959a, p. 71). Assim, pode-se reconhecer a justaposição dos estilos romântico e clássico, na

obra de Schoenberg, que, na sua fase atonal das primeiras duas décadas do século XX, apresenta preferência por estruturas fragmentárias em peças curtas ou apoiadas pela literatura, enquanto que seu período dodecafônico, a partir de meados da década de 1920, caracteriza-se pela precisão técnica e acabamento formal próprios da fase de fixação dos caracteres estilísticos.

No entanto, o período de fixação e objetivação dos processos musicais não é entendido por Cosme como o cumprimento de um objetivo finalista ou teleológico, mas como parte de um processo contínuo que permeia a constante transformação dos elementos e das técnicas de elaboração musicais através da história. Nesse sentido, ainda se referindo à “Escola Expressionista de Arnold Schoenberg”, Cosme assevera que

quando os elementos sonoros atingirem o grau de amadurecimento e de flexibilidade – suficientes para se adaptarem à finalidade estética – começam a afastar-se da objetividade que caracteriza a fase de fixação, e o conceito de Escola se define, verificando-se, assim, a evolução no sentimento harmônico que encerra em si a complexidade estrutural, através de um fluxo, cuja qualidade principal, no caso, é a dissonância (*ibid.*, p. 71-72).

Em *Música e Tempo* e, posteriormente, em *Introdução à Música*, o autor busca esclarecer as diferenças entre os conceitos de atonalidade, cromatismo diatônico, música serial e dodecafonismo. Antes de definir esses termos, no entanto, considera que é necessário esclarecer o sentido do termo tonalidade. Cosme compreende tonalidade com base nos princípios da harmonia funcional, a classificação das três funções harmônicas básicas (tônica, subdominante e dominante) e suas inter-relações. Nesse sentido, toda a estruturação melódica da música tradicional busca sua coerência a partir das progressões harmônicas, que são encadeadas em torno de um centro tonal específico. Cosme explica a música atonal por oposição à tonalidade, como uma estrutura em que ocorre ausência de eixos tonais claramente definidos, evasão dos processos harmônicos funcionais e a ruptura dos processos ortodoxos de organização das alturas. Cosme considera, ainda, que, por paradoxal que pareça, é possível escrever música sem levar em consideração as relações tonais mais imediatas e, mesmo assim, não evitar ligações com centros tonais mais afastados. Distinguem-se, assim, três conceitos distintos: tonalidade diatônica, como gravitação harmônica em torno de um centro

tonal único; cromatismo diatônico⁶⁴, como gravitação em torno de diversos centros tonais mais ou menos afastados entre si; e atonalidade, como ausência de centro tonal determinado. O autor esclarece, ainda, que “atonalidade e harmonia não são dois processos opostos, adversos ou contrários. Atonalidade significa: abandono da harmonia funcional. Não determina inexistência de formações sonoras”⁶⁵ (COSME, 1952b, p. 24).

Com esses esclarecimentos, Cosme define a técnica dos doze sons como tendo por base a escala dodecafônica do sistema temperado e a disposição das notas da série constituindo sua forma fundamental, transposições e derivações (retrógrado, inversão e retrógrado da inversão), que servirão para a formação de todas as combinações sonoras da composição. O autor tece alguns comentários sobre a construção melódica, a organização harmônica e a concepção de motivos e temas na música dodecafônica, na qual todos os aspectos são unificados a partir da série fundamental, com base em processos compositivos de ordem matemática, sem qualquer relação com a harmonia funcional tradicional e nos quais as combinações contrapontísticas são quase mensuráveis. Cosme explica, em linhas gerais, os processos envolvidos na música dodecafônica:

⁶⁴ Note-se que este mesmo conceito é utilizado por Koellreutter e o Grupo Música Viva (cf. MÚSICA VIVA, 1946c, p. 2).

⁶⁵ Após o esclarecimento apresentado em *Música e Tempo* (COSME, 1952b), Cosme faz algumas confusões, em *Introdução à Música* (*id.*, 1959a), ao abordar o mesmo assunto. Nesta obra, o autor afirma que Stravinsky, Hindemith e Villa-Lobos são, ao lado de Schoenberg, compositores de música atonal. Há, nesta passagem, alguns equívocos, pois tanto Hindemith quanto Stravinsky se colocaram como antípodas de Schoenberg e críticos da música atonal.

Hindemith desenvolveu uma teoria das configurações harmônicas no sentido de demonstrar sua opinião de que o conceito de atonalidade seria incorreto e chegou a analisar a música de Schoenberg, com base em seu princípio de organização harmônica, para demonstrar que toda a música é organizada como ressonância a partir de uma fundamental que pode ser determinada através da análise. Sobre a *Peça para Piano Op. 33a*, de Schoenberg, o autor afirma: “o leitor está agora em posição de avaliar a flutuação harmônica, a estrutura em duas vozes, a progressão por graus e o esquema tonal sem maiores explicações. Para tornar a análise das relações cordais mais clara, reproduzi a peça, imediatamente abaixo da notação original, em uma versão que é o resultado da concentração, percebida pelo ouvido, de unidades formadas por acordes quebrados e de seções dilatadas de acordes, com a exclusão de notas estranhas aos acordes dessas mesmas combinações harmônicas. Analisei a peça somente do ponto de vista harmônico porque o elemento melódico parece afastar-se para longe, entrando no segundo plano desta peça” (HINDEMITH, 1970, p. 219).

Sobre o atonalismo, afirma Stravinsky: “essa expressão está na moda. O que não significa que seja clara. Eu bem que gostaria de saber como a interpretam aqueles que a empregam. O ‘a’ [de a-tonal], com seu caráter privativo, indica um estado de indiferença com relação ao termo ao qual elimina, sem desaprová-lo. Entendido dessa forma, o atonalismo não responde àquilo que entendem aqueles que o empregam. Dizer que minha música é atonal, equivaleria a afirmar que fiquei surdo para a tonalidade. Bem entendido: pode acontecer que eu me movimente, durante mais ou menos tempo, dentro da ordem estrita da tonalidade, disposto a rompê-la conscientemente para estabelecer outra. Neste caso, não sou *atonal*, mas *antitonal*. Não se trata aqui de um jogo de palavras, mas é essencial saber o que se nega e o que se afirma” (STRAVINSKY, 1986, p. 42).

O sistema dodecafônico emprega a escala dos doze sons, que consiste nos doze sons da escala diatônica e mais os cinco sons resultantes da alteração cromática.

Com o intuito de prestar melhores esclarecimentos, farei uma pequena exposição dos princípios básicos da técnica dos doze sons:

a) o sistema é baseado na colocação arbitrária dos doze sons cromáticos, denominando-se de forma fundamental ou série dos doze sons, formando, assim, uma composição ou grupo de composições;

b) num trecho musical, assim descrito, a forma fundamental é usada para a formação de todos os elementos da composição; (melodia, acordes, motivos, temas) de tal maneira que o referido trecho forme um inquebrantável encadeamento de combinações consecutivas da forma fundamental.

c) qualquer um dos sons das séries pode aparecer simultaneamente;

d) transposições dos sons reais das séries, para as oitavas agudas ou graves, são permitidas;

e) as séries podem tomar qualquer forma rítmica;

f) são três as formas derivadas da forma fundamental:

1) *Inversão* (progressão intervalar colocada em sentido contrário à forma fundamental);

2) *Forma retrógrada* (a forma fundamental colocada de trás para diante, isto é, da última à primeira nota);

3) *Inversão retrógrada* (progressão da inversão da forma fundamental e colocada em sentido contrário);

g) a forma fundamental e cada uma das suas derivativas podem ser transpostas onze vezes (Transposição), de maneira que, cada forma fundamental pode iniciar com qualquer um dos doze sons. Cada uma das 48 formas fundamentais, assim obtidas, pode ser usada simultaneamente à maneira indicada no item 'b';

h) cada uma das formas fundamentais pode ser dividida em diversas vozes, contanto que a progressão dos sons seja feita idêntica à linha da forma fundamental;

1) repetição dos sons, ou grupos dos mesmos, das séries, é permitida condicionalmente.

Eis, em poucas linhas, os princípios básicos da técnica dos doze sons, imaginados por Arnold Schoenberg (COSME, 1952b, p. 25-26).

Após apresentar os principais aspectos do dodecafonismo schoenberguiano, Cosme afirma que há compositores que aproveitam diversos processos compositivos em seus trabalhos, em que novos procedimentos são incorporados sem a exclusão de outros, já existentes. Cita um comentário de Lorenzo Fernandez sobre a música de Villa-Lobos, em que aquele afirma que a obra deste oscila entre segmentos tonais e trechos de grande instabilidade tonal, que conduzem à politonalidade, atingindo, inclusive, processos atonais em alguns segmentos.

Cosme demonstra interesse por aqueles compositores que assimilam diferentes materiais sonoros e processos compositivos variados em sua produção. Desde o início de sua trajetória, o compositor tem na música de Stravinsky um dos mais importantes modelos estéticos para a sua atuação artística. Em entrevista para a revista *Carioca*, afirma:

“Stravinsky, para mim, é o maior compositor vivo. Aqui no Rio, tive a honra de trabalhar sob sua direção e de fazer com que ele ouvisse algumas músicas de minha autoria, que, para meu orgulho, mereceram sua atenção” (Cosme, *in*: LUIZ, 1937, p. 36). Cosme escreveu diversos ensaios em que aborda a música de Stravinsky e suas influências sobre a produção de outros compositores. Para Cosme, após o processo de enfraquecimento da tonalidade tradicional e a ruptura de Debussy com relação à harmonia funcional, a produção de Stravinsky da segunda década do século XX foi marcada “pela considerável contribuição que ele deu à formação consciente da música moderna” (COSME, 1952b, p. 17). A organização tonal, que permaneceu como um dos pilares da construção musical por mais de duzentos anos, teria sido definitivamente desmembrada através da intensificação estrutural provocada pela politonalidade stravinskyana, enquanto que a regularidade rítmica teria sido dissipada por seus experimentos polirrítmicos e pela organização rítmica irregular. Conforme foi abordado anteriormente, Cosme percebe, na música de Stravinsky, elementos rítmicos e uma frágil linha melódica aproveitados da música de sua região de origem, assim como a absorção de elementos da música chinesa em combinação com um cuidado acabamento técnico, em um plano estrutural definido por princípios lógicos de estruturação. No entanto, para Cosme “uma das determinantes da música de Stravinsky e o surpreendente, a princípio, é a abundância de ritmos variadíssimos, que reúne valores, em números diversos, em grupos que formam um todo claramente articulado, fundindo-se às vezes, à música nacional de outros países” (*ibid.*, p. 17). Além do tango argentino e do ragtime norte-americano, entre outros gêneros musicais de nacionalidades distintas, Cosme chega a perceber que, “no octeto para instrumentos de sopro, Stravinsky termina o último tempo com uma autêntica ‘toada à moda paulista’, onde se encontra uma pureza e um perfeito equilíbrio, que não nasce do material empregado, mas da submissão desse mesmo material às exigências formais” (*ibid.*, p. 18).

Assim, a matéria sonora toma corpo e é formada por justaposição e sobreposição de elementos afins ou díspares entre si, através da quase total autonomia das estruturas rítmicas e melódicas, que, combinadas de forma gradativa, conduzem à determinação de movimentos psicológicos específicos em cada porção de música. Nesse sentido, Cosme cita a *História do Soldado*, pois “a percussão harmônica, nessa obra, vem a ser uma das linhas da polifonia, que a despeito da dissonância e do arrojado contraponto, estabelece um fundo harmônico, bizarramente invariável” (*ibid.*, p. 18). Assim, Cosme percebe na obra de Stravinsky grande variedade de elementos aproveitados das mais distintas fontes musicais, citando influxos que

variam desde o extremo Oriente até a América do Sul. O determinante, para Cosme, na música de Stravinsky é a liberdade com que o compositor manipula os mais variados recursos rítmicos, harmônicos e contrapontísticos para a construção de um todo musical coerente e orgânico.

Com relação à produção de Stravinsky das décadas de 1920 e 1930, Cosme considera que a simplificação dos elementos sonoros e sua elaboração embasada em processos tradicionais, aproveitados principalmente da música centro-européia do século XVIII, são necessárias para a investigação de novas possibilidades estilísticas e para o alargamento das experiências musicais que o compositor almejava nessa fase. Ao contrário de grande parte dos compositores e teóricos ligados aos movimentos de renovação musical da época – que consideraram que a simplificação produzida no período neoclássico seria um retrocesso e o fruto de um conservadorismo por parte de Stravinsky e seus colegas franceses –, Cosme entende que esse movimento em direção ao passado e a assimilação de elementos harmônicos e contrapontísticos da tonalidade clássica foi o resultado da necessidade de depuração do estilo e da busca de antigos processos já assimilados, à luz de uma nova concepção musical. Cosme sintetiza seu ponto de vista da seguinte maneira:

Tem-se procurado saber até que ponto Stravinsky permanece fiel a si mesmo em suas obras. Às vezes se me afigura que o empobrecimento voluntário do material sonoro existe, apenas, em benefício do estilo, que para se afirmar dentro de sua absoluta pureza, precisa, exatamente, se libertar de toda a riqueza da inspiração à qual esteve anteriormente ligado. Com Stravinsky a matéria sonora mais banal e até certo ponto mais indeterminada pode oferecer o melhor elemento formal, uma vez que o estilo permita provar bastar-se a si mesmo. Dentro desse estilo se exprime a coerência dum pensamento organizado, em torno de uma opinião fundamental e Stravinsky nos dá a prova disso, visto que, à mais espontânea idéia que anime e inspire as suas composições, ele lhe assegura, até os seus mínimos detalhes, essa coerência perfeita⁶⁶ (COSME, 1959b, p. 143).

Dessa forma, Cosme considera que o período neoclássico se configura como a assimilação de elementos ancestrais e o aproveitamento de recursos de estruturação musical que se mantêm através dos tempos, aplicados aos limites de experimentação dos elementos

⁶⁶ É interessante notar como, para Schoenberg, é exatamente essa ênfase nos aspectos estilísticos que produz o enfraquecimento da música neoclássica. No ensaio *Música Nova, Música Antiquada, Estilo e Idéia* (1946), o autor assevera que “é desolador que inúmeros compositores contemporâneos se preocupem tanto com o estilo e tão pouco com a idéia. Daí vêm tais noções como a tentativa de compor em estilos antigos, usando seus maneirismos, limitando-se ao pouco que se pode expressar desse modo e à insignificância das configurações musicais que se pode produzir com tal recurso” (SCHOENBERG, 1984, p. 123).

desenvolvidos pelos meios renovadores da música moderna. A incorporação de elementos tradicionais na música de concerto europeia é entendida por Cosme sob diversos aspectos. Em primeiro lugar, estão as investigações em torno da música clássica europeia, com preocupação especial para a renovação dos processos polifônicos oriundos da primeira metade do século XVIII e a textura homofônica cordal característica do classicismo vienense; um segundo momento de assimilação de práticas tradicionais por parte dos compositores neoclássicos diz respeito à incorporação da música popular e folclórica proveniente de diferentes regiões da Europa e de outros continentes; a terceira situação de incorporação de tradições musicais por parte de diversos compositores europeus do período imediatamente após a Primeira Guerra é a assimilação de elementos da prática do jazz norte-americano. Assim, o neoclassicismo é entendido como a incorporação de diferentes tradições ao universo das conquistas técnicas e estilísticas da música moderna.

Em artigo intitulado *La création du monde* (1958), Cosme discorre sobre a assimilação de elementos do jazz por parte de diferentes compositores modernos⁶⁷. Os aspectos do jazz aproveitados na música erudita e destacados por Cosme são os elementos melódicos e rítmicos, além dos processos de antecipação e suspensão da harmonia que produzem o efeito de síncopes harmônicas que desarticulam as funções convencionais dos acordes. Além disso, com base na utilização do timbre puro, aproveitado a partir da superposição de grupos instrumentais diferenciados, a música de tradição europeia enriqueceu tanto a textura quanto o colorido tímbrico, o que resultou em grande originalidade no tratamento da orquestra e novas combinações de conjuntos de câmara por parte dos compositores modernos. Após comentar alguns aspectos de *La Création du Monde*, de Milhaud, Cosme cita um artigo de Hugo Riemann intitulado *Jazz-Band*, no qual o autor considera a criação do jazz como um dos acontecimentos mais importantes para o modernismo musical europeu, devido à sua tendência

⁶⁷ “Afora a direção que o jazz imprimiu à música erudita, encontram-se sinais do seu influxo direto em compositores como John Alden-Carpenter (1913), no *Concertino* para piano e orquestra, em ritmo de *ragtime*; em Erik Satie (1917), no seu bailado *Parade* (*Ragtime du paquebot*); em Stravinsky (1918), no seu *Ragtime*, movimento para violino solo, da *História do Soldado*, onde a liberdade rítmica se manifesta no seu mais alto grau e consegue quase completa autonomia, e no seu *Ragtime* para 11 instrumentos; no bailado *Le Boef sur le toit* (1920), de Darius Milhaud, em ritmo de *jazz*; em Paul Hindemith (1922) na *Suite* para piano, movimentos: *Shimmy* e *Ragtime*; em *Jazz de Daniel*, para conjunto e voz, de Louis Gruenberg (1924); em Arthur Honegger (1925), no *Concertino* para piano em ritmos de *jazz*; na ópera *Johnny spielt auf* (*Shimmy blues spiritual*), de Ernst Krenek (1925-26); em Aaron Copland (1926) em seu *Concerto para piano e orquestra* (*Charleston* e outros em ritmo de *jazz*); na *Sonata* para violino e piano, segundo movimento em *blues*, de Maurice Ravel (1927); e em Constant Lambert (1928), no seu *Rio Grande*, para vozes e orquestra em ritmos de *jazz*. Isso para só falar de alguns dos compositores mais representativos deste século” (COSME, 1958b).

inclusiva, através da confluência de culturas musicais distintas, provenientes de diversas tradições europeias combinadas aos cantos, instrumentos e ritmos originários da África e da América.

A propagação da parte rítmica, a que a música erudita deve tanto do seu enriquecimento, que é alentado pelo valor dos instrumentos de percussão, deve-se, é bem verdade, à influência da música negro-africana e negro-americana que, por meio do *jazz*, criou uma nova textura à velha música europeia, já um pouco fatigada de exprimir as mesmas fórmulas ritmo-melódicas (COSME, 1958b).

Com relação à incorporação de diferentes tradições e procedimentos estilísticos variados, Cosme entende que “Stravinsky distingue-se por ter escrito, em diferentes épocas de sua vida, nos estilos clássico e romântico” (*id.*, 1961, p. 91), sendo que o compositor russo inicia seu estilo objetivo na *História do Soldado* (1918). Por estilo romântico na música de Stravinsky, Cosme entende o período dos bailados para os Balés Russos de Diaghilev, em que predomina a representação cênico-musical de caráter pictórico com base em lendas e contos populares de origem russa. Nesta fase, o estilo stravinskyano está em formação e se apresenta com caracteres fragmentários, procedimentos construtivos embasados em princípios de irregularidade e assimetria, em que a forma é o resultado da livre justaposição de materiais sonoros e idéias musicais muitas vezes díspares entre si, onde o roteiro para a elaboração coreográfica se torna mais determinante do que os processos específicos de elaboração musical. O estilo clássico stravinskyano corresponde, naturalmente, à fase neoclássica do compositor, em que há simplificação dos elementos, depuração da forma e dos processos construtivos em função de maior clareza e transparência na estrutura, tanto do ponto de vista da organização harmônico-melódica quanto dos processos contrapontísticos; a rítmica da música de Stravinsky se torna mais regular e equilibrada. Do ponto de vista da textura, as grandes massas orquestrais são substituídas por pequenos grupos de câmara e percebe-se a preferência pela combinação de instrumentos de sopro e percussão, em detrimento das qualidades cálidas e expressivas dos instrumentos de cordas. Cosme cita, ainda, a frase em que Stravinsky afirma que “a música é uma arte por demais elevada para que possa ser utilizada em função das outras artes” (Stravinsky, *in*: COSME, 1959a, p. 92) e acrescenta a idéia do compositor russo de que a música é pura combinação de sons, sem significados exteriores a si mesma e sem a possibilidade de representação de estados sentimentais. Na Terceira Lição da *Poética Musical* – cuja autenticidade é considerada duvidosa, pois o texto é

fruto da colaboração entre Pierre Souvtchinsky e Roland-Manuel⁶⁸ – Stravinsky considera que “*inspiração, arte, artista* são palavras de sentido pouco determinado que nos impedem de ver com clareza um campo onde tudo é equilíbrio e cálculo, por onde passa o sopro do espírito especulativo” (STRAVINSKY, 1986, p. 54). Ponto de vista que corresponde ao conceito formulado por Cosme para definir o estilo clássico.

Em um ensaio intitulado *Criação Musical*, publicado no *Jornal do Comércio*, Cosme retoma a sua convicção de que recuperar, na tradição musical, estruturas que se assemelham aos processos modernos de composição é uma atitude que se vincula perfeitamente às características da atualidade. Isso não significa um retrocesso do ponto de vista estilístico ou histórico, pois os problemas estéticos se explicam no âmago da produção musical e não por meio dos procedimentos gerais característicos de determinada época ou região. Para o compositor, se existe a tendência à investigação de fontes e processos estruturais do passado na música moderna, estes elementos são retomados com base em novos princípios e valores que apontam para possibilidades renovadas de realização musical e correspondem a uma nova lógica do pensamento artístico, que devem ser o resultado de investigações substanciais no campo das artes e não apenas de especulações exteriores ao processo criativo.

As manifestações formais, nascidas pela justeza de fases históricas, na realidade não podem representar o espírito contemporâneo; entretanto, se os compositores de hoje designam formas renovadas, ou anteriores à expressão formal que tiveram no classicismo, é porque esses meios formais correspondem a uma real necessidade de exprimir os seus sentimentos musicais (COSME, 1959a, p. 59).

Com relação a essas discussões, Cosme aponta problemas existentes em certa produção da música brasileira, na qual percebe dissociação entre os valores e critérios estéticos dos compositores e o resultado de sua produção musical. Isto se deve, sobretudo, ao fato de que muitos compositores e críticos centram suas atividades em critérios exteriores ao processo de criação e se deixam conduzir por diretrizes preconcebidas que, na realidade, deveriam ser o resultado da reflexão sobre o produto estético e não definidoras deste *a priori*. Assim, para Cosme, é indiferente se o compositor, no momento da criação, parte de suas próprias idéias e reflexões abstratas, busca elementos retirados da tradição remota ou imediata

⁶⁸ Como o texto, escrito em francês, foi apresentado por Stravinsky, em seu próprio nome, em conferências na Universidade de Harvard, em 1939, presume-se que o compositor tenha assumido para si as concepções ali manifestas, independentemente de tê-las redigido, ou não.

como fonte de suas realizações ou toma por base as manifestações folclóricas de determinada região para a elaboração de suas novas produções. O determinante é o fato de que o artista busque a compreensão dos materiais sonoros e processos construtivos com os quais trabalha sob uma perspectiva renovada, sem sujeição a normas preconcebidas ou a critérios ortodoxos de concepção e elaboração artística. Com base nestes princípios, o artista estaria livre para criar estruturas sempre abertas às novas possibilidades de construção musical.

Além disso, a concepção e a elaboração de determinada peça de música não se restringem à inventiva criadora espontânea, mas se deslocam na direção do equilíbrio entre o emprego de aspectos tradicionais e a introdução de novas idéias, como o resultado da confluência entre os processos de investigação estética e a busca de equilíbrio entre os aspectos objetivos (concretos) e os elementos subjetivos (abstratos) da criação musical. Assim, o impulso criador – que permanece através dos tempos – e as possibilidades técnicas – que se desenvolvem em constante transformação através da história – são conduzidos pela reflexão crítica operada pelo artista sobre as circunstâncias de criação e renovação dos meios e sua relação com as condições de realização da obra de arte.

Entendendo o processo de criação e recepção da arte dessa maneira, Cosme apresenta a idéia central de suas investigações e considerações estéticas:

é certo que se não surgissem personalidades excessivamente independentes, no campo da sensibilidade musical, a arte dos sons cairia numa eterna substância sem desenvolvimento. A influência histórica dos conceitos clássicos musicais, sem passar por períodos sucessivos de crescente aperfeiçoamento, geraria um dogmatismo e, posto em contradição com épocas de crescentes conclusões, criaria um academicismo monótono ou uma escolástica asfixiante, que tenderia a impedir e condenar a transformação histórica normal (COSME, 1952b, p. 16).⁶⁹

Para Cosme, o trabalho artístico é o resultado do impulso criador posicionado no intervalo existente entre os dois pólos extremos da duração: as condições subjetivas imanentes, de duração indefinida e contínua, e os fatores objetivos que determinam e são determinados pelo contexto histórico-social experimentado no ato criativo. A singularidade daquilo que caracteriza a propensão do compositor na direção do caráter inovador resulta da

⁶⁹ Esta idéia é tão importante e determinante para o pensamento estético-musical de Cosme, que o compositor a repetiu inúmeras vezes em seus escritos sobre música: em *Música e Tempo* (1952b, p. 16); duas vezes em *Introdução à Música* (1959a, p. 52; p. 106-107), uma delas para concluir a obra; em *Horizontes de Música* (1953e, p. 42), também para finalizar a obra, Cosme afirma: “ao terminar este esboço de música, confirmo, mais

intersecção entre os fatores abstratos universais, de caráter estável e constante, e os fatores concretos particulares, definidos pelas condições reais de produção artística e caracterizados pelas mutações provocadas pela ação do tempo. Assim, o compositor não deve apenas se restringir a reproduzir aspectos escolhidos da tradição imediata ou longínqua, nem se limitar a negá-los. O conhecimento das formas e estruturas da herança musical é útil somente quando o artista se mantém independente com relação à tradição no processo de criação de algo novo, isto é, se não se sujeita ao passado nem se posiciona contra ele, mas se situa para além de seus limites.

Dessa forma, deduz-se a partir da leitura de Cosme que tanto a sujeição quanto a negação dos processos tradicionais colocam o compositor dentro dos limites da herança cultural, pois com ambas atitudes sua produção permanece no âmbito da tradição, sem superá-la ou transcender seus princípios gerais. Antes de dedicar-se ao processo criativo, o compositor reflete sobre os procedimentos conhecidos de estruturação, busca a formulação de novas idéias e materiais sonoros, investiga as novas conquistas técnicas e os novos meios de construção musical. Após a elaboração de uma nova obra, o mesmo compositor indaga-se sobre o resultado de sua composição, tanto no sentido de situá-la no contexto de sua produção pessoal, quanto naquilo que se refere aos possíveis diálogos com outras obras contemporâneas ou históricas. No ato criativo, porém, o artista deve estar livre de todos os valores e critérios exteriores ao próprio processo compositivo, deve concentrar-se somente no sentido da realização de seu fazer artístico, independentemente dos estilos e procedimentos técnicos vigentes, mesmo com a consciência de que tudo aquilo que conhece influenciará no resultado final de seu trabalho.

Cosme demonstra preferência pelo compositor que não se vincula a nenhuma escola de composição em particular, nem se orienta com base em preceitos estilísticos predeterminados, mas conduz seu trabalho a partir dos movimentos internos de sua própria sensibilidade, que, paradoxalmente, deve ser constantemente realimentada pelo conhecimento dos mais variados materiais e pela busca de novos processos de composição. Desse modo, o processo criativo está ligado a esse ciclo incessante de retroalimentação entre o conhecimento técnico e histórico da tradição (sem sujeição ou negação) e o olhar livre e aberto para dentro de si. Com isso, o compositor, no ato da criação, está apto a se colocar entre a tendência

uma vez, minha opinião, dizendo [...]”; em *Música de Câmara* (1961, p. 73), no ensaio sobre Walter Piston; no

romântica de caráter idealista e o formalismo clássico, através da investigação dos procedimentos técnicos e processos compositivos tradicionais e da incorporação desses elementos por uma subjetividade forte e atuante. Esse processo é efetuado no intuito de estabelecer o equilíbrio entre as duas partes (a reflexão crítica sobre os procedimentos herdados e a criação original) por meio da compensação resultante do movimento espiral entre a duração subjetiva e a duração objetiva, entre o plano abstrato e o mundo concreto, no sentido de responder aos problemas estéticos do presente com base no conhecimento e na reflexão eficaz sobre as experiências do passado.

2.2.3. *As discussões com relação ao folclore*

O tópico mais polêmico discutido por Luiz Cosme, em seus textos e entrevistas, refere-se ao seu posicionamento com relação à assimilação de elementos populares e folclóricos na música erudita brasileira. Cosme se coloca de forma autônoma no espaço que separa as duas correntes dominantes no meio musical da época, os músicos de tendência nacionalista e o Grupo Música Viva, como um artista que dialoga com ambos os grupos de compositores. Isso significa uma terceira via estético-musical, entre o nacionalismo e o universalismo. A tendência para discutir a assimilação de material folclórico na obra de Luiz Cosme já se manifesta na crítica musical desde o início de sua trajetória artística no Rio de Janeiro. Os diferentes autores que comentaram sua obra apresentam pontos de vista distintos com relação ao emprego do folclore em suas composições. O exame da utilização do folclore na música de Cosme por parte dos críticos e teóricos segue algumas linhas distintas de análise, sendo, em alguns casos, inclusive, divergentes. O que geralmente aproxima as diferentes considerações é a comparação entre o emprego do folclore e a aplicação de técnicas compositivas contemporâneas no processo de elaboração do material. Outro fator comum, com relação aos diversos ensaios dedicados à música de Cosme, é a análise da absorção do material folclórico com relação a dois aspectos: a busca da tradição oral na recriação de mitos e lendas, isto é, a assimilação do folclore narrativo; e o aproveitamento de elementos propriamente musicais a partir do cancionário regional sul-rio-grandense. Quanto a este, também são enfocados dois pontos de vista, o primeiro diz respeito à utilização direta de melodias de origem folclórica e sua transformação temática no decorrer de determinada peça

musical; o segundo refere-se à criação de melodias originais com base no aproveitamento das constâncias ritmo-melódicas encontradas no populário de origem.

A extensa maioria dos críticos que se dedicaram à análise da música de Cosme, entre as décadas de 1930 e 1950, reconheceu as inter-relações entre os pólos dicotômicos de atuação do compositor, pelo menos em parte de sua produção musical: a utilização de elementos folclóricos nacionais, com predomínio de aspectos da música sul-rio-grandense; e a sua elaboração por meio de técnicas e processos incorporados da música moderna internacional. Alguns desses autores perceberam a integração desses elementos em um todo considerado coerente e proporcional, através da convergência entre o elemento folclórico e seu tratamento musical com técnicas modernas – esse é o caso de Laner (1933), Cabal (1933), Guido (1945) e França (1945). Este, em artigo para o *Correio da Manhã*, analisa a relação entre o nacional e o universal na lenda-bailado *Salamanca do Jarau*, considerando que a obra se desdobra como uma espécie de convergência entre ambas as tendências. O autor explica essa aproximação entre as linhas do nacionalismo e do universalismo devido ao fato de que a assimilação do universal pelo regional já estaria no próprio processo de origem popular e desenvolvimento posterior da lenda, pois “essa trama liga-se, evidentemente, a uma fonte comum do folclore universal, com os respectivos elementos transpostos para o nosso ambiente e impregnados de brasilidade” (FRANÇA, 1945). Para o autor, se a assimilação do universal pelo caráter local permite a origem e o desenvolvimento de uma lenda popular, nada impede que o músico se dedique a realizar o movimento contrário, partindo da melodia regional para alcançar um resultado artístico com características universais.

Na interpretação de outros críticos, os elementos nacionais e universais não se integram, na obra de Cosme, mas interagem de modo a gerar tensões que permanecem suspensas entre os núcleos que se opõem entre si. Para Dhinac (1936), a desagregação entre o material de origem popular e sua elaboração por meio de técnicas compositivas modernas é entendida como um aspecto contestável da obra de Cosme, ou seja, como deficiência do ponto de vista estético. Em artigo publicado no *Correio da Manhã*, após assistir à estréia da *Salamanca do Jarau*, o autor percebeu apenas desagregação entre a lenda tradicional e a música de Luiz Cosme:

A Salamanca do Jarau, de Luiz Cosme, ultrapassou os limites do que era permitido para comentar uma lenda missioneira, mesmo assustadora que fosse e cheia de assombrações... A partitura é desconexa e abusiva, de efeitos orquestrais

ingênuos e selvagens. [...] Há, nela, contudo, uma grande habilidade de orquestração, no sentido que todos os instrumentos se chocam, quase sem lógica, para produzir o caos harmônico que está infelizmente tão em moda. A coqueluche da ‘originalidade forçada’, sem nenhum elemento de sinceridade, sem a mínima inspiração, deve desaparecer de uma vez por todas. Já é tempo de restabelecer na música a sua verdadeira essência, isto é, pelo menos, alguma significação (DHINAC, 1936).

Para Dhinac, Cosme malogra em realizar sua música como “fonte de deleite da alma e prazer do espírito”, pois seu trabalho se afasta da expressão natural que deveria, na sua opinião, conduzir os caminhos da arte. Para outros autores, porém, – tais como Azevedo (1940; 1956), Miranda Netto (1944), Antônio (1945), Berkowitz (1945), Figueiredo (1950), Cavaleiro Lima (1954; 1957) e Kiefer (1957) – a dissociação entre os materiais folclóricos e os meios de sua elaboração musical estaria ligada à própria orientação estética do compositor, que sempre se posicionou pela investigação de novos processos de composição e pela assimilação de materiais e técnicas díspares entre si, organizados em um todo orgânico, porém de caráter fragmentário. Paulo Antônio, em crítica publicada no *Correio do Povo* também sobre a *Salamanca do Jarau*, considera que “se nota a combinação plástica de elementos heterogêneos dos mais diversos, realizada de maneira a ambientar a fábula dentro de sugestivo panorama orquestral” (ANTÔNIO, 1945). Encontra-se, em grande parte desses autores, a concepção de que o trabalho de Cosme consiste em apenas sugerir musicalmente elementos narrativos, e não em descrevê-los de modo direto. Essa ‘sugestão’ seria efetivada mediante o emprego de elementos divergentes, justapostos e sobrepostos de forma flexível e maleável ao longo dos processos de elaboração musical.

Para Sanz (1949) e Krieger (s.d.), a diferença existente entre o material utilizado por Cosme e os processos de sua elaboração musical se explicaria pelo fato de que são abordadas fases estilísticas distintas de sua produção. A preferência pelo emprego de elementos de origem folclórica estaria ligada à fase inicial da criação musical de Cosme, da década de 1930, mais intimamente vinculada à tendência nacionalista da música brasileira; ao passo que a elaboração de técnicas internacionais seria mais própria da fase posterior, em que foram assimilados procedimentos da música atonal e dodecafônica. Sanz considera que,

a julgar pelas composições de estréia, seria de supor que Luiz Cosme fosse enveredar pela trilha nacionalista, subordinando sua criação às imposições estreitas do folclore. Entretanto, libertou-se imediatamente dessa tendência, encaminhando sua invenção para um terreno mais amplo onde lhe foi permitido um alto rendimento de suas admiráveis qualidades criadoras (SANZ, 1949, p. 19).

Na mesma linha de raciocínio, Krieger entende que

a figura de Luiz Cosme é de fato a de um criador independente dentro do panorama da música brasileira. Surgindo embora das mesmas raízes que alimentaram quase todos os compositores brasileiros de sua geração – o folclore – Luiz Cosme realizou uma experiência que é exclusivamente sua, partindo do elemento regional (*Balada para os Carreiros, Aquela China, Canção do Tio Barnabé, Salamanca do Jarau*) para chegar a uma solução universalista, sem compromissos estéticos de qualquer natureza (KRIEGER, s.l., s.d.).

O autor exagera em sua interpretação quanto à postura de Cosme, ao considerá-la como sendo fruto da ausência de compromissos estéticos. Cosme coloca-se em um ponto precisamente determinado no contexto da música moderna brasileira ao posicionar-se no intervalo existente entre as duas correntes dominantes da época (os nacionalistas e os universalistas), sendo esse o seu compromisso estético. Para o compositor, “se não surgissem personalidades excessivamente independentes, no campo da sensibilidade musical, a arte dos sons cairia numa eterna substância sem desenvolvimento” (COSME, 1959a, p. 52). Essa busca por autonomia não chegou a ser plenamente compreendida no meio musical da época devido às disputas acirradas entre os dois grupos dominantes em torno da metade do século XX. Além disso, conforme será examinado posteriormente, no capítulo dedicado à análise da produção musical de Cosme, as relações entre as origens nacionais e internacionais, na sua música, aparecem de forma mais complexa do que pode parecer em um primeiro momento, pois o emprego diversificado de materiais e os processos de sua elaboração podem aparecer em peças distintas do mesmo período, como também surgem justapostos ou mesmo sobrepostos na mesma obra.

A interpretação de Obino (1945a, 1945b) se diferencia dos outros autores, pois oscila entre dois pontos de vista distintos. Para este crítico, a incorporação de elementos folclóricos na música de Cosme segue dois fluxos que se afastam mutuamente: em um sentido, os diversos aspectos existentes na obra do compositor são fundidos pela combinação dos elementos narrativos oriundos da tradição folclórica com os materiais sonoros aproveitados da música moderna; no sentido oposto, o emprego desses materiais segue caminhos divergentes em sua elaboração harmônico-temática, para funcionar como um suporte que conduz a narrativa. Delineia-se, assim, uma espécie de movimento cíclico, que inicia e se completa nos mesmos elementos oriundos da narrativa popular. Em ensaio sobre o *Quarteto N° 1* de Luiz Cosme, Obino busca compreender seus processos compositivos, os quais considera que se

movem entre o complexo e o simples, além de percorrer distintos percursos ao integrar as linhas divergentes entre o nacional e o universal.

A composição de Luiz Cosme parece impregnar-se de processos complicados, como em busca de uma expressão inteiramente nova, mas no fundo o que domina é uma simplicidade de meios que permite a fluência e o suave perpassar de fios melódicos, por sinal que bem brasileiros, em sua doce sugestão. O que mais impressiona, porém, num primeiro contato, é o poder de criação pessoal, despojado do que não é preciso nem essencial com relevos nítidos e característicos (OBINO, 1945c).

Se o compositor aproveita elementos melódicos e rítmicos próprios da música brasileira, os transfigura pela sua própria feitura estilística e pelo aporte da sua personalidade criadora. Assim, Obino interpreta o processo desenvolvido por Cosme da seguinte forma: o compositor parte do material regional, se dirige para maneiras particulares de interpretação desse conteúdo (através do seu modo pessoal de elaborar os elementos que incorpora em sua produção) e retorna na direção do nacional, devido à sua sensibilidade musical formada a partir da assimilação de caracteres locais.

Para Luiz Cosme, a assimilação do folclore na música erudita não poderia ser efetivada como simples transposição de elementos da tradição oral para meios considerados mais sofisticados. Desde suas primeiras experiências na absorção de aspectos oriundos do legado folclórico, o compositor preocupou-se em aproveitar o elemento tradicional em contexto mais amplo. Essa concepção de Cosme sobre a utilização transfigurada do folclore na música brasileira levou alguns críticos a interpretarem sua postura como sendo antagônica ao emprego de elementos oriundos de tradições populares na música de concerto. Sanz analisou o problema relativo ao posicionamento de Cosme frente à música folclórica e chegou à consideração de que “essa sua posição não foi bem compreendida, dando margem a confusões e principalmente atribuindo-se ao compositor gaúcho um papel de Sir Galahad do antifolclore” (SANZ, 1949, p. 19).

Luiz Cosme respondeu às críticas que o consideravam como um músico antifolclorista, em várias ocasiões. Sempre que foi possível esclarecer o assunto, apresentou seu ponto de vista em entrevistas, artigos para jornais e revistas, assim como nos ensaios publicados em seus livros. O trecho em que melhor esclarece sua perspectiva sobre esse tópico está no artigo *O compositor e os temas folclóricos*, publicado na revista do *Ipase*, em junho de 1950:

às vezes se me afigura leviano o juízo de me atribuírem o título de anti-folclorismo ou de que eu deteste o folclore. Creio que esta confusão nasceu de uma monografia do Sr. Vasco Mariz, intitulada *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*, num trecho em que o autor, escrevendo a meu respeito, diz o seguinte: ‘...Assim como Duparc o músico gaúcho destrói, sem piedade, as composições que não lhe agradam *in totum*. Detesta o folclore direto, preferindo criar ambientes populares a harmonizar temas alheios’.

Eis o que se pode chamar de verdadeira confusão, porque ao referir-me ao folclore direto – no trecho citado acima – quis dizer que o uso do material folclórico não é limitado à introdução esporádica ou imitação de velhas melodias ou seu uso temático arbitrário em obras de tendências internacionais (COSME, 1950, p. 28).

Além de demonstrar sua própria atuação como compositor, Cosme apresentou, em algumas oportunidades, sua concepção sobre a música folclórica em geral. Introduz um artigo intitulado *Bumba-Meu-Boi* com um breve histórico do vocábulo ‘folclore’, em que demonstra sua própria concepção sobre seu significado:

este vocábulo está sujeito a certas confusões e a sua aplicação é muitas vezes imprecisa; por isso, quando se fala em *folclore*, ou de música folclórica, deve-se considerar como tal apenas o que possui antigüidade arqueológica, cujo conteúdo conserva o povo em estado vivo, elementos que não pertençam a uma sistematização de conhecimentos e são originários da invenção coletiva (COSME, 1953b).

Cosme apresenta essa concepção de folclore para seguir com uma discussão sobre a opinião de Mário de Andrade, segundo a qual não existem cantos transmitidos por tradição oral, de geração a geração, ao longo dos anos, no processo de construção da cultura brasileira. Isso significaria que o Brasil não possui música folclórica na acepção precisa do termo, isto é, no sentido de algo que contém aspectos arcaicos. Cosme pondera sobre o critério apresentado por Andrade, argumentando que, “se não possuímos uma verdadeira música folclórica, no conceito de Mário de Andrade, possuímos, contudo, uma criação musical com processos já fixados, apresentando uma unidade de caráter que a torna perfeitamente popular” (*ibid.*). O compositor distingue, dessa forma, o sentido dos vocábulos ‘folclórico’ e ‘popular’. Este termo se distingue do primeiro por não pressupor, em seu significado, a necessidade da existência de elementos antigos transmitidos por meio da oralidade. Dessa maneira, deveriam ser consideradas como folclóricas somente as manifestações pertencentes ou evocativas de épocas remotas no tempo, em que os elementos são conservados através da transmissão oral, de geração para geração; os modos de expressão culturais – sejam manifestos na forma de lendas, contos, danças ou canções – que não apresentam características de ancestralidade, mas

são o produto da elaboração coletiva, com caráter de anonimato ou não, e que apresentam elementos e estruturas já estabelecidas, podem ser considerados como sendo populares, porém não folclóricos⁷⁰.

Mesmo realizando essa distinção entre os sentidos de ‘folclórico’ e ‘popular’, Cosme, em diversos momentos de seus ensaios, utiliza o termo ‘folclore’ na acepção que dá ao vocábulo ‘popular’ na passagem supracitada. Isso demonstra que o compositor diferencia os dois conceitos, porém oscila entre seus significados específicos. O autor recorre à distinção entre o sentido dos termos ‘folclórico’ e ‘popular’ mais especificamente na busca de resolver o problema colocado por Mário de Andrade, segundo o qual não existiria tradição musical propriamente folclórica no Brasil. Ao estabelecer a separação entre duas espécies de tradições populares, uma com caráter de ancestralidade e a outra apenas com características de manifestação coletiva, Cosme pode reaproveitar o sentido do termo ‘folclore’ sob uma nova dimensão conceitual. Assim, passa a utilizar indistintamente os termos ‘folclore’ e ‘popular’ para designar as tradições coletivas nacionais, sejam elas rurais ou urbanas, anônimas ou de autor conhecido.

A distinção mais precisa efetivada por Cosme está entre o conceito de ‘folclórico’ ou ‘popular’ e o sentido da expressão ‘popular urbano’. Este termo é utilizado para se referir às músicas difundidas através dos meios de comunicação de massa, em especial o rádio. A seqüência a seguir, de uma entrevista de Cosme com Pery Borges, esclarece o ponto de vista do compositor com relação ao conceito de ‘popular’, como fruto da manifestação coletiva espontânea, e o ‘popular urbano’, como sendo característico dos meios de comunicação difundidos nas grandes cidades:

[Borges:] – Sr. Cosme, é verdade que o samba desceu do morro?

E, como achasse a pergunta meio sem propósito, tentei explicar:

É que, há pouco, víamos o Samba ser escrito nas mesas do Café Nice... hoje, é feito nos corredores das Estações de Rádio. E não são muitos os que os escrevem; são rapazes que descobriram que aquilo, gravado, dá dinheiro.

[Cosme:] – Entretanto, o samba desceu do morro, — afirmou Luiz Cosme. O que é preciso é diferenciar o samba que os pretos nos trouxeram e que, como é natural, sofreu as transformações que o tempo imprime a todas as artes.

[Borges:] – Se fosse possível nos dar um exemplo do samba de morro...

⁷⁰ Cosme utiliza esse critério para definir o conceito de folclore em outros textos: no ensaio *Música Popular do Sul*, que consta no livro *Música, Sempre Música* (COSME, 1959b) e no manuscrito *Reflexões Sobre a Música Brasileira* (COSME, 1963).

[Cosme:] – Exemplo?... *Nunca conheci paixão*, é um samba do morro da Mangueira. Em 1925, mais ou menos, o Donga lançou o *Pelo Telefone*, com sucesso, criando o que chamamos ‘samba urbano’. E agora está na moda o ‘samba canção’, meloso e americanizado, produto de influências externas de que não soubemos defender-nos (BORGES, 1955).

Aparece novamente, dessa forma, nas discussões de Luiz Cosme sobre os conceitos de ‘folclore’ e ‘popular’, a mesma postura, assimilada do pensamento de Bergson, de colocar-se no intervalo entre os dois pólos do tópico investigado. Se, por um lado, música folclórica significa a existência de cantos transmitidos ao longo dos anos, conservados no presente por meio de tradição oral em que se apresentam características de anonimato; por outro lado, a música popular pode se manifestar através da fixação de procedimentos compartilhados coletivamente, mesmo que em um período de tempo mais breve. Este sentido se diferencia do significado de música popular urbana, característica dos meios de comunicação, que responderia apenas a interesses comerciais e não a critérios artísticos ou à necessidade coletiva de compartilhar significados afetivos ou transmitir conteúdos sociais.

Sendo assim, completa-se um giro na espiral silogística de Cosme e o compositor sente-se apto a considerar, apesar de Mário de Andrade, que haveria música brasileira com características folclóricas, desde que se utilize o termo ‘folclore’ no sentido de música popular como o produto da criação coletiva. A diferença com relação a outros países com história mais antiga do que o Brasil estaria no fato de que o legado folclórico de certas regiões apresenta certo elemento de ancestralidade, enquanto que no Brasil existem apenas tradições mais recentes. Nem por isso, porém, deixariam de existir, em nosso país, cantos tradicionais transmitidos por meio oral através das gerações como o resultado da sensibilidade coletiva. Além disso, são determinantes para a conformação da sensibilidade musical nacional, as diferenças que existem nas combinações de fatores estéticos e psicossociais disseminados pelas diferentes regiões brasileiras.

Com relação a outro aspecto discutido por Mário de Andrade, na análise das danças dramáticas populares do Nordeste, especialmente o *Bumba-Meu-Boi*, Cosme considera que a origem e o desenvolvimento dessas danças teriam por base a diversidade de origens que conduzem, no Brasil, à apropriação de tradições européias, africanas ou ameríndias. Essa prática de fazer confluir diferentes tradições é entendida como sendo tipicamente brasileira e explica a combinação de episódios de naturezas díspares para a formação da narrativa popular, em que os personagens, os enredos e os cantos seriam oriundos de tradições distintas

e, muitas vezes, inclusive, antagônicas. Daí, segundo Andrade, resultaria a forma geralmente fragmentária e indistinta de grande parte dos bailados nacionais.

Mesmo concordando em parte com o ponto de vista de Mário de Andrade, Luiz Cosme argumenta que a tendência de agrupar danças em seqüência tem sua origem em tradições populares da Europa medieval e que esse fator, por si só, não invalidaria o aspecto folclórico ou a nacionalidade dessas danças em outras regiões⁷¹. Da mesma maneira, “ainda que as velhas origens históricas do *Bumba-Meu-Boi* sejam atribuídas a Portugal, uma das características e valores dessa dança dramática é ser fundamentalmente brasileira nos tipos, costumes, textos e particularmente nas suas músicas” (COSME, 1953b). Dessa forma, o que define o caráter folclórico nacional (ou ‘popular’, na acepção discutida anteriormente) nessas danças não seria sua ancestralidade, mas os elementos caracteristicamente brasileiros que são combinados para a sua formação. Além disso, a própria prática de agrupar e combinar elementos diversos, oriundos de tradições distintas, já seria um indicativo da personalidade do brasileiro.

Com relação ao que caracteriza a identidade nacional, do ponto de vista musical, Cavalheiro Lima, em notas sobre a obra de Luiz Cosme para o *Correio do Povo*, critica a tendência à validação de obras como sendo brasileiras pelo único fator de utilizarem melodias tradicionais e defende a postura de Luiz Cosme por não utilizar um ‘brasileirismo fácil’, mas estar imbuído da ‘sensibilidade brasileira’ para a concepção de obras com caráter universal. Após um rápido histórico do nacionalismo, desde sua origem no século XIX, o autor considera que foi com Villa-Lobos e o modernismo

que a música brasileira conseguiu mostrar algo de próprio, peculiar de uma realidade cultural nova. E o fez através da contribuição da música folclórica. É nesse estágio que se encontra atualmente. Houve, pois, uma grande oscilação nos ponteiros da bússola cultural. Antes, o natural e aceitável era o compositor conformar sua obra segundo o gosto ou a influência da música européia, especialmente a italiana. Agora, a música tem que ser brasileira. Ocorre, entretanto, que se a considera brasileira com muita benevolência : basta apontar, a obra, algum ritmo de samba ou certas melodias ditas folclóricas ou abeberadas em nascentes populares. A valer tal princípio, um habilidoso músico turco, francês ou inglês, bem que podem fazer música brasileira, para tanto lhes bastando utilizar o *Guia Prático* de Villa-Lobos (LIMA, 1957).

⁷¹ Andrade também utiliza essa premissa, porém para chegar a outro resultado.

Esta é a mesma posição de Luiz Cosme com relação a esse tópico. No livro *Música, Sempre Música* (1959), o compositor consagra quarenta páginas (p. 53-92) à discussão da música folclórica e sua apropriação em outros contextos culturais. O assunto é abordado em três ensaios, intitulados: *Música Popular do Sul, Assim como Duparc... e Salamanca do Jarau*. O primeiro desses ensaios⁷² é dedicado à análise do conteúdo musical do disco *Gaúcho*, lançado pelo Conjunto Vocal Farroupilha, com direção artística de Paixão Cortes e Barbosa Lessa, através do Centro de Tradições Gaúchas 35. Para definir o conceito de folclore, neste ensaio, o autor utiliza o mesmo recurso, que já havia empregado anteriormente, de diferenciar a música folclórica com características de ancestralidade, a música popular criada coletivamente e a música popular urbana elaborada com interesses comerciais. Acrescenta, porém, um comentário de Augusto Meyer⁷³ com relação ao pesquisador do folclore, em que o autor considera que, em geral, o folclorista amador, por não ter formação técnica suficiente, desenvolve suas idéias sobre as origens populares das lendas com base apenas em hipóteses vagas e em sua própria imaginação.

Com isso, Cosme efetua uma crítica bastante contundente ao disco em questão, com a análise de certas danças típicas e canções folclóricas gaúchas. O compositor considera que há propaganda enganosa, pois

no verso da capa do disco, lê-se o seguinte: *Gaúcho* — é um novo ritmo bem brasileiro, lá dos pampas, que nos chega, agora, pela voz do Conjunto Vocal Farroupilha e que marcará uma nova etapa na valorização da música popular brasileira. ‘As melodias aqui interpretadas não têm sabor de produções urbanísticas, são autênticos motivos colhidos pelos lídimos representantes do 35 — Centro de Tradições Gaúchas’ (COSME, 1959b, p. 57).

Para Cosme, entretanto, o que o disco contém são arranjos de caráter internacional, sem a menor legitimidade quanto à autenticidade das canções e danças originais do Rio Grande do Sul. Além disso, o compositor reconhece parentesco com danças nordestinas

⁷² Este ensaio foi publicado originalmente no *Diário de Notícias* (cf. COSME, 1954) e, posteriormente, reproduzido em *Reflexões Sobre a Música Brasileira* (1963).

⁷³ Augusto Meyer (Porto Alegre, 1902-Rio de Janeiro, 1970) foi diplomata, escritor, poeta, jornalista, memorialista e folclorista. Publicou obras de investigação sobre aspectos do folclore sul-rio-grandense – *Prosa dos Pagos* (1943), *Guia do Folclore Gaúcho* (1951), *Cancioneiro Gaúcho* (1952) e *Gaúcho, História de uma Palavra* (1957) – e trabalhos literários em que incorporou elementos regionais na sua poesia de feição modernista – *Coração Verde* (1926), *Giraluz* (1928), *Duas Orações* (1928), *Poemas de Bilu* (1929) e *Sorriso Interior* (1930).

conhecidas na época, que, segundo ele, não poderiam ter qualquer influência sobre a música tradicional sul-rio-grandense.

Barbosa Lessa protestou com relação à opinião de Luiz Cosme, em artigo também intitulado *Música Popular do Sul*, no *Correio do Povo*, em agosto de 1954. O autor reage em tom irônico à opinião de Luiz Cosme:

O compositor de *Salamanca do Jarau* negou a autenticidade de todo o trabalho que, com carinho e perseverança, dois jovens realizaram em dois anos e meio de pesquisas nos rincões mais escondidos de nosso Estado. Tentou – amparado no renome de que goza em nossos meios artísticos – destruir todo o valor de nossa obra.

Não era necessário, cremos, que Luiz Cosme fizesse isso. Basta uma única de suas composições [...] para torná-lo aplaudido e famoso. Porque, então, desencorajar a quem nada mais sabe fazer além de simples toadinhas para serem cantadas nas rodas de galpão? (LESSA, 1954).

Lessa busca diversos meios para desautorizar a opinião de Cosme, chegando a ponto de afirmar que esta seria “a mais engraçada crítica de arte que até agora tive oportunidade de ler” (*ibid.*). O autor faz reflexões sobre a indignação de Cosme, em seu comentário sobre o anúncio na contra-capa do disco, na qual consta uma chamada para o fato de tratar-se de um trabalho de pesquisa folclórica quando, na verdade, o que existe é a harmonização com características da música popular urbana, nacional e internacional. Lessa argumenta que

qualquer pessoa – e muito mais um compositor ou crítico de arte – percebe, uma vez comprado e ouvido o disco, que aquilo é engambelo para os fregueses. Em primeiro lugar, não se trata de ‘um ritmo’, mas de vários ritmos: toadas, rancheiras, limpa-bancos, etc. Em segundo lugar, está bem claro o nome dos autores – inclusive o de Lupicínio Rodrigues, que todo o mundo sabe nunca ter sido um folclorista – mostrando que se trata de música popular e não folclórica. Finalmente, a audição do disco demonstra, desde logo, que se trata de produção de cunho urbanístico (*ibid.*).

Para Lessa, a revolta de Luiz Cosme seria em virtude do fato de ter se sentido ludibriado por um anúncio de capa de disco e, por essa razão, passou à crítica do ponto de vista artístico, quando, na verdade, deveria ter-se dirigido à empresa produtora de discos e não aos músicos e arranjadores: “Luiz Cosme não quis dar a entender que foi burlado por um anúncio. E, em vez de dirigir uma carta de protesto à Fábrica Rádio, escreve um artigo de crítica, metade do qual é destinado a provar o que já está provado pela simples audição das músicas” (*ibid.*).

A crítica de Cosme, porém, é endereçada aos aspectos musicais, e não comerciais, do trabalho do Grupo Vocal Farroupilha, com especial atenção aos arranjos constantes no disco, pois

se nele é evidente o rendimento harmônico e orquestral do arranjo, o mesmo não se pode dizer quanto à sua legitimidade, com relação à cor local. Deve-se fugir, é claro, das possibilidades de arranjar à maneira americana, que se associa, talvez, com obras de tendências internacionais, porém torna-se desastrosa em obras que seria preciso conciliar a excessiva autenticidade dos motivos folclóricos com as exigências da unidade formal da música; por exemplo: no *Balaio*, dança gaúcha (primeira música da face A), verifica-se o processo acima mencionado, principalmente na *coda* final (COSME, 1959b, p. 56).

Barbosa Lessa também acusa Cosme de ser um folclorista de gabinete, “daqueles do início do século” que utilizam critérios pedantes, “num enfeitar-se com penas de pavão”, com base nos “estudos já ultrapassados” de Graciano Azambuja e Cezimbra Jacques, citados por Cosme em seu ensaio sobre o disco *Gaúcho*. Lessa afirma que seu colega Paixão Cortes e ele próprio percorreram sessenta e dois municípios do Rio Grande do Sul para realizar a coleta de canções folclóricas e que descobriram vários novos ritmos de dança e gêneros de canção, que ainda não tinham sido revelados pelos autores citados por Cosme. Entre os gêneros e formas descobertas por Barbosa Lessa e Paixão Cortes estariam: o terol, o chamamé, a polca limpa-banco e alguns gêneros de cantigas-de-trabalho que, segundo o autor, nem se sabia que existiam naquela região do Brasil, antes de sua pesquisa.

No entanto Luiz Cosme destrói a primeira cantiga-de-trabalho gaúcha que se registrou em disco – *Chirimindé* – simplesmente porque certas passagens lhe fazem lembrar sambas de Herivelto Martins. Ora, que culpa nós temos se os ervateiros do Alto Uruguai são donos de alta sensibilidade artística? Cremos que se Luiz Cosme deixasse as delícias do Rio de Janeiro – onde hoje reside – e viesse se embrenhar, com uma gravadora nas costas, nos sertões do Rio Grande, certamente mudaria de opinião (LESSA, 1954).

Em seguida, o autor comenta a crítica de Cosme às suas quatro canções gravadas no disco *Gaúcho*. Sobre a toada *Carreteiro*, de autoria de Lessa, Cosme afirma que

no início, nos transporta para as ilhas dos mares do sul... no Pacífico. Somente no trecho: *Lá se vai o sol entrando* – sente-se a característica melódica da música popular rio-grandense, onde preponderam os graus conjuntos e terceiras, demonstrando, assim, que os elementos pertencentes à invenção coletiva não devem ficar limitados a um simples aproveitamento de cadências, e, sim, oferecer uma unidade comum pelos meios regionais (COSME, 1959b, p. 58).

Lessa afirma ter escrito *Carreteiro* ainda menino, “com finalidade de entreter os campeiros, nas horas de descanso” (LESSA, 1954). Pelo fato de ter sido uma criação espontânea de sua juventude, o autor a considera como sendo, em sua origem, música folclórica: “somente alguns anos mais tarde, por voltas do destino, que essa música de formação por assim dizer folclórica, se tornou popular, com difusão nos meios cultos e, posteriormente, com o milagre de sua gravação por grande orquestra no Rio de Janeiro” (LESSA, 1954). Cosme, porém, dirige sua crítica aos arranjos e não aos gêneros musicais apresentados no disco, pois considera que aqueles deveriam reforçar os aspectos regionais e não serem incorporados simplesmente como acessório ornamental, sem qualquer relação com o contexto original.

Parece-me que devemos considerar os arranjos musicais ou vocais, aplicados aos motivos folclóricos, quando existe uma perfeita coerência entre a autonomia e a variedade de seus elementos. Não só caracterizam o subjetivismo, o tom lírico e instrumental da poesia popular; criam certos processos de folclorização; determinam, por combinações rítmicas, certas seqüências. Enfim, devem apresentar-se como elementos significativos, para conciliar a autenticidade dos motivos (COSME, 1959b, p. 58).

Percebe-se, assim, que Barbosa Lessa e Luiz Cosme estão se dedicando a aspectos distintos do disco, com base em diferentes critérios. A crítica de Cosme está fundada sobre os arranjos e não questiona a originalidade das melodias, pois considera que aqueles desvirtuam a autenticidade destas. Com relação a esse assunto, Lessa destina sua negação à crítica de Cosme com base no fato de que ele e seu colega viajaram por várias cidades do Rio Grande do Sul à coleta de melodias folclóricas – refere-se, portanto, às melodias registradas no disco.

O outro fator diz respeito ao critério utilizado para considerar determinada peça de música como sendo ou não folclórica. Para Cosme, conforme o critério estabelecido no ensaio, o folclore deveria ser algo com características de criação espontânea e coletiva, transmitido por tradição oral através de gerações, além de apresentar aspectos estabelecidos quanto à forma e constâncias rítmico-melódicas. Se esses critérios forem tomados como base, as canções criadas por Lessa não seriam folclóricas, mas concebidas a partir do substrato folclórico, pois não cumprem os requisitos externados por Cosme. Lessa poderia, outrossim, ter realizado uma crítica à concepção de folclore apresentada por Cosme e, com base em seus próprios preceitos, considerar como folclóricas as suas canções. Porém, não realiza essa meta-crítica e não chega realmente a desautorizar a argumentação de Cosme.

Outro aspecto ao qual Barbosa Lessa se dedica é a defesa dos arranjos, pois considera que seriam característicos da música popular urbana do Sul do Brasil, porém sem apresentar caráter folclórico. Como Cosme faz críticas à falta de caracteres folclóricos desses arranjos, estaria endereçando uma crítica errônea, pois não houve intenção por parte dos autores de manter a autenticidade das canções; seu interesse estava em transfigurá-las para poderem ser apreciadas por um público maior de ouvintes em outras regiões do país. Com relação à crítica sobre o arranjo da toada *Carreteiro*, Lessa responde que

ao comentá-la, então, Luiz Cosme descambou para a ironia – deselegante em se tratando de um compositor de renome – para dizer – aproveitando-se de um excesso (gemido de guitarra havaiana) da orquestração de Aldo Taranto – que ‘essa toada nos transporta para as ilhas dos mares do sul, no Pacífico!’ Mas, se existe pessoa que não possui autoridade para fazer uma crítica desta natureza, esta pessoa é justamente Luiz Cosme, cuja toada *Gauchinha* – executada em órgão por João Duval, como característica da Rádio Gaúcha de Porto Alegre – transporta-nos várias vezes por dia, segundo o mesmo critério, à Basílica de São Pedro, em Roma (LESSA, 1954).

Assim, Lessa acusa Cosme de ter realizado, ou deixado que realizassem com sua canção, o mesmo processo que teria criticado no arranjo da toada de Barbosa Lessa. Se o arranjo de *Carreteiro* conduz o ouvinte às ilhas do Pacífico devido à utilização de guitarras havaianas, *Gauchinha* de Cosme, canção que foi utilizada como vinheta da Rádio Gaúcha durante vários anos, também apresenta elementos de origem internacional por lembrar, no tratamento dado ao acordeom, um órgão de catedral católica. O que Lessa deixa de mencionar é o fato de que a música havaiana somente passou a ser internacionalmente conhecida após a Segunda Guerra Mundial, ao passo que a música católica penetrou no Brasil com os primeiros jesuítas e, além disso, a colonização italiana no Rio Grande do Sul foi bastante intensa desde 1875. A própria assimilação do acordeom como instrumento típico gaúcho deu-se através da influência colonial italiana. O fato mais importante, no entanto, é que Luiz Cosme jamais pretendeu que sua canção fosse folclórica, mas sempre esclareceu tratar-se de uma toada em que ocorre a assimilação de elementos folclóricos transfigurados para outro meio artístico. Cosme respondeu, em entrevista a Pery Borges, sobre esse assunto, da seguinte maneira:

Há quem diga que tudo que se refere à tradição, a regionalismo, é folclore. Eu pensava que o inglês que inventou esse termo, só condicionava como folclore a canção, conto, etc., que chegasse até nós pela tradição oral ou escrita, trazendo porém o selo, digamos, de ‘antigüidade arqueológica’. Por essa razão, não considero a *Gauchinha* como folclore (Cosme, *in*: BORGES, 1955).

Ainda, em defesa de seu disco, Barbosa Lessa cita comentários de críticos conhecidos no Rio Grande do Sul, como Carlos Reverbel e Aldo Obino. O primeiro foi um importante crítico literário que resgatou a obra de João Simões Lopes Neto e a publicou em meados do século XX⁷⁴. Quanto a Obino, Lessa cita um artigo em que comparou harmonizações de Ernani Braga, Luiz Cosme e do próprio Barbosa Lessa, concluindo que

o tratamento de Ernani Braga foge à fidelidade de nossas músicas. O contraste com Luiz Cosme foi notório. Aqui, sim, o folclore é genuíno e maravilhosamente proposto... A máxima surpresa nos foi, porém, proporcionada pelos trabalhos de pesquisa de campo de Luiz Carlos Lessa e J. C. Paixão Cortes. Aqui o folclore irrompe com espantosa força e uma eloquência extraordinária (Obino: *in* LESSA, 1954).

Com a citação acima, Barbosa Lessa cai em contradição e desautoriza a opinião de Obino, que se contrapõe à sua própria assertiva, apresentada no início do ensaio, de que *Gaúcho* “se trata de produção de cunho urbanístico” e que isso estaria claro para qualquer crítico de música desde a primeira audição do disco. Lessa conclui sua defesa do trabalho realizado por ele e seu colega Paixão Cortes com um ataque direto a Luiz Cosme, compositor que, segundo o autor, jamais teria conseguido divulgar sua música em grande escala, com exceção de *Gauchinha*,

a única composição de Luiz Cosme que conseguiu popularizar-se – somente alcançou tal difusão popular depois de gravada em disco pelo conjunto Quitandinha Serenaders [...]. Gravada, aliás, com as mesmas características que Luiz Cosme hoje não aceita ao ouvir a interpretação de *Gaúcho* pelo brilhante Conjunto Vocal Farroupilha.

Por que usar dois pesos diferentes para a mesma medida? Se nos atrevemos a conceder essa roupagem cidadina às nossas músicas, Sr. Cosme, talvez tenha sido porque *Gauchinha*, de sua autoria, nos deu o exemplo e o ensinamento... (LESSA, 1954).

Não se tem notícia de que Cosme tenha respondido ao artigo de Barbosa Lessa, apesar de ser certo que o conhecia, pois este se encontra conservado no arquivo particular do compositor.

O aspecto mais importante, no entanto, para Luiz Cosme, em seus ensaios, foi a assimilação de elementos musicais e narrativos de origem folclórica na música erudita. A esse

⁷⁴ Reverbel publicou um ensaio sobre Simões Lopes Neto em 1945, intitulado *J. Simões Lopes Neto, esboço biográfico*, na revista literária *Província de São Pedro*.

tópico, o compositor dedicou grande parte de seus ensaios. A seguir, serão examinados os pontos de vista do compositor quanto às origens da música brasileira para, logo após, abordar seu entendimento da música nacional da primeira metade do século XX e, finalmente, tratar dos ensaios em que o compositor se dedica a comentar sua própria obra.

Cosme parte da leitura de um poema de Olavo Bilac para chegar à conclusão de que a música brasileira nasceu da confluência de elementos oriundos de culturas advindas de três continentes – a América, a Europa e a África. O poema de Bilac diz:

Tens às vezes o fogo soberano
Do amor: encerras na cadência, acesa
Em requebros e encantos de impureza,
Todo o feitiço do pecado humano.

Mas, sobre essa volúpia, erra a Tristeza
Dos desertos, das matas e do oceano:
Bárbara poracé, banzo africano,
E soluços de trova portuguesa.

És samba e jongo, xiba e fado, cujos
Acordes são desejos e orfandades
De selvagens, cativos e marujos:

E em nostalgias e paixões consistes,
Lasciva dor, beijo de três saudades,
Flor amorosa de três raças tristes.

Cosme aproveita a última expressão desse poema⁷⁵ para chegar à conclusão de que a música brasileira teria nascido da confluência dessas ‘três raças tristes’. A combinação de aspectos provenientes das tradições musicais dessas três etnias teria produzido a molície característica da música brasileira, com suas constâncias melódicas, seus esquemas rítmicos e suas cadências características. Como grande parte da música nacional nasceu como canção, isto é, melodia vinculada a um texto específico, a influência portuguesa seria a mais profunda por trazer o aporte da língua predominantemente falada no país. Assim, aspectos rítmico-melódicos da prosódia portuguesa, conforme pronunciada em cada uma das diversas regiões do Brasil, foram incorporados à maneira de cantar do brasileiro. A assimilação desses elementos lingüísticos na estrutura musical produziu, com o passar do tempo, processos

⁷⁵ Renato Almeida já havia citado o mesmo poema de Bilac, em obra referenciada por Cosme, para chegar ao mesmo resultado que o compositor sul-rio-grandense (cf. ALMEIDA, 1942, p. 6).

rítmicos e melódicos que se mantêm e se propagam através da transmissão oral de cantos tradicionais, de geração a geração.

Da música afro-brasileira, Cosme privilegia a assimilação dos ritmos de dança e dos cantos ritualísticos em que foram incorporados elementos rítmicos e melódicos de origem africana, com a influência das línguas que foram trazidas da África para o Brasil com o processo da escravatura. A ascendência de caracteres ameríndios sobre a música brasileira teria sido, para Cosme, a mais frágil. Isso seria devido ao fato de que os indígenas não se sujeitaram à dominação dos portugueses e, por essa razão, ou foram compelidos para as regiões mais remotas do país, ou foram dizimados na luta pelo território. Assim, o brasileiro, na sua formação histórico-cultural, teve pouco contato com os povos indígenas e suas culturas. Por essa razão, pouco absorveu da música ameríndia. De qualquer forma, porém, Cosme considera que os traços peculiares da música dos três povos mencionados – o português, o índio e o africano – foram assimilados e amalgamados na formação e no desenvolvimento posterior da música brasileira.

As três raças tristes: a portuguesa, a negra e a ameríndia são, realmente, os alicerces da nossa música. Aos portugueses devemos a feição mais nacional. Dos negros e suas danças nos ficaram o ritmo alegre e cantos mandingueiros, que ainda hoje servem de inspiração a tantos compositores. Dos indígenas, pouco recebemos, embora esse pouco tenha deixado suas raízes profundas; aludimos aos instrumentos de percussão, como o maracá e o chocalho, tão usados em nossas orquestras populares (COSME, 1959b, p. 50).

Com base nessa tríplice formação, a música brasileira foi-se desdobrando em diferentes direções. Desses movimentos teriam surgido dois fluxos principais, que são denominados por Cosme como a música folclórica de origem rural e a música popular urbana. Esta se desenvolveu nas grandes cidades que foram se formando desde o século XVII. Como exemplo de música popular urbana com tradição secular, Cosme aborda a modinha, a qual considera como uma espécie de “cantiga sentimental, tão conhecida e apreciada, desde o século passado até o começo do atual, [...] gênero representativo da música popular urbana, chegando até nós através dos colonizadores europeus” (*ibid.*, p. 50). O compositor percebe, na modinha, elementos originários da canção popular portuguesa e da ópera italiana. Além disso, reconhece que “em certas peças de compositores clássicos e românticos, como Mozart, Mendelssohn, Grieg e outros, encontramos trechos de grande aproximação com a nossa modinha” (*ibid.*, p. 50-51). O autor cita alguns dos poetas que foram musicados pelos

modinheiros – como Tomás Antônio Gonzaga, Castro Alves e Tobias Barreto – e completa suas reflexões sobre a modinha com um questionamento: “Depois disso, o que restou da nossa tão cara modinha? O esquecimento quase total, que lhe deram os nossos compositores mais populares, fez com que ela caísse em completo desuso” (*ibid.*, p. 51-52). O compositor faz a ressalva de que alguns compositores eruditos contemporâneos estavam retomando as feições da antiga modinha imperial em sua produção de canções de câmara. Entre eles, cita Luciano Gallet, Heitor Villa-Lobos, Jayme Ovalle e Radamés Gnattali.

Sobre os caracteres de origem folclórica e popular assimilados por Villa-Lobos, em sua produção musical, Cosme considera que são o resultado de um processo de interpenetração de elementos musicais de diferentes origens. Entre os recursos encontrados na música desse compositor, Cosme percebe a confluência de aspectos oriundos da música folclórica e da música popular urbana brasileira com o “conteúdo enérgico, por vezes áspero, adquirido pelo progresso do idioma musical em sua órbita de desenvolvimento” (COSME, 1961, p. 99). Isso significa que elementos característicos brasileiros são elaborados através de processos compositivos aproveitados da música moderna internacional, assim como de aspectos da música tradicional centro-européia, absorvidos, sobretudo, das técnicas contrapontísticas de Johann Sebastian Bach. Para Cosme, a fase nacionalista de aspecto folclórico da produção de Villa-Lobos teria marcado “o ciclo mais original e mais fortemente consciente da história musical do Brasil contemporâneo” (*id.*, 1953e, p. 22-23).

A principal importância da música de Villa-Lobos para a cultura nacional estaria em revelar “a sua universalidade artística pelas criações e descobertas dos elementos formais plásticos em que tece os motivos sugeridos” (*id.*, 1961, p. 99). Dessa forma, compreende-se a posição de Cosme no contexto da música brasileira de sua época com relação à assimilação do folclore na música de concerto. Para o compositor, o músico erudito teria a incumbência de pesquisar e descobrir o populário nacional de forma a revelá-lo por meio de uma forma extensiva, ou seja, trabalhar no sentido de elaborar os elementos regionais através de processos universais. Além disso, para Cosme, é importante a atitude do compositor frente ao material sonoro com o qual trabalha. O autor considera que a simples estilização de elementos folclóricos ou sua mera transposição para outros meios musicais não são suficientes para a sua elaboração em um contexto artístico mais amplo. Seria necessário transfigurar os aspectos oriundos da música folclórica e popular, no sentido de conduzi-los na direção dos meios mais abrangentes da criação musical, e não apenas apresentá-los com nova roupagem instrumental.

Assim sendo, também nesse sentido, Villa-Lobos representou um momento de fundamental importância para a música brasileira, pois, “em suas *Bachianas Brasileiras*, não estiliza e sim desfigura com indiscutível liberdade certos processos contrapontísticos aplicados ao folclore brasileiro” (*id.*, 1953e, p. 23).

Seguindo no mesmo campo de considerações, Cosme examina os elementos a serem levados em conta na elaboração de um trabalho artístico. Para o compositor, deve haver equilíbrio entre os diferentes aspectos que participam no processo de produção musical. Assim, a inventiva criadora peculiar do compositor, a introdução de novas idéias musicais e os novos materiais sonoros seriam incorporados para possibilitar a aplicação e o desdobramento de elementos de origem popular em uma contextura mais ampla. Todos esses recursos seriam elaborados de forma a tornar a estrutura compositiva de cada peça em particular orgânica e coesa. Quanto a essas considerações, Cosme retoma a discussão em torno de certos compositores brasileiros, a quem não denomina explicitamente, nos quais percebe certa incoerência entre o ponto de vista que externam verbalmente e o resultado de seu trabalho criativo.

Para Cosme, há aqueles músicos que não se debruçam suficientemente sobre os problemas de ordem estética e histórica que determinam o pensamento musical e, por essa razão, não alcançam a adequação necessária entre os diferentes aspectos que concorrem para a elaboração do objeto artístico. Muitos desses compositores esforçam-se por descobrir novos meios de elaboração dos elementos folclóricos, porém não se dedicam suficientemente à pesquisa de novos processos de elaboração em um sentido mais amplo. Assim, terminam por aplicar o resultado de suas pesquisas no campo da música folclórica à reprodução de antigas fórmulas de organização sonora, já bastante desgastadas pela tradição. Outro aspecto a ser considerado, segundo Cosme, é o fato de que a criação e a invenção artística devem ser o resultado da reflexão e da elaboração de materiais e conceitos originários do próprio processo criativo, isto é, devem ter como fonte a própria arte, e não partir de reflexões exteriores a ela.

Apesar da extensa e densa obra da música erudita brasileira, nota-se, ainda, em certos compositores, uma espécie de divórcio entre a estética que os governa, na fusão com a música de caráter popular, e aquela que eles pretendem realizar. Portanto, cabe a esses compositores observarem que, é no íntimo que o problema estético se explica, de antemão, em termos históricos, porque, sendo a fonte do pensamento artístico uma volta aos princípios formais, manifestar-se-ão sempre novas possibilidades, surgindo, assim uma nova lógica do pensamento artístico, nascida essencialmente da arte (COSME, 1963, p. 65).

Ainda com relação a esse tópico, Luiz Cosme dá atenção às relações entre o folclore como fonte de inspiração e a universalidade pretendida nas obras de música erudita em geral. Para o autor, o artista, ao tomar o elemento folclórico como material de base para a sua produção, deveria estar atento ao excesso de regionalismo para não se lançar na direção do puro exotismo. Por essa razão, o compositor deve estar atento aos fluxos divergentes que correm paralelamente ao processo criativo e o influenciam constantemente. Esses movimentos, que escoam em múltiplas direções, podem ser compreendidos com base na observação de alguns aspectos concernentes ao processo de criação que se inter-relacionam de forma dicotômica. Uma dessas dicotomias aparece como um movimento contínuo e alternado, de aproximação e afastamento entre a confluência de elementos díspares e a dispersão de elementos similares. Tem-se, desse modo, dois blocos de termos contrários: o primeiro diz respeito à distância, por se referir às inter-relações entre elementos que se apresentam de forma contígua ou afastados entre si; o segundo se relaciona à sua compatibilidade, pois se trata das relações de confluência ou divergência desses elementos.

Com relação ao desdobramento de elementos folclóricos através de processos compositivos contemporâneos, esses fluxos se cruzam em diversos pontos, gerando diferentes possibilidades de interpenetração de materiais e procedimentos. Assim, na relação entre o material tradicional e o procedimento renovador podem ocorrer, por um lado, desmembramentos de elementos similares com o sentido de produzir dispersão e pulverização do processo compositivo; do ponto de vista das técnicas de composição, essa disjunção pode ser atingida com base na fragmentação de caracteres tradicionais (sejam eles folclóricos, populares ou clássicos) e sua elaboração através de processos de variação, desenvolvimento e transformação que podem percorrer o trabalho criativo, no sentido de produzir multiplicidade de caminhos a partir de um núcleo comum⁷⁶. Por outro lado, a diversidade de materiais oriundos de diferentes procedências (sejam elas folclóricas ou populares, rurais ou urbanas, atuais ou tradicionais, nacionais ou internacionais) pode convergir na direção de uma totalidade unificadora. Essa afluência de elementos distintos – e, até mesmo, divergentes – pode ser efetivada através da análise das características particulares de cada elemento e do destaque dos fatores comuns entre seus diferentes aspectos. Ao proceder dessa maneira, o

⁷⁶ O desdobramento da canção folclórica sul-rio-grandense *Meu Boi Barroso* no desenrolar da lenda-bailado *Salamanca do Jarau* representa perfeitamente esse processo, na primeira fase compositiva de Cosme (cf. MATTOS, 1997).

compositor poderia, no ato da criação, instalar-se no espaço que separa a produção de novas estruturas e a assimilação de elementos tradicionais, para alcançar autonomia entre os elementos similares e contíguos e, ao mesmo tempo, obter a confluência entre materiais distantes e divergentes entre si.

Para Cosme,

a fonte generosa de inspiração musical define um ambiente, um clima próprio ao crescimento do talento inventivo e vincula-se à cultura civilizada, de modo que as obras mais livres não se tornem excessivamente regionais ou extravagantes.

Assim, só devemos considerar a inventiva criadora, aplicada aos motivos populares, na existência duma perfeita conexão entre a autonomia e a variedade de seus elementos. Essa iniciativa criadora não só caracteriza o subjetivismo, o tom lírico da poesia popular; cria certos processos de folclorização; determina, como elemento significativo, para conciliar a autenticidade dos motivos regionais (COSME, 1963, p. 40).

Aparentemente, Cosme estaria propondo uma conciliação entre os elementos tomados da música folclórica com as novas técnicas compositivas contemporâneas. Porém, em entrevista para o *Jornal de Letras* (1958), responde à pergunta se haveria algum conflito entre a música atonal e as correntes folclóricas com um ponto de vista em que se coloca no ponto intermédio entre o que seria uma resposta positiva e uma resposta negativa: “conflito entre a música atonalista e as correntes folclóricas não há; o que há é a impossibilidade de conciliar os motivos populares com o atonalismo, ou vice-versa” (QUEM, 1958). Isso leva a entender que o compositor não estava propondo a conciliação entre as diferentes tendências da música brasileira; até porque, já havia passado oito anos do ápice das discussões entre os nacionalistas e os universalistas. O que Cosme propõe é uma nova tomada de posição do músico frente à realidade que se configura à sua volta, no sentido de não se ater somente a uma ou outra das correntes que geram o devir histórico. O artista criador se coloca no intervalo que separa as diferentes linhas de convergência e divergência, no intuito de apreender ambos os fluxos de uma só vez, e, através de um movimento preciso que lhe proporcione uma tomada crítica de posição, é-lhe possível absorver os elementos substanciais de ambas as fontes, no sentido de transcendê-las e ultrapassá-las.

Ao examinar o que sucedeu na música brasileira a partir da década de 1940, percebe-se que a resposta de Cosme ao *Jornal de Letras*, sobre as relações entre a música folclórica e a música atonal, apresenta um sentido ambíguo. Se, do ponto de vista de sua postura crítica,

Cosme expõe possibilidades de renovação com relação ao posicionamento do compositor frente à realidade cambiante, do ponto de vista da análise histórica, sua interpretação não condiz ao que realmente ocorreu na música brasileira da época. Para estar de acordo com a realidade, a solução para o problema da relação entre as correntes folclóricas e a música atonal deveria ter sido o contrário da resposta de Cosme. O que houve, pois, foi o conflito entre os músicos praticantes de técnicas e processos compositivos ligados à música atonal/dodecafônica e os partidários do nacionalismo, que tinham por princípio a assimilação de elementos folclóricos na música erudita brasileira. Disputa que chegou ao seu ápice com as cartas abertas de Guarnieri e Koellreutter, no final de 1950.

Por outro lado, diversos compositores nacionais, partidários das mais diferentes tendências estéticas, buscaram a conciliação de elementos da música popular ou folclórica brasileira com novas técnicas e processos compositivos. No período em que Cosme respondia à entrevista citada acima, em 1958, o Grupo Música Viva já se tinha dissolvido e a maior parte de seus membros havia investigado novas possibilidades de conciliação entre essas práticas que, anteriormente, eram consideradas incompatíveis. Ao longo das décadas de 1940 e 1950, vários foram os compositores brasileiros que buscaram utilizar elementos oriundos da música brasileira – de origem portuguesa, africana, indígena, folclórica ou popular urbana – como material de base para seus trabalhos, que se desenvolveram a partir de processos compositivos tomados como sendo inovadores na época. Assim, o que ocorreu foi exatamente o processo inverso ao exposto na resposta de Cosme quanto a esse aspecto: houve, sim, conflito entre as tendências atonalistas e as correntes folclóricas brasileiras, porém nada impede que sejam conciliados elementos populares e estruturas atonais.

Koellreutter acreditava que não há incompatibilidade entre material, técnica e estilo, isto é, considerava que existe a possibilidade de incorporar qualquer material sonoro (originário de qualquer procedência) no âmbito de qualquer estilo musical ou técnica de composição. Da mesma forma, para Koellreutter, qualquer técnica de composição pode ser utilizada para a elaboração de qualquer estilo musical. Assim, segundo esse preceito, seria possível absorver os elementos característicos da música brasileira através de processos dodecafônicos (ou qualquer outra técnica de composição) e torná-los compatíveis em um todo musical orgânico. Isso foi, na sua prática compositiva, o que realizou Luiz Cosme em algumas de suas obras, tais como: *Bombo* (1934), *Lambe-Lambe* (1946), *Modinha* (1947), *Madrugada no Campo* (1948) e *Novena à Senhora da Graça* (1950).

Com relação à sua prática musical e à assimilação de elementos folclóricos transpostos para outros meios musicais, Luiz Cosme publicou alguns ensaios em que exemplifica com suas próprias composições, concebidas para diferentes finalidades e diversas formações instrumentais. Em ensaio intitulado *Assim como Duparc...*, que consta no livro *Música, Sempre Música*, o compositor cita a monografia em que Vasco Mariz compara sua atitude de destruir algumas peças de juventude com o compositor francês Henri Duparc, que destruiu grande parte de sua música em um acesso psicótico. Cosme ironiza o texto de Mariz e realiza uma análise do auto de Natal *O Menino Atrasado*, escrito em parceria com Cecília Meireles, em 1946. Trata-se, conforme mencionado anteriormente, de uma peça para teatro de marionetes em dois atos, que foi apresentada no Instituto Pestalozzi do Rio de Janeiro. Cosme efetua um exame detalhado da narrativa escrita por Meireles e tece considerações sobre o seu próprio processo de elaboração da música incidental, idealizada para acompanhar a cena.

Já na música que introduz a narrativa, Cosme afirma que são apresentados fragmentos retirados da melodia de um Lundu do Norte, intitulado *A Borboleta do Natal*, tocados por um duo de flauta e clarinete. No primeiro ato, que inicia com uma imagem de amanhecer campestre, com figuras de animais, flores, pastores e pastorinhas, Cosme informa que “para essa pequena paisagem pastoril são aproveitados temas musicais originados de *A Borboleta de Natal*, numa duração de seis compassos, somente de flauta” (COSME, 1959b, p. 62). Em seguida inicia-se um coro de anjos, que cantam um tema próprio do compositor adaptado para a situação; “após um trinado de flauta, a primeira pastorinha e os pastores dançam e cantam um motivo temático próprio” (*ibid.*, p. 63). Em seguida aparece uma borboleta azul, que dialoga com o coro de pastores e pastorinhas, que canta “o Lundu do Norte *A Borboleta de Natal*, agora, a citação textual” (*ibid.*, p. 65).

Em seguida, Cosme procura demonstrar como realizou musicalmente a representação musical de um grupo de pastores que passa pela cena e se afasta cantando através de um processo de repetição da mesma linha melódica em *bocca chiusa* e diminuindo a intensidade sonora. “Depois de dois compassos de tempo marcial, o grupo canta um tema adaptado da Cantiga de Reis” (*ibid.*, p. 65). Após o distanciamento dos pastores, aparecem duas pretinhas, que realizam um dueto: “as duas pretinhas cantam um tema original, em forma de samba” (*ibid.*, p. 66). Em seguida, entra em cena um grupo de baianas vendendo pé-de-moleque e cocada. Elas entoam um pregão carioca, dançam e cantam uma melodia de roda. A seguir, aparece um violeiro do Norte e sua companheira. “O violeiro canta um coco de praia, *Oh Iaiá*,

o meu carreiro. A companheira responde em células ritmo-melódicas da canção” (*ibid.*, p. 68).

Após a entrada e saída de cena de cada um desses personagens, entra um grupo grande, formado por uma costureira, uma cozinheira, um gaúcho e um vaqueiro do Norte. Cada um desses personagens entoa canções típicas de suas regiões. O vaqueiro nortista canta *Boi Tungão*, um coco-de-ganzá e uma embolada com caracteres cômicos, “consistindo apenas numa sucessão de palavras, associadas por seu valor sonoro” (*ibid.*, p. 69). Depois, o gaúcho canta *Meu Boi Barroso*. Neste ponto, Cosme faz questão de marcar sua liberdade para com a utilização de elementos folclóricos:

Se folclore musical é expressão que se possa empregar, especialmente, aos cantos tradicionais transmitidos de geração a geração e comum pelos meios de uma plaga, veremos que o *Boi Barroso* – a solfa que todos apreciam – deve ser reconhecida como a toada mais popular em todo o Rio Grande do Sul, razão pela qual empregou-a neste Auto (*ibid.*, p. 69).

Após a saída do gaúcho de cena, entra um sorveteiro que entoa um dos pregões mais populares do Rio de Janeiro, *O Sorveteiro*, que na época da composição do auto de Natal de Meireles e Cosme já estava em desuso. Assim que o sorveteiro sai de cena, avista-se, ao longe, o pórtico de uma cidade oriental, que indica a presença dos Três Reis Magos. Esses são anunciados por um dueto de flauta e clarinete que interpretam elementos coligidos da Cantiga de Reis *Oh de casa, nobre gente*. Antes da entrada dos reis em cena, as pastoras ainda cantam a Cantiga de Reis, enquanto os Reis passam à distância. Em seguida, “uma melodia simples, em dois por quatro, é cantada pelos reis” (*ibid.*, p. 71). Assim termina o primeiro ato.

O segundo ato inicia com uma introdução de seis compassos, em que é tocada uma marcha-rancho, cujo tema é original de Luiz Cosme. Seguem várias cenas com música de Cosme com base em elementos folclóricos ou populares assimilados de diferentes regiões do Brasil. Antes de finalizar este ato, todos cantam um acalanto escrito anteriormente por Cosme e adaptado para este Auto de Natal. O segundo ato finaliza dessa maneira. No epílogo, o Menino Atrasado acorda e canta “uma melodia simples, em três por quatro” (*ibid.*, p. 74) com material transformado a partir do acalanto que finalizou o segundo ato. Então, todos começam a cantar e dançar enquanto a borboleta azul entoa novamente a canção *A Borboleta de Natal*. “Termina a peça com idéias musicais originadas do Lundu do Norte *A Borboleta de Natal*, num *tutti* orquestral grandioso” (*ibid.*, p. 75).

Após descrever em detalhe o auto de natal *O Menino Atrasado*, Cosme completa seu ensaio com as seguintes considerações:

Pelo exposto verifica-se que eu não detesto o folclore, acho simplesmente, que o seu uso não deve ficar limitado a um simples aproveitamento de ritmos e cadências, e, sim, a uma elaboração musical desses elementos populares. Seria mesmo absurdo, se tal não fosse o meu pensamento, pois basta recordar a formação popular na *Ars Nova* italiana e francesa do século XIV, e ainda a influência popular na ópera italiana (*ibid.*, p. 75).

Logo após esse ensaio, o compositor segue seu livro *Música, Sempre Música* com um texto em que realiza uma análise da lenda-bailado *Salamanca do Jarau*. O compositor comenta aspectos da lenda sul-rio-grandense e sua origem mourisca, na Espanha, e, em seguida, demonstra qual foi o seu enfoque musical sobre a narrativa, com base no conto de Simões Lopes Neto. Cosme não seguiu a totalidade da lenda, mas se ateve somente aos elementos que considerava como sendo os mais significativos do ponto de vista da estruturação de uma música que se adaptasse às necessidades coreográficas. Em seguida, apresenta os principais protagonistas da história para, na seqüência de seu texto, refletir sobre o início da obra: “O sentido inicial da lenda-bailado está resumido no *Rastro do Boi Barroso*; Blau, o gaúcho pobre, vê o vulto do Santão de face tristonha e branca e o medo lhe gela o coração calejado pela vida. Tudo é mistério nesse lugar ermo e sombrio da Salamanca, e, no silêncio da noite, o Santão conta o segredo da furna encantada” (*ibid.*, p. 80)

Cosme segue mesclando a narrativa de elementos da lenda com aspectos musicais, até o momento em que desemboca em um procedimento peculiar para descrever as relações entre a música e a lenda: durante cerca de dez páginas, são postos, lado a lado, trechos do conto original de Simões Lopes Neto, no qual Cosme se baseou para escrever a música, e segmentos de um ensaio do crítico e compositor Paulo Guedes sobre o bailado *Salamanca do Jarau*. Ambas as citações são justapostas sem qualquer intervenção de Cosme, para que pudessem ser cotejados os elementos da lenda com relação ao seu tratamento musical. O único indício de que se trata de um ou outro autor citado é a posição dos textos na página: o conto de Lopes Neto é apresentado à esquerda, enquanto que o ensaio de Guedes aparece com deslocamento à direita. Dessa maneira, Luiz Cosme se exime de realizar crítica ao seu próprio trabalho e está livre para apresentar as considerações de seu colega Paulo Guedes com relação à sua obra. No texto de Guedes, os comentários sempre dizem respeito à feitura musical e sua relação com a narrativa folclórica apropriada para a composição do bailado.

Para finalizar seu ensaio, após a última citação de Lopes Neto seguida da citação de Guedes, Cosme apenas acrescenta a frase: “termina, assim, a lenda bailado em pianíssimo suave e evocador [*sic*]” (*ibid.*, p. 92). Cosme soube escolher muito bem a análise de Paulo Guedes sobre a sua *Salamanca do Jarau*, pois se trata realmente de uma análise muito bem sucedida, sendo certamente um dos ensaios mais pertinentes sobre a música de Luiz Cosme⁷⁷.

Com ensaios dedicados à sua própria produção musical, em que apresenta a análise de suas obras nas quais foram incorporados elementos oriundos do populário de diferentes regiões do Brasil, Luiz Cosme explicita a sua posição com relação à assimilação do folclore na música de concerto brasileira. Além de apresentar seus pontos de vista com relação à sua própria obra, através de análise elaborada por ele ou por outros ensaístas, o compositor dedicou-se amplamente ao exame da música brasileira e sua história, sobre a qual escreveu o volume intitulado *Reflexões Sobre a Música Brasileira* (1963). Nessa obra, o autor examina aquilo que considera como sendo as origens da música artística nacional: a transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, e a anexação do Brasil como Vice-Reinado de Portugal. Para Cosme, esse fato proporcionou um período de grande desenvolvimento cultural e econômico para o país, que culminou com o processo de Independência de 1822. Além disso, o autor informa que surge, nessa época, “o primeiro nome ilustre da música brasileira” (COSME, 1963, p. 21), José Maurício Nunes Garcia, que foi nomeado inspetor de música da Capela Real. Em seu texto, Cosme salta de reflexões sobre a vida e a obra de José Maurício para comentários sobre Antônio Carlos Gomes, a quem considera como o acontecimento mais importante da música brasileira após a morte do padre-mestre. Após comentários sobre o compositor campineiro, e antes de entrar na discussão sobre o período nacionalista moderno, Cosme comenta algumas manifestações de caráter folclórico e popular. O autor ainda discute a modinha e a bossa-nova como sendo duas das mais importantes contribuições urbanísticas para a canção nacional.

Outros livros de Cosme, como *Música e Tempo* (1952), *Horizontes de Música* (1953) e *Música, Sempre Música* (1959), apresentam ensaios bastante ricos do ponto de vista da discussão de problemas estético-musicais controversos na época. O primeiro se caracteriza por concepções que se encaminham no sentido oposto à conformidade de julgamentos com

⁷⁷ Para o exame detalhado das críticas e análises escritas sobre a lenda-bailado *Salamanca do Jarau* de Luiz Cosme, cf. MATTOS, 1997, p. 72-102.

relação aos modelos vigentes de assimilação do folclore, como também por discutir determinadas obras e compositores através de procedimentos inusitados (como a comparação da música para piano de Chopin com a técnica dodecafônica ou por se dedicar à explicação de técnicas e estilos considerados de difícil assimilação). A segunda das obras citadas, além de também apresentar concepções polêmicas, se distingue por estar organizada em forma de sonata, pois seus capítulos têm títulos retirados dos movimentos de uma possível sonata – *Allegro con brio; Tempo moderato, quasi adagio; Poco vivace; Allegro energico e passionato (finale)*. Em *Música, Sempre Música*, aparecem ensaios bastante criativos do ponto de vista da concepção formal – o procedimento utilizado no artigo *Salamanca do Jarau*, em que são justapostas citações de dois autores distintos (Simões Lopes Neto e Paulo Guedes), é também adotado em outros textos: no ensaio *Credo in unum Deum* são dispostas ponderações de Cosme sobre a música sacra e a polifonia católica, alternadas com trechos em latim, retirados da Bíblia; o artigo intitulado *Wozzeck* é iniciado com a citação de três pontos de vista distintos sobre a ópera (de Arnold Schoenberg, René Leibowitz e Mário de Andrade), os quais são posteriormente discutidos pelo autor e comparados a aspectos da obra de Alban Berg. Além disso, *Música, Sempre Música* se destaca como uma das obras teóricas mais interessantes de Cosme também pelo fato de acrescentar dois ensaios em que são discutidos os princípios de organização e os materiais sonoros da música concreta⁷⁸.

⁷⁸ O primeiro ensaio de Cosme sobre a música concreta foi publicado no *Diário Carioca*, em 27 de dezembro de 1953 (cf. COSME, 1953d).

3. A OBRA MUSICAL DE LUIZ COSME

A obra musical de Luiz Cosme se desenvolve em linhas independentes de atuação, em que não há coincidência precisa entre suas maneiras estilísticas⁷⁹ e seus períodos cronológicos. A utilização de material musical e seus processos de elaboração se distinguem, na obra do compositor, mais de acordo com os meios sonoros ou com o gênero musical abordado do que conforme a fase em que se encontra determinada peça musical, em particular. Pode-se distinguir quatro linhas distintas de atuação do compositor, levando-se também em consideração o gênero musical de cada um de seus trabalhos. A música de Cosme divide-se em três maneiras principais de tratar o material sonoro, sendo que há interações e combinações entre elas. Essas maneiras são a organização diatônica das alturas, organização cromática das alturas e organização dodecafônica das alturas. Além desses processos, que são os mais freqüentes e os mais importantes na música de Cosme, ocorrem também incursões em métodos de organização hexatônica das alturas, em algumas peças do compositor. A única peça em que há predomínio de estruturas embasadas em processos de organização hexatônica é *Mãe d'Água Canta*, para violino e piano, que está amplamente elaborada em torno de uma escala de tons inteiros; também na peça para violoncelo e piano *Falação de Anhangá-Pitã* há incursões em processos de organização hexatônica e no último movimento da *Pequena Suíte* há breves segmentos isolados com esse mesmo recurso, que também ocorre na *Salamanca do Jarau*.

Os meios de organização diatônica das alturas encontrados na música de Luiz Cosme movem-se em torno de dois processos distintos de elaboração: a estruturação tonal e a estruturação modal. O caráter tonal caracteriza-se por movimentos harmônicos e melódicos

⁷⁹ A expressão 'maneira estilística' é utilizada, neste trabalho, para a análise das características da música de Luiz Cosme a partir da utilização dessa expressão pelo próprio compositor, que, ao se referir à obra de Beethoven, afirma: "o critério histórico-musical dividiu a produção de Beethoven em três períodos ou maneiras de compor. A primeira abrange os seis primeiros quartetos; os trios de corda, o primeiro e o segundo concertos de piano e a primeira sinfonia. À segunda maneira, pertencem as sinfonias, da segunda à oitava, cindo quartetos de corda; o concerto para violino; o terceiro, quarto e quinto concertos de piano. O terceiro período, coincidindo com a surdez, é o das obras-primas de Beethoven: a nona sinfonia; a missa solene e os últimos quartetos de corda" (COSME, 1959b, p. 112). Em outro texto, Cosme se refere às possibilidades estilísticas da música moderna: "existem compositores que nunca usaram uma só maneira de compor: diatônica, cromática ou neoclássica, sem exclusão das outras" (*id.*, 1959a, p. 69). A análise estilística da obra de Cosme irá demonstrar que ele pertence a esta categoria de compositores, pois escreveu peças com processos modais, tonais, atonais e dodecafônicos, muitas vezes simultaneamente, na mesma peça.

progressivos em direção a determinado eixo tonal. Nesse contexto, destacam-se as tonalidades maiores, com linhas melódicas que apresentam movimentos fortemente direcionados e harmonização funcional, com base em processos de tensão e relaxamento que convergem na direção de um centro principal de polarização. Os aspectos modais distinguem-se por linhas melódicas de caráter circular, isto é, que não se desenvolvem em direções predeterminadas. Essas melodias geralmente fazem referência aos modos tradicionais através da influência de recurso modais da música folclórica e popular brasileiras. Harmonicamente, os elementos modais encontrados na música de Cosme caracterizam-se por ambientes sonoros estáticos, efetuados a partir de padrões de *ostinato*, notas pedais ou através da permanência de um único acorde durante longos períodos de tempo.

Outra característica encontrada na música de Luiz Cosme é a superposição de materiais diatônicos de origens diferenciadas; esses materiais podem ser associados tanto por meio da sobreposição de diversos modos ou tonalidades, como através da associação simultânea de acordes distintos. Com isso, obtém-se estruturas politonais e polimodais, assim como poliacordes que são combinados de diversas maneiras ao longo de determinado trecho ou seção. Todos esses elementos podem ser empregados isoladamente ou através de diversas formas de combinação entre si. Em geral, quando ocorre utilização preponderante de organização diatônica das alturas, na música de Cosme, aparecem processos de estruturação rítmica regular e construção melódica com base em processos e escalas modais características da música brasileira.

A organização cromática⁸⁰, que é mais freqüente na música de câmara e nas transições entre seções da música orquestral de Cosme, caracteriza-se por estruturas harmônicas tonais ou atonais. Na música cromática em que predominam elementos tonais, os pólos de atração são geralmente enfatizados através de meios melódicos tonalmente estáveis, que são harmonizados por encadeamentos cordais não-funcionais, em que há predomínio de seqüências de acordes de sétima diminuta que, *per se*, esclarecem o centro tonal de determinado segmento ou seção. Como a maior parte dos acordes empregados na música de

⁸⁰ Cosme emprega a expressão ‘cromatismo diatônico’ quando se refere a esses processos, expressão que já aparece no *Manifesto 1946* do Grupo Música Viva, para explicar estruturas harmônicas em que há encadeamentos cromáticos em torno de um ou mais eixos tonais. Essa expressão é utilizada nos ensaios de Cosme, a partir de *Considerações Sobre a Música Atonal e a Técnica dos Doze Sons* (cf. COSME, 1949), para diferenciar conceitos como: tonalidade, atonalidade, cromatismo diatônico, música serial e técnica dos doze sons.

Cosme tem base triádica, nas peças em que os processos de organização cromática das alturas são mais evidentes, destaca-se a utilização abundante de tríades estendidas (diferentes formações de acordes de sétima, acordes de nona, acordes de décima primeira e acordes de décima terceira) e de tríades com notas adicionadas, das quais o acorde com sexta adicionada é o mais comum. São também utilizados acordes com base em harmonia quartal e *clusters*, porém estes aparecem, em geral, com o sentido de produzir diversidade de sonoridade e não como sendo a base das formações verticais.

A estruturação cromática com caráter atonal, na música de Cosme, distingue-se pelo emprego da totalidade da escala cromática em breves períodos de tempo. Em geral, são segmentos em que predominam texturas polifônicas, sendo que o cromatismo deve-se ao resultado da combinação entre as diversas partes em contraponto. Trata-se de trechos sem definição tonal específica que aparecem entre segmentos nos quais a tonalidade é definida por meios lineares, enquanto a harmonização permanece tonalmente instável. Processos cromáticos de caráter tonal e atonal aparecem, muitas vezes, justapostos sem preparação ou transição de uma seção a outra. Há, também, segmentos em que materiais melódicos com tratamento claramente tonal ou modal são sobrepostos a estruturas harmônicas atonais. Todos esses processos geram tensões tanto no plano vertical quanto no plano horizontal, pois são combinados de maneira assistemática e com o sentido de produzir estranhamento na continuidade do discurso.

Mesmo na música dodecafônica de Luiz Cosme, se mantêm elementos característicos da música tonal, porém elaborados de forma a esquivar-se de encadeamentos funcionais de acordes ou estruturas diatônicas. Esses processos dodecafônicos são muitas vezes aplicados às características rítmicas e melódicas da música folclórica e popular brasileiras. Também nos processos dodecafônicos encontrados na música de Cosme, aparecem duas espécies de procedimento, sendo que a primeira se caracteriza pela ordenação rigorosa da seqüência das notas da série e a segunda distingue-se por dois processos de estruturação das alturas: a segmentação serial e a permutação da ordem das notas, no âmbito de cada grupo. Em geral, a segmentação é efetuada pela divisão da série de doze sons em dois hexacordes, com ênfase nas características harmônicas de cada um deles; menos comum, porém igualmente importante na produção cosmiana, é a segmentação do total dodecafônico em tetracordes. A permutação da ordem das notas é o resultado da busca de figurações melódicas diferenciadas, impossíveis de serem encontradas no âmbito da ordenação serial estrita, como é também

proveniente da formação de acordes de diferentes tipologias que não podem ser construídos no interior da organização serial rigorosa. Assim, tanto a organização melódica quanto a estrutura harmônica encontradas na música dodecafônica de Luiz Cosme são mais flexíveis do que aquela existente em grande parte da produção serial da primeira metade do século XX, em que, geralmente, aparecem alguns poucos acordes ou combinações melódicas distintas. Esse aspecto aproxima a sonoridade da música dodecafônica de Cosme da música de tradição tonal.

Na obra de Luiz Cosme, os diferentes processos de construção empregados para a estruturação dos elementos rítmicos, melódicos e harmônicos convivem simultaneamente, tanto em obras distintas, escritas na mesma época, quanto na mesma obra. Assim, processos de organização diatônica, cromática, dodecafônica ou hexatônica podem ser combinados em um mesmo segmento ou seção, no interior de determinada peça. Também podem ser indiscriminadamente associados elementos com caráter modal, tonal, ou atonal, de forma a serem produzidos núcleos distintos nos quais pode predominar um desses elementos, assim como eles podem ser combinados por meio da interação de suas qualidades ou contrapostos de forma a gerar antinomia entre as diferentes forças que interagem sucessiva ou simultaneamente. Com esses procedimentos, são criados segmentos puramente tonais ou modais, trechos em que predomina o emprego de tonalidade ampliada, politonalidade ou atonalidade. Esses processos podem ser engendrados tanto em peças diatônicas e cromáticas, como naquelas escritas com base em técnicas de estruturação dodecafônica.

Do ponto de vista dos meios instrumentais empregados, conforme já foi mencionado acima, a obra musical de Luiz Cosme pode ser dividida em três gêneros distintos, sendo que cada qual segue sua própria trajetória de desenvolvimento. Esses gêneros em que se distribui a produção de Cosme são: a música vocal, a música de câmara e a música orquestral. Em todos os gêneros, encontram-se elementos característicos de cada uma das maneiras compositivas de Cosme, sendo que alguns processos de estruturação musical são mais comuns em determinado gênero do que em outros.

A música vocal caracteriza-se por nove peças para canto e piano e uma canção para barítono e conjunto de câmara, que é a transcrição de uma das canções com piano (*Bombo*). As primeiras canções de Cosme, escritas em Porto Alegre, entre os anos 1931-1932, são aquelas em que predominam estruturas diatônicas tonais. O traço característico dessas canções está na inter-relação entre a melodia da parte vocal e a parte de acompanhamento

pianístico, pois, em geral, as melodias estão organizadas em torno de estruturas modais, ao passo que a harmonização é predominantemente tonal, com movimentos progressivos de acordes construídos sobre os graus principais de escalas diatônicas. As canções *Cantiga* e *Chorinho* também contêm diversos elementos tonais diatônicos, porém há incursões em processos cromáticos e politonais, através de sobreposição de linhas melódicas diferenciadas e pelo emprego de poliacordes. O canto onomatopaico-mímico *Bombo* está organizado com base em processos cromáticos de caráter atonal, através do encadeamento de acordes de sétima diminuta sem funcionalidade tonal e do predomínio de intervalos de trítone. As duas últimas canções de Cosme, *Modinha* e *Madrugada no Campo* estão compostas com base em técnicas dodecafônicas, em que predomina a segmentação da série em hexacordes que são elaborados livremente através de permutação da ordem das notas.

A música de câmara de Cosme consiste em três peças para piano solo, duas peças para violino e piano, uma peça para violoncelo e piano, um quarteto de cordas, uma suíte para quarteto de cordas com piano e um poema-bailado para bailarina, narrador, quarteto de cordas e piano. As *Três Manchas*, para piano solo, caracterizam-se pelo emprego abundante de acordes mistos e poliacordes, em que são combinadas tríades, *clusters* e formações quartais. Falsas relações entre as partes e combinações enarmônicas são bastante comuns nessas peças, que giram em torno de determinada tonalidade através de encadeamentos não-funcionais de acordes. A peça para violino e piano *Oração à Teiniaguá* contém maior quantidade de elementos modais, pelo emprego abundante de padrões de *ostinato* e notas pedais. *Mãe d'Água Canta* e *Falação de Anhangá-Pitã* combinam processos diatônicos de caráter modal a estruturas hexatônicas derivadas de escalas de tons inteiros. Na primeira dessas peças, o predomínio da escala de tons inteiros sobre todos os outros elementos é único na produção cosmiana. A *Pequena Suíte* e o *Quarteto N° 1* caracterizam-se pelo predomínio de estruturas cromáticas, especialmente na harmonia. Nessas peças, são combinados processos diatônicos lineares, através de linhas melódicas de caráter modal ou tonal, com cromatismo harmônico, que podem apresentar caráter tonal ou atonal, no aspecto vertical. Assim, nessas peças, há profusão de melodias diatônicas que giram em torno de determinado eixo tonal e são harmonizadas por métodos cromáticos nos quais não há definição tonal específica. A *Novena à Senhora da Graça* é a única peça de câmara de Cosme em que são empregados processos dodecafônicos. Nesta peça, são experimentados diversos métodos de organização com o total da escala temperada, desde ordenações estritas da seqüência das doze notas da série até a livre

ordenação do total cromático, passando por diversos processos de segmentação e permutação serial.

A música orquestral de Luiz Cosme compõe-se de dois bailados, duas peças orquestrais independentes de funções extramusicais, três trilhas para teatro e duas trilhas cinematográficas. As peças *Salamanca do Jarau* e *Antígona* contêm várias combinações de elementos diversificados. Em ambas, diferentes modos de escala e diversas formações cordais são combinados tanto por justaposição quanto por sobreposição de seus elementos. As duas peças também se identificam pelo aproveitamento de temas derivados de tradições diferentes e pelos processos de elaboração e transformação temáticas empregados em seu desdobramento: na *Salamanca do Jarau*, é empregada uma melodia folclórica sul-rio-grandense como base temática da peça; em *Antígona*, uma melodia grega pré-cristã é empregada como sendo o material temático basilar. Como ambos os temas têm origens modais, são engendrados múltiplos processos de estruturação das alturas, em que predominam estruturas polimodais e politonais, com alguns segmentos cromáticos.

As duas peças escritas como música incidental para teatro de bonecos, sobre textos de Cecília Meireles, *O Menino Atrasado* e *A Nau Catarineta*, apresentam maior quantidade de elementos diatônicos com caráter tonal do que as outras peças orquestrais de Cosme. Em geral, nessas peças, são utilizados cromatismos com função cadencial, isto é, segmentos cromáticos preparam finais de frases ou seções. São também empregados processos cromáticos, geralmente conduzidos a partir do baixo, para realizar transições entre diferentes seções. Outro fator característico de *A Nau Catarineta* é o emprego de acordes complexos em grande parte das terminações. São acordes de décima primeira e de décima terceira, sendo que em alguns trechos, são sobrepostas todas as notas de determinada escala para finalizar a seção. Estas formações cordais, que aparecem em todas as peças orquestrais de Cosme, tanto podem ser empregadas de forma a evidenciar a superposição de intervalos de segunda, como destacar os intervalos de terça presentes no mesmo material.

Lambe-Lambe foi a primeira peça em que Luiz Cosme experimentou processos de organização dodecafônica. São utilizadas, nesta peça, duas séries dodecafônicas distintas, em seções diferentes. Ambas são empregadas de forma livre, sem as restrições da ordenação serial estrita. Foi no bailado *Lambe-Lambe* onde Cosme experimentou a maior diversidade de combinações de processos compositivos, pois há, nesta peça, elementos diatônicos de caráter modal e tonal, elementos cromáticos engendrados através de atonalismo livre e trabalhados

por meio de métodos dodecafônicos mais ou menos estritos. A gênese da maneira compositiva dodecafônica cosmiana se encontra no esboço mais antigo de *Lambe-Lambe*, onde há vários ensaios para chegar à série dodecafônica que caracteriza os procedimentos característicos da música serial de Luiz Cosme.

Na busca de aproximação entre os períodos cronológicos, os gêneros musicais e suas funções, os processos compositivos e as maneiras estilísticas existentes na música de Luiz Cosme, a análise de sua obra musical será realizada no sentido que perceber as diferentes maneiras estilísticas pelas quais passou sua produção em correlação com os gêneros e funções aos quais o compositor se dedicou. Inicialmente, será examinada a produção vocal da primeira fase compositiva de Luiz Cosme, por se tratar de suas peças mais simples do ponto de vista rítmico, harmônico e melódico, além do fato de estarem mais intimamente ligadas à tradição folclórica da música do Rio Grande do Sul. Também serão examinados os processos de organização diatônica na música de câmara e na música orquestral. Posteriormente, os meios de elaboração cromática, com caráter tonal ou atonal, serão examinados nos três gêneros encontrados na obra de Cosme (música vocal, música de câmara e música orquestral). Em seguida, serão investigados os processos dodecafônicos utilizados pelo compositor em duas canções, em uma peça de câmara e em trechos de um bailado para orquestra, para, finalmente, serem analisados os casos em que ocorrem princípios de estruturação com base hexatônica, em sua música. Com isso, pretende-se realizar o cruzamento entre as maneiras compositivas de Cosme e os gêneros aos quais se dedicou.

3.1. Processos de organização diatônica

As estruturas diatônicas na música de Luiz Cosme caracterizam-se pela elaboração de três processos distintos de organização das alturas. Por um lado, há peças inteiras ou segmentos de peças organizadas com base em elementos diatônicos com caráter tonal, em que ocorrem progressões harmônicas com base em acordes formados sobre os graus tonais de escalas diatônicas (I grau, IV grau e V grau). Por outro lado, existem peças ou seções que também são organizadas com base em elementos diatônicos, porém a estrutura básica apresenta caráter modal em virtude do predomínio de escalas modais, no aspecto horizontal, e, no aspecto vertical, prevalecem estruturas harmônicas estáticas, com base em notas pedais ou em padrões de *ostinato*. Além das estruturas diatônicas de caráter unitônico, em que

predomina determinada tonalidade ou determinado modo ao longo de uma seção ou de uma peça inteira, são também combinados diferentes centros tonais por meio de justaposição imediata ou através da sobreposição de distintos eixos tonais ou modos escalares. Assim, torna-se comum, nas peças de Cosme em que predominam estruturas diatônicas, o emprego de processos politonais ou polimodais, que são, muitas vezes, combinados em um mesmo trecho.

3.1.1. Organização diatônica na música vocal

As composições de Luiz Cosme com escrita diatônica mais diretamente ligadas à música folclórica e popular brasileiras são suas primeiras peças vocais, escritas em Porto Alegre, nos anos de 1931 e 1932. São cinco canções sobre textos de poetas gaúchos, em que há aproveitamento de elementos temáticos tradicionais do Rio Grande do Sul, tanto do ponto de vista musical quanto do ponto de vista do assunto abordado nos poemas. Em ordem cronológica, essas canções de Porto Alegre são *Acalanto* (1931), *Aquela China* (1931), *Balada para os Carreiros* (1931), *Colonial* (1931) e *Gauchinha* (1932). De todas as canções de Cosme, *Gauchinha* (sobre texto de Josué de Barros) é aquela que mais se aproxima da música rural gaúcha, em vários de seus aspectos. Essa canção foi utilizada como vinheta da Rádio Farroupilha nas décadas de 1950 e 1960 e, conforme depoimento do compositor em entrevista para Pery Borges (cf. BORGES, 1955), houve quem acreditou tratar-se de uma canção folclórica harmonizada por Cosme.

Quanto à estrutura harmônica, as canções de Porto Alegre estão construídas sobre os acordes básicos da tonalidade, isto é, a harmonia está embasada nas tríades formadas sobre o I grau, o IV grau e o V grau da escala maior. *Colonial* e *Aquela China*, ambas em Mib Maior, movimentam-se, na maior parte do tempo, somente com acordes construídos sobre o I grau e o V grau da escala; em *Balada para os Carreiros* e *Gauchinha*, a harmonia se desenrola entre os três graus tonais (I, IV e V). O baixo, em todas essas canções, se movimenta por quintas paralelas durante toda a música [cf. ex. 1; ex. 2; ex. 3], o que, por um lado, reforça a ressonância das fundamentais dos acordes e, por outro lado, sugere certo sentido modal à harmonização, que, de resto, desenvolve-se com caráter predominantemente tonal.

Em um contexto harmônico tão simples, alguns fatores se diferenciam do restante dos processos existentes nas canções de Porto Alegre. Os recursos empregados com o sentido de

ampliar a organização diatônica triádica predominante são a formação de acordes por extensão triádica e a aplicação de tríades com notas adicionadas, o emprego de acordes com função de dominantes secundárias e a condução cromática das vozes, especialmente no baixo. Assim, o procedimento que amplia a estrutura harmônica básica de *Aquela China*, em que prevalece o encadeamento I-V-I, é a utilização de breves segmentos cromáticos⁸¹. Em *Colonial*, ocorrem tênues desvios do centro tonal pela introdução de dominantes secundárias que não chegam a caracterizar afastamento para outros campos harmônicos, porém geram maior variedade harmônica do que a existente nas outras canções deste período. Nessa canção, as dominantes secundárias enfatizam os graus modais da escala, isto é, o III grau e o VI grau [cf. ex. 1].

Mib Maior: I V⁷/iii V⁷/vi V⁷ I

Ex. 1: dominantes secundárias, em *Colonial*, c. [18]-[23].

Em *Gauchinha*, os únicos elementos que ampliam da estrutura triádica estrita são a adição de uma sexta ao acorde de subdominante – através do acorde de G⁶, que aparece no segundo compasso de cada uma das estrofes – e a adição de uma sexta sobre o acorde de tônica – que gera o acorde de D⁶ empregado para concluir a canção. Nas *Três Manchas Gaúchas*, são freqüentemente utilizados acordes de nona da dominante e tríades com sexta adicionada sobre o I grau da escala, sendo que esta é uma característica que as difere de *Gauchinha*, onde o emprego desse tipo de acorde é ocasional. Em *Colonial*, a sexta adicionada sobre a tríade de I grau ocorre como parte de um movimento arpejado, na mão direita do piano; em *Aquela China* e na *Balada para os Carreiros*, o acorde de sexta adicionada aparece como parte do padrão rítmico utilizado no acompanhamento instrumental. Em *Colonial* e *Balada para os Carreiros*, a nona do acorde de dominante ocorre de

⁸¹ Os elementos cromáticos encontrados nas canções de Porto Alegre serão abordados na seção sobre organização cromática na música de Luiz Cosme.

passagem no interior de um movimento arpejado, na mão direita da parte de piano; em *Aquela China* e na *Balada para os Carreiros*, o acorde de nona ocorre também como o resultado da relação entre a parte vocal e a parte de piano, isto é, a nona do acorde é apresentada no canto [cf. ex. 2].

The image shows two musical examples. The first, 'Aquela China, c. [28]-[29]', is in E-flat major and common time. It features a vocal line with a 9th interval marked above it and a piano accompaniment with a similar 9th interval. The second, 'Balada para os Carreiros, c. [8]-[9]', is in F major and 2/4 time. It also features a vocal line with a 9th interval marked above it and a piano accompaniment. Below the piano parts, chords are identified: Eb Mib Maior, Bb7(9), F 7(9) Sib Maior, and Bb4.

Ex. 2: expansões triádicas e notas adicionadas, nas Manchas Gaúchas.

Um aspecto característico da música folclórica sul-rio-grandense aproveitado em *Gauchinha*, e que a diferencia das outras canções de Cosme, é o movimento em terças paralelas existente em todas as passagens nas quais o piano realiza a parte principal, isto é, na introdução, nos interlúdios instrumentais e na coda. A primeira frase da introdução já apresenta todos esses elementos, que se mantêm durante toda a peça.

The image shows a musical score for 'Gauchinha' in D major and 2/4 time. The piano part consists of a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. Brackets above and below the chords indicate 'terças paralelas' (parallel thirds) and 'quintas paralelas' (parallel fifths) respectively.

Ex. 3: terças e quintas paralelas, na introdução de *Gauchinha*, c. [1]-[6].

Entre as canções de Porto Alegre, aquela que mais se diferencia das demais é *Colonial*. Há, nessa peça, desenhos melódicos mais variados, com seqüências de notas repetidas [cf. ex. 1(a)], linhas melódicas ascendentes, descendentes e sinuosas [cf. ex. 1(b)], ao passo que nas outras canções há predomínio de linhas descendentes. Do ponto de vista da estrutura harmônica, há, em *Colonial*, ambigüidade modal que se projeta durante toda a

canção através da falsa relação existente entre a mediante maior e a mediante menor, na tonalidade de Mib Maior (notas: sol/sob) [cf. ex. 1(c)]. O modo maior prevalece, nesse contexto, devido a alguns fatores: a parte vocal permanece na tonalidade maior e não corrobora a ambigüidade apresentada pelo piano; a dualidade modal é gerada no interior da textura, sendo emoldurada (no registro grave e no registro agudo) pelas notas da tonalidade principal; a armadura de clave escrita na partitura possui três bemóis, o que denota a intenção de manter a tonalidade de Mib Maior como sendo predominante. Além disso, *Colonial* também se destaca pela maior incidência de notas alteradas na melodia da parte vocal [cf. ex. 1(d)]; a tessitura melódica é mais ampla do que nas demais canções de Cosme desse período, alcançando a extensão intervalar de nona maior – nas outras canções, a tessitura melódica não ultrapassa o intervalo de oitava justa.

Do ponto de vista melódico, há algumas características existentes na parte vocal das canções de Cosme da fase porto-alegrense que coincidem com certas constâncias da música folclórica sul-rio-grandense. As melodias vocais dessas canções apresentam caráter modal, enquanto a harmonização é substancialmente tonal. Nas canções *Acalanto*, *Colonial*, *Aquela China* e *Gauchinha*, as melodias cantadas das estrofes estão construídas em torno do modo frígio, enquanto a harmonização se realiza na tonalidade maior correspondente⁸². O que conforma o caráter frígio existente nas linhas melódicas dessas canções é a ênfase melódica sobre o III grau da escala maior. Esse grau é empregado como nota melódica cadencial na maior parte das frases e é geralmente utilizado como limite (ponto de partida e ponto de chegada) para a tessitura das melodias vocais⁸³ [cf. ex. 3].

Todas as frases da parte vocal de *Acalanto* finalizam sobre o III grau da escala de Láb Maior (nota: dó) [cf. ex. 4]; em *Colonial* e *Aquela China*, ambas escritas na tonalidade de Mib Maior, predominam as cadências melódicas sobre o III grau da escala (nota: sol), sendo que, na primeira dessas canções, são as estrofes intermediárias que apresentam caráter frígio, enquanto na segunda delas todas as estrofes finalizam com movimento melódico em direção

⁸² Mesmo não sendo predominantes, na peça para violino e piano *Oração à Teiniaguá* e no auto de Natal *O Menino Atrasado* também aparecem trechos melódicos com características próprias do modo frígio, com harmonização na escala maior correspondente. Nessas peças, porém, a estrutura harmônica é preponderantemente modal.

⁸³ É importante destacar que a melodia superior da canção *Meu Boi Barroso*, considerada por Cosme como o modelo arquetípico da melodia popular sul-rio-grandense, apresenta estas mesmas características. Para Cosme, “o *Boi Barroso* – a solfa que todos apreciam – deve ser reconhecida como a toada mais popular em todo o Rio Grande do Sul” (COSME, 1959b, p. 69).

ao III grau; em *Gauchinha*, as finalizações melódicas do refrão e de todas as estrofes da canção ocorrem sobre o III grau da escala de Ré Maior (nota: fá#). A única das canções de Porto Alegre em que predominam cadências melódicas sobre o V grau é *Balada para os Carreiros*, o que evidencia o caráter mixolídio existente na linha do canto. Nesta canção, a melodia da parte vocal se encontra no modo de Fá Mixolídio, com harmonização em Sib Maior.

Outro aspecto encontrado nas canções de Cosme da década de 1930, que também é comum na canção folclórica do Rio Grande do Sul, é a condução da parte vocal através de um estilo recitativo marcado pela predominância de notas imediatamente repetidas, pela preferência por graus conjuntos em movimento descendente com pequenas ondulações melódicas, e pela extensão vocal de oitava [cf. ex. 5].

(a)

Mãe pre - ta noi - te_es - tá can - tan - do pa - ra_u - ma ro - sa pe - que -

Láb Maior: I V7 V7/IV ii₅⁶ I V7

ni - na. Ni - na na - na, Ni - na na - na. - - -

I V7 I

Ex. 4: melodia frígia com harmonização tonal, em *Acalanto*, c. [4]-[10].

Um elemento que distingue *Acalanto* das outras canções de Cosme é a utilização de recitação, na seção central da peça [cf. ex. 26]. Essa característica aproxima a primeira canção de Cosme, *Acalanto*, de sua última composição, a *Novena à Senhora da Graça* (1950), em que a parte vocal é declamada durante todo o tempo. Outra diferença encontrada na parte vocal de *Acalanto*, com relação às outras canções de Porto Alegre, está no gesto melódico

inicial, com impulso de quarta justa ascendente após a repetição da nota Mib [cf. ex. 4(a)]; a parte vocal das outras canções de Porto Alegre sempre inicia com notas repetidas seguidas por graus conjuntos [cf. ex. 5]. Quanto a esse aspecto, o início da parte vocal por meio da repetição imediata de notas é uma característica estilística das canções de Cosme da década de 1930, pois todas essas canções (incluindo *Bombo*) são iniciadas com notas repetidas. O exemplo seguinte mostra o primeiro grupo melódico da parte vocal dessas canções (as notas repetidas estão demarcadas com colchetes).

Colonial
O mur - mú - rio das á - guas en - tre as fo - lhas

Aquela China
Le di - go a - que - la chi - na e - ra bem lin - da

Balada para os Carreiros
A car - re - ta a - van - ça pa - ra - da no tem - po

Bombo
Que bom - bo que bom - ba ri - bom - ba que ar - rom - ba pa - re - ce um tro - vão!

Ex. 5: *anacruse inicial e notas repetidas, nas canções da década de 1930.*

Das quatro canções escritas sobre poemas de Cecília Meireles, em 1947 e 1948, somente *Chorinho* mantém essa prática de iniciar as frases melódicas de cada estrofe com notas repetidas [cf. ex. 6(a)], característica diferencial da produção vocal cosmiana da década de 1930.

As canções *Chorinho* e *Cantiga* apresentam diversas propriedades em comum, o que as torna estilisticamente bastante próximas entre si. Algumas dessas características se assemelham às canções de Porto Alegre, enquanto outras se distanciam delas. Em *Chorinho* e *Cantiga*, ocorrem linhas melódicas diatônicas com caráter frígido, na parte vocal, enquanto a harmonização se movimenta predominantemente na tonalidade maior correspondente (característica recorrente nas canções diatônicas de Cosme). Na *Cantiga*, que está elaborada nas tonalidades de Dó Maior (c. [1]-[23] e c. [39]-[50]) e Ré Maior (c. [28]-[37]), todas as estrofes iniciam sobre o terceiro grau melódico da escala e a parte do canto finaliza com o

movimento de semitom descendente sobre o mesmo grau, traço característico das terminações em modo frígio.

Outro aspecto recorrente, que aproxima estas duas canções de Cecília Meireles das canções de Porto Alegre é a utilização de intervalos de quinta justa no baixo, que, na *Cantiga*, se desdobram através de movimentos paralelos, na mão esquerda da parte de piano [cf. ex. 7]. No *Chorinho*, o intervalo de quinta justa no baixo é empregado com outro sentido, pois é utilizado, na introdução instrumental, como um pedal que reforça a sonoridade de tônica e produz um ambiente harmônico de caráter modal que permanece durante os oito primeiros compassos [cf. ex. 6(b)]. Também ocorrem, nesta canção, intervalos de quinta no baixo com função modulatória [cf. ex. 6(c)], no sentido de conduzir para Ré Maior, nos compassos [9]-[16], e com a função de estabilizar o retorno a Sol Maior, a partir do compasso [47].

Mesmo apresentando melodias diatônicas com caráter frígio e estrutura harmônica predominantemente tonal, *Cantiga* e *Chorinho* se diferenciam por harmonizações mais complexas do que aquelas encontradas nas canções de Porto Alegre. A introdução instrumental de *Chorinho* contém elementos de caráter politonal, pois, sobre o pedal de quintas no baixo (notas: sol-ré), que sustenta a tonalidade de Sol Maior, é realizado um encadeamento harmônico na tonalidade de Lá Menor, com os acordes Am-E, na mão direita. Sobre o pedal e o encadeamento cordal, é apresentada uma linha melódica que oscila entre as tonalidades de Lá Menor e Mi Menor, em razão da alternância entre as sensíveis de ambas (notas: sol# e ré#). Essa ambigüidade entre as tonalidades de Sol Maior, Lá Menor e Mi Menor somente se dissolve com a entrada da voz e a apresentação da primeira estrofe, na qual predomina o acorde de G⁶, na parte de piano, e uma linha melódica em modo de Si Frígio, na parte vocal [cf. ex. 6]. Também na *Cantiga*, a tríade com sexta adicionada sobre o I grau da escala é predominante. No início da peça, na tonalidade de Dó Maior, o acorde de C⁶ aparece escrito em duas disposições distintas, uma na abertura de dois compassos e outra no momento em que entra o canto [cf. ex. 7]. Nas duas estrofes intermediárias, que estão na tonalidade de Ré Maior, o acorde principal é D⁶, que também inicia e finaliza as estrofes.

Tempo de Chorinho

(a) (Brejeiro)

Lá Menor: I V I V I V I V Cho - ri-nho de cla-ri -

Sol Maior: I (sempre) (b)

ne - ta de cla-ri - ne - ta de pra - ta na ú - mi - da noi - te de lu - a. Des - ce o

modulatório (para Ré Maior)

rio de á gua pre - ta e a per - di - da se - re - na - ta na á - gua trê - mu - la flu - tu - a

(c) Ré Maior: I

Ex. 6: Chorinho, introdução e primeira estrofe, c. [1]-[16].

O estilo politonal cosmiano não se reflete através de aspereza harmônica ou contraponto de linhas pontiagudas, mas se caracteriza por superposição e justaposição imediata de acordes distintos, isto é, pelo emprego de poliacordes. A combinação de diferentes acordes e a necessidade de torná-los claramente perceptíveis fazem com que a harmonia de *Chorinho* se movimente mais lentamente do que nas outras canções de Cosme, que, em geral, apresentam o ritmo harmônico de um acorde por compasso.

Também ocorrem poliacordes em *Cantiga*, porém esta canção se distingue de *Chorinho* pelo fato de que nem sempre se caracterizam sobreposições de tonalidades, isto é, muitas vezes a música não se configura como sendo politonal, pois os poliacordes são

formados com base em conjuntos sonoros diatônicos pertencentes à mesma tonalidade básica. Entretanto, também há, nessa peça, passagens com aspecto politonal. O exemplo abaixo demonstra o uso de poliacordes com base unitônica, nos dois primeiros compassos, e, no segmento seguinte, a sobreposição de tonalidades, na relação entre a parte vocal e a parte instrumental.

Allegretto

Dó Maior

Bem - te - vi que es - tás can - tan - do

mf

C⁶ B[♭] C⁶ B[♭] C⁶ Am⁷ A⁶ Bm E⁷

Dó Maior Lá Maior

Ex. 7: Cantiga, c. [1]-[4].

Há outros aspectos de *Cantiga* e *Chorinho* que ultrapassam os processos de organização diatônica das alturas por meio de alterações de caráter cromático, utilização de falsas relações entre as vozes (que já aparece no c. [3] citado acima), emprego da totalidade da escala cromática em curto período de tempo, além da combinação de texturas que geram outras possibilidades harmônicas. Cada um desses aspectos será abordado na seção dedicada à análise dos processos cromáticos na música de Luiz Cosme. As outras duas canções de Cosme escritas sobre poemas de Cecília Meireles, *Modinha* e *Madrugada no Campo*, estão organizadas com base em processos dodecafônicos de organização das alturas. Por essa razão, serão examinadas na seção consagrada a esse procedimento compositivo.

3.1.2. Organização diatônica na música de câmara

Nas peças instrumentais de Luiz Cosme aparecem elementos diatônicos elaborados de forma a gerar ambigüidade tonal mediante o emprego simultâneo de fragmentos de escalas distintas, através da relação entre as partes com predomínio de falsas relações e por meio da utilização de acordes mistos ou poliacordes. Cada uma das *Três Manchas* para piano apresenta esses procedimentos de maneira particular: *Saci-Pererê* está organizada com base na alternância de duas tríades maiores (Gb-F) que se encontram à distância de semitom entre

si e são combinadas através de arpejos [cf. ex. 8(a)] e pela justaposição imediata de acordes em bloco no decorrer de toda a peça; a *Canção do Tio Barnabé* caracteriza-se pela dualidade entre os intervalos de quinta justa e quinta diminuta com relação à fundamental do acorde, na tonalidade de Mi Menor, essa dualidade é obtida como o reflexo do poliacorde formado pela combinação de Em^6 , Am^7 e C^7 , cuja associação produz a falsa relação entre as notas si e sib [cf. ex. 8(b)]; na *Dança do Fogareiro*, a falsa relação se produz, no compasso [3], em função da fundamental do acorde de tônica, entre as notas solb e sol natural, na tonalidade de Solb Maior [cf. ex. 8(c)], e a formação de poliacordes se torna mais rica em sonoridade, ao associar acordes de diferentes tipologias, no compasso [4], pois *clusters* de tons inteiros são entrelaçados a tríades diminutas em rápidos movimentos ascendentes [cf. ex. 8(d)]. Grande parte da *Dança do Fogareiro* é construída com base na justaposição desses dois acordes apresentados logo no início da peça.

Saci-Pererê, c. [1]-[4]
Vivo (a) *m.e.*

Canção do Tio Barnabé, c. [8]-[12]
Bem malandro (*vagaroso*)

Dança do Fogareiro, c. [5]-[8]
Vivo e com pressão

Ex. 8: falsas relações, acordes mistos e poliacordes, nas Três Manchas.

Um acorde misto característico na música de Luiz Cosme, que já aparece brevemente em sua primeira composição, *Saci-Pererê*⁸⁴, é formado pela superposição de intervalos de segunda e terça⁸⁵. Nessa peça, o acorde ocorre nos compassos [39]-[40], na mão esquerda, construído com a combinação intervalar $3^a m + 2^a M$. O mesmo tipo de acorde, construído com os intervalos $3^a M + 2^a M$, predomina entre os compassos [13]-[21] e [24]-[32] da *Canção do Tio Barnabé*. Outras formas de utilização de acordes mistos formados pela superposição de intervalos de segunda e terça também ocorrem na *Dança do Fogareiro*. No compasso [8], é apresentado um poliacorde formado pela superposição de dois acordes mistos, sendo um deles composto enarmonicamente pelos intervalos $2^a M + 3^a m$, na mão esquerda, enquanto o outro é gerado pela combinação dos intervalos $3^a M + 2^a M$, na mão direita [cf. ex. 8(e)]. O mesmo poliacorde é desdobrado em forma arpejada, no compasso seguinte e a mesma seqüência é repetida imediatamente, na oitava superior.

No compasso [12] da *Canção do Tio Barnabé*, a dualidade entre as notas si e sib se manifesta de forma diferenciada da maneira como ocorreu no início da peça, pois, nesse ponto, a nota si é a fundamental do acorde formado sobre o V grau da escala, ao passo que era a quinta do acorde de tônica nos primeiros compassos. Na última colcheia do compasso [12], na mão direita, é executado um acorde de $A^{7(b9)}$. Cria-se, assim, dupla dicotomia neste trecho da peça que serve como transição para o segmento seguinte, onde irá entrar a melodia principal. Além da dualidade entre a nota si natural – fundamental do acorde de B^7 – e a nota sib – nona do acorde de $A^{7(b9)}$ – [cf. ex. 8(f)], há falsa relação entre a quinta justa e a quinta diminuta do acorde de B^7 (notas: fá# e fá natural) [cf. ex. 8(g)]. Assim, prevalece a ambigüidade entre dois acordes com características de dominante – B^7 e $A^{7(b9)}$ –, que soam simultaneamente e produzem o poliacorde com maior índice de tensão da peça, visto que são gerados quatro trítonos: si-fá, ré#-lá, mi-sib e dó#-sol. A dualidade que produz a falsa relação

⁸⁴ Em entrevista para Magdala Oliveira, Luiz Cosme afirmou que “os meus primeiros ensaios no campo da composição datam de 1930, logo após minha volta dos Estados Unidos e França. Foi *Saci-Pererê* – peça para piano solo – a minha primeira composição. Obra de juventude e de efeito, *feu d’artifice*, escrita quando eu mal completara a maioridade” (Cosme, in: OLIVEIRA, 1951).

⁸⁵ Mesmo nas canções de Porto Alegre ocorrem formações cordais com a superposição de intervalos de 3^a e 2^a . Nestas peças, que são organizadas a partir de estruturas triádicas mais estritas, essa formação pode ser o resultado de disposições específicas de acordes de sétima de dominante, como é o caso em *Colonial* (onde ocorre diversas vezes a mesma formação: c. [3], [4], [8], [10], [14], [19], [21], [22], [19], [33], [38] e [42]); pode ser o resultado de um acorde alterado, como acontece na *Balada para os Carreiros* (onde ocorre enarmonicamente, no c. [3]); ou pode derivar de uma tríade com sexta adicionada, como em *Gauchinha* (em que ocorre a superposição $3^a M + 3^a m + 2^a M$, no acorde de D^6 , no final da peça).

entre as notas si e sib também se manifesta como parte de uma estrutura contrapontística, nos compassos [6] e [8], onde, logo após a presença da nota si no baixo, a nota sib é apresentada na voz superior [cf. ex. 8(h)].

Outro modo de tratamento de poliacordes ocorre na seção intermediária da *Dança do Fogareiro*, onde um acorde misto, formado pelos intervalos $2^{\text{a}}\text{M}+3^{\text{a}}\text{m}$, é sobreposto a uma tríade de mi menor [cf. ex. 9(a)]. Cada uma das partes está elaborada com figurações rítmicas distintas, de forma que cada um dos acordes é percebido separadamente. Isso significa que o poliacorde aparece como o resultado de um contraponto de texturas, pois enquanto a mão esquerda executa um padrão rítmico sincopado com blocos cordais repetidos, a mão direita toca um segmento que oscila entre um bloco cordal e uma estrutura contrapontística a duas vozes. Na seqüência do trecho, esse material é interrompido pelo mesmo tipo de movimentação rítmico-harmônica que já havia percorrido a primeira parte da peça, desde o compasso [4]. Dessa vez, o poliacorde é composto pela combinação de acordes mistos formados por intervalos de $3^{\text{a}}\text{m}+2^{\text{a}}\text{m}$ e $3^{\text{a}}\text{M}+2^{\text{a}}\text{M}$ [cf. ex. 9(b)], isto é, está construído com a organização cordal que aparece no compasso [8]. Assim, nos compassos [35]-[36], o material temático apresentado no compasso [4] é elaborado com base na formação harmônica do compasso [8], caracterizando a síntese desses elementos.

Ex. 9: poliacordes derivados de contraponto textural, na *Dança do Fogareiro*, c. [32]-[36].

Diferentemente das canções de Porto Alegre e das *Três Manchas* para piano solo, onde o caráter tonal é preponderante na organização harmônica, nas peças para instrumento solista e piano *Oração à Teiniaguá* e *Falação de Anhangá-Pitã* predominam estruturas harmônicas de caráter modal, com manifestação ocasional de alguns elementos tonais. O sentido modal é gerado, nessas peças, tanto por processos de construção melódica quanto por meio da utilização de sons pedais e padrões de *ostinato*. A abertura de *Oração à Teiniaguá*, que inicia com a nota pedal ré dobrada no baixo do piano sobre a qual é realizada uma linha melódica na parte do violino, apresenta ambigüidade modal em virtude de dois fatores. Cria-

se, por um lado, dualidade entre o plano vertical e o plano horizontal através da dicotomia gerada entre dois centros tonais distintos: a nota ré, que se estabelece verticalmente devido ao pedal, e a ênfase melódica na nota fá#, projetada horizontalmente na parte de violino através do modo frígio⁸⁶. Por outro lado, a própria linha tocada pelo violino contém alterações que contradizem a supremacia melódica do modo frígio através de perturbações de suas características mais destacadas: alteração descendente do V grau (nota: dó natural) [cf. ex. 10(a)], e alteração descendente do IV grau (nota: sib) [cf. ex. 10(b)]. De qualquer forma, a primeira frase da parte de violino conclui com um modelo melódico característico, que apóia o aspecto frígio pelo movimento III-II-I (notas: lá-sol-fá#) [cf. ex. 10(c)]; o reforço em terças paralelas, no final da parte de violino, enfatiza a nota fundamental ré e aprofunda a ambigüidade modal. Essa mesma estrutura melódica é transposta e harmonizada de diferentes maneiras, na continuação da peça.

Ex. 10: ambigüidade modal, em *Oração à Teiniaguá*, c. [1]-[6].

A peça para violoncelo e piano *Falação de Anhangá-Pitã* contém um baixo elaborado como pedal de quinta justa e oitava (notas: fá#-dó#-fá#) [cf. ex. 11(a)], na parte de piano, sobre o qual é realizado um padrão *ostinato* de dois compassos, com intervalos de trítono em movimento paralelo [cf. ex. 11(b)], que é empregado como acompanhamento durante toda a primeira parte da peça⁸⁷, entre os compassos [1]-[26]. Sobre esse *ostinato*, o qual é formado

⁸⁶ Essa ambigüidade é similar àquela existente nas canções de Porto Alegre, nas quais a linha melódica que se desdobra no modo frígio é harmonizada na tonalidade maior correspondente. A diferença está em que, na *Oração à Teiniaguá*, tanto o plano harmônico quanto o melódico apresentam características modais.

⁸⁷ A combinação de intervalos justos com trítonos é bastante comum nas partes de piano da música de câmara escrita por Luiz Cosme, sendo característica nestas peças: *Canção do Tio Barnabé*, *Dança do Fogareiro*, *Mãe D'água Canta*, *Brincando de Pegar*, *Falação de Anhangá-Pitã*, *Pequena Suíte* e *Novena à Senhora da Graça*. Em *Saci-Pererê*, a dicotomia gerada entre intervalos justos e trítonos aparece como o resultado da combinação entre tríades maiores dispostas à distância de semitom entre si, ou seja, é consequência de um procedimento

por uma faixa sonora real, o violoncelo apresenta uma linha melódica que contém ambigüidade modal projetada em dois planos distintos. A primeira parte da música gravita em torno de dois centros tonais, a tonalidade de Si Maior, que está indicada pela armadura de clave e é reforçada harmonicamente pelo acorde de F#⁷ que está presente no primeiro tempo de todos os compassos, e o modo de Mi Dórico, que é o eixo em torno do qual se movimenta a linha melódica presente no registro superior do *ostinato* pianístico e é o pólo de atração da parte de violoncelo.

A melodia tocada pelo violoncelo produz outra dualidade modal, que se efetua na relação entre o início das duas primeiras frases da peça. A primeira frase inicia no compasso [3] com a nota sol natural, que caracteriza o modo Mi Dórico [cf. ex. 11(c)]; a segunda frase inicia no compasso [15] com a nota sol#, que caracteriza o modo Mi Mixolídio⁸⁸ [cf. ex. 11(d)] e pertence à tonalidade de Si Maior. O que define a prioridade do modo dórico sobre o modo mixolídio, no aspecto horizontal, é a parte superior do *ostinato* tocado pelo piano, em que a nota sol natural está presente durante todo o tempo. Além disso, a dualidade entre as notas sol natural e sol sustenido também se projeta nos dois níveis da organização das alturas: no aspecto melódico – ao iniciar cada frase com uma mediante distinta com relação ao centro tonal mi (notas: sol e sol#), a dualidade se projeta no plano horizontal, isto é, no sentido da justaposição de elementos no tempo; no aspecto harmônico – ao sustentar a nota sol# no violoncelo ao mesmo tempo em que a nota sol natural é tocada na parte superior do piano, a dualidade se projeta no plano vertical, ou seja, no sentido da sobreposição de materiais no espaço⁸⁹. Essa dualidade ainda se estende por toda a primeira seção da peça pelo fato de que a nota sol# também faz parte do *ostinato* tocado pelo piano, como nota central da faixa sonora formada por intervalos de trítono, na mão direita.

Por fim, a dicotomia entre os centros tonais mi e si é enfatizada no final da primeira parte, que se completa com a repetição do intervalo harmônico de quarta justa, formado pelas notas si-mi em cordas duplas, na parte de violoncelo [cf. ex. 11(e)]. Essa dualidade

independente dessa sonoridade. Em *Oração à Teiniaguá*, esse tipo de relação aparece ocasionalmente, como resultado da condução de vozes, não caracterizando a sonoridade típica da peça.

⁸⁸ O que diferencia o modo dórico do modo mixolídio é exatamente o III grau, que é menor no primeiro e maior no segundo.

⁸⁹ Notar a distinção efetivada por Bergson, e inúmeras vezes citada por Cosme, entre o tempo e o espaço: o tempo é o domínio da duração psicológica, isto é, da justaposição de elementos; o espaço é o domínio da matéria e da disposição simultânea de objetos.

característica da peça é mantida na segunda parte, porém se desdobra com maior quantidade de notas alteradas, aplicação de passagens cromáticas e segmentos com base na escala de tons inteiros⁹⁰. Um fator relevante com relação à projeção das dicotomias é o fato de que a ambigüidade modal gerada pela alternância sol/sol# se coloca exatamente como mediante (no sentido lato de realizar a intermediação) entre os dois centros tonais principais da peça⁹¹ – mi e si. Dessa forma, a ambigüidade modal se projeta, na *Falação de Anhangá-Pitã*, através de inter-relações mais intrincadas do que em outras peças de Luiz Cosme. Tem-se, assim, uma dualidade que se projeta no plano vertical e gera a ambigüidade entre a tonalidade de Si Maior e o modo de Mi Dórico e outra que se projeta no plano horizontal através da dicotomia entre o modo dórico e o modo mixolídio com base no mesmo eixo tonal, mi. Com isso, se produz uma estrutura que é, simultaneamente, polimodal e politonal.

⁹⁰ Devido ao fato de que a parte intermediária de *Falação de Anhangá-Pitã* está organizada com base na escala cromática e em elementos da escala de tons inteiros, esse trecho da peça será abordado nas seções dedicadas à análise desses aspectos da obra de Luiz Cosme.

⁹¹ A relação entre as notas sol/sol# aparece como terça superior com relação ao centro tonal mi e como terça inferior com relação ao centro tonal si. Portanto, efetua a mediação entre ambos.

Decidido, com raiva

(c)

ff

(b)

raivoso

F#7

raspado

Cello

(d)

ff

(c)

ff

raspado

Ex. 11: Falação de Anhangá-Pitã, c. [1]-[26].

Na seção ‘mais calmo’ de *Oração à Teiniaguá*, se mantém a ambigüidade modal característica da música de Cosme em que predomina a organização diatônica. Na parte de piano, é realizado um padrão *ostinato* em que são enfatizados os intervallos do modo Mi Mixolídio através de um *cluster* diatônico distribuído em dois grupos: um bloco de três sons (notas: ré-mi-fá#) e um arpejo de três sons (notas: lá-si-dó#). O *ostinato* se desdobra sobre um pedal de quinta justa no baixo (notas: mi-si), que reforça a nota mi como fundamental do acorde [cf. ex. 12(a)]. Esse padrão, que permanece entre os compassos [33]-[42], funciona como apoio para a linha melódica do violino, que apresenta dualidade entre os modos eólio e

dórico, com base no centro fá#, em consequência da alternância entre as notas ré e ré# [cf. ex. 12(b)]. Um fator peculiar nesse segmento é a ausência da nota sol#, que seria importante para a definição do modo de Mi Mixolídio, pois é o III grau desse modo. A ausência da nota sol# é intensificada no final da frase, pois a última nota melódica, na parte de violino, é sol natural [cf. ex. 12(c)], o que se caracteriza como uma alteração que aprofunda a ambigüidade modal existente no trecho e projeta a melodia para o próximo segmento através de um amplo movimento escalar ascendente que, finalmente, conduz na direção de sol# [cf. ex. 12(d)].

The image shows a musical score for 'Oração à Teiniaguá'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line starts with the tempo marking 'mais calmo' and includes the phrase 'bem cantado'. The piano part has two measures marked '(m.e.)' and then two measures with repeat signs. The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with 'crescendo' and ends with 'ff' and an ascending scale. The piano part has two measures with repeat signs and a final measure with an ellipsis ' [...] '.

Ex. 12: Oração à Teiniaguá, seção 'mais calmo', c. [33]-[42].

A resolução das dicotomias presentes na música de câmara de Cosme, geralmente ocorre no extremo final de cada peça, onde se dá a supremacia de um dos elementos que concorriam para produzir a tensão geral produzida no desenrolar da música. No final de *Oração à Teiniaguá*, a ambigüidade modal permanece e se intensifica através do contraponto efetuado na mão direita da parte de piano. A dicotomia entre a nota lá# (apresentada na mão direita) e a nota lá natural (que está presente no acorde sustentado na mão esquerda) produz um acorde do tipo maior-menor sobre a fundamental fá#, que provoca indefinição modal logo antes da cadência final. A nota lá natural tocada nos dois últimos compassos, na mão direita do piano e em *pizzicato* no violino, define a supremacia do modo menor através do acorde de F#m⁶.

Em *Falação de Anhangá-Pitã*, que se caracteriza pela dualidade entre os eixos si e mi, a nota si se estabelece como centro tonal definitivo, no final da peça, após um *glissando* ascendente de si a si, nas teclas brancas do piano, no compasso [97]. O último acorde da música aparece, na parte de piano, como um *cluster* diatônico de quatro sons, formado pelas notas do segundo tetracorde da escala de Si Maior (notas: fá#-sol#-lá#-si), dispostas em posição aberta. A distribuição dos sons desse acorde destaca as sonoridades mais importantes empregadas durante a peça: a nota si no baixo, dobrada no piano e no violoncelo, revela a sua predominância como centro tonal principal; o intervalo de terça menor sol#-si, tocado no registro médio da parte de piano, reforça a nota sol#, pertencente à escala de Si Maior, em detrimento de sol natural, que é o III grau do modo dórico que contradiz o centro tonal si em grande parte da música; o intervalo de segunda maior sol#-lá#, apresentado no registro agudo do piano, enfatiza a sonoridade de tons inteiros que predominou durante a parte intermediária da peça; o intervalo melódico de quinta justa descendente formado pelas notas fá#-si, na parte de violoncelo, representa o movimento cadencial típico na tonalidade de Si Maior, através do encadeamento V-I.

Nas *Três Manchas* para piano, as dualidades também se resolvem, após a intensificação das dicotomias, através da supremacia de um de seus elementos, nos últimos compassos da música. Isso se dá através da repetição da nota fá nos compassos finais de *Saci-Pererê*, por meio da sustentação de um acorde de mi menor nos dois últimos compassos da *Canção do Tio Barnabé* e como um movimento cadencial V-I, com as notas réb-solb, na conclusão da *Dança do Fogareiro* [cf. ex. 13].

Saci-Pererê, c. [41]-[45]

[intensificação] [resolução]

Canção do Tio Barnabé, c. [52]-[54] Dança do Fogareiro, c. [81]-[84]

Ex. 13: Desenlace das dicotomias, nas Três Manchas.

A organização harmônica geral da *Pequena Suíte* e do *Quarteto N° 1* tem por base a combinação de estruturas tonais e atonais, elaboradas a partir de processos cromáticos aplicados a princípios de ampliação da tonalidade diatônica mediante o uso de encadeamentos não-funcionais de acordes, por meio da justaposição de campos harmônicos com base em tonalidades afastadas entre si e pelo emprego da totalidade da escala cromática em breves períodos de tempo. Com isso, a tonalidade predominante de cada segmento é muitas vezes definida através de processos lineares, obtidos pela construção de melodias com estruturas predominantemente diatônicas. Quanto mais intenso o cromatismo harmônico, nestas duas peças, mais se torna comum a elucidação da tonalidade através da escrita linear. Com isso, produz-se outra forma de dicotomia na música de Cosme, aquela obtida através das interações entre a construção melódica predominantemente diatônica e estruturas harmônicas de base cromática.

Logo no início da *Pequena Suíte* e do *Quarteto N° 1*, a tonalidade é apresentada por um pequeno segmento melódico de caráter diatônico apresentado em oitavas, após o qual são realizados encadeamentos de acordes com base em relações tonais afastadas. Assim, na abertura do primeiro movimento da *Pequena Suíte*, a tonalidade de Fá Maior é apresentada por um breve grupo melódico apresentado no piano através das notas sib-sol-fá, em movimento descendente. No *Quarteto N° 1*, a definição tonal através de processos diatônicos produzidos por meio de segmentos melódicos se torna ainda mais comum, pois a harmonização cromática mais intensa dessa peça exige determinação tonal mediante estruturas melódicas tonalmente definidas. A abertura do primeiro movimento é realizada através da justaposição de três segmentos de dois compassos, cada: o primeiro estabelece a tonalidade de Fá# Menor por meio de processos puramente melódicos [cf. ex. 14(a)]; o segundo projeta a tonalidade de Fá Maior (com elementos do modo mixolídio), ao mesmo

tempo em que principia a transformação das estruturas melódicas em estruturas cordais, através de movimentos por quintas e quartas paralelas [cf. ex. 14(b)]; o terceiro segmento é realizado como um encadeamento cromático com acordes de sétima diminuta, sem definição de tonalidade [cf. ex. 14(c)].

Ex. 14: Quarteto N° 1, I. Resoluto, c. [1]-[6].

Uma característica peculiar do primeiro movimento da *Pequena Suíte*, comum em outras peças de Cosme, é a imprecisão tonal concentrada no início do movimento, ao passo que as seções intermediárias se tornam tonalmente mais transparentes. Com isso, o nível de tensão harmônica se torna mais estável nas regiões centrais da peça e mais elevado no início e no final. Colabora para isso, a estrutura mais contínua da região central do primeiro movimento (Remexido), que contrasta com o caráter fragmentário do início e com a tensão harmônica provocada pela seqüência de acordes de sétima diminuta do segmento final. A seção que se encontra na marca de ensaio [6] apresenta uma linha melódica contínua na parte de violoncelo, em Mib Maior, com acompanhamento cromático ao piano. No número de ensaio [9], onde é retomado o mesmo padrão de acompanhamento que foi utilizado em [6], mantém-se o nível de estabilidade harmônica mais elevado do movimento, em virtude da harmonização completamente diatônica, em Sol Maior [cf. ex. 15(a)], entre os compassos [77]-[83]. No final do mesmo segmento (c. [84]-[85]), o diatonismo predominante nessa seção é interrompido por um encadeamento cromático descendente, com movimento paralelo em todas as vozes [cf. ex. 15(b)], na parte de piano, que prepara a retomada do tema principal. A recapitulação do material temático inicial, após uma série de seções harmonicamente estáveis, faz retornar também o nível de tensão mais elevado, que se mantém até o final do movimento. Essa recapitulação temática se desdobra, a partir do compasso [86], com estruturas

fragmentárias, intensificação contrapontística e tensionamento harmônico [cf. ex. 15(c)]. Através desses procedimentos, são invertidas as relações estruturais herdadas da tradição musical oitocentista, onde o maior grau de tensão se encontra no centro do movimento e a recapitulação restabelece a estabilidade em todos os níveis da composição.

(a)

Section (a) is a five-measure passage. The string quartet (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) enters in the third measure with a melodic line marked "arco". The piano accompaniment (Pno.) is active from the first measure, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The key signature is Sol Maior (G major). Roman numerals I and IV are indicated below the piano part.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Pno.

Sol Maior: I IV

(b)

Section (b) is a five-measure passage. The string quartet (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) enters in the first measure with a melodic line. The piano accompaniment (Pno.) is active from the first measure, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The key signature changes to a key with two flats (B-flat major or D minor). Roman numerals V₇⁹ and I are indicated below the piano part. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in the final measure.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Pno.

V₇⁹ I *ff*

Ex. 15: Pequena Suíte, I. Remexido, c. [77]-[92].

Esse mesmo processo de manter o maior índice de tensão nas partes externas e proporcionar maior nível de estabilidade no centro se projeta na relação entre os três movimentos da *Pequena Suíte*, visto que o movimento intermédio, *Acalanto*, é o mais estável, ao passo que o último movimento é o mais inconstante da peça. O mesmo tipo de relação entre os movimentos ocorre no *Quarteto N° 1*, cujo último movimento é aquele que apresenta o maior acúmulo de estruturas cromáticas em toda a música de Luiz Cosme, ao passo que o segundo movimento é amplamente diatônico, sendo que a seção contrastante tem por base a escala de tons inteiros em vez de segmentos cromáticos. Constituindo-se da maior concentração de cromatismo harmônico em toda a música de Cosme, o quarto movimento do *Quarteto N° 1* contem passagens que enfatizam a dicotomia entre a instabilidade harmônica e a estabilidade melódica, pois certos trechos tornam-se tonalmente definidos devido a estruturas melódicas diatônicas com caráter modal. A maior parte desses segmentos é originada de um tema apresentado no segundo movimento, no número de ensaio [31]. No quarto movimento, esse mesmo material é reiterado nas marcas de ensaio [48], [51], [55] e [59]. Nesta última seção, a melodia principal é apresentada no segundo violino, em Lá Eólio, com uma única alteração ascendente no IV grau (nota: ré#) e cadência melódica com caráter plagal (notas: ré-lá). O acompanhamento, realizado essencialmente por primeiro violino e violoncelo

com breves intervenções da viola, está repleto de acordes alterados, falsas relações e combinações enarmônicas entre as partes [cf. ex. 16].

The image displays a musical score for a quartet, specifically the fourth movement, 'Vivo', measures 170-182. The score is written for Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is two sharps (D major), and the time signature is 6/8. The first system (measures 170-175) features pizzicato (pizz.) markings for the Violin I and Violoncello parts. Chords are indicated below the staff: C(#5), G, Bbm, and F#(#5). The second system (measures 176-182) includes arco (arco) markings for the Violin I and Violoncello parts, and pizzicato markings for the Viola and Violoncello parts. Chords G7(#11) and F7(#11) are indicated below the Violoncello staff.

Ex. 16: Quarteto N° 1, IV. Vivo, c. [170]-[182].

Em contraste com a dicotomia existente entre o aspecto horizontal e o aspecto vertical, no trecho anterior, o tema principal do Acalanto da *Pequena Suíte* é apresentado de forma bastante estável, harmônica e melodicamente. O segmento permanece no campo harmônico de Lá♭ Maior, com utilização dos três acordes básicos da tonalidade e uma sutil incursão no modo mixolídio, devido à inclusão da nota solb no segundo violino (c. [15]). Além disso, nos compassos [14]-[15], há um fragmento melódico cromático descendente em oitavas, na parte superior do piano. Com exceção desses incidentes, o encadeamento harmônico dessa passagem é amplamente diatônico. O acorde final, porém, que aparece como parte de uma cadência deceptiva ampliada, contém a quinta diminuta e a quinta aumentada com relação à fundamental. Esse último acorde gera uma tensão harmônica que se projeta para fora da tonalidade de Lá♭ Maior, devido às notas mi natural e ré natural. Outro trecho amplamente

diatônico de Acalanto, ocorre no número de ensaio |16|, que se encontra no ponto médio do movimento. Trata-se de um segmento contrapontístico em Sol Maior, cuja única nota que não pertence à tonalidade é o mib tocado pelo primeiro violino, no compasso [60].

O segundo movimento do *Quarteto N° 1* (Vivo) é aquele que apresenta o maior índice de características diatônicas, em toda a obra. Na tonalidade de Lá Maior, o movimento inicia com um pedal de tônica (nota: lá), em *tremolo*, com intensidade *piano*, no violoncelo, sobre o qual o primeiro violino introduz arpejos em harmônicos com base no acorde de ré maior, e o segundo violino, após um *glissando* de harmônicos, mantém a nota fá# com *tremolo*, também em harmônico, ao mesmo tempo em que a viola realiza uma linha melódica em *pizzicato*. A relação entre o primeiro violino e a viola caracteriza a utilização de poliacordes com caráter diatônico, pois, durante o tempo em que o violino realiza arpejos em torno do acorde de ré maior, a viola executa um arpejo descendente sobre a tríade de lá maior [cf. ex. 17(a)]. Com isso, o segundo movimento se distingue do restante da obra por constituir-se de trechos extensos com base em estruturas diatônicas, em que são evitadas passagens cromáticas que possam desestabilizar o caráter do movimento. Dessa maneira, mantém-se o grau de tensão reduzido em um movimento que se encontra na região central do *Quarteto N° 1*.

The image displays two systems of musical notation for the second movement of the *Quarteto N° 1* (Vivo). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/8. The first system includes staves for Vn. I, Vn. II, Vla., and Vc. The Vc. part begins with a piano (*p*) dynamic and a *crescendo* marking, with an *8va* (octave) marking above the staff. The Vn. II part features a *gliss.* (glissando) marking and a *3ª corda* (third string) marking. The Vn. I part has a *D* marking above the staff. The Vn. II part has a *D* marking and a *(a)* marking. The Vla. part has a *pizz.* (pizzicato) marking and an *A* marking. The Vc. part has a *p* marking and a *crescendo* marking. The second system continues the notation for Vn. I, Vn. II, Vla., and Vc. The Vc. part has a *f pizz.* (forte pizzicato) marking and a *loco* marking above the staff.

Ex. 17: estruturas diatônicas, no Quarteto Nº 1, II. Vivo, c. [1]-[12].

3.1.3. Organização diatônica na música orquestral

Na música orquestral de Cosme é comum a sustentação de determinada formação harmônica nos instrumentos de cordas durante longos períodos de tempo, enquanto outros instrumentos realizam linhas melódicas diatônicas com caráter modal, algumas vezes aproveitadas de cantos tradicionais. Nos primeiros compassos da *Salamanca do Jarau* são apresentados os elementos mais destacados, que serão elaborados ao longo de toda a composição. A peça inicia com cinco contrabaixos realizando um acorde de E⁷ que, apoiados por acordes na celesta, notas isoladas na harpa e um *ostinato* nos fagotes, exercem a função de um pedal que se mantém por trinta e cinco compassos. Sobre essa base harmônica estática, os instrumentos de sopro (trompas, clarinete baixo, corne-inglês e oboé) tocam fragmentos derivados da melodia folclórica sul-rio-grandense *Meu Boi Barroso*, cujo trecho inicial é apresentado em terças paralelas pelas trompas, nos compassos [4]-[6]. Essa atmosfera modal é freqüentemente interrompida por uma ‘rajada de madeiras’, em que são inseridos elementos cromáticos com caráter atonal e fragmentos de escalas de tons inteiros⁹². Com isso, tem-se ambigüidade entre o diatonismo modal existente nas linhas melódicas e no *ostinato*, a sugestão de tonalidade indicada pela armadura de clave e pela utilização de acordes com sonoridade de dominante (que, todavia, não se manifestam de forma funcional devido à sustentação dos acordes por longos períodos de tempo) e o cromatismo atonal apresentado pelas ‘rajadas de madeiras’.

Na Introdução de *Antígona* há um processo similar ao que ocorre na *Salamanca do Jarau*. Nessa peça, a música começa com um acorde estático nas cordas, formado por um *cluster* diatônico de caráter mixolídio, nos violinos em *divisi*, sobre o baixo ré tocado nos contrabaixos e algumas notas dobradas nos violoncelos e nas violas [cf. ex. 18(a)]. Sobre essa harmonia estática de quinze compassos, é realizada uma melodia que se assemelha ao fragmento melódico encontrado como epitáfio em um túmulo grego pré-cristão, conhecido como o *Canto de Seikilos*. A melodia é apresentada pelos metais, no modo de Mib Dórico [cf.

⁹² A expressão ‘rajada de madeiras’ é aproveitada da análise da *Salamanca do Jarau* realizada em ensaio publicado por Miranda Netto (1944). Por tratar-se de estrutura predominantemente cromática, será analisada na seção dedicada aos processos de organização cromática na música de Cosme.

ex. 18(b)]. Cria-se, assim, alto grau de tensão vertical na introdução da peça pela formação de um *cluster* diatônico nas cordas e a superposição de dois modos cujos centros tonais se encontram à distância de semitom (Ré Mixolídio e Mib Dórico). Por essa razão, e devido ao que ocorre em grande parte da música, a estrutura geral de organização das alturas de *Antígona* pode ser considerada como sendo polimodal/politonal, no sentido em que são justapostos e superpostos diferentes modos com base em centros tonais distintos, em diversos momentos da peça.

Introdução
Lento

Introdução
Lento

Ex. 18: *Antígona*, *Introdução*, c. [1]-[8].

Em *A Nau Catarineta*, no início do Segundo Episódio, intitulado ‘A Sereia’, é realizado um *cluster* diatônico semelhante ao encontrado em *Antígona*. É o trecho da música em que a sereia procura encantar os marinheiros para se apoderar de sua embarcação. Em andamento lento, violinos e violas sustentam o acorde com notas longas, enquanto

contrabaixos e violoncelos expõem a melodia principal do trecho, em Sol Eólio. O segmento finaliza com um acorde alterado construído sobre a nota fundamental si, no compasso [76]. Nesse acorde, efetua-se a combinação de todas as classes intervalares: superposição de intervalos de segunda, de terça e de quarta, incluindo o trítone, que ocorre entre as notas externas do acorde.

Também no início do Segundo Ato de *O Menino Atrasado*, há uma passagem em que os três Reis Magos cantam uma marcha rancho em louvor ao menino Jesus. O acompanhamento é realizado de forma que cada acorde permanece durante oito compassos, em andamento *allegretto*, o que é tempo suficiente para perder o sentido de encadeamento tonal. Com isso, esta seção oscila entre o caráter tonal, devido à progressão I-V-I do segmento, e o caráter modal dado pela estaticidade harmônica.

Na música orquestral de Cosme, elementos díspares são fundidos pela convergência obtida através da equiparação entre diferentes materiais sonoros. Essa convergência é efetivada pela interpenetração de meios melódicos, estruturas harmônicas e processos contrapontísticos. Com isso, são desenvolvidos métodos de intensificação das dicotomias através da confrontação direta de componentes harmônicos elaborados por meios diatônicos e cromáticos, mediante a justaposição imediata de linhas melódicas que apresentam características modais, tonais ou atonais, assim como também são contrapostos padrões melódicos pertencentes a diferentes modos, que gravitam em torno de centros tonais divergentes ou pertencem a tipos escalares distintos. Grande parte das combinações harmônicas da música de Cosme é composta de maneira a encadear ou sobrepor acordes construídos a partir de formações intervalares diferenciadas, com base em estruturas triádicas, a partir da formação de *clusters* ou com base em harmonia quartal.

Esses processos melódicos, harmônicos e contrapontísticos, que aparecem dispersos no Primeiro Episódio de *A Nau Catarineta*, são intensificados através de seu acúmulo na abertura do Segundo Episódio. Alguns desses recursos são também empregados em *O Menino Atrasado*, que é a peça orquestral de Cosme com estruturas diatônicas mais proeminentes. Em ambas as peças, predominam contraposições e alternâncias entre diatonismo tonal e diatonismo modal, sendo que as transições entre seções são freqüentemente realizadas por meio de processos cromáticos com caráter progressivo, que têm início em determinado campo harmônico e conduzem a outro ponto definido.

Um procedimento característico de intensificação das dicotomias por meio da associação de processos melódicos, estruturas harmônicas e técnicas contrapontísticas ocorre no início de *A Nau Catarineta*, na marca de ensaio |A|, onde as cordas realizam acompanhamento à linha do canto por meio de um padrão *ostinato* em *pizzicato*, com seqüência de acordes paralelos e predomínio de sonoridade de dominante. Tem-se, assim, uma organização predominantemente modal, visto que a permanência de um padrão *ostinato* faz com que a harmonia apresente caráter modal por ser estática, mesmo que o segmento seja constituído por acordes com sonoridade oriunda da música tonal. Cada uma das linhas que compõem o *ostinato* desenvolve-se com características modais no âmbito de um fragmento de escala diatônica. Dessa maneira, são sobrepostos fragmentos dos seguintes modos: Fá Mixolídio e Lá Frígio, nos primeiros violinos, em *divisi*; Mib Jônio, nos segundos violinos e violoncelos; e Dó Dórico, nos segundos violinos e violas. Como todas as partes do *ostinato* se realizam com o mesmo timbre (cordas em *pizzicato*), as linhas externas são percebidas em primeiro plano. Essa combinação polimodal/politonal produz falsa relação entre a nota láb (pertencente ao modo de Mib Jônio) e a nota lá natural (de Fá Mixolídio) [cf. ex. 19(a)]. A linha vocal se movimenta em Ré Frígio e a parte de contrabaixo apresenta um típico baixo tonal em Sib Maior. Esse padrão *ostinato* é transposto à segunda maior inferior [cf. ex. 19(b)] e reiterado diversas vezes entre os compassos [9]-[33]. Nos trechos em que ocorre transposição, a falsa relação se dá entre a parte vocal (nota: ré) e as partes de segundo violino e violoncelo (nota: réb) [cf. ex. 19(c)].

The image displays a musical score for the beginning of 'A Nau Catarineta'. It features six staves: Voice (Voz), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score is marked 'Solo Ré Frígio' at the top. The vocal line begins with a rest followed by a melodic phrase. The string parts are marked 'pizz.' and 'div.' (divisi). Annotations indicate the modal basis for each part: Fá Mixolídio and Lá Frígio for Vn. I; Lá Frígio and Dó Dórico for Vn. II; Mib Jônio for Vc.; and Sib Maior for Cb. A specific interval is marked '(a)' between the Lá Frígio and Dó Dórico parts. The score shows the first few measures of this ostinato pattern.

Ex. 19: A Nau Catarineta, c. [9]-[17].

Também em *Antígona*, no número de ensaio |5|, que se encontra no Primeiro Coro, há um entrelaçamento de modos em virtude do encadeamento de tríades em movimento paralelo, com *divisi* em três partes nos primeiros violinos. Após passar pela justaposição de acordes com sonoridade de dominante, com caráter de modo dórico e de modo frígio, a seção finaliza de forma estável, no modo dórico. Assim, ocorrem processos distintos de combinação e contraposição entre diferentes modos, com base em centros tonais divergentes por meio de processos distintos de estruturação polimodal.

A justaposição imediata de processos harmônicos distintos também produz tensionamento das estruturas musicais, na música de Luiz Cosme. Em *O Menino Atrasado*, ocorrem diversas passagens entre seções em que são antepostos processos diatônicos a processos cromáticos, segmentos com caráter modal são colocados ao lado de trechos com caráter tonal. Na marca de ensaio |M|, são justapostas três seções que elucidam os métodos cosmianos de conexão imediata entre segmentos com predomínio de estruturas harmônicas diferenciadas, que funcionam no sentido de aprofundar as dicotomias e gerar maior nível de tensão. Entre os compassos [178]-[181], há um interlúdio instrumental no modo jônio, caracterizado pela harmonia estática do acompanhamento realizado pelas cordas sobre o acorde de F^{7M} , e pela melodia apresentada nas madeiras [cf. ex. 20(a)]. Segue-se a esse interlúdio, uma transição que prepara o trecho cantado seguinte. Essa transição é realizada por um movimento cromático descendente no baixo, realizado pelas violas e violoncelos, com

acordes alterados nos violinos, que acompanham uma linha melódica tocada na flauta em que há primazia de notas alteradas e elementos cromáticos [cf. ex. 20(b)]. O trecho cantado que se segue é realizado através de uma progressão harmônica com forte caráter tonal, em consequência do encadeamento progressivo de acordes, na tonalidade de Sib Maior [cf. ex. 20(c)].

(a) **M** Gracioso modo jônio

(b)

(c)

Fl.

Cl. Sib

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

(pizz.)

arco

baixo cromático

F7M

cadência Sib Maior: I ii I IV ii⁷ vii^{°7} ii⁶₄ ii I V⁷ V⁴₃ vii^{°7} I

deceptiva

Ex. 20: O Menino Atrasado, c. [177]-[194].

A aglutinação de diferentes centros tonais e modos distintos, procedimento comum na música orquestral de Luiz Cosme, produz outras possibilidades de interação melódico-harmônica que resultam em estruturas politonais ou polimodais, na combinação das partes simultâneas. No Terceiro Coro de *Antígona*, são superpostos dois modos, cujos centros tonais se encontram à distância de terça menor. O modo de Fá Jônio aparece como base harmônica nas cordas, enquanto que um fragmento da melodia de *Seikilos* é elaborado nos trombones, em Lá-b Jônio. Logo após a realização da melodia principal pelos trombones, as características modais são diluídas através da flauta, que toca uma melodia que dissolve o modo jônio pelo uso de um intervalo de segunda aumentada (láb-si) e um movimento cromático (sib-si), no final do grupo melódico. À exceção do início com o intervalo de quinta justa (o mesmo que inicia o *Canto de Seikilos*), essa figura melódica da flauta não se relaciona com nenhum outro elemento existente na peça. Logo em seguida à participação da flauta, as cordas retomam a melodia de *Seikilos*, em *tremolo*, no número de ensaio |10|, reforçando o modo jônio e o tema melódico principal da peça.

Outra maneira de realizar a fusão de modos distintos é através da construção de acordes, nos quais são combinados elementos característicos de dois ou mais modos em uma única formação harmônica. O acorde que finaliza o Terceiro Coro de *Antígona* pode ser entendido como uma associação de dois modos sobre a nota fundamental fá. Trata-se do acorde de $F7(\#9^{11})$, cuja correlação de notas pode ser interpretada como sendo o agrupamento do modo mixolídio, que tem a sétima menor (nota: mib) como sua principal característica, com o modo lídio, cuja característica mais proeminente está na quarta aumentada (si natural)⁹³. Esse acorde de décima primeira aumentada é um dos mais aproveitados por Luiz Cosme em sua produção da década de 1940, pois aparece nas suas canções, em parte de sua música de câmara e em toda a sua música orquestral. Além disso, esse acorde é a base para a segmentação das séries de doze sons em hexacordes e suas permutações, procedimento característico nas peças dodecafônicas do compositor.

A importância do acorde de décima primeira aumentada na música de Luiz Cosme se manifesta em vários aspectos de sua música, pois é utilizado com diferentes funções em obras distintas. Esse acorde é empregado como a sonoridade de abertura de determinada obra, como

⁹³ O modo lídio-mixolídio resultante desta combinação é um dos modos típicos da música folclórica brasileira, sendo, inclusive, conhecido como ‘modo nordestino’.

ocorre em *Salamanca do Jarau* e em *O Menino Atrasado*; é utilizado no sentido de conduzir à conclusão de certas peças, como acontece no final do movimento lento do *Quarteto N° 1*, no último quadro da *Salamanca do Jarau* e no Final de *Antígona*; é também aproveitado com sentido de representação musical em *Lambe-Lambe*, na cena em que o lambe-lambe revela a chapa fotográfica para o casal de amantes; é utilizado, na canção *Bombo*, como sonoridade contrastante, para preparar a mudança de andamento que conduz ao segmento final da peça; é empregado eventualmente na *Pequena Suíte* e no *Quarteto N° 1* como acorde de passagem, em trechos amplamente cromáticos e em meio a encadeamentos harmônicos sem definição tonal; e pode, ainda, ser a base harmônica principal para a construção de uma obra inteira, conforme ocorre nas canções *Modinha* e *Madrugada no Campo* e no poema-bailado *Novena à Senhora da Graça*.

O acorde de décima primeira aumentada é apresentado, na música orquestral de *Cosme*, de várias formas distintas e com combinações tímbricas variadas. O acorde de $E^7(\#9^{11})$ é reiterado inúmeras vezes como bloco cordal na parte de celesta, na Introdução e no Desencantamento da *Salamanca do Jarau*. No *Lambe-Lambe*, há uma seqüência com base no acorde de $Cb^7(\#9^{11})$, no número de ensaio |14|, em que são combinados arpejos no piano e no *piccolo*, com sons harmônicos e efeitos de *tremolo* nos instrumentos de cordas. A primeira frase de *A Nau Catarineta* é finalizada sobre um acorde de $E^7(\#11)$, distribuído nos instrumentos de cordas, com *divisi* nos violinos e violas e o trítono emoldurando o acorde como o intervalo que aparece entre sua nota inferior e sua nota superior. O primeiro acorde que ocorre no Primeiro Ato e no início do Segundo Ato de *O Menino Atrasado* aparece com a sonoridade de um acorde de $C^7(\#9^{11})$, escrito enarmonicamente nos instrumentos de cordas. A seqüência final de *Antígona* se realiza através de um encadeamento cromático com acordes de décima primeira aumentada, que conduz ao movimento cadencial V-I para concluir a peça com um *tutti* de caráter dramático sobre a tríade de láb maior [cf. ex. 21].

The musical score for Ex. 21 is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet) and brass section (Trumpet, Trombone, Timpani) play sustained notes with a forte (*ff*) dynamic. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso) play tremolos with a forte (*ff*) dynamic. The score is marked *allargando* and includes a *div. a 3* marking for the Violin I part. The bottom of the score shows the following chord symbols: $C7(\sharp 1)$, $D\flat 7(\sharp 1)$, $D7(\sharp 1)$, $E\flat 7(\sharp 1)$, and $A\flat$. Below the chords, the text "Láb Maior: V" and "I" is visible.

Ex. 21: acordes de décima primeira aumentada, em *Antígona, Final*, c. [226]-[230].

Além de servir de base para a formação cordal mais característica encontrada na obra de Luiz Cosme da década de 1940, através do acorde de décima primeira aumentada, a dualidade modal característica de certas manifestações da música brasileira é também aproveitada pelo compositor em citações literais de melodias folclóricas. Segundo afirma em seu ensaio *Assim como Duparc...* (COSME, 1959b, p. 61-62), Cosme faz uso do lundu do Norte intitulado *A Borboleta de Natal* em *O Menino Atrasado*. Na segunda frase apresentada na marca de ensaio [E], a linha melódica dessa canção oscila entre os modos Sol Frígio e Mib

Mixolídio. Com o predomínio do modo frígio na maior parte da melodia, a nota réb introduzida no primeiro compasso da segunda frase [cf. ex. 22(a)], produz a dualidade modal própria do trecho. O caráter mixolídio sugerido pela nota réb é reforçado pela harmonização com o acorde de Eb⁷ [cf. ex. 22(b)], típico na harmonização de melodias que se encontram nesse modo, na música brasileira. Assim, a dualidade modal se manifesta, nesse segmento de *O Menino Atrasado*, na forma de um plano perpendicular, pois se reflete na interseção entre o aspecto horizontal (através da linha melódica) e o aspecto vertical (por meio da harmonização).

The musical score illustrates a modal shift. The first part is labeled "Sol Frígio" and the second part is labeled "Interferência de Mib Mixolídio (a)". The lyrics are: "Bor-bo - le - ta bo - ni - ti - nha, sa - ia fo - ra do ro - sal, ve - nha can - tar do - ces / Bo - a noi - te, meus se - nho - res, bo - a noi - te lhes dê Deus. Eu não sou mal en - si -". The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. Sib.), Cello (Cb.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature is Bb major. The harmonic analysis at the bottom is: Mib Maior: I ii⁷ V⁷ ii⁷ V⁶/₅ I ii⁷ V⁷/IV vi⁷.

Fl.

Can.

hi - nos, ho - je, - noi - te de Na - tal.
na - da, en - si - no meu pai me - deu.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

V7 6/5 V4/3 I V4/3 vi7 V7 6/5 4/3 I

Ex. 22: O Menino Atrasado, Ato I, c. [53]-[66].

Modos distintos são sobrepostos também por meio de combinações contrapontísticas, em que as vozes se desdobram simultaneamente com base em diferentes modos. No início do Primeiro Coro de *Antígona* ocorre uma combinação polimodal na qual uma linha melódica em Mi Eólio, tocada pelos primeiros violinos, é contraposta a um pedal de mib realizado pela harpa e pelos segundos violinos. A armadura de clave com quatro bemóis denota a intenção de contrapor o modo Mib Mixolídio ao modo Mi Eólio. Em *A Nau Catarineta*, entre os compassos [46]-[49], há um contraponto a três vozes, efetivado através de duas partes realizadas pelo coro e uma parte de baixo tocada pelos instrumentos graves (violoncelos e contrabaixos). A linha melódica superior da parte vocal, que finaliza com uma semicadência, se encontra na tonalidade de Sol Menor. A voz inferior do coro dissolve a tonalidade principal através de movimentos paralelos com notas alteradas [cf. ex. 23(a)], enquanto que a parte instrumental se projeta através de elementos próprios do modo de Mib Mixolídio [cf. ex. 23(b)] e finaliza em um movimento melódico descendente [cf. ex. 23(c)], que dilui tanto o caráter modal do baixo quanto o aspecto tonal da melodia superior, por força do cromatismo. Esse trecho é emoldurado por dois modos distintos, cujas notas são tocadas simultaneamente, com ênfase na formação triádica: no primeiro acorde do segmento, estão sobrepostas as notas do modo Ré Eólio [cf. ex. 23(d)]; no último acorde, todas as notas do modo Fá Mixolídio são tocadas simultaneamente [cf. ex. 23(e)].

Ex.23: A Nau Catarineta, c. [46]-[51].

Além da contraposição de modos distintos, há também, na música orquestral de Luiz Cosme, a diferenciação de acordes simultâneos por meio do timbre ou da textura. Em alguns trechos, esses poliacordes pertencem à mesma escala, como ocorre na seqüência de cenas que se desenrolam entre os compassos [126]-[136] de *A Nau Catarineta*, onde é realizado um padrão *ostinato* em que são sobrepostos dois acordes pertencentes à tonalidade de Fá Maior. Assim, a partir do compasso [126], é construído um poliacorde que resulta da combinação de F_6^9 com $C^{7(9)}$. Com a unidade tímbrica dos instrumentos de cordas, esses acordes se distinguem pela textura. As violas realizam um movimento melódico com base no arpejo sobre o acorde de F_6^9 , através de um movimento ascendente-descendente; esse arpejo é reforçado pela nota fundamental fá, tocada pelos contrabaixos em *tremolo*, no registro grave do instrumento. Simultaneamente a esse padrão *ostinato*, os violinos tocam o acorde de $C^{7(9)}$, em *divisi sul ponticello*, como um bloco cordal formado por notas longas; a fundamental deste acorde é reforçada pelo movimento melódico em quintas (dó-sol), apresentado nos violoncelos. Abaixo da parte de violas tem esta indicação: “viola em 1º plano”⁹⁴.

Esse *ostinato* é utilizado para acompanhar uma série de melodias, na parte vocal, que alternam entre a tonalidade de Fá Maior e o modo de Ré Eólio; o que significa que são

⁹⁴ Este material da viola é similar ao encontrado no último movimento da *Novena à Senhora da Graça*.

intercalados segmentos melódicos com caráter tonal e outros com caráter modal. Devido à permanência do mesmo padrão ostinato, em que são combinados simultaneamente os acordes de I e V graus da escala de Fá Maior, toda esta seqüência possui aspecto predominantemente modal, ainda que, na parte do canto, existam linhas melódicas com qualidades tonais, ou que cada acorde, isoladamente, tenha características próprias da tonalidade de Fá Maior.

O Desencantamento, movimento que encerra a lenda-bailado *Salamanca do Jarau*, inicia com uma faixa sonora tonal que tem por base o encadeamento de tríades em movimento paralelo, nos primeiros violinos divididos em três partes [cf. ex. 24(a)]. Esse segmento se desdobra no modo dórico em sol, devido ao predomínio da tríade de sol menor. Com exceção do último, todos os outros compassos do segmento iniciam com esse acorde, que é reforçado pela harpa [cf. ex. 24(b)]. Simultaneamente, violoncelos e contrabaixos realizam um arpejo com base no acorde de E^o [cf. ex. 24(c)], com reforço das notas sustentadas nas trompas [cf. ex. 24(d)], enquanto a celesta repete o acorde de C⁷(^{#11}₉) [cf. ex. 24(e)]. Tem-se, dessa forma, uma espécie de poliacorde que chama a atenção por suas características peculiares, pois todos os acordes que fazem parte do contexto podem ser reduzidos a apenas um dos acordes do conjunto, isto é, as notas da tríade de Gm, que caracterizam o modo dórico, e as notas do acorde de E^o estão contidas no acorde de C⁷(^{#11}₉), repetido incessantemente pela celesta. Os elementos que compõem o acorde básico podem ser diferenciados por suas qualidades tímbricas e pela figuração rítmica de cada parte, isoladamente. Como todos os elementos que compõem a textura geral do trecho pertencem ao conjunto sonoro de C⁷(^{#11}₉), que é um acorde que tem a função de dominante de Fá Maior, manifesta-se uma espécie de dualidade modal de características surpreendentes, em que a associação dos elementos harmônicos conduz à percepção da nota fá como o centro tonal do segmento, porém, ao mesmo tempo, alguns desses mesmos elementos são organizados de forma a convergir para o modo Sol Dórico.

Ex. 24: Salamanca do Jarau, *Desencantamento*, c. [488]-[493].

Um tipo semelhante de poliacorde, que também pode ser reduzido a uma unidade harmônica, ocorre no final do *intermezzo* instrumental que conduz para o movimento final de *Antígona*. O acorde que finaliza esse *intermezzo* é obtido pela combinação de uma tríade de G com uma tríade de F($\sharp 5$), combinadas nas cordas. Essas tríades, que em conjunto formam o acorde de G $^7(\sharp 11)$, se distinguem, nesse contexto, em virtude da orquestração, pois as notas que formam a tríade de G estão dispostas nos instrumentos de cordas graves (contrabaixos, violoncelos e violas), enquanto as notas que formam F($\sharp 5$) aparecem nos violinos, em *divisi*. O que permite perceber distintamente as duas tríades é a distância de trítono entre a nota si (a mais aguda do registro grave, na viola) e a nota fá (a mais grave do registro agudo, no

segundo violino). Enquanto as madeiras reforçam a tríade de F($\sharp 5$), as trompas amalgamam ambos os acordes por meio de um timbre comum, pois dobram o trítono si-fá que separa as tríades nos instrumentos de cordas. No movimento final, esse conjunto sonoro é apresentado na harpa, escrito de modo a fazer ressaltar sua estrutura policordal. Trata-se de um acorde de Eb7($\sharp 11$), dividido em duas tríades – Eb e Db($\sharp 5$) – separadas pelo intervalo de trítono (sol-réb) e escritas de forma a diferenciar as tríades através da divisão das hastes: a tríade de Eb está escrita para a mão esquerda, com a haste para baixo [cf. ex. 25(a)], enquanto que a tríade de Db($\sharp 5$) está escrita para a mão direita, com a haste para cima [cf. ex. 25(b)].

Ex. 25: *Antígona, Final, c. [222]-[225]*.

3.2. Processos de organização cromática

Em todos os gêneros musicais aos quais se dedicou, Luiz Cosme escreveu música com elementos cromáticos de caráter tonal. Algumas vezes, este princípio de organização se desdobra através de uma obra inteira, no conjunto de seus movimentos, como ocorre na *Pequena Suíte* (1932) e no *Quarteto N° 1* (1933). Outras vezes, o tratamento cromático do material sonoro ocorre esporadicamente, em um único trecho curto de determinada peça, com prioridade sobre o aspecto harmônico ou melódico, como acontece nas *Três Manchas Gaúchas* ou na *Oração à Teiniaguá*. Em determinadas peças, nas quais predomina certo tipo de diatonismo, seções inteiras são elaboradas com base em seqüências cromáticas, como ocorre em algumas das transições entre seções de *O Menino Atrasado* e de *A Nau Catarineta*.

As peças de Cosme em que ocorrem segmentos cromáticos são: 1. canções: *Acalanto* (1931), *Aquela China* (1931), *Balada para os Carreiros* (1931), *Colonial* (1931), *Chorinho* (1947) e *Cantiga* (1947); 2. música de câmara: *Pequena Suíte* (1932), *Oração à Teiniaguá* (1932), *Falação de Anhangá-Pitã* (1933) e *Quarteto N° 1* (1933); 3. música orquestral:

Salamanca do Jarau (1935), *O Menino Atrasado* (1946), *Lambe-Lambe* (1946) e *A Nau Catarineta* (1949).

3.2.1. Organização cromática na música vocal

Nas canções de Porto Alegre, o movimento cromático é utilizado somente de forma esporádica, com a função de gerar contraste com relação ao diatonismo predominante. Na primeira canção escrita por Luiz Cosme, *Acalanto*, a introdução instrumental inicia com um encadeamento harmônico entre os acordes de I-VI graus, na tonalidade de Lá♭ Maior. Nos dois primeiros compassos ocorre um movimento cromático entre as notas sol bemol e sol natural, no registro agudo, o que produz ambigüidade entre a tonalidade de Lá♭ Maior e o modo de Lá♭ Mixolídio, no início da peça. Logo em seguida, ainda na introdução, no compasso [3], há um movimento cromático descendente no baixo (notas: fá-mi-mib), que conduz ao acorde de dominante, utilizado para preparar a entrada do canto. No decorrer da primeira estrofe, o único elemento de caráter cromático é a alternância entre as notas sol natural e sol bemol, empregada com a mesma função de gerar dualidade modal da introdução. De resto, a primeira estrofe permanece na tonalidade principal. A segunda estrofe contém um movimento cromático mais amplo do que a introdução, entre os compassos [17]-[19], que se encaminha harmonicamente do I grau para o V grau, através de dominantes secundárias conduzidas por um baixo cromático descendente [cf. ex. 26(a)], para concluir com uma cadência V-I, na tonalidade principal.

Como se estivesse falando a uma criança.
Começando assustado e aos poucos falando com meiguice.
(o ritmo só serve como orientação. Não deve ser marcado.)

A lu-a_a-cor-da o-lhos de sus-to na ma-ciez ver-de da gra-ma e_a_cen-de_es-tre-las de brin-
cantado
Láb Maior: I V₅ V²/IV^(a) V₃/V
que-do no re-pu-xo que se der-ra-ma e_a noi-te can-ta.
V₇ I

Ex. 26: Acalanto, c. [17]-[19].

As *Três Manchas Gaúchas* também apresentam alguns movimentos cromáticos, ainda que o diatonismo seja predominante. O cromatismo harmônico mais freqüente existente nessas canções é a realização de breves encadeamentos cromáticos, que ocorrem com movimento de quintas paralelas no baixo e somente se destacam devido à estrutura diatônica preponderante em todo o restante das canções. Em *Colonial*, esse procedimento aparece somente entre os compassos [19]-[20], em *Aquela China*, ocorrem cromatismos no baixo nos compassos [6], [23] e [27] e na *Balada para os Carreiros*, ocorre movimento cromático descendente em quintas paralelas no baixo, apenas nos compassos iniciais.

As canções *Chorinho* e *Cantiga* caracterizam-se pelo emprego constante de acordes alterados, processos cromáticos acentuados e passagens modulatórias, que dirigem a harmonia para fora do diatonismo predominante nas canções de Porto Alegre. Em *Chorinho*, escrito na tonalidade de Sol Maior, os acordes alterados são freqüentemente utilizados para conduzir na direção da dominante. O processo modulatório que se estabelece nos compassos [9]-[15] ocorre através de uma seqüência de acordes alterados, até alcançar a cadência sobre o acorde de D⁷. A maior parte dos acordes alterados que participam da modulação contém

sonoridade de dominante, porém são aproveitados em razão de sua ambigüidade tonal em um contexto no qual a sua funcionalidade harmônica se torna prescindível. Após a semicadência do compasso [16], há uma pequena ponte que prepara a segunda estrofe através de movimentos cromáticos no encadeamento das vozes externas. Outro segmento cromático similar, no qual ocorre cromatismo melódico em todas as partes, se realiza no compasso [40]. Esse trecho, que é empregado como transição entre estrofes, tem a função de cadenciar sobre uma medianta cromática (acorde de Bb, na tonalidade de Sol Maior), antes de iniciar a última estrofe da canção.

Cantiga se diferencia em dois aspectos das demais canções tonais de Cosme, por apresentar maior incidência de acordes alterados e pela ocorrência de movimentos melódicos de caráter cromático, no acompanhamento. Os *intermezzi* instrumentais da *Cantiga* estão construídos com base em estruturas contrapontísticas amplamente cromáticas, procedimento mais comum na música orquestral do compositor. O primeiro *intermezzo* ocorre entre os compassos [11]-[14]; o segundo, que aparece entre os compassos [24]-[27], se caracteriza por um contraponto livre a quatro vozes, com cromatismos gerados pela condução individual de cada uma das partes. A parte superior permanece diatônica [cf. ex. 27(a)], enquanto a segunda e a terceira vozes realizam desenhos melódicos ondulantes, com movimentos cromáticos ascendentes e descendentes intercalados [cf. ex. 27(b)]. Destaca-se, nesse contexto, a parte de baixo, que reitera grupos cromáticos de quatro sons [cf. ex. 27(c)]. Ambos *intermezzi* possuem as mesmas características, porém se diferenciam pela sua função tonal: enquanto o primeiro conduz a uma estrofe que permanece na tonalidade principal (Dó Maior), o segundo prepara a entrada de uma estrofe em nova tonalidade (Ré Maior) [cf. ex. 27(d)]. Há, também, em *Cantiga*, um pequeno segmento instrumental entre as duas últimas estrofes, com extensão de apenas um compasso, empregado para realizar a modulação de volta à tonalidade original.

(a)

(b) (b) (b) (b)

(c) (c) (c) (c) (d)

Ré Maior: V⁷(b⁹) I

Ex. 27: transição cromática entre estrofes, em *Cantiga*, c. [24]-[28].

O canto onomatopaico-mímico *Bombo*, escrito apenas dois anos depois de *Gauchinha* (que é, cronologicamente, a última das canções de Porto Alegre), demarca um distanciamento de Cosme com relação à organização diatônica de suas peças vocais anteriores, que foi retomada em *Chorinho* e *Cantiga*. A estrutura harmônica de *Bombo* tem como base principal a formação de acordes de sétima diminuta, cujas notas são distribuídas de modo a evidenciar a sobreposição de intervalos de trítono [cf. ex. 28(a)]. Outros tipos cordais que ocorrem em *Bombo*, com o sentido de produzir contraste com relação à formação harmônica principal de sétima diminuta, são obtidos por meios de extensões triádicas e mediante sobreposição de intervalos de quarta.

No primeiro tempo do compasso [7], uma téttrade de Am⁷ é introduzida, após uma seqüência de acordes de sétima diminuta. As notas desse acorde estão dispostas de forma a enfatizar os intervalos justos que o compõem – a quinta justa lá-mi, na mão esquerda, e a quarta justa sol-dó, na mão direita [cf. ex. 28(b)]. Com isso, evita-se referência direta à sonoridade triádica da música tonal, que se dá através da superposição de terças. O acorde de décima primeira aumentada – G⁷([#]1¹) –, que aparece no compasso [25] com a função de preparar a nova seção com mudança de andamento, está organizado de modo a fazer soar um poliacorde construído a partir da sobreposição da tríade de G, na mão esquerda, com a tríade de F([#]5), na mão direita [cf. ex. 29(a)]. No compasso [27], é introduzido um acorde formado por quartas sobrepostas, na mão direita [cf. ex. 29(b)], sobre um intervalo de quinta diminuta, na mão esquerda. As notas desse acorde compõem G^o(⁹), porém estão dispostas de forma a evidenciar uma formação quartal, no registro agudo.

Apesar do emprego de acordes que produzem instabilidade tonal através da ênfase no intervalo de trítono, percebe-se, em *Bombo*, um eixo de polarização em torno da nota fá#, que é destacada através de diversos processos. A canção inicia com a repetição dessa nota, que

está presente em todos os compassos das três primeiras frases (incluindo a introdução instrumental), sendo que ocorre como nota de acorde, no registro grave, no primeiro tempo de sete desses compassos [cf. ex. 28(c)] e como nota melódica no início de dois deles [cf. ex. 28(d)]. Além disso, a peça inicia e termina com a nota fá#, tocada no registro grave da parte de piano. No final da canção – na seção que tem a indicação ‘Vivo com raiva’ –, a parte vocal constitui-se da repetição da nota dó# (que polariza fá#) [cf. ex. 29(c)], ao mesmo tempo em que a parte de piano se completa com um arpejo que finaliza com as notas dó# e fá# [cf. ex. 29(d)]. Essas características encontradas na canção *Bombo* determinam a ênfase em fá# como centro tonal da peça.

Vivo e grotesco

Que bom - bo que

bom - ba ri - bom - ba que ar - rom - ba pa - re - ce um tro - vão... O bom - bo no

lom - bo na lom - ba do con - go BA - BÃO!... E bum - ba que

Ex. 28: *Bombo*, c. [1]-[12].

Há, porém, dois desvios desse centro: o primeiro ocorre entre os compassos [20]-[24], onde a nota mi passa a ser preponderante, tanto pela sua repetição constante, na parte vocal

[cf. ex. 29(e)], quanto pelo baixo que se repete sobre essa nota [cf. ex. 29(f)]. O segundo ponto em que há desvio do centro tonal fá# ocorre na seção ‘Lento, quase falado e um pouco irônico’ (c. [25]-[28]), que se organiza harmonicamente em torno da nota sol, que é repetida constantemente pela voz [cf. ex. 29(g)] e é utilizada no baixo da parte de acompanhamento [cf. ex. 29(h)]. Com isso, percebe-se que, mesmo quando predomina o caráter atonal, na música de Cosme, há reforço de determinados eixos de polarização acústica, que, em *Bombo*, são as notas fá#, mi e sol, respectivamente; com retorno ao fá# inicial.

(e) (Como o Zé-Pereira)

E_o lon-go ri - bom-bo do bom-bo no con-go za-bum-ba que bum-ba que bão-bão - bão!...

(f) (Lento) (quase falando e um pouco irônico)

A vi-da com más-ca-ra de_a-ra-me a vi-da ves-ti-da de do-mi-

(g) (Vivo com raiva)

nó!... A vi-da é in-fa-me co-mo_e-la só!...

(a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h)

Ex. 29: Bombo, c. [20]-[32].

A polarização obtida por meio da repetição de notas ou através da ênfase em determinado som por seu emprego como nota melódica ou como nota de baixo, distingue

Bombo das canções anteriores de Cosme e, inclusive, do fluxo principal da música brasileira da década de 1930, cujos procedimentos de polarização eram mais convencionais, com base em cadências melódicas e harmônicas típicas, mesmo que ampliadas ou elaboradas. Outra característica que ainda não havia aparecido nas canções de Cosme é a utilização do total cromático em curto período de tempo, sem qualquer referência a processos funcionais de organização das alturas. Quanto a este aspecto, o segundo compasso de *Bombo* já contém quase a totalidade da escala temperada, pois se constitui de um conjunto sonoro eneatônico, e os compassos [5]-[6] apresentam a escala cromática em um contexto amplamente atonal. Além disso, a peça inteira se caracteriza pela livre distribuição do total cromático através de encadeamentos não-funcionais de acordes de sétima diminuta, em que recai a ênfase sobre os intervalos de trítone que conformam esses acordes.

3.2.2. Organização cromática na música de câmara

Na música de Luiz Cosme, as combinações de notas que interagem por meio de falsa relação dentro de um mesmo acorde ou no interior de uma estrutura contrapontística são métodos comuns de gerar elementos cromáticos em meio a um contexto onde predominam estruturas diatônicas. Nas *Três Manchas* para piano, elementos cromáticos aparecem como o resultado de distintas combinações cordais ou escalares, ou seja, nessas peças o cromatismo é o resultado da sobreposição de acordes diferenciados entre si (poliacordes) ou da execução simultânea de diferentes tonalidades (politonalidade). As falsas relações ocorrem de maneira diferenciada em cada uma das *Três Manchas*: em *Saci-Pererê*, as relações cromáticas resultam da justaposição imediata de acordes distantes entre si pelo intervalo de semitom; na *Canção do Tio Barnabé* e na *Dança do Fogareiro*, a maior parte das combinações cromáticas ocorre entre sons que aparecem formando falsas relações entre as notas de um mesmo acorde.

Em *Falação de Anhangá-Pitã*, as falsas relações são o resultado da interação entre os intervalos de trítone que formam o padrão ostinato que percorre toda a primeira parte da peça [cf. ex. 11]. Na segunda parte, há abundância de falsas relações [cf. ex. 30 (a)] decorrentes da combinação de diferentes escalas ou da sobreposição de acordes distintos. Nos compassos [29]-[30], o violoncelo realiza uma figuração melódica em torno da tríade de dó maior, durante o tempo em que são encadeados acordes mistos, *clusters* de tons inteiros e tríades em movimento paralelo, no acompanhamento [cf. ex. 74]. Essa combinação produz falsas

relações em três níveis, pois a parte de violoncelo, a parte da mão direita e a parte da mão esquerda realizadas pelo piano são contrapostas entre si. No compasso [37], uma escala cromática [cf. ex. 30(b)], executada pelo violoncelo em movimento descendente, é contraposta a acordes mistos formados com base em um fragmento de escala de tons inteiros [cf. ex. 30(c)], na parte de piano, de forma a produzir falsas relações entre os dois instrumentos. No compasso [48], um fragmento da escala de Fá Menor [cf. ex. 30(d)] é sobreposto a um acorde de D⁷, de modo a gerar falsa relação entre as notas fá/fá#. O mesmo ocorre no compasso seguinte, na sobreposição da nota sol#, sustentada no violoncelo, contra um acorde de C⁷⁽⁹⁾, articulado ritmicamente no piano.

Ex. 30: Falação de Anhangá-Pitã, c. [37] e c. [48].

Na *Oração à Teiniaguá* ocorre uma espécie de encadeamento cromático bastante comum na música de Cosme. Após o arpejo sobre um acorde de sétima diminuta [cf. ex. 31(a)], a melodia tocada pelo violino, entre os compassos [8]-[11], é harmonizada por um movimento cromático ascendente em todas as vozes⁹⁵, na parte de piano, através de um encadeamento de acordes menores com sétima [cf. ex. 31(b)] que se desdobra até a cadência em F^{á#} Menor, tonalidade principal da peça. Nesse segmento, as notas dos acordes estão distribuídas de modo a salientar o intervalo de quinta justa, com base no movimento de quintas paralelas realizado nas duas mãos da parte de piano. Após a cadência, o cromatismo permanece através de um movimento melódico ascendente [cf. ex. 31(c)], no baixo, e, em seguida, como uma mutação cordal [cf. ex. 31(d)] em que as vozes se movimentam

⁹⁵ Na maior parte das vezes em que há movimento cromático paralelo em todas as vozes, na música de Cosme, eles ocorrem em direção descendente. Na *Pequena Suíte*, há trechos similares, com cromatismo harmônico por movimento descendente paralelo em todas as vozes, no primeiro movimento, entre os compassos [54]-[60], e no segundo movimento, entre os compassos [27]-[32]. Movimentos cromáticos ascendentes ocorrem no movimento Final da *Pequena Suíte*, nos compassos [21]-[22].

individualmente até atingirem um acorde de F⁷, que prepara a seção seguinte. Há outra seqüência cromática na região final da peça, entre os compassos [66]-[70], na mão direita do piano, com encadeamento de acordes com sonoridade de dominante. Esses acordes são acrescentados à textura apresentada no início, em que o violino realiza uma linha melódica de caráter modal sobre um pedal de baixo com base na nota ré. Em ambos os segmentos, os acordes são combinados por sua sonoridade e não por princípios de funcionalidade harmônica.

The musical score is for 'Oração à Teiniaguá, c. [8]-[14]'. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes chords F#m7, Gm7, and G#. Dynamics include *f*, *accel.*, and *ceden.*. The second system continues the piano part with more complex rhythmic patterns and triplets. Dynamics include *a tempo*, *accel.*, *ceden.*, *f*, and *pp*. Chords F#m and F7 are indicated.

Ex. 31: Oração à Teiniaguá, c. [8]-[14].

Nas peças examinadas acima, as estruturas de caráter cromático são eventuais, pois aparecem como o resultado de algum procedimento exterior a elas, como ocorre nas *Três Manchas*, ou são utilizadas com a função de gerar antinomia com relação ao diatonismo predominante, como é o caso de *Oração à Teiniaguá*. Em *Falação de Anhangá-Pitã*, os elementos cromáticos são o resultado de um contraponto heterofônico, em que as partes formadoras da textura se desenrolam independentemente. As peças de câmara de Luiz Cosme em que estruturas cromáticas estão na origem das relações harmônicas são a *Pequena Suíte* e o *Quarteto N° 1*. Nessas peças, a referência principal para a formação de acordes é a organização triádica e suas extensões em que a estrutura harmônica geral se movimenta livremente por entre diversos centros tonais. Trata-se, assim, de organização tonal ampliada,

na qual as formações cordais seguem o princípio da ressonância acústica a partir de sons fundamentais, porém o encadeamento de acordes é realizado sem se fixar em campos harmônicos específicos. Há predomínio de organização cromática com caráter tonal livre, em que os acordes são encadeados de forma a enfatizar relações harmônicas afastadas entre si, sem qualquer princípio funcional, de modo a provocar inúmeras falsas relações entre as partes simultâneas.

No primeiro movimento da *Pequena Sùite* (Remexido), em que predomina a tonalidade de Fá Maior, é apresentada, nas cordas, uma seqüência de acordes alterados que se distancia da tonalidade principal, pois o primeiro acorde, uma tríade menor formada sobre o V grau, projeta a harmonia para fora de Fá maior e o terceiro acorde já está em um campo harmônico completamente afastado. Em seguida, é realizado um segmento contrapontístico ao piano, sobre a base de um acorde de A⁷, tocado nas cordas. A parte de piano apresenta todas as notas da escala cromática, entre os compassos [3]-[5], produzindo falsas relações entre o piano e as cordas e entre as partes de piano entre si. Tem-se, assim, um trecho de caráter atonal que contradiz a ressonância harmônica proposta nos primeiros compassos. Os principais elementos da harmonia, nesse início, irão ser projetados para o restante da peça. Assim, a *Pequena Sùite* se caracteriza pela definição de tonalidades através de recursos melódicos [cf. ex. 32(a)], pela ressonância acústica com base triádica e encadeamento homofônico de acordes sem definição tonal específica [cf. ex. 32(b)], além de segmentos em que prevalece uma espécie de textura contrapontística com estrutura cromática de caráter atonal [cf. ex. 32(c)].

The musical score is for 'Pequena Suíte, I. Remexido, c. [1]-[7]'. It is written in 2/4 time. The upper system consists of four staves: Vn. I, Vn. II, Vla., and Vc. The lower system is for the Piano (Pno.). The score is divided into sections (a), (b), and (c). Section (b) is marked '(Ré Menor: V⁷)'. Dynamics include *ff*, *pp*, and *sfz*. Chord symbols are Cm⁷, Gm⁷, G^{#7}, A⁷, and Dm. The piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Ex. 32: Pequena Suíte, I. Remexido, c. [1]-[7].

Esse primeiro segmento finaliza, nas cordas, sobre a tríade de ré menor. Em seguida, inicia-se outro encadeamento harmônico, a partir de nova exposição melódica de Fá Maior, no piano. Com isso, sobrevém a reiteração da tonalidade principal e se estabelece um centro tonal geral, que permanece em um nível superior da estrutura harmônica, pois essa é a tonalidade que inicia e conclui o movimento. Seções individuais, porém, são internamente construídas com processos atonais e emprego não-funcional da totalidade da escala cromática. Com isso, se produz outra forma de ambigüidade nos procedimentos de elaboração das alturas. Se, por um lado, há forte ressonância acústica devido à utilização de formações triádicas e forte polarização tonal devido à reiteração de centros tonais em pontos estratégicos (inícios e finais de seções); por outro lado, a ressonância e a polarização são enfraquecidas pelo emprego de estruturas contrapontísticas cuja base é o movimento melódico isolado das partes e os meios de reforço tonal são evitados pela utilização da totalidade da escala cromática.

O segundo segmento do primeiro movimento da *Pequena Suíte* é harmonicamente mais estável do que o primeiro, pois se move no âmbito do acorde de B⁷, em todas as partes. De qualquer forma, o campo harmônico geral permanece ampliado, pois o movimento parte da tonalidade de Fá Maior e finaliza sobre o acorde de B⁷, que, além de ter, em sua fundamental (nota: si), o trítone da tônica anterior (nota: fá) apresenta sonoridade de

dominante que conduz para uma região harmônica afastada do ponto de partida⁹⁶. No segmento que se segue (c. [11]-[16]), ocorre um movimento cromático descendente em todas as vozes, na parte de piano, que inicia em Lá Maior e chega ao acorde de F#⁷. Esse processo de percorrer amplos trajetos harmônicos em breve período de tempo é freqüente na *Pequena Suíte* e no *Quarteto N° 1*.

O segundo movimento da *Pequena Suíte*, *Acalanto*, inicia com um encadeamento de acordes que dá continuidade à harmonia do primeiro movimento, pois se projeta como uma cadência de engano ampliada através da resolução da dominante de Fá Maior sobre o VI grau do tom homônimo (Fá Menor). Esse é o início de um movimento harmônico que conduz à exposição do tema principal de *Acalanto* na tonalidade de Lá♭ Maior⁹⁷, a partir do compasso [14]. *Acalanto* está organizado com base em processos tonais de caráter funcional, que se manifestam por meio de relações entre sonoridades de dominante e tônica efetivadas de forma ampliada pelo emprego de tríades estendidas, pela expansão dos processos funcionais de encadeamento de acordes e pela sobreposição de acordes com sonoridades distintas, que produzem choques harmônicos, associações enarmônicas e falsas relações entre as partes. Apesar de também se caracterizar pela aplicação de processos harmônicos ampliados, *Acalanto* se torna mais estável do que os outros movimentos da *Pequena Suíte* em virtude da presença de funcionalidade harmônica e devido à existência de longos trechos com caráter modal devido ao uso de *ostinato*, entre os números de ensaio |17|-|18|. Da mesma maneira, porém, que nos outros movimentos, o grau máximo de tensão de *Acalanto* aparece nos últimos compassos, para finalizá-lo.

O último movimento da *Pequena Suíte* está amplamente construído a partir de processos de organização atonal, com base na disposição da totalidade da escala cromática em

⁹⁶ Na tradição da música tonal, o trítone é o intervalo utilizado para gerar modulações, afastando de determinado centro e conduzindo em direção a outro. Assim, a trajetória que parte do centro tonal fá em direção à nota si como fundamental de acorde, é aquela que percorre o trajeto mais longo, no sentido das relações entre campos harmônicos. Em termos de inter-relação entre tonalidades, aquelas que contêm intervalo de semitom e de trítone entre as suas tônicas são as que se encontram mais afastadas entre si, por possuírem a maior quantidade de notas diferenciais. Isso significa que o final do segmento em um acorde de B⁷, produz um duplo afastamento de fá ao chegar em um acorde cuja fundamental é seu trítone e por esse acorde preparar a introdução de nova tonalidade cuja tônica se encontra meio-tom abaixo. Na relação entre as tonalidades de Fá Maior e Mi Maior, ocorrem dez notas diferenciais, sendo que somente dois sons são coincidentes: mi e lá.

⁹⁷ As tonalidades principais do primeiro e do segundo movimentos da *Pequena Suíte* (Fá Maior e Lá♭ Maior, respectivamente) se relacionam como mediantes cromáticas através da seguinte conexão: Lá♭ Maior é a tonalidade relativa do homônimo de Fá Maior. Essa inter-relação entre tonalidades, que aparece em outras peças de Luiz Cosme, é bastante comum na música da segunda metade do século XIX.

curtos períodos de tempo. A estruturação das alturas está embasada em dois princípios: a sobreposição de notas para a formação de acordes, em passagens homofônicas, e a superposição de partes melódicas para a configuração de texturas semicontrapontísticas. Assim, grande parte das formações harmônicas resulta da combinação de vozes em contraponto; esse processo possibilita o predomínio de estruturas atonais, no último movimento. Com exceção da seção final – na qual há progressão harmônica conduzida por movimentos fortes entre fundamentais e um baixo cadencial com o movimento IV-V-I, sobre o qual é realizada uma seqüência de acordes de sétima diminuta que prepara a cadência final, na tonalidade de Dó Maior –, não se estabelecem centros tonais definidos ao longo do movimento final da *Pequena Suíte*.

O compasso que abre esse Final já se apresenta extremamente ambíguo do ponto de vista harmônico, o que pode gerar diversas possibilidades de interpretação com relação à base de sua organização intervalar. Do ponto de vista acústico, o primeiro acorde é composto pela superposição de todas as classes intervalares⁹⁸, já o segundo compasso apresenta-se harmonicamente mais estável, com base no encadeamento de acordes de sétima diminuta, e o início do terceiro compasso apresenta-se como uma superposição de dois intervalos de trítano (dó#-sol e si-fã). Essa espécie de encadeamento harmônico não estabelece qualquer sentido tonal.

A estrutura harmônica do movimento final da *Pequena Suíte* contém processos similares àqueles encontrados em *Bombo*, contudo elaborados de forma mais sistemática e em proporções mais extensas do que nesta canção. O aproveitamento de encadeamentos de acordes de sétima diminuta sem definição tonal, a priorização do intervalo de trítano na distribuição das notas dos acordes de diferentes tipos e o uso do total cromático em segmentos de pequenas dimensões fazem com que os aspectos atonais que, no primeiro movimento, se encontram delimitados por centros tonais definidos, se tornem o ponto de referência para a estrutura harmônica geral desse último movimento da *Pequena Suíte*. Têm-se, dessa maneira,

⁹⁸ As notas escritas no primeiro acorde são: sol-dó#-fã-lã#-dó, o que indica a superposição de intervalos nesta ordem: 4^aA+4^ad+3^aA+3^ad. Porém, como o que importa são as relações acústicas e não a feição gráfica, tem-se um acorde misto formado pelos três tipos de intervalos (segunda, terça e quarta), na seguinte ordenação: 4^aA+3^aM+4^aJ+2^aM. Na relação entre todos os sons do acorde, são obtidas todas as classes intervalares: 1 semitom (dó#/dó), 2 semitons (lã#/dó), 3 semitons (sol/lã#), 4 semitons (dó#/fã), 5 semitons (fã/lã#) e 6 semitons (sol/dó#). Com esse vetor intervalar, não pode ser estabelecido o predomínio de determinada sonoridade sobre outras. A escrita enarmônica é comum na música de câmara de Luiz Cosme, há, inclusive

processos de elaboração harmônica com predomínio de meios cromáticos que colocam Luiz Cosme como um dos pioneiros do atonalismo sistematizado, no Brasil, já em 1932.

Do ponto de vista das formações cordais, o procedimento mais comum, nesse movimento, é o encadeamento de acordes de sétima diminuta, com ênfase no intervalo de trítono que estabelece o predomínio do caráter atonal ao movimento [cf. ex. 33]. No trecho que se encontra entre os compassos [8]-[13], a totalidade da escala cromática é empregada de forma a fazer sobressair um acorde de $C\sharp^{\circ}$, que aflora, a pouco e pouco, do interior da textura, até predominar completamente, nos compassos [12]-[13]. O bloco cordal que finaliza esse segmento, novamente enfatiza a superposição de dois intervalos de trítono (notas: $d\sharp$ -sol, sib-mi).

The image displays a musical score for a string quartet and piano. The top section includes staves for Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The bottom section is for Piano (Pno.). The score is written in a key signature with one sharp (F#) and a common time signature. The strings play a chromatic scale with a quintuplet (5) and a triplet (3). The piano part features a complex chordal texture with a triplet (3) and a quintuplet (5). The score is marked with 'ff' (fortissimo) and includes a 'C#°' chord label above the strings and below the piano part.

trechos em que são encaminhadas modulações por enarmonia, como ocorre nos compassos [57]-[58], do movimento Final, da *Pequena Suíte*.

The image displays a musical score for a string quartet and piano. The top four staves represent the string instruments: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Each string part is marked with 'pizz.' (pizzicato) and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for the piano (Pno.), which features a complex harmonic texture with chromatic movement and a cluster in measure 115. Two C#° chords are indicated at the bottom of the piano part.

Ex. 33: Pequeña Suíte, III. Final, c. [8]-[16].

Além da sonoridade predominante de sétima diminuta, são também amplamente utilizados acordes meio-diminutos, acordes de sétima e acordes de sétima e nona, nesse último movimento da *Pequeña Suíte*. Muitas vezes, os sons que formam acordes que poderiam ser reduzidos a extensões triádicas são dispostos de forma a delinear harmonia quartal, geralmente construída pela superposição de diferentes intervalos de quarta. Também é comum o emprego de poliacordes, engendrados a partir da combinação de acordes distintos tocados simultaneamente, nos instrumentos de cordas e no piano. Há um único momento em todo o movimento no qual é realizado um *cluster* em bloco, que ocorre, no compasso [115], como desfecho de um encadeamento harmônico formado por acordes com sonoridade de sétima de dominante. Na marca de ensaio [23], o material temático é conduzido através de um movimento harmônico realizado pelo encadeamento de acordes de sétima diminuta e acordes com sonoridade de sétima de dominante. Entre os compassos [21]-[25], os poliacordes são o resultado do encadeamento cromático de acordes de sétima e nona, em movimento paralelo, na parte de piano [cf. ex. 34(a)], ao mesmo tempo em que são realizados acordes diferenciados na parte das cordas [cf. ex. 34(b)]. A escrita enarmônica é predominante nesse trecho, assim como em grande parte da *Pequeña Suíte* e do *Quarteto N° 1*.

(b)

Chord symbols above the string staves: E#m⁶, D#m^{7M}, F#m⁷, Eb⁷, B[♭], Em⁷, E[♯], Gm⁹, B[♭], Am⁷, F#[♯]

Chord symbols below the piano staff: B#7(9), C#7(9), D7(9), Eb7(9), E7(#11), Gm, C7(9), F#7(#11)

(a)

Ex. 34: Pequeña Suíte, III. Final, c. [21]-[25].

No *Quarteto N° 1*, peça em que Luiz Cosme aprofundou o princípio da ambigüidade entre os diversos planos compositivos, os processos dicotômicos se manifestam em diferentes níveis da estrutura de organização das alturas. Logo no início do primeiro movimento (Resoluto), na exposição do primeiro grupo temático, a busca pelo encadeamento imediato entre tonalidades afastadas entre si se manifesta através da oscilação entre os eixos Fá# Menor e Fá Maior/Mixolídio. Nas seções centrais do mesmo movimento, entre as marcas de ensaio |9| e |11|, a dicotomia harmônica se produz entre as tonalidades de Dó Menor e Mib Maior. O exame dessas relações entre tonalidades demonstra processos de distanciamento dos centros tonais que são similares àqueles encontrados no primeiro movimento da *Pequena Suíte*. Os dois campos harmônicos principais do primeiro movimento do quarteto, Fá# Menor e Dó Menor, se encontram à distância de trítano entre si e as duas tonalidades em torno das quais gira a exposição da primeira região temática se relacionam pelo intervalo de semitom – sendo essas, conforme já foi discutido anteriormente, as relações mais distantes entre tonalidades. As relações que se encontram na região intermediária do primeiro movimento do quarteto são mais elementares, pois remetem às tonalidades relativas da música tonal (Dó

Menor e Mib Maior), o que denota um processo recorrente na música de câmara de Cosme, em sua primeira fase no Rio de Janeiro, de tornar a estrutura mais estável nas partes centrais dos movimentos.

Ainda de maneira semelhante ao que ocorre na *Pequena Suíte*, a exposição das tonalidades, no *Quarteto N° 1*, é efetuada por meio de processos harmônicos não-funcionais e segmentos de caráter contrapontístico nos quais os acordes são o resultado da movimentação individual das vozes, mediante a exposição de linhas melódicas diatônicas com sentido tonal ou modal e por meio de cadências que projetam centros tonais locais que são imediatamente abandonados. Os métodos de indefinição tonal se realizam por vários meios, sendo que os procedimentos mais comuns são a indeterminação tonal por força de seqüências de acordes com sonoridade de dominante (acordes de sétima diminuta e meio-diminutos, acordes maiores com sétima e com sétima e nona, acordes com quinta diminuta e quinta aumentada) e a abundância de intervalos de trítone, que estão presentes na grande maioria dos acordes encontrados por toda a peça (exceção feita ao segundo movimento, que é mais estável harmonicamente).

Característica que se sobressai nos diferentes movimentos do quarteto é a terminação de frases e seções em acordes com sonoridade de dominante e em acordes invertidos (geralmente com a dissonância no baixo). Grande parte das frases se completa através de algum tipo ampliado de cadência deceptiva, o que significa que as cadências alcançadas ao longo do quarteto são harmonicamente instáveis. Em conseqüência da considerável instabilidade harmônica que percorre todo o *Quarteto N° 1*, o processo mais comumente utilizado para estabelecer vínculos tonais (além da definição tonal por meios melódicos), é efetivado mediante a permanência de nota pedal, geralmente com quintas no baixo, ou por meio da repetição de padrões de *ostinato*. Logo no início da peça, no número de ensaio |1|, o que determina o predomínio da tonalidade de Fá# Menor é exatamente um pedal de baixo realizado com as notas fá#-dó#, na parte de violoncelo, logo após uma cadência na tonalidade de Fá Maior. Com isso, a cadência que finaliza a primeira seção não chega a estabilizar a tonalidade, que é abandonada logo em seguida, mantendo a dicotomia que tensiona entre as duas tonalidades do segmento (Fá# Menor e Fá Maior/Mixolídio).

As relações entre as estruturas harmônicas e os processos de exposição e elaboração temática presentes nesse primeiro movimento do *Quarteto N° 1* atingem níveis de organização que conduzem a relações de defasagem entre os diversos aspectos da estrutura compositiva.

Assim, as atividades de crescimento orgânico que se desenvolvem ao longo da composição e percorrem o interior dos processos de expansão e contração dos materiais sonoros, contribuem para a intensificação ou para o relaxamento das antinomias existentes entre os diversos componentes que se relacionam mutuamente no decorrer de determinado segmento musical. O exame das inter-relações entre as três propriedades mais destacadas ao longo do primeiro movimento do quarteto – a elaboração temática, a construção harmônica e a organização das texturas – demonstra os processos de convergência e divergência que predomina na obra.

No número de ensaio |5|, a seção de desenvolvimento tem início com a elaboração de material aproveitado do segundo grupo temático através de contraponto imitativo que, com exceção do violoncelo, percorre os diferentes instrumentos. Do ponto de vista harmônico, o trecho alterna entre apenas dois acordes com base na mesma nota fundamental – Cm^7 e C^7 . Além disso, constitui-se de poucas notas alteradas, isto é, se mantém mais estritamente diatônico do que a maior parte das outras seções do movimento, e sustenta um padrão melódico fixo, no violoncelo, com base na repetição do intervalo de quinta justa (notas: dó-sol), que reforça a ressonância acústica da seção sobre a nota dó. Tem-se, nesse ponto da música, um dos momentos de maior desdobramento dos elementos temáticos do primeiro movimento, com intensificação contrapontística das relações entre as vozes que produz expansão da textura. Contudo, do ponto de vista das relações tonais, esse é o segmento mais estável de todo o primeiro movimento, pois a harmonia permanece estática, com base na alternância de dois tipos de acordes sobre uma mesma fundamental que é reiterada pela permanência de um padrão *ostinato*. Com isso, a elaboração harmônica contradiz os métodos de elaboração temática e organização textural.

No auge do processo de expansão da textura, que se efetua na marca de ensaio |9| através da realização de amplos arpejos divididos entre os violinos e o violoncelo, a viola executa uma linha melódica derivada do segundo grupo temático, que se manifesta quase como uma simples transposição da melodia original, que tinha sido apresentada pelos violinos nos compassos [48]-[55]. A harmonia permanece estática durante todo o segmento, através da reiteração de uma acorde de $Bb^{7(9)}$, cuja nona (nota: dó) se encontra no baixo. Tem-se, assim, um dos segmentos mais tranquilos do primeiro movimento, em que há somente reiteração do tema, sem intensificação dos processos de elaboração temática e com base na repetição de um

único acorde durante quatro compassos; é nesse momento que a textura alcança o ponto culminante de sua organização.

Nas marcas de ensaio |9|-|10|, os meios de desenvolvimento temático se limitam à justaposição de fragmentos dos principais temas apresentados na seção de exposição. Assim, é retomado o material citado anteriormente, tocado pela viola [cf. ex. 35(a)], entre os compassos [48]-[55]. Esse tema é seguido pelo primeiro tema da peça, tocado pelo primeiro violino [cf. ex. 35(b)], nos compassos [100]-[101], que é interrompido por nova reiteração do segundo tema, ainda no primeiro violino [cf. ex. 35(c)]. Este segmento, em que as partes contrapontísticas são diferenciadas pela articulação⁹⁹, é elaborado com base em um acorde formado pela combinação de todas as notas do modo de Sol Mixolídio. Cada uma das reiterações temáticas se efetua através de uma textura unificada e pela permanência de acordes que se diferenciam dos demais. Com isso, tem-se sincronia entre os processos temáticos, harmônicos e texturais no nível compositivo local, visto que as transformações ocorrem nos três parâmetros, simultaneamente. Contudo, em um nível mais amplo da estrutura, que diz respeito às inter-relações em grande escala, esses processos seguem cursos defasados entre si, no que diz respeito aos métodos de expansão e contração de suas transformações no tempo.

⁹⁹ São três partes divididas da seguinte forma: primeiro violino, com articulação mais variada conduzida pelo fraseado melódico; segundo violino e violoncelo, que realizam acompanhamento ‘bem ligado’, com ligaduras fixadas de três em três notas; viola, com articulação em notas repetidas em *staccato*.

Tranquillo

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

mf cantado

(a)

Bb7(9)

(b)

(c)

p

mf

bem ligado

bem ligado

Bm

Am

G7(¹³/₁₁)

Ex. 35: Quarteto N° 1, I. Resoluto, c. [96]-[104].

Assim, tem-se a defasagem entre os três parâmetros de organização dos materiais sonoros, pois no momento em que a textura é expandida ao máximo, a estrutura temática e a organização harmônica estão em um dos pontos mais contraídos de seu desenvolvimento. No trecho em que a elaboração temática está em seu ponto máximo, a textura ainda não atingiu seu apogeu e a harmonia está extremamente retraída. Ao contrário, nas seções de exposição do material temático em que a textura é mais simples, com dobramento das partes ou caráter homofônico cordal, a construção harmônica se manifesta de forma mais densa através de um ritmo harmônico rápido efetuado por meio de encadeamentos de acordes sem ordenação tonal definida. Esses métodos de construção, em que a elaboração temática, a feitura harmônica e a organização textural percorrem processos de dilatação e contração em tempos distintos, geram maior flexibilidade às inter-relações e essas, por sua vez, estabelecem uma organicidade maleável em um nível superior da estrutura.

No segundo movimento (Vivo) do *Quarteto N° 1*, onde predominam estruturas diatônicas de caráter tonal, há um trecho, entre os compassos [77]-[86], com encadeamento de acordes nas três cordas agudas que se caracteriza por harmonia quartal em movimento paralelo. Sob essa faixa sonora, o violoncelo executa uma melodia independente, que, em geral, se desloca por movimento contrário aos outros instrumentos. Cada uma das linhas tocadas pelos instrumentos agudos é completamente diatônica e finaliza no V grau do modo específico, pois as partes dos violinos percorrem diferentes escalas no modo frígio e a parte de viola se estende através do modo lócrio. Contudo, o resultado da sobreposição de modos se caracteriza como sendo essencialmente atonal, devido ao predomínio dos intervalos de trítone entre os violinos [cf. ex. 36(a)] e ao fato de que, na relação entre todos os instrumentos, a totalidade da escala cromática é alcançada em apenas três compassos [cf. ex. 36(b)]. Além disso, a combinação dos três instrumentos superiores resulta em acordes quartais em movimento paralelo e parte dos acordes resultantes da relação entre as cordas agudas e o violoncelo constitui-se pela sobreposição dos três tipos de intervalo de quarta (4ªJ, 4ªA e 4ªd). Tem-se, dessa maneira, a combinação de disposições polimodais e politonais que resultam em uma estrutura geral de caráter atonal.

Ex. 36: Quarteto N° 1, II. *Vivo*, c. [77]-[86].

O terceiro movimento (Lento) do mesmo quarteto inicia em um contexto tonal em Dó Menor com harmonia quartal (notas: dó-fá-sib-mib), porém as notas estão distribuídas de forma a evidenciar os intervalos de sétima que compõem o acorde (dó-sib; fá-mib). No final desse movimento, a tonalidade de Si Menor é estabelecida de maneira extremamente peculiar, pois se efetua por meio de acordes afastados da tonalidade principal. Os acordes que fazem

parte do movimento que conduz à cadência final – $C7(\#11)_{b9}$ - $E7(\#11)_9$ - Bm – contêm, em seu interior, as notas pertencentes ao acorde de V^7 , em Si Menor¹⁰⁰. Nessa cadência, a ambigüidade presente em vários níveis da elaboração harmônica, na música de câmara de Cosme, também se manifesta através da sobreposição de tipos cadenciais, pois o movimento plagal (IV-I) do baixo [cf. ex. 37(a)] se contrapõe ao movimento autêntico (V-I) presente na parte de primeiro violino [cf. ex. 37(b)]. Com isso, se realiza a combinação das tradicionais cadências autêntica e plagal em uma mesma terminação.

Ex. 37: Quarteto N° 1, III. Lento, c. [83]-[88].

No último movimento (Vivo), os processos de estruturação tonal são pulverizados a ponto de se tornarem imperceptíveis. Harmonicamente, a música se move em diversas direções, sem fixar tonalidade em pontos determinados. Assim, o que permite a percepção da passagem por diferentes tonalidades é a organização melódica, que se fixa, em determinados momentos, em campos harmônicos específicos. Obtém-se, dessa maneira, a intensificação da antinomia existente entre os processos engendrados no nível vertical com aqueles efetivados no plano horizontal. Se, por um lado, o movimento harmônico ultrapassa os limites da tonalidade na direção de estruturas atonais, por outro lado, a organização melódica muitas vezes se sustenta dentro do âmbito de nichos tonais ou modais estáveis [cf. ex. 16]. Do ponto de vista da construção temática e da textura, o movimento final do *Quarteto N° 1* é extremamente fragmentário, pois são alternados materiais temáticos oriundos de diferentes

¹⁰⁰ Em ambos os acordes estão presentes as notas fá#-lá#-mi.

pontos dos outros movimentos, o que faz com que esse último movimento seja entendido também como uma síntese e um aprofundamento dos diversos processos engendrados nos movimentos anteriores. Da mesma maneira com que são justapostos materiais temáticos sem qualquer preparação, também a textura está organizada de forma a não permitir que se estabeleça qualquer processo de continuidade. Com isso, o único aspecto a manter certa estabilidade, nesse movimento, é a permanência de segmentos melódicos no âmbito de determinado modo ou tonalidade durante breves períodos de tempo.

Ao longo da *Pequena Suíte* e do *Quarteto N° 1*, há segmentos completamente atonais, compostos por combinações texturais ou por encadeamentos harmônicos, sem a participação de melodias que se destaquem da estrutura geral. São também utilizadas várias combinações simultâneas de efeitos tímbricos e articulações diferenciadas entre si – tais como efeitos de *tremolo*, *pizzicato*, harmônicos, *sul ponticello*, *molto vibrato*, *molto legato* e *staccato*, *glissando* e *glissando* de harmônicos – que, em diversos pontos da música, trazem a organização de alturas para segundo plano, deixando transparecer, em primeiro plano, aspectos referentes ao timbre, à textura ou à articulação dos sons. Assim, mesmo tendo a organização das alturas como o aspecto mais importante da composição, em diversos momentos dessas peças são enfatizados outros elementos compositivos de forma a produzir maior diversidade dos materiais sonoros e permitir que outros parâmetros se destaquem.

3.2.3. Organização cromática na música orquestral

Na obra orquestral de Luiz Cosme, os segmentos em que predominam elementos cromáticos cumprem funções específicas: o cromatismo pode ser utilizado com função cadencial ou com a função de transição entre seções. Além disso, em algumas peças, há passagens que são elaboradas com base na organização cromática das alturas em sua totalidade. Isso significa que o cromatismo pode tanto ser utilizado como o processo fundamental de construção harmônica em determinada seção que é, em si mesma, importante para a estrutura compositiva geral de determinada obra, como pode ser também aproveitado em segmentos secundários que têm a função de finalizar ou conectar seções.

Na música de Cosme, o cromatismo com função cadencial é efetivado, em geral, por meio de encadeamento cordal de caráter homofônico. As peças orquestrais de Cosme em que ocorre cromatismo com função cadencial, isto é, onde são realizados movimentos cromáticos

na parte instrumental com o sentido de preparar a cadência que finaliza determinada seção ou conclui uma cena específica, são a lenda-bailado *Salamanca do Jarau*, a peça para teatro de marionetes *A Nau Catarineta*, o auto de Natal *O Menino Atrasado* e a música incidental para *Antígona*, de Sófocles¹⁰¹. Nas duas últimas, a cadência final é preparada por meio de cromatismo geral que se estende através de uma textura cordal homofônica, tocada por todos os instrumentos da orquestra. Em *Antígona*, o movimento cromático com sentido cadencial sempre ocorre na forma de um *tutti* orquestral que prepara uma terminação com inflexão dramática [cf. ex. 21]. Em *O Menino Atrasado*, a primeira cadência em que ocorre cromatismo se efetua com um segmento cromático entre os segundos violinos, violas e os violoncelos [cf. ex. 38(a)], enquanto as outras partes permanecem diatônicas [cf. ex. 38(b)].

Ex. 38: *O Menino Atrasado*, c. [46]-[50].

No quadro *Jaguares e Pumas*, da *Salamanca do Jarau*, ocorre um cromatismo mais tênue, a partir do compasso [194], que tem a função de preparar a interrupção abrupta do

¹⁰¹ Cromatismo com função cadencial ocorre nos seguintes trechos dessas peças: na *Salamanca do Jarau*, aparece entre os compassos [194]-[198] e [208]-[212]; em *O Menino Atrasado*, é realizado entre os compassos [48]-[50], [227]-[228], [271]-[273], [281]-[283]; [306]-[308] e [332]-[335]; em *Antígona*, entre os compassos [108]-[111], [141]-[146] e [226]-[230]; em *a Nau Catarineta*, entre os compassos: [49]-[51], [63]-[64], [236]-[239], [293]-[295] e [303]-[305].

segmento, no compasso [198]. No primeiro desses compassos, efetua-se cromatismo melódico realizado pelos violinos através de um rápido movimento ascendente em fusas, que desemboca em duas semínimas que mantêm o cromatismo, no compasso seguinte. Nos compassos [195]-[198], fagotes e metais (tuba, trombones e trompetes) realizam um encadeamento harmônico com base em um movimento cromático descendente de acordes de décima primeira aumentada. No encadeamento que ocorre nos dois primeiros compassos deste trecho, efetua-se paralelismo em todas as vozes. Há, também, quintas paralelas cromáticas, no baixo de todo o segmento (nos fagotes e nos trombones). A mesma seqüência melódico-harmônica, transposta à segunda menor superior, se repete no número de ensaio [28].

As peças orquestrais de Cosme em que são elaboradas estruturas cromáticas com a função de realizar transição entre diferentes partes ou seções são *Salamanca do Jarau*, *O Menino Atrasado* e *A Nau Catarineta*¹⁰². Na primeira dessas peças, as transições cromáticas têm a extensão de apenas um compasso, isto é, não se caracterizam como seções, mas apenas como segmentos conectivos utilizados para ligar uma frase à outra dentro da mesma seção, uma seção a outra no mesmo quadro, ou realizar a transição entre quadros diferentes. No quadro A Boicininga, um segmento cromático é utilizado para preparar a seção que inicia no número de ensaio [45]. O cromatismo é gerado a partir do contraponto entre linhas cromáticas que se deslocam por movimento contrário que, em virtude de sua combinação, produzem uma seqüência de acordes de sétima diminuta.

Grande parte dos *intermezzi* instrumentais que cumprem a função de conexão entre diferentes cenas, em *O Menino Atrasado* e em *A Nau Catarineta*, é realizada através de passagens preponderantemente cromáticas. Há dois métodos de tratamento do material cromático, nessas seções de transição: o primeiro deles é efetuado por meio de mutação cordal, em que os diferentes instrumentos realizam fragmentos cromáticos que interagem formando uma harmonia cambiante; o outro método é realizado mediante estruturas semicontrapontísticas de caráter imitativo. Em ambos os casos, o movimento das vozes

¹⁰² Na *Salamanca do Jarau*, são utilizadas transições cromáticas nos compassos: [318], [332] e [379]; em *O Menino Atrasado*, seções cromáticas com função de transição ocorrem entre os compassos: [15]-[16], [109]-[112], [151]-[154] e [182]-[185]; em *A Nau Catarineta*, ocorrem seções cromáticas com função de transição entre os compassos [34]-[41] e [260]-[264].

superiores é conduzido com base em um baixo cromático descendente, realizado pelo violoncelo.

No momento em que a cortina se abre, em *A Nau Catarineta*, a cena vai-se iluminando pouco a pouco e a orquestra de cordas realiza uma transição por meio de mutação de acordes, em que o violoncelo realiza o baixo cromático descendente [cf. ex. 39(a)]. Sobre esse baixo, segundo violino e viola sustentam notas longas [cf. ex. 39(b)], em décimas paralelas (em alguns casos, por enarmonia), enquanto o primeiro violino executa uma melodia cromática, em movimento contrário ao baixo [cf. ex. 39(c)].

Ex. 39: transição cromática, em *A Nau Catarineta*, [34]-[39].

Em *O Menino Atrasado*, a pequena seção que prepara a entrada do personagem Gaúcho, que irá cantar *Meu Boi Barroso*, se efetua por meio de um processo imitativo, em que o ponto de imitação apresenta-se com estrutura melódica cromática ascendente e é ritmicamente sincopado. O motivo é, inicialmente, apresentado nos primeiros violinos [cf. ex. 40(a)], imitado nos segundos violinos, desta vez sem a síncope [cf. ex. 40(b)], sendo que se completa o processo imitativo nas violas [cf. ex. 40(c)]. Com isso, tem-se um efeito de cascata, em que o mesmo segmento rítmico-melódico passa através dos instrumentos, do registro agudo em direção ao grave. Esse contraponto ocorre sobre um baixo cromático contínuo, em movimento descendente, na parte de violoncelo. O motivo principal, utilizado como ponto de imitação, aparece também na parte de violoncelo, conduzido em movimento contrário às outras vozes, isto é, como inversão da célula melódica [cf. ex. 40(d)]. Neste ponto da música, a mutação cromática de acordes é empregada para ligar a tonalidade de Ré

Maior à tonalidade de Mib Maior. Por essa razão, finaliza sobre um acorde de dominante com sétima que prepara a nova tonalidade.

[Lento]

Mib Maior: V⁷ → (I)

Ex. 40: transição cromática, em *O Menino Atrasado*, c. [151]-[154].

A melodia da canção *Meu Boi Barroso* sofre diversos processos de transformação temática ao longo da lenda-bailado *Salamanca do Jarau*. Em algumas dessas transformações são aplicados procedimentos de elaboração cromática a partir de elementos aproveitados do tema, o que gera a impressão de que a melodia original está sendo deformada ou tornada grotesca. Já na Introdução, nos compassos [36]-[38], ocorre um desses processos de ‘deformação’ da melodia folclórica. Os intervalos iniciais são expandidos e o segmento seguinte é alterado com base em processos de permutação cromática, nos primeiros violinos. Esse segmento é acompanhado por movimentos melódicos de caráter cromático, nos instrumentos de metal (trompa e trompetes) e pelas cordas graves (contrabaixos e violoncelos). Outro momento em que ocorre um processo similar é nos compassos [43]-[45], em que o cromatismo é aplicado diretamente à transformação da melodia original. Também no oitavo compasso do quadro A Boicinga, a melodia da canção *Meu Boi Barroso* sofre outra transformação, que se manifesta de forma contrapontística com a presença de elementos cromáticos. Contra um movimento paralelo realizado entre os segundos violinos, as violas, os violoncelos e o clarinete baixo, a primeira flauta toca um segmento que se caracteriza como diminuição rítmica da melodia principal do trecho. Esse mesmo material é repetido, com orquestração diversificada, no início do número de ensaio [44].

A continuidade de caráter modal que se estabelece na Introdução da *Salamanca do Jarau* é interrompida por uma ‘rajada de madeiras’, que, juntamente com o tema melódico de *Meu Boi Barroso*, passa a ser parte essencial da estrutura temática e harmônica da lenda-bailado de Cosme, através de inter-relações dicotômicas que se estabelecem entre os dois materiais. A primeira vez em que aparece a ‘rajada de madeiras’ é no número de ensaio |1|, logo no início da Introdução e antes da indicação para se abrirem as cortinas do teatro. É o conteúdo melódico-harmônico aproveitado de ‘rajada de madeiras’ que irá se projetar em toda a lenda-bailado para gerar os elementos cromáticos que irão provocar a antinomia entre os dois materiais. ‘Rajada de madeiras’ se constitui de uma série de fragmentos melódicos rápidos em que preponderam segmentos cromáticos de caráter atonal [cf. ex. 41(a)], com referências a escalas de tons inteiros defectivas [cf. ex. 41(b)]. Na Introdução, essas ‘rajadas de madeiras’ são sobrepostas à textura contínua produzida pelo pedal de contrabaixos e pelas linhas melódicas de caráter modal executadas pelos instrumentos de madeira.

The image shows a musical score for the piece 'OUTSIDE THE CAVERN' in 3/4 time, marked 'più mosso'. It features four staves for woodwinds: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet A (Cl. A). The score is divided into two systems, each containing measures 6 and 7. Dynamic markings of *f* (forte) are present. Articulation marks (accents) are placed over notes in measures 6 and 7. Two musical examples, (a) and (b), are indicated by brackets above the staves. Example (a) shows a chromatic fragment, and example (b) shows a fragment with a reference to a defective whole-tone scale. The Piccolo part has a sixteenth-note run in measure 6, while the other instruments have chords and eighth-note patterns.

Ex. 41: ‘rajada de madeiras’, na *Salamanca do Jarau*, Introdução, c. [6]-[7].

No *intermezzo* instrumental ‘Grandioso’, de *Antígona*, há trechos elaborados em sua totalidade com base em processos cromáticos realizados através de mutação cordal. Nos números de ensaios |16| e |19|, violoncelos e contrabaixos apresentam linhas cromáticas ascendentes, contra as quais segundos violinos e violas realizam um movimento cromático contínuo em direção descendente, com predomínio de sextas paralelas na relação entre as partes. Sobre esse contraponto, os primeiros violinos, reforçados pelo dobramento das madeiras, realizam a parte principal, que alterna entre elementos cromáticos e diatônicos. Os trombones realizam uma figuração melódica independente das outras partes e os trompetes

revezam entre o dobramento das partes realizadas pelos violinos e pelas violas. Também na *Salamanca do Jarau* ocorrem momentos de cromatismo gerados a partir de permutações melódicas da ordem escalar da escala cromática, no quadro *Tropa de Anões*, em que são efetivados segmentos melódicos a partir da alteração de notas naturais do modo mixolídio, predominante nesse quadro.

O Quinto Coro de *Antígona* se caracteriza como a seção com maior grau de tensão da peça em virtude do encadeamento de acordes ser realizado de forma a gerar movimentos cromáticos permutados, que se dissolvem no decorrer do segmento por força da repetição ininterrupta dos acordes durante longos períodos de tempo. O baixo que percorre a seção é obtido a partir de um fragmento pentacordal da escala cromática [cf. ex. 42(a)], permutado de forma a evidenciar os intervalos de segunda maior que predominam no trecho. A origem cromática das notas que formam esse baixo e a permutação da ordem escalar produzem o predomínio de encadeamentos entre acordes afastados entre si. Com isso, tem-se uma seqüência harmônica embasada em processos atonais de organização das alturas, o que é corroborado pela ausência de ressonância do baixo nas vozes superiores e pela preferência por tríades imperfeitas como base para a formação dos acordes. Também nas vozes superiores, há movimentos cromáticos permutados, pois a associação de notas dos violinos formam fragmentos cromáticos de três sons [cf. ex. 42(b)], ao mesmo tempo em que ocorrem cromatismos diretos nas partes intermediárias (violas e violoncelos) [cf. ex. 42(c)]. Na Marcha Fúnebre que vem logo após o Quinto Coro de *Antígona*, se mantém o índice elevado de tensão harmônica em consequência dos mesmos recursos de elaboração e condução das vozes.

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a separate bass clef staff at the bottom. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is common time (C). The bass line is heavily chromatic, with chords labeled as follows: G♯, Db(♯5), D/G♯, D(♯5), A♯, Eb(♯5), A♯, Eb(♯5), G(b5), and Db(♯5). Above the bass line, there are melodic lines for the violin and viola/cello. Labels (a), (b), and (c) are placed near specific notes or chords. Label (a) is near the G♯ and Db(♯5) chords. Label (b) is near the D/G♯ and D(♯5) chords. Label (c) is near the A♯ and Eb(♯5) chords.

Ex. 42: redução harmônica do Quinto Coro de *Antígona*, c. [147]-[165].

No Segundo Episódio de *A Nau Catarineta* há um processo semelhante, no que diz respeito à repetição de acordes em pares que se inter-relacionam com base em processos cromáticos gerados pelo encadeamento imediato de acordes afastados entre si. Entre os compassos [193]-[201], são realizados poliacordes resultantes da sobreposição do encadeamento de pares cordais sobre uma harmonia básica. Assim, contrabaixos, violoncelos e violas sustentam acordes com notas longas [cf. ex. 43(a)], sobre os quais os violinos, em *divisi*, efetuam encadeamentos de acordes diferenciados com figuração rítmica mais rápida [cf. ex. 43(b)]. Essa combinação de acordes, inter-relacionados perpendicularmente por sobreposição cordal e por encadeamento harmônico¹⁰³, produz outra espécie de processo cromático que se caracteriza pela forte tensão harmônica produzida pela proeminência de dissonâncias e pela ambigüidade tonal. Esse processo é intensificado ao longo do segmento, em razão do acúmulo de poliacordes. Obtêm-se duas formas de gerar poliacordes, nesse contexto: o primeiro, que ocorre no decorrer da seção, é o resultado da diferenciação dos acordes através da elaboração textural; o segundo, que é utilizado no acorde final, é o resultado da disposição dos sons em diferentes registros de altura [cf. ex. 43(c)].

¹⁰³ A relação perpendicular se realiza, nesse contexto, devido ao fato de que os acordes desse segmento estão associados, entre si, tanto do ponto de vista horizontal (por sobreposição) quanto pelo ponto de vista vertical (por justaposição). Desse processo, resultam poliacordes gerados pelo encadeamento de unidades cordais envoltas por uma estrutura harmônica superior. Por exemplo, no primeiro compasso da marca de ensaio |L|, contrabaixos, violoncelos e violas realizam um acorde de Bb^7 , sobre o qual os violinos, em *divisi*, efetuam encadeamentos com o seguinte par de acordes: D^{\emptyset} e $C^{\#o}$. Assim, ocorre alternância entre dois tipos de poliacorde: Bb^7+D^{\emptyset} e $Bb^7+C^{\#o}$, em curto período de tempo.

[Allegretto]

Voz

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

(a) *p*

(b)

(c)

pp

pizz.

arco

Bb Fm Bb⁷ Eb Bb Fm Fm⁷(^b₉)

C#^o Fm C#^o D(b⁵) Eb D Fm Eb Eb E(b⁵) D(b⁵) Cm⁷ Fm

Ex. 43: A Nau Catarineta, c. [193]-[201].

Um caso de cromatismo entre naipes distintos, incomum na música de Luiz Cosme, ocorre em *O Menino Atrasado*, onde há combinações de figuras melódicas de caráter cromático na inter-relação entre a as cordas e o coro, na seção que se estende entre os compassos [207]-[219]¹⁰⁴. Outro momento de interação entre a parte vocal e a parte instrumental por meio de processos cromáticos ocorre no Epílogo da mesma peça, onde há um jogo de pergunta e resposta entre o cantor solista e a orquestra de cordas. O antecedente melódico apresentado pelo menino cantor é plenamente diatônico [cf. ex. 44(a)], porém a resposta das cordas é realizada através da alternância entre movimentos ascendentes e descendentes de caráter inteiramente cromático [cf. ex. 44(b)]. Após esse jogo de pergunta e resposta, a seção finaliza com a intensificação do processo, gerada a partir da sobreposição entre os fragmentos diatônicos e os cromáticos [cf. ex. 44(c)], através de um segmento cromático cadencial nas cordas [cf. ex. 44(d)] empregado como conseqüente de toda a seção.

¹⁰⁴ Segundo o ensaio *Assim como Duparc...*, em que Cosme se dedica à análise da utilização de elementos de origem folclórica em sua música, a linha melódica utilizada neste trecho foi aproveitada de uma cantiga de reis recolhida por Melo de Moraes, intitulada *Oh, de Casa, Nobre Gente* (cf. COSME, 1959b, p. 70).

U (a) (a)

Can. Quem foi que cha - mou por mim? Ou - vi, le - van -

Vn. I (b)

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb. pizz.

(a) (a)

Can. tei - me e vim. quem dis - se que me quer bem? Eu lhe que - re - rei tam -

Vn. I (b) (b)

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

(a) (c) (a)

Can. bém. Quem quer ser o meu ir - mão? Es - ten - da-me a su - a mão!

Vn. I (b) (b) (d)

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb. arco

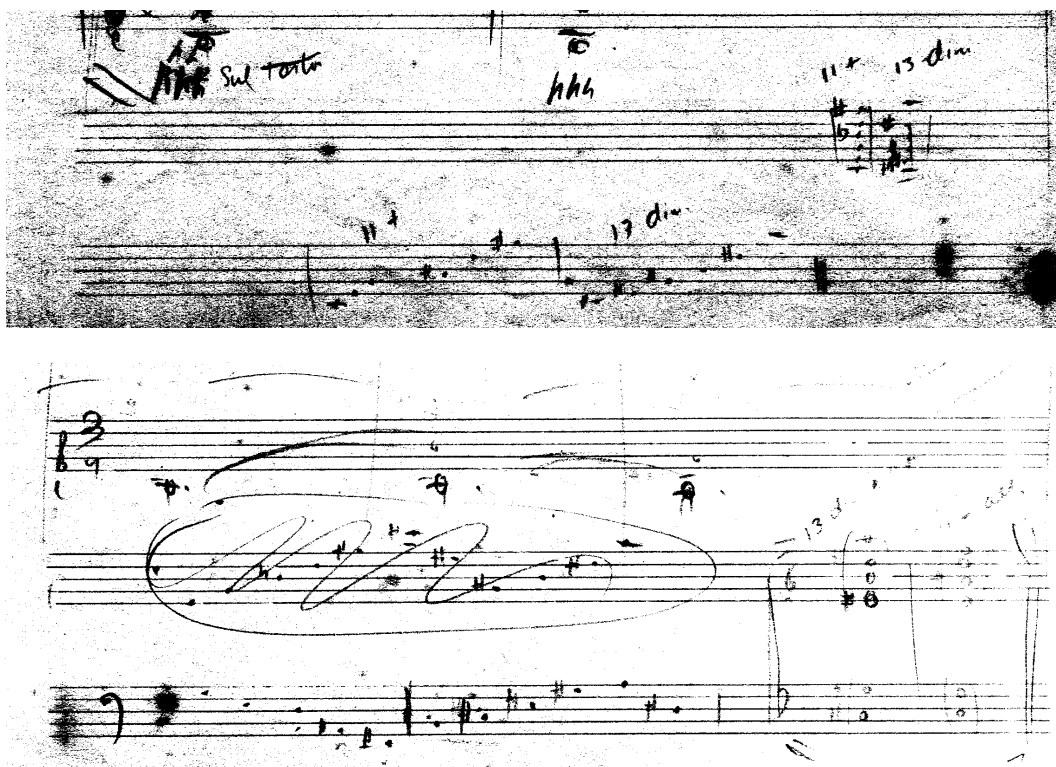
Ex. 44: O Menino Atrasado, c. [285]-[308].

Situações similares, em que são realizadas faixas sonoras modulantes com movimentos cromáticos nos instrumentos de cordas, aparecem no início do movimento final de *A Nau Catarineta*, com indicação de caráter ‘Grandioso’, e no quadro Línguas de Fogo, da lenda-bailado *Salamanca do Jarau*. No número de ensaio |31|, desta peça, os primeiros violinos executam um movimento melódico ondulante de caráter completamente diatônico. Sob esse movimento ondulante, os segundos violinos e as violas realizam movimentos paralelos com relação aos primeiros violinos, porém são acrescentados elementos cromáticos a estas duas partes. Também no Desencantamento, há sobreposição de linhas melódicas com elementos cromáticos em movimento paralelo, cujo resultado final é a formação de faixas sonoras atonais. Nesse quadro, o procedimento aparece na forma de um processo imitativo, o que produz uma espécie de polifonia de faixas sonoras, pois é apresentado pelas flautas, nos compassos [494]-[495] e imitado pelos trompetes, nos compassos subsequentes.

3.3. Processos de organização dodecafônica

O manuscrito mais antigo existente do bailado *Lambe-Lambe*, preservado na Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS, contém esboços a lápis que indicam a concepção de uma série de doze sons. Esses esboços aparecem na parte inferior de cada uma das duas primeiras páginas em que se encontra o material empregado para a construção da seção que equivale ao número de ensaio |14|, na versão definitiva da peça. Na primeira dessas páginas, no penúltimo pentagrama, estão escritos dois acordes: o primeiro é formado pela sobreposição das notas dó/mi/sol/sib/ré/fá#, sobre essas notas está escrito “11+” (décima primeira aumentada); o segundo se constitui das notas dó#/mi#/sol/si/ré/lá, sobre ele está escrito “13 dim” (décima terceira diminuta). No pentagrama que se encontra abaixo desse, que é o último pentagrama da página, essas mesmas notas estão ordenadas de forma linear, em que algumas delas estão escritas enarmonicamente com relação aos acordes descritos anteriormente. São dois grupos de seis sons, separados por uma barra simples: dó-mi-sol-lá#-ré-sol# | dó#-mi#-sol#-si-ré#-lá. Sobre o primeiro grupo está novamente escrito “11+” e, sobre o segundo, “13 dim”. Isso significa que Cosme pretendia criar uma série dodecafônica fracionada em dois hexacordes, sendo que o primeiro deles conteria as notas de um acorde de décima primeira aumentada e o segundo seria formado pelas notas de um acorde de décima terceira menor.

Na página seguinte, também nos dois pentagramas inferiores, que se encontram ao pé da página, permanece a busca da série. No penúltimo pentagrama, está uma tentativa de ordenação serial, com a seguinte seqüência de notas: dó-mi-sol-sib-ré-fá#-dó#-mi#-sol#-si-ré#-lá. Essa disposição segue exatamente a distribuição das notas em sua formação cordal original, isto é, com ordenação por terças. Essa tentativa está riscada e, ao lado dela, estão escritos verticalmente os mesmos acordes, em dois pentagramas. Agora, porém, as notas não estão mais dispostas em sua organização por terças, mas aparecem em posição aberta, como se fosse um encadeamento de acordes no qual são respeitadas as diretrizes da condução de vozes. Assim, as notas que formam os acordes aparecem na seguinte ordem, do grave para o agudo – primeiro compasso: dó#/sol#/mi#/si/ré#/lá, sobre esse acorde está escrito, em plano inclinado, “13 dim e 11 alt.”; segundo compasso: do/sol/mi/lá#/ré/fá#, sobre esse acorde está escrito “11+ alt”. No pentagrama inferior da mesma página, encontra-se a versão definitiva da série, escrita em clave de fá, com esta disposição das notas, separadas por uma barra simples que indica a segmentação da série dodecafônica em dois hexacordes: dó-sol-mi-ré-lá#-fá# | si-dó#-mi#-sol#-lá-ré#. Essa organização hexacordal é a base para as séries dodecafônicas utilizadas por Luiz Cosme, em todas as suas peças dodecafônicas.



Ex. 45: estudos para a série dodecafônica, em páginas contíguas de esboço de Lambe-Lambe.

Cada um desses hexacordes é construído como expansão triádica, sendo que o primeiro deles constitui-se em um $C7(\#9^{11})$, acorde característico na música de Cosme da década de 1940. Esse acorde pode ser também compreendido como a combinação de todos os tipos de tríades, pois se compõe da sobreposição de uma tríade maior, uma tríade diminuta, uma tríade menor e uma tríade aumentada, respectivamente [cf. ex. 46(a)]. Além dessa característica pantriádica, as notas desse acorde também podem ser ordenadas de forma a gerar um acorde quartal com a combinação dos três tipos de intervalos de quarta, pois possui duas quartas justas, duas quartas aumentadas e uma quarta diminuta¹⁰⁵ [cf. ex. 46(b)]. Outra característica aproveitada por Cosme, na formação desse acorde, é o fato de que cinco de suas notas podem ser aproveitadas para a construção de uma escala de tons inteiros, o que também significa que podem ser empregadas para a formação de *clusters* de tons inteiros [cf. ex. 46(c)].

The image displays musical notation for Example 46. The top section shows two hexacords in bass clef. The first hexacord, labeled '1º Hexacorde', consists of the notes C, E, G, Bb, D, and F. Below it is a chord diagram for $C7(\#9^{11})$. The second hexacord, labeled '2º Hexacorde', consists of the notes C#, E#, G#, B, D#, and F#. Below it is a chord diagram for $C\#7(b9^{13})$. The bottom section shows two rows of triads. The first row contains triads (a) C, E(b5), Gm and (b) Bb(#5), D, F. The second row contains triads (c) C, E, Gm and (d) C#, E#(b5), G#m. Below these are two more triads: (e) C, E, Gm and (f) C#, E#, G#m. The notes are written in bass clef with stems and flags.

Ex. 46: características dos hexacordes encontrados nas séries dodecafônicas de Luiz Cosme.

¹⁰⁵ É interessante notar que o acorde escolhido por Luiz Cosme possui as mesmas características que o chamado ‘acorde místico’ de Alexander Scriabin, que também é formado pelos três tipos de intervalos de quarta, porém com os intervalos combinados no sentido inverso. O ‘acorde místico’ de Scriabin é formado pela seguinte ordem de intervalos: $4^aA-4^ad-4^aA-4^aJ-4^aJ$; o acorde de Cosme é formado por esta combinação: $4^aJ-4^aJ-4^aA-4^ad-4^aA$.

O segundo hexacorde da série dodecafônica engendra o acorde de $C\#7(\flat 13)$. Esse tipo de acorde também é comum na música do compositor da década de 1940, embora seja menos freqüente do que o acorde de décima primeira aumentada. O acorde de décima terceira menor possui características muito similares àquelas do acorde de décima primeira aumentada, pois também possibilita sua subdivisão em todos os tipos triádicos [cf. ex. 46(d)], na seguinte ordem: tríade maior, tríade diminuta, tríade menor e tríade aumentada (esta é formada pela combinação da nota mais aguda com as duas mais graves do acorde – lá-dó#-mi#). Além disso, também é possível construir acordes por superposição de todos os tipos de intervalos de quartas [cf. ex. 46(e)] e cinco de suas notas permitem a construção de uma escala de tons inteiros defectiva ou a formação de *clusters* de tons inteiros [cf. ex. 46(f)].

As características e possibilidades de construção harmônica ou melódica com base nos dois hexacordes característicos da música dodecafônica de Cosme, o acorde de décima primeira aumentada e o acorde de décima terceira menor, dispostos à distância de semitom um do outro no sentido de permitir a elaboração da série dodecafônica completa, são aproveitadas pelo compositor nas obras em que empregou, total ou parcialmente, procedimentos dodecafônicos. As peças em que esses processos foram empregados são as canções *Modinha* e *Madrugada no Campo*, o poema-bailado *Novena à Senhora da Graça* e o bailado *Lambe-Lambe*.

3.3.1. Organização dodecafônica na música vocal

Após *Bombo*, Luiz Cosme permaneceu treze anos sem se dedicar à composição de canções, entre 1934 e 1947. Nos anos de 1947 e 1948, escreveu quatro novas canções sobre poemas de Cecília Meireles. As três canções escritas em 1947 se caracterizam pela busca de combinações entre elementos oriundos da música popular brasileira e processos diferenciados de organização das alturas. Nessas peças, Cosme aproveita aspectos estilísticos da produção musical urbana do centro do país, como a modinha e o chorinho, além de uma cantiga. Os gêneros musicais utilizados são referências diretas aos títulos dos poemas, que também correspondem aos títulos das canções. A *Modinha* tem por base a seguinte série de doze sons:

1º Hexacorde: $F7(\flat 13)$ 2º Hexacorde: $E7(\sharp 11)$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ex. 47: série dodecafônica de Modinha.

A exposição da série é realizada pela mão esquerda do piano, nos sete primeiros compassos da peça, que correspondem à introdução instrumental da canção [cf. ex. 48]. O caráter do registro grave está elaborado com base nos movimentos do baixo cantante do violão, típico na música popular urbana brasileira; aparece a indicação, escrita abaixo da parte de piano: “(imitando o violão)”. Na mão direita do piano, a série é segmentada em dois hexacordes, sendo que cada um deles é livremente elaborado quanto à ordem e reiteração das notas. Assim, a utilização da série, na *Modinha*, aparece apenas como um processo de elaboração do material com o sentido de se afastar da estruturação tonal. A organização harmônica mantém alguns aspectos característicos do que Cosme considerava ser a música brasileira, quanto à estrutura rítmica, à organização harmônica e à sonoridade geral. Essas concepções foram explicitadas pelo compositor em seus ensaios e entrevistas.

Partindo de novos conceitos estéticos, aliados aos nossos estudos musicais, a concepção de tonalidade, na nossa obra, estabelece uma prova dos processos atuais de composição, em que se verifica a mudança orgânica de uma nova expressão sonora. Foi assim que, ao musicar alguns poemas de Cecília Meireles, em 1947, pesquisamos outros princípios de determinação melódico-harmônicos, sem a intenção de destruir a forma do *lied*; muito pelo contrário, tratando de consolidar e conservar essa forma, procurando dar à melodia uma feição antilírica, como evasão do sistema tonal tradicional. Essas pesquisas estão fundamentadas no processo dos doze sons, sem nenhuma sujeição à técnica, é claro, apenas como um meio expressivo (COSME, 1959a, p. 65).

Cosme não se atém à ordem estrita das notas da série, sempre que esse procedimento lhe permite maior liberdade na busca das sonoridades que lhe interessam. Outro fator que caracteriza o dodecafonismo cosmiano é o fato de que o baixo serve como uma espécie de sustentáculo, no sentido de que a série é apresentada na linha do baixo em sua ordem direta, enquanto que os acordes são formados com base nas mesmas notas apresentadas no baixo, porém livremente ordenadas. Com isso, torna-se possível a Cosme buscar formações harmônicas diferenciadas. Para o compositor, a diversidade harmônica está disponível para ser aproveitada em qualquer momento da peça, independentemente da utilização estrita do processo serial. Dessa maneira, Cosme faz uso diferenciado da série e se coloca, também nesse sentido, no intervalo entre os dois movimentos dominantes da música moderna, pois utiliza os recursos da técnica dodecafônica, ao mesmo tempo em que se sente livre para aproveitar qualquer formação cordal que possa lhe pareça instigante.

Ex. 48: Modinha, c. [1]-[7].

No exemplo acima, o baixo percorre quatro compassos para completar a exposição do primeiro hexacorde da série dodecafônica. Sobre esse baixo, as notas desse hexacorde são apresentadas livremente, na mão direita da parte de piano. Dessa maneira, os acordes realizados pela mão direita são obtidos como ressonância do baixo. Com isso, distingue-se o dodecafonismo cosmiano dos métodos seriais em que são evitadas relações de ressonância acústica entre as partes. O que evita a monotonia do ponto de vista da construção harmônica, visto que o mesmo conjunto de seis sons permanece durante quatro compassos, em andamento lento, é a diversidade de combinações dos sons para obter acordes com sonoridades diferenciadas. O segundo hexacorde é introduzido na metade do quarto compasso, inicialmente como uma tríade aumentada, na mão direita da parte de piano. Esse hexacorde se completa no final do compasso [7], pela inclusão da nota mi, no baixo, na última colcheia do compasso. Com os acordes apresentados na introdução, têm-se construções harmônicas com base em todas as classes intervalares: formação com base na superposição de intervalos de segunda, no compasso [1]; formação com base em intervalos de terça, nos compassos [1] e [3]; formação com base no intervalo de quinta, no compasso [5]; formação de um acorde meio-diminuto, no compasso [6]. O restante da organização harmonia da peça está embasado nas formações cordais mencionadas acima.

O ambiente sonoro mais proeminente de *Modinha* é aproveitado da combinação de duas tríades – Cm e F^(#5) – constantes no primeiro hexacorde da série. A relação entre essas tríades é estabelecida em vários pontos da canção. No compasso [9], a entrada da parte vocal se efetua por meio de uma linha melódica que se caracteriza pela combinação dessas duas tríades [cf. ex. 49 (a)]. O compasso é preenchido melodicamente por dois grupos de tercinas, sendo que o primeiro grupo é constituído pela seqüência de notas do acorde de Cm, enquanto que o segundo grupo é formado pelas notas de F^(#5). Na ligação de frases do compasso [12], o baixo da parte de piano realiza o mesmo movimento melódico da parte vocal, presente no

segmento anterior, evidenciando novamente a justaposição das duas tríades [cf. ex. 49 (b)]. Nos compassos [13]-[14], a mesma figuração melódica é repetida, porém deslocada em sua posição métrica; o mesmo ocorre nos compassos [21]-[22] [cf. ex. 50(d)].

Cm F(#5) Hexacorde II Hexacorde I
 (a) 3 3 3 3
 Tu - as pa - la - vras an - ti - gas dei - xei - as to - das, dei - xei - as
 Mar de lín - gua so - no - ra sa - be_o pre - sen - te_o pas - sa - do
 (b) 3 3
 Cm F(#5)

Ex. 49: convergências entre as tríades de Cm e F(#5), em *Modinha*, c. [9]-[12].

Além das formações harmônicas predominantes em *Modinha*, outras combinações são aproveitadas no decorrer da segunda parte da canção. Nos compassos [16] e [17], são realizados acordes de formação quartal, na mão direita da parte de piano [cf. ex. 50(a)]. Acordes maiores com quinta diminuta e sétima (com sonoridade de sexta francesa) [cf. ex. 50(b)] se destacam nos compassos [17] e [18]. A inter-relação entre esses dois tipos cordais se intensifica no compasso [23], em que a nota lá# [cf. ex. 50(c)], que se encontra no baixo da parte de piano e na voz, é utilizada como nota comum entre um acorde quartal (a) e outro de quinta diminuta e sétima (b), em um cruzamento rítmico entre um grupo de colcheias, na mão direita, e uma tercina, na mão esquerda.

Hexacorde I Hexacorde II Hexacorde I
 Hexacorde II
 (a) (b) (a) (b)
 a - rei - as. Tan - tos sóis e tan - tas lu - as bri - lha - vam so - bre_es - sas lí - nhas an -
 3 3

The musical score shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is divided into two hexacordes: Hexacorde I (measures 16-18) and Hexacorde II (measures 19-21). The lyrics are: "ti - gas que e - ram tu - as das pa - la - vras que e - ram mi - nhas". The piano accompaniment includes chords Cm and F(#5), and is marked with triplets (3) and specific notes (a), (b), (c), and (d).

Ex.50: Modinha, c. [16]-[24].

Na relação entre os dois hexacordes que compõem a série dodecafônica de *Modinha*, ocorrem dois processos distintos e complementares: a exposição separada de cada um dos hexacordes e sua combinação através da sobreposição de elementos próprios de cada um deles. No início da peça, cada hexacorde é elaborado isoladamente, o que também ocorre entre os compassos [16]-[18], no início da segunda parte da canção [cf. ex. 50]. Em outros trechos, os hexacordes são combinados através do entrelaçamento de seus elementos. No compasso [4] da introdução instrumental, o entrecruzamento dos hexacordes se dá entre as duas mãos da parte de piano [cf. ex. 48]. Nos compassos [19] e [22], ao mesmo tempo em que uma das partes está completando a exposição de um dos hexacordes, o outro hexacorde já está sendo apresentado na outra parte [cf. ex. 50]. No compasso [11], em que a série aparece em movimento retrógrado, ocorre um processo mais complexo de combinação entre os hexacordes, pois nenhum deles está completo nesse compasso [cf. ex. 49]. A nota que completaria o hexacorde da primeira metade do compasso (sol#) se encontra como a nota mais aguda do último acorde tocado no compasso anterior. Como um reflexo desse processo, o hexacorde que se encontra na segunda metade do compasso [11] somente se completa com a nota mais aguda do primeiro acorde do compasso seguinte (fá), que está em uníssono com a primeira nota da parte vocal. A nota dó# (sexta nota do primeiro hexacorde) faz elisão entre os dois hexacordes, pois é antecipada na primeira metade do compasso.

O acorde final de *Modinha* se apresenta como uma espécie de condensação das possibilidades de entrecruzamento dos elementos hexacordais que constituem os métodos de organização dodecafônica empregados na canção. Um conjunto de três notas do primeiro hexacorde é apresentado na mão esquerda [cf. ex. 51(a)], enquanto quatro notas do segundo hexacorde são tocadas na mão direita [cf. ex. 51(b)], o que gera um processo de fusão entre

os materiais principais de cada hexacorde. Assim, a sonoridade geral dessa última formação harmônica se apresenta como uma síntese dos materiais elaborados durante a canção. O encadeamento do baixo, nos últimos compassos, se efetua como um movimento cadencial V-I [cf. ex. 51(c)], que faz referência à música tonal através dos elementos mais destacados do primeiro hexacorde – as fundamentais dos acordes Cm e F(^{#5}). O conjunto de notas da mão direita, porém, não reforça esses acordes, mas, ao contrário, faz parte do segundo hexacorde da série e salienta sua base harmônica, através do acorde de E⁷. Assim, tem-se, na mão esquerda, a superposição de intervalos de quinta justa (notas: fá-dó-sol), enquanto na mão direita se apresenta uma extensão triádica com sonoridade de sétima de dominante (notas: mi-sol[#]-si-ré). Além disso, a combinação de notas que compõem o último conjunto sonoro de *Modinha* resulta em uma associação entre um acorde de décima primeira aumenta e um acorde de décima terceira menor, pois seu conjunto sonoro poderia ser interpretado como Fm^{7M}(^{#11}₉) ou como E⁷(^{b13}_{b9}).

Ex. 51: *Modinha*, c. [36]-[38].

Com relação à construção melódica, *Modinha* e *Madrugada no Campo* se diferenciam das outras canções de Luiz Cosme em virtude da predominância de saltos intervalares sobre graus conjuntos. Nas outras canções de Cosme, há predomínio de graus conjuntos, sendo que os saltos são utilizados para produzir diversidade melódica. Nessas duas canções, a ênfase em saltos melódicos ocorre em diferentes níveis. Na *Modinha*, os saltos predominam no interior das frases vocais, enquanto que a maior parte dos finais de frase é realizada por meio de graus conjuntos, constituídos por intervalos de segunda maior. Em *Madrugada no Campo*, há diversos movimentos melódicos de graus conjuntos no interior dos segmentos, porém as terminações frasais da parte vocal são realizadas tanto por meio de graus conjuntos, quanto por saltos melódicos ou notas repetidas.

Da mesma maneira que acontece em *Modinha*, a série de *Madrugada no Campo* é segmentada em dois hexacordes. Nesta canção, porém, os hexacordes são utilizados para a formação de apenas duas sonoridades distintas no decorrer de toda a peça, enquanto que na *Modinha* cada hexacorde é subdividido em grupos de três ou quatro sons, com o sentido de produzir diversidade cordal, através de tríades, tétrades e harmonia quartal. Em *Madrugada no Campo*, a segmentação da série tem um sentido mais estrutural do que harmônico, ou seja, o fracionamento é efetivado no sentido de construir duas sonoridades gerais, articuladas durante a canção, com a função de produzir identidade na relação entre os elementos da organização sonora geral.

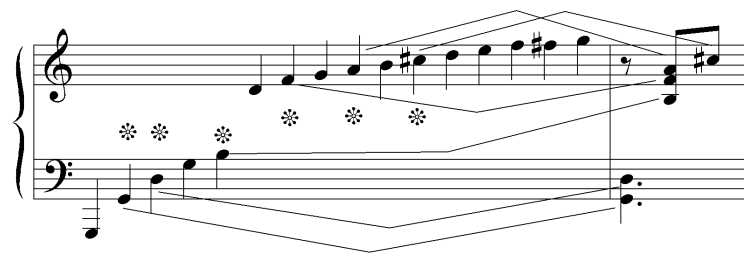
Ex. 52: série dodecafônica de *Madrugada no Campo*.

O primeiro hexacorde de *Madrugada no Campo* tem a mesma constituição intervalar do segundo hexacorde de *Modinha* e o segundo hexacorde de *Madrugada no Campo* possui os mesmos intervalos que o primeiro hexacorde de *Modinha*; isso ocorre com ordem diferenciada das notas no interior da série. Assim, o primeiro hexacorde de *Madrugada no Campo* é composto pelas notas que constituem um acorde de décima primeira aumentada – $G^7(\sharp_9^{11})$ – e o segundo hexacorde forma um acorde de décima terceira menor – $A\flat^7(\flat_9^{13})$. A forma como a canção é introduzida ao piano estabelece a divisão da peça nessas duas sonoridades: as três primeiras colcheias do primeiro compasso apresentam as notas do primeiro hexacorde como um arpejo em movimento ascendente; as três colcheias restantes do compasso apresentam o segundo hexacorde como um arpejo descendente [cf. ex. 53].

Ex. 53: *Madrugada no Campo*, c. [1]-[2]..

Um fator considerável, do ponto de vista da ressonância acústica, na introdução de *Madrugada no Campo*, está na ordem de entrada das notas no primeiro compasso da canção. O acorde de $G^7(\#^1_9)$ é cuidadosamente construído para que suas qualidades acústicas sejam progressivamente percebidas como sendo o eixo tonal em torno do qual se movimentará a peça. A partir do baixo, elaborado sobre a nota sol, a ordem de entrada dos sons e sua distância real com relação a esse baixo seguem a mesma ordenação dos sons parciais, na série harmônica. Inicialmente, a nota sol é reforçada pela ressonância do intervalo de quinta justa; em seguida, há um pequeno distanciamento pela utilização de um intervalo de trítono (notas: si-fá) no interior do bloco sonoro seguinte; a nota dó#, que vem a seguir, se afasta mais ainda do campo harmônico inicial por ser o trítono do próprio centro de ressonância – ainda assim, todas as notas que formam o primeiro hexacorde fazem parte da série harmônica da fundamental sol, o que significa que reforçam essa nota como centro de gravitação tonal. Na segunda metade do compasso, há um processo de afastamento gradativo do campo harmônico de sol e são introduzidas as notas que fazem parte da série harmônica de sol#, que é a fundamental do segundo hexacorde.

No exemplo abaixo, está disposta a série harmônica da nota sol, com asteriscos marcando a primeira entrada de cada som harmônico. Ao lado, está a seqüência de entrada das notas do acorde de $G^7(\#^1_9)$ e a altura exata em que são introduzidas na canção *Madrugada no Campo*, que coincide com sua posição na série harmônica.



Ex. 54: série harmônica do som fundamental sol e início de *Madrugada no Campo*.

O processo de organização harmônica da canção *Madrugada no Campo* se dá de forma inequívoca entre os compassos [3]-[6]. As notas da série são apresentadas na parte de piano em ordem direta, isto é, nos dois primeiros compassos são expostas as notas que formam o primeiro hexacorde, nos dois compassos seguintes aparecem as notas que formam o segundo hexacorde [cf. ex. 55(a)]. A entrada da voz não interfere na exposição da série dodecafônica. Ao contrário, a organização das notas do canto é realizada como uma livre permutação das notas da série [cf. ex. 55(b)], o que se projeta como uma relação de ressonância entre o canto e o piano, visto que o acompanhamento aparece como sendo a base harmônica sobre a qual o canto se movimenta¹⁰⁶. Além disso, a entrada das notas da série com oitavas sucessivas, na parte de piano, funciona como reforço da ressonância acústica projetada na relação entre a parte vocal e a parte instrumental.

(a) Hexacorde I Hexacorde II

(b) Hexacorde I Hexacorde II Retrógrado

Com que do - çu-ra_es-ta bri-sa pen - te - ia_a ver - de se - da fí - na do_ar - ro - zal

Ex. 55: *Madrugada no Campo*, c. [3]-[7].

¹⁰⁶ Este é o mesmo método empregado na canção *Modinha*.

Nos compassos [7]-[8], de *Madrugada no Campo*, há um interlúdio instrumental realizado com o mesmo material da introdução, em que os hexacordes são apresentados, nos compassos [7]-[8], em ordem retrógrada [cf. ex. 56(a)]. A forma como esse princípio é efetuado produz uma alteração no processo de ressonância acústica, visto que, agora, há reforço acústico sobre a nota láb, que é a base para a formação cordal do segundo hexacorde. Após o término da primeira estrofe, há outro interlúdio instrumental realizado com o mesmo material, nos compassos [15]-[16]. Neste ponto, é reiterada a exposição dos hexacordes em ordem retrógrada, porém a série é transposta à terça menor inferior, sendo que a fundamental passa a ser a nota fá.

As transposições à terça menor inferior, em *Madrugada no Campo*, indicam que há alternância entre duas formas da série: uma principal, que tem a nota sol como base e é empregada para iniciar e finalizar a peça, e outra secundária, que tem a nota fá como fundamento acústico e é utilizada para gerar diversidade na sonoridade geral da peça¹⁰⁷. Na *Modinha*, não se torna necessário utilizar processos de transposição serial, pois o desdobramento da série em tríades, acordes meio-diminutos e harmonia quartal já produz, por si só, diversificação harmônica. Como em *Madrugada no Campo*, a série é geralmente segmentada em apenas dois hexacordes, em que se mantém a estrutura harmônica básica, a sonoridade geral se torna mais uniforme e exige que sejam utilizadas variantes no nível da totalidade da série dodecafônica, por meio de transposição, inversão e retrogradação, que produzem acordes com as mesmas características dos acordes principais, porém com base em novos eixos de polarização acústica.

A estrutura harmônica de cada hexacorde da transposição da série original à terça menor inferior coincide com o retrógrado da forma invertida da mesma série, isto é, as notas que formam cada hexacorde das formas seriais P-3 e RI-0 são coincidentes. Em consequência da segmentação hexacordal, essas duas formas seriais se tornam intercambiáveis. Juntamente com o processo de transposição, tem-se, nos compassos [9]-[10], um breve momento de interpenetração dos dois hexacordes, através do encadeamento direto entre um acorde derivado do primeiro hexacorde [cf. ex. 56(b)] com um acorde de quatro sons, composto com notas do segundo hexacorde [cf. ex. 56(c)]. Com isso, obtém-se um encadeamento de acordes

¹⁰⁷ As transposições da série à terça menor inferior aparecem nos compassos: [9]-[12], [15]-[20], [23]-[26], [33]-[34], [38]-[39], [42]-[47] e [51]-[55]

completamente distinto do restante da peça, que se manifesta na forma de uma bordadura harmônica e gera o momento de maior diferenciação sonora em toda a canção¹⁰⁸.

The image shows a musical score for 'Madrugada no Campo'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Nem cí - lios, nem plu - ma, nem lu - me de lân - gui - da lu - a,". The piano accompaniment features a bass line with intervals of a perfect fifth and specific chords: Ab7(b13) and G7(#11). Dynamics include mf and f.

Ex. 56: Madrugada no Campo, c. [8]-[12].

Mesmo sendo organizadas com base dodecafônica, *Modinha* e *Madrugada no Campo* apresentam o mesmo procedimento encontrado em outras peças vocais de Luiz Cosme de conduzir o baixo por intervalos de quinta justa [cf. ex. 49, ex. 50 e ex. 56], o que gera quintas paralelas de caráter modal e processos de reforço da ressonância acústica. Em *Modinha*, sempre que ocorrem duas notas simultâneas na mão esquerda do piano, essas notas formam intervalos de quinta justa; em *Madrugada no Campo*, o intervalo de quinta justa ocorre na relação entre as duas notas mais graves de todas as formações cordais existentes na parte de piano.

Da mesma forma que na *Modinha*, também em *Madrugada no Campo* há um processo de síntese dos elementos mais destacados da série, no final da canção [cf. ex. 57]. Essa aglutinação ocorre através de um encadeamento com os principais acordes utilizados durante a canção, que anteriormente apareciam separados em diferentes seções¹⁰⁹: F7(b13)-E7(#11)-G7(#11)-Ab7(b13). O encadeamento principal, nesse contexto, é formado pela seqüência de fundamentais fá e sol, pois estão reforçadas em quintas no registro grave do piano, no tempo principal de cada compasso. Essa seqüência conduz ao acorde final, no qual a fundamental sol é reforçada acusticamente pelo fato de estar presente como nota melódica, na parte vocal, e,

¹⁰⁸ Esse mesmo processo é repetido nos compassos [25]-[26], [38]-[39] e [50].

¹⁰⁹ Este encadeamento é o resultado da justaposição imediata das duas formas seriais empregadas durante a canção, por meio da exposição da série transposta à terça menor inferior, em movimento retrógrado (R-3), no compasso [55], e da exposição da série original (P-0), no compasso [56].

na parte instrumental, por ser apresentada juntamente com o intervalo de quinta justa, no compasso [56], e em oitavas no registro grave do piano, nos dois últimos compassos.

sú - bi - to sus - sur - ro e eco de cris - tal.

F7(#11) E7(b13) G7(#11) Ab7(b13) G7 sfz sfz

Ex. 57: Madrugada no Campo, c. [54]-[58].

A análise revela que mesmo nas canções dodecafônicas de Cosme existem processos sistemáticos de ênfase na ressonância acústica, seja pela predominância de acordes de caráter tonal (como tríades e suas extensões), seja através do reforço harmônico alcançado pela utilização de intervalos de quinta justa no baixo ou por meio da ênfase sobre os sons parciais da série harmônica que se encontram mais próximos da nota fundamental. Também colaboram para a ressonância acústica, os processos lógicos de síntese temática do material serial (tais como a fusão dos elementos da série em um único acorde, no final de *Modinha* ou o encadeamento direto entre os acordes que formam as duas formas seriais empregadas em *Madrugada no Campo*), visto que esses processos reforçam os meios acústicos mais proeminentes desenvolvidos no decorrer de cada uma dessas canções. Em *Madrugada no Campo*, esses processos tornam-se ainda mais potentes devido ao fato de que a peça inicia e termina com base na ressonância da nota sol, pela ênfase em seus sons harmônicos. Assim, essa nota pode ser considerada como o eixo em torno do qual gravitam os processos de elaboração harmônica da peça. Isso significa que, mesmo na música dodecafônica de Cosme permanecem elementos de caráter tonal, nos processos de organização das alturas.

3.3.2. Organização dodecafônica na música de câmara

O poema-bailado *Novena à Senhora da Graça*¹¹⁰ está construído com base nos mesmos materiais que as canções *Modinha* e *Madrugada no Campo*, isto é, tem por base uma série dodecafônica segmentada em dois hexacordes com sonoridades muito semelhantes entre si. Como ocorre nestas canções, os hexacordes que embasam a estrutura de alturas da *Novena à Senhora da Graça* formam acordes de extensão triádica, dispostos à distância de semitom, um do outro. O primeiro hexacorde é formado com base nas notas que formam o acorde de $C7(\sharp_9^{11})$; o segundo hexacorde é construído com base nas notas que formam o acorde de $C\sharp_7(\flat_9^{13})$. A comparação entre as séries de *Modinha*, *Madrugada no Campo* e *Novena à Senhora da Graça* demonstra que todas apresentam as mesmas características harmônicas. Além disso, as séries de *Modinha* e *Novena à Senhora da Graça* têm por base a mesma combinação intervalar, pois uma é a inversão transposta da outra. Se a série primitiva de *Modinha* for invertida e transposta à quarta justa superior, resultará em uma série idêntica à utilizada em *Novena à Senhora da Graça*.

Como as séries das três peças mencionadas acima são construídas com base em estruturas acústicas muito similares, o que diferencia umas das outras é o fato de que são elaboradas segundo processos compositivos distintos, que evidenciam diferentes aspectos existentes em combinações intervalares semelhantes. Das três peças, a série primitiva de *Modinha* é aquela que apresenta menor índice de ressonância acústica, pois as fundamentais dos acordes básicos estão diluídas no interior da série, o que se diferencia das outras duas peças, pois em *Madrugada no Campo* a fundamental de cada um dos dois acordes principais da peça é a primeira nota de cada hexacorde e, em *Novena à Senhora da Graça*, a fundamental do primeiro acorde é a primeira nota da série.

A intenção de utilizar, nessas peças, estruturas triádicas expandidas dentro de estruturas dodecafônicas em que são evidenciadas características de ressonância acústica, além de elementos com caráter modal e tonal podem ser compreendidos como o reflexo daquilo que Cosme considerava como sendo

¹¹⁰ Em entrevista a Magdala Oliveira, Luiz Cosme respondeu à indagação de qual considerava a sua composição mais importante e porque, da seguinte maneira: “A *Novena à Senhora da Graça*, obra para quarteto de cordas, piano, narrador e bailarina, inspirada no poema de Theodomiro Tostes, terminada em 1950. Foi meu intuito fundir o conteúdo intelectual dos versos à música, à palavra e aos gestos, traduzindo, assim, seu idioma poético

o resultado de estudos com a técnica dos doze sons, sem, entretanto, descaracterizar a atmosfera brasileira. O mesmo acontece com o trabalho *Novena à Senhora da Graça*, 1950, (versos de Theodomiro Tostes), poema em nove cantos, para quarteto de cordas, piano, narrador e bailarina. Apesar da técnica empregada nessa obra, as formas modais e possibilidades harmônicas são bem evidentes.

Fundir o conteúdo dos versos na música, na palavra e nos gestos, foi nosso intuito. Para a parte narrada adotamos a orientação por ‘simples linha rítmica’, em vez de ‘recitativo’ ou *sprechgesang*, empregado por Arnold Schoenberg em seu melodrama *Pierrot Lunaire* e no seu mais recente trabalho para narrador, coro masculino e orquestra, intitulado *Um Sobrevivente de Varsóvia*, onde se observa algo de grotesco na elevação ou abaixamento da entonação da voz, o que não se coadunaria com o texto poético de Tostes. Foi nosso propósito, no caso, dar ao narrador maior liberdade interpretativa (COSME, 1959a, p. 65-66).

A exposição da série distingue-se, nas peças de Cosme, por ser isolada em alguma voz específica. Em *Modinha* a série é apresentada na introdução, pelo baixo cantante da parte pianística; em *Madrugada no Campo*, as notas da série são distribuídas no acompanhamento instrumental ao longo da primeira frase cantada, logo após a sua apresentação em forma cordal; na *Novena à Senhora da Graça*, após a declamação do poema inicial de Theodomiro Tostes, por parte do narrador, a música inicia com um solo de violoncelo, cuja linha melódica constitui-se da exposição da série que será utilizada no decorrer de toda a peça [cf. ex. 58(a)]. Tem-se, dessa maneira, a exposição serial efetuada através da disposição sucessiva das notas da série em uma textura monofônica. Segue-se um *andante*, no qual as notas são livremente distribuídas, sem sujeição à ordenação serial [cf. ex. 58(b)]. Essa mesma forma de destaque para a disposição melódica da série é retomada no início do sexto canto, nos compassos [250]-[252], onde a viola executa uma melodia que corresponde à inversão da série, transposta à quinta justa superior (I-7). Esse trecho da música coincide com o ponto central da obra, pois o compasso [250] divide a peça de 500 compassos em duas partes de dimensões idênticas. Após a exposição da série através do solo inicial de violoncelo, na introdução do Canto I, inicia-se um longo processo de elaboração através de múltiplos processos de reiteração, variação e transformação do material básico.

para um [meio] musical-coreográfico declamatório e porque emprego outros princípios de determinação melódico-harmônicos” (Cosme, in: OLIVEIRA, 1951.)

Ex. 58: *Novena à Senhora da Graça*, c. [1]-[5].

Conforme foi notado anteriormente, uma das características encontradas na música de Luiz Cosme é o princípio de iniciar um movimento ou uma peça através de processos intrincados de elaboração, para, aos poucos, tornar as estruturas básicas mais aparentes por meio da ordenação mais regular do material. Na *Novena à Senhora da Graça*, esse processo ocorre em diversos níveis da estrutura de organização das alturas. Após o início, com a exposição linear da série dodecafônica no violoncelo, seguem-se trechos em que a disposição serial não se mantém rigorosamente. Já no compasso [4], inicia-se um processo de cerca de trinta compassos de desdobramento do material em que os conjuntos sonoros são distribuídos livremente. Em contrapartida, desde o andamento ‘Calmo’ que inicia no compasso [37] até o final do primeiro movimento, ocorre rigorosa distribuição hexacordal de apenas uma forma serial (P-9). Com isso, a segunda parte do Canto I se apresenta de forma mais estável do que a primeira (o compasso [37] se situa no ponto central do movimento, que tem 75 compassos). Esse mesmo princípio de exposição do material através de estruturas mais complexas que, a pouco e pouco, se tornam mais estáveis, se expande para toda a peça, pois o primeiro movimento é aquele que apresenta a maior quantidade de desvios do material serial, sendo que o emprego da série se torna mais regular conforme a música se estende no tempo.

Mesmo com a segmentação da série em dois hexacordes e a livre distribuição das notas dentro de cada um deles, a utilização estrita da série dodecafônica restringe as possibilidades harmônicas, pois a relação entre os dois hexacordes, encadeados conforme a ordenação serial, produz o encadeamento de acordes à distância de semitom, entre si. Assim,

com o sentido de ampliar as possibilidades de combinações harmônicas com o material da série, os conjuntos de seis sons são dissociados e interligados livremente, em determinados segmentos. A seção que se encontra no número de ensaio [3], caracteriza-se pela introdução da sonoridade do piano e está dividida em hexacordes independentes da ordenação serial estrita. Cada compasso apresenta um grupo de seis sons com formação de acordes que se assemelham à sonoridade básica da série, porém se diferenciam pelo fato de que alguns hexacordes apresentam notas excedentes ou estão incompletos. Além disso, no compasso [17], há interpolação de notas no primeiro hexacorde de P-7, pois faltam as notas dó e solb (presentes no compasso anterior), que são substituídas por si e sol (que se encontram à distância de semitom das notas reais).

O baixo se move por meio de movimentos cromáticos permutados, na maior parte do trecho [cf. ex. 59(a)]. O segmento finaliza com um conjunto de onze sons (em que falta a nota si para completar o total dodecafônico), onde se introduz o intervalo de trítono (notas: dó-fá#), no movimento entre as fundamentais de acordes [cf. ex. 59(b)]. Os acordes formados nessa terminação têm características distintas do restante do segmento, pois o procedimento de justaposição de hexacordes é abandonado em função da combinação simultânea das sonoridades dos dois hexacordes de P-1, o que gera certa estrutura harmônica com características mais ambíguas do que ocorre no restante do movimento.

The image displays two musical excerpts, (a) and (b), from a piano score. Excerpt (a) is marked 'cantabile' and features a sequence of four measures. The first measure is labeled 'P-1/2-H' and contains a triplet of eighth notes. The second measure is labeled 'P-7/1-H (intercambio)'. The third measure is labeled 'P-0/2-H'. The fourth measure is labeled 'P-7/1-H (excedente)'. The bass line consists of a continuous chromatic sequence of notes. Excerpt (b) is marked 'seco' and features a sequence of three measures. The first measure is labeled 'P-0/2-H' and contains a triplet of eighth notes. The second measure is labeled 'P-7' and contains a single note. The third measure is labeled 'P-1 (incompleto)' and contains two hexacords, labeled '1-H' and '2-H', which are played simultaneously. The bass line consists of a chromatic sequence of notes.

Ex. 59: Novena à Senhora da Graça, *Canto I*, c. [16]-[24].

Com isso, tem-se a combinação de hexacordes que mantêm a sonoridade característica dos acordes que constituem a série dodecafônica, mesmo sem permanecer nos limites da organização serial estrita. Há outros processos que conduzem mais além, na *Novena à Senhora da Graça*, através de breves segmentos, nos quais os encadeamentos cordais se tornam completamente independentes da ordenação serial. No compasso [36], são encadeados três acordes de sétima diminuta à distância de segunda maior, um do outro, perfazendo o total da escala cromática sem se ater à ordem das notas da série ou à sua segmentação hexacordal; o que ocorre é o livre fracionamento da escala temperada em três grupos de quatro sons (tetracordes). No compasso [12], esse mesmo material já havia sido apresentado como ponto de ligação entre seções. Neste trecho, porém, as combinações seriais são deixadas por um encadeamento de acordes que nem sequer perfaz a totalidade da escala cromática, pois são mantidas quatro notas comuns entre esses acordes. Assim, mesmo com a seqüência de três acordes de quatro sons, tem-se um conjunto de apenas oito notas.

Nos compassos [47]-[48], do Canto I, os acordes de sétima diminuta são encadeados à distância de terça maior, um do outro, perfazendo o total cromático. Também no Canto VI (c. [282]), há um encadeamento de acordes de sétima diminuta, onde as cordas executam acordes em bloco, enquanto o piano desliza no interior de arpejos, executados com base nas mesmas combinações sonoras. O mesmo acontece no compasso que finaliza a Dança que antecede e prepara o Canto IX (último movimento da peça), em que são encadeados acordes de sétima diminuta, perfazendo a totalidade da escala cromática [cf. ex. 60]. Em todos esses trechos, as combinações de acordes de sétima diminuta, que provocam desvios da organização serial, cumprem a função de efetuar transição entre seções.

Ex. 60: Novena à Senhora da Graça, IX. Dança, c. [413].

Além da combinação predominante de acordes formados como expansão triádica, na *Novena à Senhora da Graça* também são empregadas combinações harmônicas que evidenciam outras sonoridades. No número de ensaio [33], a parte de piano é elaborada de forma a evidenciar o *cluster* de tons inteiros presente no interior do acorde de décima terceira menor. O acorde de $E_b7(\#11)$ é tocado no início do compasso [227]. Em seguida, as notas do acorde de $C7(b13)$ são distribuídas com o sentido de fazer sobressair o conjunto de segundas maiores existente no interior do acorde, através de uma escala de tons inteiros defectiva. As notas são inicialmente apresentadas em forma melódica, na mão esquerda, e, posteriormente, em forma cordal, na mão direita da parte de piano. No compasso seguinte, o mesmo processo é retomado, com alteração das notas presentes em ambas as mãos. Assim, no compasso [227] se destaca a sonoridade do *cluster* de tons inteiros como bloco harmônico [cf. ex. 61(a)], ao passo que, no compasso [228], é a escala de tons inteiros que se sobressai [cf. ex. 61(b)]. Há também um poliacorde realizado pelos arpejos rápidos, executados pelo piano e pelas cordas, com efeito de *glissando* de harmônicos. Enquanto o piano e a viola realizam um acorde de C^7 [cf. ex. 61(c)], o segundo violino toca um G^7 [cf. ex. 61(d)]. Esse mesmo processo é repetido no número de ensaio [35], porém com a ordem dos compassos invertida.

Ex. 61: Novena à Senhora da Graça, *Canto V*, c. [227]-[228].

Em vários pontos da peça, são realizados acordes com formação quartal. Algumas vezes, essas formações estão dispostas no interior de acordes de construção triádica. Logo no número de ensaio [1], em que a textura está dividida em três planos: a melodia principal tocada pelo primeiro violino [cf. ex. 58(c)], um baixo *ostinato* tocado pelo violoncelo [cf. ex. 58(d)] e um encadeamento de acordes realizado por segundo violino e viola [cf. ex. 58(e)]. Estes instrumentos alternam, ao longo da seção, um acorde meio-diminuto e um acorde quartal, construído com base na superposição de dois intervalos de quarta [cf. ex. 58(f)]: 4^aA+4^ad (notas: sol-dó#-fá). Enarmonicamente, essas notas fazem parte do acorde de $Eb7(\#9)$, que predomina no trecho. Nesse caso, o acorde por quartas está dissolvido no interior de uma estrutura harmônica de nível superior, por duas razões: é apresentado na parte intermediária de uma textura densa com características heterofônicas e pertence à constituição do acorde basilar empregado no segmento.

O Canto VII inicia com um acorde formado pela superposição de intervalos de quarta, na mão direita da parte de piano, utilizado como acompanhamento à melodia do primeiro violino. Como é comum na música de Luiz Cosme, esse acorde é formado pela combinação de intervalos de quarta diminuta, quarta justa e quarta aumentada. Aparecem, também, na *Novena à Senhora da Graça*, formações harmônicas em que são evidenciados os diferentes

tipos de intervalo de quinta. No primeiro movimento, há um trecho de dois compassos (c. [44]-[45]), formado pela superposição de quinta justa e quinta diminuta. Essa mesma combinação de sons se repete no Canto III, no compasso [127], e no Canto VI, em que é repetida nos compassos [253] e [255], sendo também retomada no compasso [301], dessa vez com transposição à quinta superior.

As notas do penúltimo acorde da peça, apresentado na metade do compasso [499], estão distribuídas de forma a evidenciar os intervalos de quinta em todos os instrumentos, à exceção do primeiro violino. Assim, as notas mais graves e as mais agudas da parte de piano formam um intervalo de quinta justa, com as notas fá#-dó#, na mão esquerda, e um intervalo de quinta diminuta, com as notas sol#-ré, na mão direita; as notas tocadas pelo violoncelo formam um intervalo de quinta justa (ré#-lá#) e as notas mais graves da viola formam um intervalo de quinta justa (notas: dó#-sol#). O segundo violino completa os tipos de intervalo de quinta, ao tocar uma quinta aumentada: ré-lá#. No acorde que finaliza a peça – F⁷ –, as notas do violoncelo e as notas da mão esquerda da parte de piano também se caracterizam pela predominância do intervalo de quinta justa (no exemplo abaixo, os intervalos de quinta estão marcados com colchetes, nos dois últimos compassos).

[Risoluto]

I-8 →

70

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Pno.

1-H

2-H

1-H

2-H

1-H

2-H

P-5

[fa?]

F#7

F7

Ex. 62: Novena à Senhora da Graça, X. *Resoluto*, c. [499]-[500].

Esse final é preparado por uma seção rápida com caráter enérgico, em que são justapostos os dois hexacordes da forma serial I-8, através de uma textura dividida em três partes: a parte principal, em grupos de seis semicolcheias, é tratada por imitação em cascata,

passando da viola, para o segundo violino e, por fim, ao primeiro violino; a segunda parte é realizada em grupos de quatro semicolcheias e geralmente se repete no mesmo instrumento; a parte do baixo é realizada pelo violoncelo, através de um movimento ascendente contínuo, em semínimas, que culmina no registro extremo agudo do instrumento. O piano realiza arpejos em grupos de seis semicolcheias. A combinação das partes resulta em uma estrutura polimétrica, em consequência da sobreposição de compasso binário composto (ponto de imitação e parte de piano) com compasso ternário simples (parte secundária e parte de baixo).

Também ocorrem estruturas policordais, na *Novena a Senhora da Graça*. Essas formações são geralmente destacadas por meio da diferenciação tímbrica dos instrumentos. No número de ensaio |2|, há um poliacorde formado pela subdivisão da sonoridade característica do segundo hexacorde, através do desmembramento do acorde de $Eb7(b^1_9)$ em duas sonoridades distintas: um acorde de $Db7$, com a quinta suprimida, é sustentado nas cordas agudas; sob esse acorde, o violoncelo realiza arpejos com as notas da tríade de mi bemol maior. A estrutura geral se separa em duas unidades harmônicas por força da divisão dos elementos em timbres diferenciados, isto é, o acorde de $Db7$ é tocado com arco e o outro acorde é tocado em *pizzicato*, pelo violoncelo. Esse mesmo processo se repete no número de ensaio |7|, porém o instrumento que toca em *pizzicato*, neste segmento é a viola.

No início do Canto V, em que são sobrepostos dois hexacordes aproveitados de transposições distintas da série invertida, poliacordes são obtidos pela combinação dos dois tipos básicos de acordes da peça (décima primeira aumentada e décima terceira menor), com base na mesma fundamental, através interpenetrações entre as formas seriais. No compasso [204], ao mesmo tempo em que o acorde de $D7(\#^1_9)$ é tocado ao piano, as cordas tocam $D7(b^1_9)$. O mesmo procedimento ocorre no compasso seguinte, em que as cordas executam o acorde de $Eb7(b^1_9)$, enquanto o piano toca $Eb7(\#^1_9)$. Um processo similar ocorre no número de ensaio |34|, com os conjuntos sonoros distribuídos de forma mais livre, no naipe de cordas [cf. ex. 61].

Há diversos segmentos em que alguma das partes expõe rigorosamente a seqüência de notas da série, enquanto outras partes são elaboradas heterofonicamente, em torno da organização de alturas apresentada por essa parte ordenada serialmente. Há um segmento, no Canto VI, em que a parte de piano se desdobra com base na combinação de hexacordes aproveitados das formas seriais I-5, P-0 e P-7. O que caracteriza esse trecho é o fato de que, sobre o encadeamento harmônico realizado pelo piano, através de arpejos rápidos, o primeiro

violino realiza uma linha melódica em que são aproveitadas as notas dos acordes da parte de piano como fonte de ressonância acústica, isto é, a parte de violino não é construída de forma a seguir qualquer ordenação serial, mas no sentido de se servir da ressonância dos acordes tocados ao piano. Também no Canto VII, entre os compassos [321]-[324], ocorre uma espécie similar de combinação entre as partes de piano e primeiro violino. Neste ponto, porém, devido ao fato de que é a parte de violino que apresenta a forma serial I-0 em ordem estrita, o piano apenas realiza o acompanhamento, preenchendo o espaço acústico através de acordes que projetam a ressonância a partir da linha melódica do violino [cf. ex. 63].

Ex. 63: *Novena à Senhora da Graça*, Canto VII, c. [321]-[324].

Do ponto de vista da ordenação serial, o Canto II da *Novena à Senhora da Graça* é um dos mais diretos da peça, pois cada seção, com extensão de dez compassos, se organiza mediante variações sobre um dos hexacordes das formas seriais P-0 e I-0. O exame do trecho inicial demonstra o processo utilizado em todo o movimento. Os instrumentos de cordas agudos realizam um único acorde que permanece durante todo o segmento, com as notas do primeiro hexacorde de P-0. Sob essa harmonia estática, o violoncelo realiza uma linha melódica que transita livremente pelas notas do mesmo hexacorde (da mesma forma que nos segmentos comentados anteriormente, a melodia se produz a partir da ressonância harmônica). Na seção seguinte, que corresponde ao número de ensaio |12], se mantém o mesmo processo, porém com as notas do segundo hexacorde de P-0. O restante do movimento é construído da mesma maneira, com a ordenação do primeiro e segundo hexacordes de I-0, respectivamente. Também no oitavo Canto, que é semelhante ao segundo, cada hexacorde é mantido por longo período de tempo. Nesse movimento, são combinados dois hexacordes com as mesmas características sonoras, pois são constituídos por conjuntos sonoros que formam acordes de décima primeira aumentada distantes entre si pelo intervalo de segunda

maior. Isso significa que cada um dos hexacordes pertence a uma forma serial distinta (P-2/1-H e P-0/2-H).

Há vários trechos da *Novena à Senhora da Graça* em que a ordenação serial coincide com a divisão rítmica. No início do penúltimo movimento, a série é exposta com figuração rítmica em grupos de seis colcheias, através da exposição das formas seriais P-7, I-0 e P-0, segmentadas em hexacordes, na parte de piano. Outro método de combinação hexacordal aparece nos compassos [29]-[34], do Canto I, em que cada um dos hexacordes de RI-0 é apresentado em um compasso distinto, como uma estrutura em bloco realizada por todos os instrumentos de cordas, através da repetição rítmica dos dois acordes básicos que formam a série.

No início do terceiro movimento (Dança), onde são empregadas as formas seriais R-5 e I-5, os compassos estão divididos em grupos de seis colcheias, na mão direita, o que permite a apresentação de um hexacorde por compasso. Assim, na parte superior do piano, as notas da série estão estritamente ordenadas [cf. ex. 64 (a)], enquanto são realizados grupos de quatro colcheias, na mão esquerda. Com isso, ao mesmo tempo em que são realizados cruzamentos rítmicos (6 notas x 4 notas), a série é tratada de formas distintas em ambas as mãos: na parte superior, a série é apresentada com ordenação rigorosa; na parte inferior, a ordem das notas é permutada [cf. ex. 64 (b)]. O processo de permutação também ocorre nas partes das cordas, onde são realizadas linhas contrapontísticas com livre ordenação das notas, a partir da harmonia do piano [cf. ex. 64 (c)].

The image shows a musical score for a string quartet and piano. The top part of the score is for the string instruments: Vn. I, Vn. II, Vla., and Vc. The bottom part is for the piano (Pno.), divided into two systems, (a) and (b). System (a) shows the right hand (1-H) and left hand (2-H) playing a sequence of notes, with fingerings 1-12 and 1-12 indicated. System (b) shows the right hand (1-H) and left hand (2-H) playing a sequence of notes, with fingerings 1-12 and 1-12 indicated. The score includes dynamic markings (mf) and rehearsal marks (16, 17).

Ex. 64: Novena à Senhora da Graça, III. Dança, c. [117]-[122].

O movimento final torna-se mais estável do que a maior parte dos outros segmentos da peça em virtude da repetição de um padrão heterofônico [cf. ex. 65(a)], com extensão de um compasso, que tem por base a forma serial I-8, distribuída entre o piano, os violinos e a viola. Em torno desse padrão estático, o violoncelo efetua intervenções de caráter fragmentário [cf. ex. 65(b)], que desembocam em uma melodia contínua para engendrar a reiteração dos primeiros compassos da música, originalmente apresentados no número de ensaio |1|. Essa retomada do material inicial interrompe o andamento decidido, imposto pelo padrão fixo, e institui um caráter mais calmo. Após um efeito de cascata, no qual os instrumentos de cordas são introduzidos, um a um, desde o registro grave em direção ao agudo, o andamento inicial do movimento é retomado, para permanecer até o final da peça, que é concluída com um caráter enérgico e impõe um efeito dramático para carregar o verso: “a minha alma está cantando!”.

Ex. 65: Novena à Senhora da Graça, X. *Resoluto*, c. [423]-[429].

3.3.3. Organização dodecafônica na música orquestral

A única peça orquestral de Luiz Cosme que apresenta processos dodecafônicos é o bailado *Lambe-Lambe*. Sobre essa peça, Cosme declarou:

no bailado *Lambe-Lambe* (Fotógrafo de Praça pública, tipo tradicional), obra terminada em 1946, e já apresentada em Zurique (Suíça), sob a direção do maestro Hermann Scherchen, empregamos, pela primeira vez, o resultado de estudos com a técnica dos doze sons, sem, entretanto, descaracterizar a atmosfera brasileira (COSME, 1959a, p. 65).

Apesar da afirmação de Cosme de ter utilizado processos dodecafônicos na elaboração dessa peça, a escala dodecafônica não aparece completa em nenhum segmento específico, ao longo da primeira parte da música. O trecho entre os compassos [1]-[49] está organizado em torno do mesmo material empregado na *Canção do Tio Barnabé*. Isso significa que a música se desdobra em torno de uma estrutura diatônica de caráter modal, em que a harmonia é formada por acordes mistos e poliacordes. Somente no compasso [50], a flauta apresenta uma linha melódica, em ‘Tempo de Chorinho’, na qual uma série de doze sons é apresentada e, em seguida, repetida com a mesma seqüência de notas, em diferentes oitavas. No final da

segunda apresentação deste grupo, é introduzida uma melodia, na parte de fagote, que funciona como contraponto à linha da flauta e dissolve a rigorosa organização dodecafônica da seção, mediante processos de segmentação e permutação.

O contraponto entre flauta e fagote revela uma espécie de organização dodecafônica na qual ocorrem combinações por justaposição e sobreposição das doze notas da série de modo que a ordenação serial estrita cede lugar a diferentes distribuições das notas que formam o total cromático. Já no final da segunda exposição da série, por parte da flauta, no compasso [52], o fagote realiza uma linha contrapontística que completa o total dodecafônico. Assim, o último tetracorde da série é distribuído entre os dois instrumentos. Esse mesmo conjunto de quatro sons é aproveitado como elisão para iniciar nova exposição do material serial, em movimento retrógrado. O princípio de elaboração serial não segue a ordenação rigorosa das notas da série, que é segmentada em grupos tetracordais. Tanto a ordem dos tetracordes, quanto a distribuição das notas no interior de cada um dos tetracordes pode ser livremente permutada, seguindo diferentes métodos nesse sentido.

O processo de permutação vai-se intensificando conforme avança a seção, até o ponto em que algumas notas isoladas e conjuntos tetracordais são interpolados à estrutura serial, com base em princípios exclusivamente contrapontísticos e apresentados independentemente da ordenação serial. A primeira interpolação é introduzida no compasso [55], trata-se da terceira nota da série (fá#), que é tocada pelo fagote ao mesmo tempo em que a flauta completa a exposição serial. No compasso [57], o fagote rompe novamente a ordenação serial, ao interpolar quatro notas à exposição da série; o mesmo ocorre no compasso seguinte.

Com isso, a elaboração dessa seção é efetivada por meio da segmentação da série em tetracordes, mediante a permutação da ordem das notas no interior desses tetracordes, através da retrogradação do total dodecafônico ou de cada um dos segmentos, isoladamente, e pela interpolação de notas à estrutura serial. Uma combinação tetracordal que se destaca, nesse sentido, é a sobreposição de um tetracorde em ordem direta, em um dos instrumentos, ao mesmo tempo em que o outro instrumento toca outro tetracorde em movimento retrógrado. Esse processo ocorre pela primeira vez na segunda metade no compasso [58], onde o fagote toca o primeiro tetracorde em ordem direta, como uma interpolação serial, enquanto a flauta apresenta o segundo tetracorde, em movimento retrógrado.

Há outros segmentos em que a ordenação serial é alterada em decorrência da configuração rítmica derivada do contraponto. Assim, no compasso [59], a série é apresentada

em sua totalidade, em movimento retrógrado. Enquanto a flauta toca o primeiro tetracorde da série em ordem retrógrada (ordem de notas: 12-11-10-9), o fagote realiza o contraponto com a oitava e a sexta notas dessa mesma forma serial. Na continuação, a flauta toca as notas se número 6-5-4, enquanto o fagote toca a terceira nota. Em seguida, a flauta completa a retrogradação com a segunda e a primeira notas da série. A ordenação serial rigorosa é rompida, nesse ponto, devido à organização rítmica resultante da combinação entre as partes, que faz com que os sons sejam expostos na seguinte ordem: 12/8-11-10-9/7-6/3-4-2-1 (as barras indicam que as notas são tocadas simultaneamente).

O exemplo abaixo demonstra as combinações seriais existentes nessa seção.

The musical score consists of three systems, each with a Flute (Fl.) and Bassoon (Fag.) part. The first system is labeled "[Exposição da série]". The Flute part starts with a series of notes: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12. The Bassoon part starts with notes 10 11 8 7. The second system continues with various permutations and interpolations. The third system includes a section where the Bassoon is "ausente" (absent) and another section with "interpolação".

Ex. 66: primeira exposição e elaboração serial, em *Lambe-Lambe*, c. [50]-[61].

A partir do compasso [71], até o final da seção, no compasso [83], são repetidos os mesmos procedimentos anteriores. No decorrer do número de ensaio |6| (c. [67]-[83]), o segmento inicialmente apresentado no compasso [59] é abstraído do contexto original e elaborado isoladamente, por meio de processos sucessivos de aumento rítmica. Esse recurso produz a sensação de expansão da noção de tempo, ao longo desse trecho. Essa seção, que finaliza o primeiro momento de elaboração da série, em *Lambe-Lambe*, está organizada com base em um conjunto dodecafônico defectivo, composto por onze notas distintas, do qual está ausente a nota si (primeira nota da série). A razão pela qual esta nota não aparece no processo de aumento rítmica se relaciona à origem dessa seção como um processo de variação do compasso [59], no qual foi apresentada a série em movimento retrógrado; a nota si completa a exposição serial deste segmento, porém aparece somente no compasso [60].

No *Andantino* que se encontra no número de ensaio |15|, é retomada essa primeira série da peça, em movimento retrógrado, na parte de clarinete, que expõe as primeiras onze notas. Em seguida, o fagote segue, com a imitação do material melódico, reiterando a série desde o início. A série somente se completa, com a exposição da última nota, no clarinete, após o término do contraponto imitativo entre os dois instrumentos.

O princípio de elaboração com base em conjuntos hendecafônicos, existente no número de ensaio |6|, se expande para outros trechos da peça. Ao longo da seção que corresponde ao número de ensaio |7|, são justapostos acordes em *pizzicato*, nas cordas. Cada segmento dessa seção é composto por um conjunto de onze notas. No número de ensaio |8|, são encadeados grupos de três compassos com base no mesmo material da seção anterior, no entanto a escala cromática está completa em cada um deles. Esse processo de organização das alturas que tem por base o livre aproveitamento do total cromático em um curto período de tempo é aproveitado em outras seções da peça e pode ser considerado como uma espécie de organização dodecafônica não-serial. Tem-se, com esse método, a permutação independente da totalidade das notas da escala temperada, e não apenas de segmentos tetracordais ou hexacordais específicos de uma série previamente estabelecida. Esse é o mesmo processo encontrado nos segmentos atonais da *Pequena Suíte* e do *Quarteto N° 1*, peças nas quais a estruturação cromática apresenta características modais, tonais e atonais, como também ocorre no *Lambe-Lambe*.

Entre os números de ensaio |9|-|13|, do *Lambe-Lambe*, há uma seqüência de seções em que são alternados diferentes andamentos – *andantino*, *vivo*, *pìu mosso*, *allegretto* – com a

inserção de segmentos em ‘Tempo de Valsa’. Nessas seções também são empregados processos de organização dodecafônica não-serial, pois são realizados os mesmos procedimentos de alternância de trechos com livre permutação do total das notas da escala cromática, completa ou defectiva, sem que haja qualquer princípio de ordenação intervalar que permaneça de um segmento para outro.

A comparação entre os diferentes manuscritos revela o processo de escolha das alturas, nessas seções. No manuscrito mais antigo, em que a maior parte das idéias está em forma apenas esboçada, ocorrem combinações contrapontísticas entre os instrumentos de cordas (violinos, violas e violoncelos). Ao cotejar esse manuscrito com os outros, percebe-se que as linhas melódicas que aparecem simultaneamente, no primeiro manuscrito, estão dispostas em diferentes segmentos frasais, nos manuscritos posteriores. Isso significa que a base para a definição das alturas dessas seções foi a escrita contrapontística que, posteriormente, cedeu lugar à disposição linear das partes. Assim, as linhas melódicas da viola e do violoncelo encontradas no primeiro manuscrito são apresentadas como a parte melódica principal tocada pelo primeiro trombone, nos compassos [100]-[103], da versão definitiva. As partes da versão original e suas transformações na última versão estão identificadas nos exemplos abaixo [ex. 67; ex. 68],

The image shows a handwritten musical score with four staves. The top two staves are for Violin (vln) and Viola (vln), and the bottom two are for Violoncello (vcll) and Trombone (tr). The score is divided into measures by vertical lines. On the right side, there are annotations: (g) at the top right, (a) and (b) in circles with arrows pointing to specific notes, and 'tr' written above the trombone staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The handwriting is in black ink on aged paper.

This image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). There are several annotations and performance instructions:

- At the top, there are markings like *3 p* and *hp*.
- On the right side, there is a circled instruction: *Solo (c)*.
- Two measures in the middle section are marked with *(f)* above them.
- At the bottom right, there are instructions: *pp.*, *arco*, *hp*, and *(i) arco*.
- There are also some scribbles and diagonal lines, possibly indicating corrections or specific performance techniques.

The image shows a handwritten musical score for 'Lambe-Lambe'. The score is written on multiple staves. The top staff contains a melodic line with a dynamic marking of p and a handwritten annotation '(e) Solo' above it. The second staff contains a bass line with a dynamic marking of p and a handwritten annotation '(d)' above it. The lower section of the score is enclosed in a large bracket on the left and contains several staves of music. This section includes a piano part with a dynamic marking of p and a handwritten annotation '(h)' above it. The score concludes with a final measure marked with a dynamic of p and a handwritten annotation '(i) fine'.

Ex. 67: Lambe-Lambe, número de ensaio [9], no manuscrito original.

Ex. 69: *Lambe-Lambe, c. [143]-[147]*.

A maior parte das formações cordais de *Lambe-Lambe* é efetuada a partir de expansões triádicas. Tanto nos segmentos em que predomina organização diatônica ou cromática, quanto naqueles estruturados com base dodecafônica serial, a organização de acordes formados por superposição de terças é a mais freqüentemente encontrada na peça. Há, também segmentos construídos com base em harmonia quartal ou *clusters*. Esses trechos, porém, cumprem a função de gerar diversidade com relação à sonoridade predominante.

No início do número de ensaio [9], acordes formados por superposição de quartas são combinados com acordes diminutos, no acompanhamento realizado pelas cordas e pelo piano. A harmonia quartal desse segmento é efetivada pela combinação de intervalos de quarta aumentada e quarta diminuta. Enquanto, nos primeiros violinos, a harmonia quartal e a harmonia triádica são combinadas por justaposição, através do encadeamento de acordes [cf. ex. 68(g)], na parte de piano, esses tipos cordais são sobrepostos, formando poliacordes que se repetem durante a seção [cf. ex. 68(f)]. No número de ensaio [10], o processo é alterado, pois cada acorde da parte de piano pertence a uma única tipologia [cf. ex. 70(a)], sendo que a alternância de tipos cordais se dá no encadeamento harmônico (por justaposição). No mesmo trecho, as cordas realizam sobreposições de acordes distintos que se diferenciam por meio de

recursos tímbricos, visto que a estrutura triádica é tocada em *pizzicato* pelos violinos [cf. ex. 70(b)] e a harmonia quartal é executada com arco pelos instrumentos graves [cf. ex. 70(c)]. A combinação entre acordes com base triádica e harmonia quartal permanece na maior parte das seções de *Lambe-Lambe* em que os elementos da escala dodecafônica são livremente combinados, sem tratamento serial estrito.

The musical score is for a section of 'Lambe-Lambe', measures 118-12430. It is in 3/4 time and marked 'Vivo'. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet Bass (Cl. B.), Bassoon (Fag.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is 'Vivo' and the piece is identified as 'Tº de Valsa'. The score shows various dynamics such as *f*, *mf*, and *f*, and includes performance instructions like *pizz.* and *div.*. A rehearsal mark '11' is present above the Flute staff. The percussion part includes 'Bombo' and 'Pratos'. The piano part has a section marked '(a)'. The violin parts have sections marked '(b)' and '(c)'. The viola part has a section marked '(c)'. The cello and contrabass parts have a section marked '(c)'. The score shows a progression of dynamics and textures, with the violin parts playing *pizzicato* and the lower strings playing a quartal harmony.

Ex. 70: Lambe-Lambe, c. [118]-[12430].

Nos números de ensaio |17|-|18|, que conduzem até a seção conclusiva, ocorre um processo de adensamento rítmico e textural. O adensamento rítmico é conduzido por meio de um *accelerando molto vivo* que se desdobra até o final da peça. O adensamento da textura é realizado por meio do aumento progressivo da massa sonora, através de dois processos: o acréscimo gradativo de instrumentos e a introdução de uma faixa sonora que reforça a linha

melódica do trecho, ao longo do número de ensaio [18], executada pelas madeiras agudas, pelos violinos em *divisi* e pelas violas. O desenrolar dessa faixa sonora resulta em uma seqüência de acordes de sétima, encadeados por movimento paralelo em todas as vozes. No final da marca de ensaio [18], todos os instrumentos da orquestra dobram as diferentes partes dessa massa sonora compacta, com exceção daqueles instrumentos que realizam o baixo *ostinato* empregado como acompanhamento. Esse é o mesmo padrão *ostinato* que já havia sido apresentado nos números de ensaio [7]-[8].

O bailado *Lambe-Lambe* termina com uma seqüência de três acordes de sétima diminuta, relacionados à distância de semitom, um do outro. Esse encadeamento conduz ao acorde final através de um movimento característico da música de organização cromática de Cosme, que é a resolução da sétima diminuta por meio-tom ascendente como uma espécie de cadência V-I ampliada. O encadeamento desses três acordes diminutos perfaz o total dos doze sons da escala cromática (procedimento que aparece também na *Novena à Senhora da Graça*, com a função de transição entre seções), finalizando a peça com uma espécie de síntese do processo de organização dodecafônica não-serial que predomina em boa parte do bailado.

3.4. Processos de organização hexatônica

Há duas espécies de escala hexatônica utilizadas na música de câmara de Luiz Cosme. A mais usual é a escala de tons inteiros, porém aparecem também segmentos em que são utilizadas escalas hexatônicas com base na escala diatônica defectiva, isto é, a escala que constitui o modo jônio, sem o VII grau, conforme é comum em canções folclóricas da música brasileira. A escala de tons inteiros, que possui sonoridade mais característica do que a escala diatônica defectiva, aparece como elemento principal em apenas uma peça de Cosme, *Mãe d'Água Canta*. Nas outras peças em que esse tipo escalar está presente, ele é o resultado de princípios de organização harmônica, a partir de *cluster* formado por tons inteiros, ou é derivado dos processos de estruturação hexacordal presentes na música dodecafônica de Cosme, na qual, conforme foi demonstrado, cada um dos hexacordes apresenta um escala de tons inteiros defectiva com cinco sons. Há certos trechos, na música de Luiz Cosme, em que a escala de tons inteiros aparece eventualmente, com o sentido de gerar contraste com relação ao material principal empregado na elaboração da peça.

3.4.1. Organização hexatônica na música vocal

Na música vocal de Luiz Cosme, há pouca referência à escala de tons inteiros e em nenhuma delas é direta o suficiente para que esse meio sonoro possa ser considerado como a base de organização das alturas. As canções de Cosme em que há alguns elementos oriundos da escala de tons inteiros são *Bombo* e *Modinha*. Nesta peça, a introdução instrumental já é iniciada com um acorde cujas notas, se agrupadas em posição cerrada, formam um *cluster* de tons inteiros (notas: mib, fá, sol, lá) [cf. ex. 71(a)]. A estrutura de segmentação em dois grupos de seis sons da série dodecafônica, utilizada nesta canção, possibilita destacar uma escala de tons inteiros de cinco sons em cada um dos hexacordes. A combinação intervalar dos acordes apresentados no primeiro tempo do primeiro compasso, e durante todo o segundo compasso [cf. ex. 71(b)], perfaz essa estrutura defectiva da escala de tons inteiros, pois a combinação das notas utilizadas nesse ponto faz sobressair a sonoridade do intervalo de segunda maior, nesse início da peça. Além disso, o acorde de $F^{7(\#5)}$ [cf. ex. 71(c)], que se destaca na mão direita da parte de piano, no compasso [3], é também característico da escala de tons inteiros, pois esse acorde pode ser construído sobre qualquer um dos graus dessa escala. Assim, o único elemento dos três primeiros compassos da peça que não faz soar os aspectos característicos da sonoridade de tons inteiros é a nota dó, tocada uma única vez, na mão esquerda, no segundo tempo do primeiro compasso [cf. ex. 71(d)].

O compasso [7] está organizado com um grupo de notas que forma a outra escala de tons inteiros, complementar à escala anterior (notas: ré-mi-fá#-sol#-lá#). Essa também é uma escala defectiva de cinco sons, resultante do outro hexacorde da série dodecafônica. Também o baixo dos compassos [7]-[8] está organizado com base no mesmo campo harmônico [cf. ex. 71(e)]. Nesse trecho, somente a nota si não pertence à escala de tons inteiros [cf. ex. 71(f)].

Ex. 71: grupos de tons inteiros na *Modinha*, c. [1]-[3] e c. [7]-[8].

Em *Bombo*, há certos momentos em que se estabelece uma seqüência de tons inteiros, porém sem caracterizar uma escala hexatônica, pois o conjunto sonoro de tons inteiros nunca chega a alcançar seis notas. Já a linha melódica da primeira frase da parte vocal estende-se no âmbito de uma seqüência de quatro notas, oriunda da escala de tons inteiros, formada pelas notas ré-fá#-sol#-lá# [cf. ex. 72(a)]. No final da frase, porém, a referência à escala hexatônica se dissipa, pois a terminação se dá sobre a nota dó# [cf. ex. 72(b)], que forma intervalo de semitom com a nota inicial da frase.

Ex. 72: Bombo, c. [4]-[7].

Outro trecho de *Bombo* em que ocorre uma seqüência de tons inteiros é no compasso [26], momento em que o baixo da parte de piano se movimenta no âmbito de uma seqüência de segundas maiores em movimento descendente [cf. ex. 73(a)], rompida pela nota dó, que se relaciona por semitom com a nota anterior. Essa sonoridade de tons inteiros, que poderia ser interpretada como parte de um movimento diatônico, se destaca no contexto da peça em razão do predomínio de acordes de sétima diminuta, cujas características harmônicas são bastante diferenciadas da escala hexatônica.

Ex. 73: Bombo, c. [26].

3.4.2. Organização hexatônica na música de câmara

Assim como acontece nas canções, estruturas hexatônicas não são o que há de mais característico na música de câmara de Luiz Cosme. Somente duas peças do compositor se caracterizam por estarem embasadas na escala de tons inteiros, são elas: a parte intermediária de *Falação de Anhangá-Pitã*, onde são contrapostas sonoridades de tons inteiros entre si e com outras formações escalares, e *Mãe d'Água Canta*, que é a única peça de Luiz Cosme que

tem a escala de tons inteiros como seu fundamento acústico principal, no sentido da busca da atmosfera sonora produzida por esse tipo de organização das alturas.

Nas *Três Manchas* para piano, onde sobressaem estruturas politonais de caráter diatônico, há alguns poucos elementos com base na combinação de intervalos de segunda maior que caracterizam sonoridades de tons inteiros ou escalas hexatônicas defectivas. O conjunto de notas que forma o segundo compasso da *Canção do Tio Barnabé*, apresenta as características de uma seqüência de tons inteiros de cinco sons (notas: ré#-fá-sol-lá-si) resultante da relação entre as duas partes que formam a textura geral. Na *Dança do Fogareiro*, são utilizados acordes com sonoridade característica de tons inteiros, como *clusters* formados por segundas maiores e acordes mistos em que esses intervalos se destacam.

Também na parte central de *Falação de Anhangá-Pitã*, a estrutura de tons inteiros está organizada com base em conjuntos de cinco sons. Nessa peça, todos os segmentos em que são aproveitados elementos de escalas de tons inteiros, na parte de violoncelo, uma das notas da escala está ausente. Em alguns desses segmentos, a parte de piano completa a escala, reforçando a linha do violoncelo. Em outros, porém, a parte de piano acrescenta notas que se contrapõem à preponderância da sonoridade de tons inteiros, por se relacionarem por semitom com a parte de violoncelo¹¹¹. A melodia tocada pelo violoncelo é efetuada através de um movimento ondulatório que perfaz uma escala de tons inteiros defectiva [cf. ex. 74(a)]. Na primeira metade do compasso, o piano realiza acordes em que predominam intervalos de segunda maior [cf. ex. 74, (b) e (c)] e preparam a sonoridade de tons inteiros que será apresentada no violoncelo. No momento em que o violoncelo inicia seu desenho melódico ondulatório, o acorde tocado pelo piano apresenta duas notas que não pertencem à mesma escala de tons inteiros (notas: lá e ré#), porém mantém a sonoridade característica desse tipo escalar – um acorde misto, formado por intervalos de terça maior e segunda maior [cf. ex. 74(d)]. Dessa forma, transparece certa ambigüidade com relação à sonoridade predominante do trecho, pois a escala de tons inteiros prevalece, mesmo com a intervenção de elementos que se contrapõe à sua preponderância.

¹¹¹ Em todos estes segmentos – c. [27]-[28], [33]-[34] e [38]-[39] –, a escala hexatônica defectiva da parte de violoncelo é completada através da nota superior dos *clusters* que se encontram no segundo e no quarto tempos da parte de piano, como também é negada pelos acordes que se encontram no terceiro tempo do compasso, construídos com notas aproveitadas da escala de tons inteiros complementar.

Além da utilização de escalas defectivas de tons inteiros com cinco sons, no decorrer da parte central de *Falação de Anhangá-Pitã*, são utilizados acordes que reforçam esse meio acústico. O tipo cordal característico dessa sonoridade é o *cluster* de tons inteiros [cf. ex. 74(c)], que predomina na mão esquerda da parte de piano, entre os compassos [27]-[30]. Há, também, dois tipos de acordes mistos que caracterizam a sonoridade de tons inteiros e são utilizados em grande proporção, nessa peça. O primeiro deles é o acorde formado pelos intervalos 4^aA+2^aM [cf. ex. 74(b)], que é o primeiro acorde tocado na seção central. Esse acorde predomina na mão direita da parte de piano, entre os compassos [27]-[41]; o segundo desses acordes também já é apresentado no primeiro compasso da parte intermediária, sendo formado pelos intervalos 3^aM+2^aM [cf. ex. 74(d)]. A forma como esses tipos cordais estão distribuídos na textura pianística determina a sonoridade preponderante, nesse contexto: o acorde formado pela combinação intervalar 4^aA+2^aM sempre aparece como a sonoridade mais aguda, o *cluster* de tons inteiros aparece na faixa intermediária do registro de altura e o acorde construído com os intervalos 3^aM+2^aM é tocado no registro grave.

Ex. 74: *Falação de Anhangá-Pitã*, c. [27]-[30].

Também nas formações com escalas de tons inteiros, na música de Cosme, aparecem processos de escrita enarmônica e falsas relações. Estas são decorrentes da interação entre as

notas que pertencem às duas escalas de tons inteiros complementares ou de combinações entre escalas de tons inteiros com outros tipos escalares. Nos compassos [27]-[28], onde predomina a escala de tons inteiros iniciada em dó, é apresentado, no registro grave do piano, um acorde com três notas que pertencem à escala de tons inteiros complementar (iniciada em dó#). A sobreposição dos elementos derivados dessas duas escalas de tons inteiros gera falsas relações entre as notas do acorde tocado no registro grave do piano e o restante dos sons presentes no mesmo compasso.

Nos compassos [29]-[30] e no compasso [37], ocorrem combinações da escala de tons inteiros com outros tipos escalares. Este segmento já foi examinado quanto às falsas relações produzidas por inter-relações cromáticas entre as partes [cf. ex. 30]. No compasso [37] são contrapostos elementos da escala de tons inteiros com a escala cromática e, nos compassos [29]-[30], elementos derivados da escala de tons inteiros são confrontados ao encadeamento paralelo das tríades de sol maior e lá menor [cf. ex. 74(e)], que geram, em sua combinação, outra espécie de escala hexatônica com caráter modal, derivada do modo Sol Jônio. Tem-se, assim, a contraposição entre a escala hexatônica de tons inteiros (notas: dó-ré-mi-fá#-sol#-lá#) e a escala hexatônica modal (notas: sol-lá-si-dó-ré-mi). Essa combinação de escalas gera novas falsas relações entre as partes, através da sobreposição das notas sol/sol# e lá/lá#. Esse mesmo material é repetido de forma resumida, com transposição à quinta superior, no compasso [34].

Também em *Mãe d'Água Canta*, para violino e piano, há uma estrutura hexatônica modal, entre os compassos [35]-[37]. Trata-se do momento final da peça, em que o piano realiza uma cadência plagal ampliada, através do encadeamento de acordes F#m⁶-C#m, que caracteriza uma terminação modal com a participação de um grupo de seis notas do modo de Dó# Eólio, em que o VII grau está ausente (notas: dó#-ré#-mi-fá#-sol#-lá). De resto, a peça está organizada com base na escala de tons inteiros, cuja estrutura básica já aparece no primeiro compasso, onde as seis primeiras notas tocadas na parte de piano constituem uma escala de tons inteiros completa.

Conforme é comum na música de Luiz Cosme, o campo harmônico formado pela escala de tons inteiros é contradito por figuras melódicas que ocorrem tanto na parte de piano quanto na parte de violino. Na parte de piano, no compasso [1], é apresentada uma figura de somente duas notas, mi-ré#, escritas no pentagrama superior, com haste para baixo [cf. ex. 75(a)]. Essa figura é importante com relação à base harmônica hexacordal por duas razões

antagônicas: por um lado, completa a escala de tons inteiros ao apresentar a nota mi, ausente nos blocos cordais apresentados anteriormente; por outro lado, acrescenta, ao meio sonoro, a nota ré#, que se contrapõe à escala de tons inteiros por introduzir o intervalo de semitom, modificando o caráter geral do segmento. O que se destaca na parte de violino, nesse sentido, é o fato de que o primeiro gesto melódico já contém o elemento contrário à escala de tons inteiros: o semitom descendente formado pelas notas si-lá# [cf. ex. 75(b)], que pode ser interpretado como transposição à quinta superior do fragmento melódico mi-ré#, tocado anteriormente ao piano.

The musical score is for the piece "Mãe d'Água Canta, c. [1]-[6]". It is written in 3/4 time and the key of D major (two sharps). The tempo is "Lento (calmoso)". The score consists of a violin part and a piano accompaniment. The piano part is divided into three systems. The first system includes measures 1-3, with a dynamic marking of "mf". The second system includes measures 4-6, with a dynamic marking of "p". The third system includes measures 7-9, with a dynamic marking of "me.". Specific melodic fragments are labeled (a) through (e). Fragment (a) is a bass line in the piano part. Fragment (b) is a violin melody. Fragment (c) is a piano accompaniment figure. Fragment (d) is a piano accompaniment figure. Fragment (e) is a piano accompaniment figure.

Ex. 75: Mãe d'Água Canta, c. [1]-[6].

A estrutura harmônica geral da peça tem por base o encadeamento de somente três acordes distintos, cada um deles composto por diferentes estruturas intervalares. O acorde

mais recorrente é constituído pela sobreposição de dois acordes mistos formados pelos intervalos $3^{\text{a}}\text{M}+2^{\text{a}}\text{M}$ [cf. ex. 75(c)]. Esse poliacorde, próprio da escala de tons inteiros, apresenta o intervalo de trítono entre as notas externas de cada bloco como uma de suas características principais. O segundo é um acorde maior com sétima – $\text{D}\#^7$ – ordenado de forma a evidenciar a superposição de intervalos de quartas e quintas, à distância de terça entre si (m.e.: $4^{\text{a}}\text{J}+5^{\text{a}}\text{J}$ - 3^{a}M - m.d.: $5^{\text{a}}\text{d}+4^{\text{a}}\text{A}$) [cf. ex. 75(d)]. O terceiro acorde é uma formação policordal, composta por um acorde misto ($2^{\text{a}}\text{M}+3^{\text{a}}\text{m}$) e uma tríade menor (Am), formando uma estrutura hexatônica modal (notas: dó-ré-mi-fá-sol-lá-si) [cf. ex. 75(e)]. Na maior parte da peça, esses acordes são repetidos na mesma altura, fator que reforça o caráter estático geral da harmonia; somente o segundo acorde é transposto à terça menor superior (c. [8] e c. [35]) e à quarta justa superior (c. [19]-[25]) [cf. ex. 76(b)].

Há contraste de sonoridades na relação entre os três acordes da peça. Todas as notas do primeiro acorde se relacionam por intervalos de trítono, ao passo que o segundo acorde contém a superposição de intervalos justos, no baixo, e trítonos, no registro superior [cf. ex. 75, (c) e (d)]. Este é outro aspecto que produz ambigüidade em *Mãe d'Água Canta*, pois, se por um lado, o segundo acorde reforça a sonoridade do trítono na mão direita, por outro lado, a contradiz através dos intervalos justos da mão esquerda. O terceiro acorde possui um caráter neutro do ponto de vista das relações acústicas mais destacadas da peça, por não conter o intervalo de trítono. Por essa razão, é utilizado somente com a função de conectar segmentos, entre si: no compasso [6], liga diferentes frases melódicas; no compasso [9], faz a transição da primeira à segunda parte da peça; no compasso [33], efetua a conexão para o trecho final da música.

A segunda parte de *Mãe d'Água Canta*, que se estende entre os compassos [10]-[26], se caracteriza pelo predomínio do acorde principal da peça, formado pela sobreposição de intervalos de terça maior e segunda maior, característicos da escala de tons inteiros (conforme já foi discutido, esse acorde é formado por um conjunto de cinco notas da escala hexatônica). Esse é o único acorde reiterado entre os compassos [10]-[18] e sua incidência intensifica o caráter harmônico estático que vinha se apresentando desde o início da peça.

No compasso [19], ocorre contraste em diferentes os níveis da estrutura harmônica. O fluxo do acorde de tons inteiros é interrompido pelo segundo acorde da peça, transposto à quarta justa superior (a transposição cordal ainda não havia aparecido na música). Trata-se de um acorde de $\text{G}\#^7$, com escrita enarmônica ($\text{dó} \approx \text{si}\#$), que é executado em forma arpejada para

produzir diversidade textural com relação ao acorde de tons inteiros, que é tocado em blocos cordais desdobrados em ambas as mãos. Desse ponto em diante, a segunda parte de *Mãe d'Água Canta* é construída com base na justaposição destes dois acordes: acorde de tons inteiros em bloco [cf. ex. 76(a)] e $G\#^7$, tocado em forma arpejada [cf. ex. 76(b)].

The image displays two musical examples, (a) and (b), in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. Example (a) shows a piano accompaniment starting with a *crescendo* marking and reaching a forte (*f*) dynamic. It features a block of whole tones in the right hand, with a *crescendo* marking and a *f* dynamic. The left hand plays a series of chords, with a bracket labeled "[tons inteiros]" under the first few. Example (b) shows a piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic, playing an arpeggiated $G\#^7$ chord. The right hand plays a series of chords, with a bracket labeled " $G\#^7$ " under the first few. The left hand plays a series of chords, with a bracket labeled "6" under the first few.

Ex. 76: Mãe d'Água Canta, c. [17]-[19].

A *Pequena Suíte* apresenta alguns poucos elementos derivados da sonoridade de tons inteiros. A introdução do segundo movimento, *Acalanto*, que se dá entre os compassos [1]-[13], caracteriza-se pelo encadeamento de acordes com sonoridade de dominante sem definição tonal. No compasso [12], é tocada uma escala de tons inteiros defectiva, na parte de piano [cf. ex. 77(a)], que contrasta com a sonoridade do restante da introdução. Esse contraste é enfatizado através dos choques harmônicos que sobressaem na relação entre o piano e as cordas, pois enquanto o piano executa a escala de tons inteiros, as cordas sustentam um acorde de $Db^{7(9)}$ [cf. ex. 77(c)]. Com isso, se produzem relações paradoxais entre as partes: por um lado, a nota da escala de tons inteiros ausente na parte de piano (si) é apresentada no segundo violino [cf. ex. 77(b)] – essa nota produz elisão entre as partes, pois é, enarmonicamente, a sétima do acorde tocado nas cordas; por outro lado, se produz a falsa

relação lá/láb entre as partes de piano e de primeiro violino, que toca a quinta do acorde sobre a fundamental ré bemol.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The first system (measures 11-13) is highlighted with a box. In measure 11, the first violin (Vn. I) plays a half note G-flat (labeled 'c') with a forte (f) dynamic. The second violin (Vn. II), viola (Vla.), and cello (Vc.) play a half note chord with a forte (f) dynamic. The piano (Pno.) part is marked mezzo-forte (mf) and features a melodic line with a fermata over a half note G-flat (labeled 'a'). In measure 12, the first violin (Vn. I) plays a half note F (labeled 'b') with a forte (f) dynamic. The piano (Pno.) part continues with a melodic line. In measure 13, the first violin (Vn. I) plays a half note E-flat (labeled 'c') with a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano (Pno.) part continues with a melodic line.

Ex. 77: Pequena Suíte, II. Acalanto, c. [11]-[13].

No compasso [18] do movimento Final da mesma peça, também ocorrem escalas defectivas de tons inteiros, na mão direita da parte de piano, sendo que, neste ponto, a escala permanece incompleta. No compasso [20], realiza-se uma transposição do trecho anterior à segunda maior superior, o que significa que a estrutura harmônica permanece no âmbito da mesma escala de tons inteiros. O único segmento da *Pequena Suíte* em que é aproveitada uma escala completa de tons inteiros para a construção de uma estrutura cordal, ocorre nos compassos [114]-[115] do último movimento. Nesse trecho, todas as notas utilizadas para a formação de um *cluster* de seis sons (réb-mib-fâ-sol-lá-si), na parte de piano, pertencem à escala de tons inteiros [cf. ex. 78(a)]. No registro grave, as notas do acorde estão dispostas em posição aberta, de modo a evidenciar a superposição de intervalos de quinta justa (réb-láb-mib), que contradiz a sonoridade da escala hexatônica; no registro agudo, as notas estão

distribuídas em posição cerrada, na forma de um *cluster* de sons inteiros (notas: mib-fá-sol-lá-si) que se completa com a nota mais grave da mão esquerda (réb).

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first four staves (Vn. I, Vn. II, Vla., Vc.) feature complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings such as *ff* and accents (>). The piano part (Pno.) is shown in a grand staff with a boxed section labeled (a) containing a cluster of notes. The notes in the cluster are B-flat, C, D, E, F, G, A, B, and C, representing a complete scale of whole tones.

Ex. 78: Pequena Suíte, III. Vivo, c. [114]-[115].

O único momento em que se sobressai alguma estrutura de tons inteiros no *Quarteto N° 1*, aparece na primeira seção contrastante do segundo movimento, que está embasada em diferentes combinações de notas da escala hexatônica. No segmento apresentado no número de ensaio [18], o acompanhamento é realizado pelos instrumentos agudos (primeiro violino, segundo violino e viola), através da sobreposição de movimentos ondulatórios. Esses movimentos são formados, em cada um dos instrumentos, por grupos de duas notas que se inter-relacionam com base no intervalo de segunda maior. Simultaneamente, sob esse padrão ondulatório estático realizado pelos instrumentos agudos, o violoncelo realiza uma linha melódica de caráter mixolídio. A combinação das partes de acompanhamento com o segmento inicial da parte de violoncelo constitui-se em uma escala de tons inteiros completa [cf. ex. 79].

18

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

p *crescendo* 2ªM

p *crescendo* 2ªM

p *crescendo* 2ªM

mf [Mi Mixolídio]

[Tons Inteiros]

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Ex. 79: Quarteto N° 1, II. *Vivo*, c. [49]-[60].

Com exceção de *Mãe d'Água Canta*, em que a estrutura harmônica principal está embasada em organizações sonoras formadas por intervalos de segunda maior, a utilização de sonoridades de tons inteiros e escalas hexatônicas na música de Luiz Cosme geralmente ocorre como elemento contrastante ou derivado de algum outro procedimento compositivo que aparece em primeiro plano (como o uso de *clusters* e acordes mistos, ou o emprego de segmentos hexacordais de séries dodecafônicas). Dessa maneira, na maior parte da produção musical de Cosme, a sonoridade de tons inteiros é obtida como o resultado da busca dos meios necessários para gerar contraste do ponto de vista harmônico ou melódico com relação aos elementos principais, que são organizados com base diatônica e/ou cromática. De toda a obra do compositor, somente a peça *Mãe d'Água Canta* e certos aspectos da seção intermediária de *Falação de Anhangá-Pitã* têm a escala de tons inteiros como seu fundamento principal.

3.4.3. Organização hexatônica na música orquestral

Na música orquestral de Luiz Cosme não aparecem segmentos construídos com base em estruturas hexatônicas completas, a partir de segmentos de escalas de tons inteiros ou mesmo a construção de acordes com superposição estrita de segundas e terças maiores. As duas peças em que ocorrem alguns poucos segmentos estruturados a partir desses elementos são *Salamanca do Jarau* e *Lambe-Lambe*. Na primeira, aparecem fragmentos hexacordais em materiais derivados da ‘rajada de madeiras’ [cf. ex. 41(b)]. Assim, elementos com tons inteiros são derivados das estruturas temáticas que se transformam ao longo da lenda-bailado, não sendo, por essa razão, o resultado da intenção primordial de empregar essa sonoridade.

Em *Lambe-Lambe*, os poucos trechos em que aparecem estruturas harmônicas embasadas em combinações originadas da escala de tons inteiros são derivados da elaboração de materiais que já haviam sido empregados em outras obras do compositor. No início da peça, no número de ensaio |1|, o qual se origina da seção inicial da *Canção do Tio Barnabé*, prevalecem estruturas diatônicas com caráter modal. No entanto, encontram-se alguns acordes característicos da escala hexatônica, como os acordes mistos formados pela sobreposição de intervalos de terça maior e segunda maior que aparecem nos compassos [22]-[23].

Logo após a região central de *Lambe-Lambe*, na marca de ensaio |14|, se desdobra uma seção na qual é empregada a mesma série dodecafônica que foi, posteriormente, aproveitada na *Novena à Senhora da Graça*. Nesse segmento de *Lambe-Lambe*, é utilizado o mesmo material temático que aparece nos números de ensaio |33| e |35| daquela obra. Alguns aspectos da parte de piano são elaborados com base em uma escala de tons inteiros defectiva, que resulta da segmentação hexacordal da série dodecafônica através de blocos de acordes de cinco sons formados por intervalos de segunda maior. Esses blocos cordais se distinguem, nesse contexto, pela diferenciação tímbrica dos instrumentos, pois o acorde geral do segmento (o qual contém o *cluster* de tons inteiros em seu conjunto) é tocado nas cordas agudas, em *divisi*, enquanto o *cluster* é dissociado da sonoridade geral ao ser atacado pelo piano [cf. ex. 69(a)].

Esses raros momentos que sugerem remotamente algum elemento oriundo da escala de tons inteiros não podem ser considerados como sendo característicos na música orquestral de Luiz Cosme, nem mesmo podem ser entendidos como sendo parte essencial de uma concepção embasada na escala hexatônica. São, no entanto, o resultado da busca de

diversidade acústica através de sonoridades que se assemelham às estruturas originadas da escala de tons inteiros.

4. CONCLUSÃO

A análise dos textos de Luiz Cosme e sua comparação com o pensamento estético das duas correntes mais importantes do modernismo musical no Brasil – os nacionalistas que aproveitaram o substrato folclórico a partir da ascendência do pensamento de Mário de Andrade e os universalistas que procuraram incorporar em suas produções as técnicas e processos considerados como os mais avançados da música internacional da época – permite situar o compositor no âmbito das discussões às quais dedicou grande parte de seus esforços. O exame dos escritos de Mário de Andrade e dos *Manifestos* do Grupo Música Viva revela que, apesar dos vários pontos de diferença entre ambos, as concepções daquele foram importantes também para as formulações deste. Esse fato possibilita estabelecer os pontos em comum existentes entre ambas as correntes. A partir do entendimento dos aspectos convergentes e diferenciais existentes entre os dois grupos dominantes na música brasileira do período, pode-se delinear com maior clareza a posição da obra teórica e musical de Luiz Cosme nesse contexto.

Os tópicos mais polêmicos que aparecem nas discussões entre os nacionalistas e os universalistas são referentes ao emprego de diferentes tradições musicais na nova música nacional. De um lado, os nacionalistas entendem que os elementos mais importantes para a formação e consolidação da música brasileira são aqueles aproveitados a partir do substrato folclórico; do outro lado, os universalistas defendem que a produção musical brasileira deve se alinhar às técnicas e processos identificados como os mais avançados da vanguarda internacional, o que, neste caso, significa o dodecafonia germânico. O eixo principal das discussões gira em torno da argumentação em torno de um ou outro desses pontos de vista.

Para Mário de Andrade, a relação criativa do artista erudito com o folclore estaria no aproveitamento dos elementos mais destacados dessa tradição. O emprego desses elementos seria efetivado a partir do estudo das constâncias encontradas na estrutura rítmica, na organização melódica e na prática polifônica da música de origem popular. Para o musicólogo, a harmonia não poderia ser nacionalizada, pois os processos de harmonização populares são estereotipados e a harmonia, na música erudita, é o resultado da criação individual, sendo, por isso mesmo, passível de universalização – esse seria, portanto, na opinião de Andrade, o aspecto universal possível de ser efetivado na música brasileira. O

mesmo princípio é aplicado à instrumentação e à orquestração, que são o resultado de pesquisas e descobertas acústicas e não o fruto da criação coletiva espontânea. Assim, Andrade propõe que, do ponto de vista das relações de simultaneidade, as práticas polifônicas reconhecidas da música popular e folclórica são as mais úteis para a criação da música erudita nacional, citando, como exemplo, o baixo cantante dos regionais de choro, que, na música orquestral, poderia ser estendido às outras vozes. O autor diferencia a produção que considera útil para a consolidação da música nacional daquela que considera ineficaz e, até mesmo, nociva. Para Andrade, o músico erudito não pode se limitar a repetir aquilo que descobre na produção folclórica; deve, no entanto, elaborar e transformar esses elementos para seus próprios meios de expressão.

Com relação ao aproveitamento do substrato folclórico na música de concerto, o Grupo Música Viva censura a assimilação indiscriminada de aspectos exteriores da música folclórica, tais como figurações rítmicas ou padrões melódicos, e sua adaptação para outros meios musicais considerados ultrapassados e oriundos de influências estrangeiras, como o verismo italiano, o colorismo franco-russo e o neo-romantismo germânico. Essas práticas são consideradas como sendo acadêmicas e, portanto, antiartísticas. Assim, Música Viva se relaciona de duas maneiras com a música de tradição popular: por meio do incentivo à criação e da divulgação da produção considerada como sendo música popular autêntica e através da criação de novas estruturas de caráter universal em que são incorporados elementos essenciais da sensibilidade nacional. Neste aspecto, se encontra a principal diferença entre as duas correntes, em suas manifestações ao longo da década de 1940, pois a prática dos compositores nacionalistas era orientada exatamente pelo aproveitamento, direto ou transfigurado, do material rítmico-melódico de origem folclórica na busca do caráter nacional.

Quanto à criação da música moderna, ambos os grupos se colocam no mesmo plano, para além da reprodução de cânones escolásticos apreendidos da tradição, isto é, na busca de novas formas de manifestação musical. Se, por um lado, os textos de Mário de Andrade são geralmente propositivos, no sentido da elaboração de critérios objetivos que orientem a nova produção musical brasileira, por outro lado, mesmo sendo reativa com relação à técnica dodecafônica, a *Carta Aberta* de Guarnieri também se coloca na direção da criação do novo, ao acusar os compositores de música dodecafônica por serem “incapazes de compreender, de sentir, de amar e revelar tudo que há de novo, dinâmico e saudável no espírito de nosso povo” (GUARNIERI, 1950). O problema se encontra naquilo que é considerado ‘novo’ por parte de

um ou outro grupo. Para Mário de Andrade e os nacionalistas, que apresentam critérios sociológicos pragmáticos embasados na funcionalidade do fazer musical, na valoração do que está ou não conforme o espírito do tempo, o compositor brasileiro deveria se dedicar a estudar e empregar os elementos do folclore para a criação de uma música autenticamente nacional à base do que se percebe a partir da análise da produção coletiva; para Koellreutter e o Grupo Música Viva, a arte deve ser a expressão do seu tempo e isso significa que deve estar alinhada com as conquistas técnicas mais avançadas da época, independentemente da nacionalidade do artista. Aí, tem-se a ênfase em pontos distintos, pois, se Mário de Andrade enfatiza o caráter coletivo da criação musical, o Grupo Música Viva prioriza as realizações individuais de cada compositor. Assim, o problema para os nacionalistas está centrado nos aspectos estéticos do fato musical, isto é, na potencialidade comunicativa existente na nova música, enquanto que para os universalistas a discussão se desloca para as considerações de caráter poético, ou seja, distinguem-se os aspectos referentes à criação propriamente dita.

Com relação aos fatores coincidentes entre as propostas teóricas e técnicas de Mário de Andrade e do Grupo Música Viva, está, como o elemento mais importante, a concepção sociológica transmitida através do princípio da ‘arte-ação’. Há, no entanto, diferenças com relação à direção a ser tomada a partir desse princípio. A proposta de Mário de Andrade está voltada para uma estética sociológica de caráter pragmático, em que os critérios estéticos puramente abstratos que levam à busca da criação de uma obra de arte perfeita e eterna são considerados como sendo não apenas inúteis, como também prejudiciais à formação da nacionalidade. Por essas razões, o autor considera que o compositor que não apresenta interesse social imediato deve ser repudiado em uma fase histórica na qual o que importa são os esforços voltados para a construção de uma arte genuinamente nacional (para o autor, a possibilidade de livre criação somente seria possível no período em que as necessidades práticas fossem coincidentes com as convicções estéticas, e esse ainda não seria o caso da música brasileira da época). Para o Grupo Música Viva, o princípio de arte-ação vincula-se à atuação do músico mais especificamente no meio musical, sendo que sua ação está voltada para a realização e difusão de novos materiais e estruturas artísticas que podem impulsionar na direção do futuro. Neste ponto, encontra-se outra dissidência entre os nacionalistas e os universalistas, pois, se os primeiros buscam agir no sentido da construção da nacionalidade, os segundos agem para a construção de uma nova sociedade, no sentido da internacionalização artístico-cultural, pois percebem no nacionalismo o perigo da experiência

recente vivida na Segunda Guerra européia. Se Andrade propõe o abandono do ideal de beleza em função da utilidade da obra de arte, o Grupo Música Viva, ao aproveitar essa concepção, no *Manifesto 1945*, a modifica defendendo que o artista deve produzir conscientemente o belo com o intuito de atingir o útil.

Dessa maneira, ambos os grupos se opõem ao formalismo e ao princípio da ‘arte pela arte’, porém a maneira como isso é compreendido se diferencia nos diversos textos. Com relação aos aspectos técnicos relacionados à criação musical, ambos os grupos consideram que a técnica contém importância indispensável para qualquer apreciação estética. Mário de Andrade diferencia entre as técnicas de realização de determinada obra musical que seriam secundárias do ponto de vista da criação e as técnicas de estruturação musical que seriam fundamentais para a construção de novas obras e para a elaboração de novos processos musicais. Estas ainda são subdivididas em duas categorias: as técnicas do acabado, de caráter conservador, e as técnicas do inacabado, que conteriam a potencialidade para impulsionar a música brasileira em novas direções, a partir do aproveitamento do substrato folclórico.

Nos *Manifestos* do Grupo Música Viva, a técnica é geralmente considerada do ponto de vista dos avanços tecnológicos que, conforme a proposta do grupo, deveriam ser incorporados à produção musical brasileira. Além disso, as técnicas compositivas são abordadas do ponto de vista da teoria marxista das inter-relações entre a infra-estrutura material das relações sociais e suas manifestações na superestrutura cultural. Assim, as técnicas compositivas no campo da música seriam dependentes das técnicas de produção material existentes na sociedade, ao mesmo tempo em que o ciclo se completaria mediante a concepção de arte como “o reflexo do essencial na realidade”. Com base nesse pressuposto, o Grupo Música Viva se propõe a incentivar as práticas artísticas que correspondem aos novos avanços técnicos no campo acústico-musical. Com isso, também é defendido o engajamento dos músicos e professores de música nas últimas descobertas da acústica e não mais na perpetuação de regras escolásticas aprendidas da tradição nacional ou internacional.

Mário de Andrade faz ressalvas ao nacionalismo exclusivista e unilateral, cuja única finalidade é produzir arte de caráter exótico com a intenção de conquistar a crítica musical internacional. Para o autor, o músico que está realmente empenhado na formação e consolidação da música nacional, busca o aproveitamento das descobertas mais recentes no contexto internacional através de seu emprego em obras de caráter especificamente nacional. Assim, o autor repudia também aqueles compositores brasileiros dedicados à investigação do

‘atonalismo sistematizado’ e da ‘invenção livre’, pois afirma não reconhecer no que essas práticas poderiam ser úteis para a música brasileira. Ao contrário, o Grupo Música Viva preconiza a investigação da ‘música pura’, com caráter abstrato e sem qualquer referência direta ou indireta às formas musicais do passado ou a aspectos extramusicais, através da livre criação e da interação entre forma e conteúdo, pois entendem que, na música, o conteúdo é a própria estrutura sonora.

Nota-se, em ambas as tendências, a defesa da música como sendo a expressão coletiva de seu tempo e a censura às manifestações de caráter individualista. Se, para Mário de Andrade, o ‘individualismo exclusivista’ é gerado pela busca de uma arte perfeita de caráter internacional que apenas produz prazer estético desinteressado, para o Grupo Música Viva é o nacionalismo que conduz a valores egocêntricos através da valorização da própria nacionalidade, em detrimento de experiências distintas. Quanto a este aspecto, Andrade diferencia entre a universalidade da obra de arte e o internacionalismo buscado por certos compositores brasileiros. Para o autor, a primeira somente pode ser alcançada através da consciência da nacionalidade obtida mediante a consolidação de processos coletivos, ao passo que o segundo não passaria de submissão às práticas musicais de culturas dominantes. Para o Grupo Música Viva, ao contrário, o potencial de socialização existente na nova música estaria na sua capacidade de universalidade e intercâmbio entre diferentes culturas, sendo que o nacionalismo é tomado como uma força desagregadora, nesse sentido. Com isso, encontra-se, nos princípios defendidos pelo Grupo Música Viva, a valorização das diferenças através da incorporação da diversidade no interior do próprio grupo. Esse princípio, que aparece explícito no *Estatuto* de 1943, vai-se tornando cada vez menos importante em função da atitude combativa que o grupo assume em meados do decênio de 1940 e que leva, até o final da década, diversos músicos e teóricos de tendência nacionalista a se manifestarem contra Koellreutter e seus discípulos dodecafonistas.

Essa discussão alcança seu ápice nas cartas abertas de 1950, escritas por Guarnieri e Koellreutter. O exame comparativo dos valores expressos nessas cartas abertas permite compreender os pontos de vista defendidos pelas duas correntes, no momento em que os ânimos estavam mais acirrados. O principal ponto de dissidência entre ambos os compositores está na valoração da técnica dodecafônica, considerada pelo primeiro como sendo perniciososa para a formação da música brasileira, por degenerar o caráter da música nacional, que deveria ter por base as manifestações populares e folclóricas; a mesma técnica é entendida pelo

segundo como a possibilidade de total liberdade de expressão por parte do músico, sendo o resultado de um processo evolutivo que teria culminado no emprego de um cromatismo organizado. Se Guarnieri acusa os dodecafonistas de praticarem uma arte puramente formalista e sem qualquer contato com o sentimento popular, também Koellreutter responde, em sua carta, censurando o nacionalismo por praticar um formalismo acadêmico e ultrapassado. Assim, ambos se posicionam negativamente frente a qualquer espécie de formalismo e se acusam mutuamente de estarem menosprezando o processo criativo espontâneo em função de regras aprendidas que levam a improvisações ingênuas. Ambos também se acusam de retrógrados, pois Guarnieri considera o dodecafonismo como a conseqüência de culturas superadas onde as fontes populares já se esgotaram, ao passo que Koellreutter vê, no meio musical brasileiro, um estado de estagnação cultural, em que prevalecem instituições atrasadas e ineficientes das quais não teria saído nenhum músico de valor, nos últimos anos da década de 1940.

No que diz respeito às querelas existentes no modernismo brasileiro, Luiz Cosme se coloca entre as duas tendências principais da música brasileira da época, ao não se associar diretamente a nenhum dos movimentos e por transitar entre ambos. Ao posicionar a base de suas investigações na interpenetração de duas espécies de duração (a duração objetiva e a duração subjetiva), o compositor parte da distinção bergsoniana entre a extensão – cujas características são a exterioridade homogênea e descontínua, em que se manifesta a simultaneidade do mundo material – e a duração – cujas características são a interioridade heterogênea e contínua, onde o que há é a sucessão de estados psíquicos. Para Cosme, a duração objetiva é a realidade acústica do som, exterior ao sujeito cognitivo e que pode ser analisada através de processos precisos de medição; a duração subjetiva diz respeito às experiências psicológicas individuais e se relaciona à natureza e à qualidade dessas experiências, isto é, refere-se também ao seu contexto experiencial.

Com relação às formulações de ordem psicológica, encontradas nas teorias examinadas, percebe-se que Mário de Andrade embasa sua concepção da arte no princípio da dinamogênese. Assim, Andrade entende que toda e qualquer sensação estética é o fruto da interação entre o indivíduo e o meio ambiente, através de um processo de complexidade crescente no âmbito dessa interação. A mente recebe uma informação dos órgãos dos sentidos, a partir da influência de algum estímulo externo; esse estímulo é registrado pelo cérebro e transmitido para o restante do organismo, que, em seguida, passa a vibrar com base

na frequência do estímulo recebido. Essa vibração altera o estado de tensão/repouso interna do organismo, que terá suas atividades intensificadas ou atenuadas, conforme a natureza desse estímulo; isso leva a consciência a registrar os diferentes estímulos como sendo produtores de prazer ou desprazer, o que gera um processo de empatia entre o indivíduo e o mundo externo. Como as sensações estéticas são reproduções desse processo, alcançadas de forma imediata (sem a mediação da razão), o autor considera que elas não se encontram nem no sujeito nem no objeto, mas na interação entre eles.

A concepção de experiência estético-musical proposta por Luiz Cosme apresenta aspectos semelhantes às formulações de Mário de Andrade, porém, desde o ponto de referência nos conceitos bergsonianos, até o emprego de terminologia diferenciada para designar o processo psicológico, o pensamento de Cosme se distancia de Andrade. Sua teoria está fundamentada na interação entre a duração objetiva (realidade externa) e a duração subjetiva (interioridade individual). Se a duração é o plano heterogêneo da interioridade psicológica, a extensão é o plano da realidade concreta. Assim, para Cosme, a experiência musical somente é possível através de inter-relações entre a duração objetiva e a duração subjetiva através de um fluxo contínuo de aproximação e afastamento entre ambas, em que a duração objetiva é absorvida pela duração subjetiva através de um processo multidirecional que conduz de volta à primeira. O som exterior chega à interioridade psicológica do sujeito, transformando-a; essa consciência modificada atua continuamente sobre os significados dessa realidade externa apreendida, de modo que o estado psicológico do presente é também o resultado da soma das experiências passadas que se projetam no futuro. Como esse processo é contínuo e ininterrupto, há, em cada instante, a confluência entre a exterioridade da matéria e a interioridade psicológica¹¹². Isso se traduz como experiência estética, no campo musical, através da interação entre os diversos fluxos e refluxos que produzem essa interação.

Com base nesses princípios, Cosme está em condições de se colocar no ponto intermédio entre as duas correntes dominantes da música moderna brasileira. Se, para Mário de Andrade e os nacionalistas, o valor da nova música brasileira está focalizado na exterioridade do fato musical como realidade coletiva e o Grupo Música Viva exige uma nova atitude do artista voltada para a criação do substancialmente novo em um plano abstrato, Luiz

¹¹² Neste sentido, Cosme se distancia também de Bergson, para quem a realidade somente pode ser conhecida a partir da interioridade psicológica, projetada na duração.

Cosme se coloca no intervalo existente entre os dois pontos de vista, fundindo-os em um todo orgânico através do princípio da assimilação da duração objetiva pela duração subjetiva e pela realimentação contínua de uma na outra. Isso significa que a dinâmica estrutural das inter-relações de espaço e tempo se torna o campo da experiência estético-musical, como um processo composto que se direciona para além da simples exterioridade objetiva ou da pura interioridade subjetiva. É, outrossim, entendida como a convergência de uma na outra.

Com base nesses pressupostos, torna-se possível ao compositor absorver diferentes teorias e práticas musicais, sem se limitar aos critérios de uma ou outra corrente predominante. Para isso, porém, Cosme considera necessário que o músico esteja familiarizado com as mais diversas técnicas e processos de elaboração musical, tanto do passado quanto do presente. Assim, torna-se possível ao compositor independente atuar diretamente sobre o presente, no sentido de provocar tensões que conduzem ao futuro, a partir da reflexão sobre o passado. Esse ponto de vista se distancia tanto dos princípios sociológicos de Mário de Andrade, quanto das considerações do Grupo Música Viva voltadas para a criação do novo, no momento específico atual (da época). Para Cosme, os processos de criação dos processos de elaboração musical se renovam a todo o instante. Sendo assim, o compositor percebe que não houve um só período da História da Música que se tenha mantido estático com relação aos períodos anteriores.

Cosme recorre à formulação de Brelet – segundo a qual, o artista criador reformula o passado, no momento presente, para preparar o futuro – para lançar sua concepção de que todo o ato autêntico de criação artística se revela através de interações simultâneas e sucessivas entre o entendimento crítico da produção dos artistas do passado, sua compreensão no momento atual e a criação de novos meios e processos técnicos e expressivos que lhe permitam ultrapassar os limites daquela tradição. Assim, é indiferente se o músico se limita a repetir ou a repelir os valores aprendidos da tradição, pois em qualquer um desses casos, ele não está em condições de ultrapassá-la, porém apenas se coloca em seu interior. Essa formulação diz respeito também às interações existentes entre os aspectos objetivos apreendidos do exame das obras já existentes e a própria sensibilidade artística do compositor.

Mesmo que esses pontos de vista tenham sido formulados de maneira sistemática nos ensaios escritos a partir do final da década de 1940 e ao longo dos anos 1950 (quando Luiz Cosme já não podia mais se dedicar à composição devido à moléstia que lhe inibia os

movimentos), seus fundamentos já estão presentes nas concepções estéticas apresentadas por Cosme em entrevistas, desde o início da década de 1930. Já no primeiro ensaio que apareceu sobre Cosme, na imprensa diária do Rio de Janeiro, na edição do Jornal *O Globo* de oito de setembro de 1933, está presente a intenção de integrar elementos que, na sua origem, são aparentemente divergentes entre si. O autor do artigo afirma que, na música de Cosme, “a expressão mais frisante e vigorosa da alma de um povo é sentida toda dentro de uma técnica *d’avant*, sem perder, entretanto, nada da sua mais forte finalidade, que é o ‘halo regional’ [...]. Mas é justamente também este caráter da composição que lhe dá o sentimento fremente do ritmo do presente, esta alma do universal, que é o espírito da ‘nova música’” (CABAL, 1933).

Também os apontamentos de Cosme para os programas radiofônicos produzidos na década de 1940 contêm esses princípios múltiplos, com base nos quais Luiz Cosme diferencia duas categorias de compositores: aqueles que são movidos apenas pela necessidade imediata de expressão de seus sentimentos e idéias musicais e aqueles que empregam os processos conscientes da criação, com base em considerações estéticas e reflexões objetivas que se acrescentam aos processos intuitivos. Mário de Andrade também distingue duas espécies de compositores, aqueles dedicados à pesquisa, construção e consolidação da música nacional, que têm interesse social, e aqueles interessados apenas em desenvolver sua própria personalidade artística, vistos pelo autor como prejudiciais à formação da música nacional. O Grupo Música Viva se opõe àqueles que considera como representantes da arte acadêmica, vinculados ao nacionalismo vernáculo, e se coloca ao lado daqueles músicos interessados na criação do novo, associados às conquistas mais recentes da arte internacional. Assim, tanto os nacionalistas quanto os universalistas opõem tipos diferentes de artistas, se posicionando em prol de uma categoria e combatendo a outra. Cosme também opõe os dois tipos de compositores aos quais se refere, percebe sua diferença e demonstra preferência por um deles. Em seguida, porém, o compositor funde as duas espécies de produção ao afirmar que, em qualquer um dos casos, a criação artística está sempre sujeita à indefinição dos estados inconscientes, por mais que os processos conscientes se façam presentes no ato criativo.

Luiz Cosme diferencia, também, os músicos independentes daqueles filiados a determinada escola de composição. Essa é uma distinção implícita nos textos de Mário de Andrade, pois o autor freqüentemente enfatiza seu desprezo por aqueles que pretendem criar sua obra independentemente de qualquer compromisso social. Apesar de enfatizar o valor da livre criação, o Grupo Música Viva não chega a estabelecer distinções nesse sentido. No

entanto, a própria natureza de grupo já demonstra a tendência à produção coletiva. Ao atuar individualmente, Cosme já se posiciona como músico independente desde suas primeiras composições, mesmo que tenha estado próximo dos músicos de tendência nacionalista durante o decênio de 1930 e, posteriormente, tenha se aproximado do Grupo Música Viva, na década de 1940.

Cosme reconhece duas fases distintas, no processo de consolidação das escolas de composição: a fase de construção, que geralmente apresenta aspectos fragmentários de natureza romântica, e a fase de fixação, em que os elementos díspares se consolidam em formulações de natureza clássica. Com isso, o autor percebe, na formulação da técnica dodecafônica, o encaminhamento para a fixação de valores da escola expressionista germânica, que, na sua fase atonal, teria permanecido no âmbito de princípios de caráter romântico. Da mesma forma, Cosme percebe que o neoclassicismo franco-russo se situa como o período de fixação das técnicas e procedimentos que se mantinham dispersos e fragmentários nas duas primeiras décadas do século XX. Com isso, Cosme examina tanto a música de Schoenberg quanto a música de Stravinsky com paridade de critérios, considerando suas contribuições não apenas como pólos opostos, mas também como sendo manifestações complementares de uma mesma substância histórica musical. Se Cosme se posiciona de modo independente, entre a tradição do expressionismo germânico e o neoclassicismo franco-russo, é coerente que se coloque de maneira similar nas disputas levadas a cabo no terreno específico da música brasileira, visto que, entre outros aspectos, os valores e os processos de criação empregados pelos nacionalistas brasileiros são aproveitados da música franco-russa e a técnica dodecafônica preconizada pelo Grupo Música Viva foi o diferencial da produção germânica do período entre guerras. Nesse sentido específico, o nacionalismo brasileiro não foi tão ‘nacional’ quanto se presume, assim como o universalismo não foi tão ‘universal’ quanto se pretende. Ambos os movimentos, no entanto, acrescentaram contribuições fundamentais para a música brasileira e sua libertação de valores oitocentistas.

Com o distanciamento atual das discussões conduzidas na época, pode-se reconsiderar as críticas endereçadas por cada um dos grupos ao outro e avaliar as contribuições de ambos sob nova perspectiva, ao examinar os critérios e valores que conduziram a prática de cada um deles. Assim, a acusação recíproca de estar contra o novo espírito da cultura brasileira não corresponde à prática nem de um nem de outro grupo, visto que ambos os movimentos trouxeram considerações teóricas e estruturas musicais novas para a música nacional, cada

grupo à sua maneira e conforme suas próprias convicções, contra as forças realmente conservadoras da época, ligadas à tonalidade baseada na música europeia do século XIX; a denúncia mútua de compor segundo regras severas que limitam a expressividade do compositor também não corresponde à prática cotidiana desses artistas, visto que, independentemente de orientação estética, esses músicos buscavam a livre expressão no interior da linguagem escolhida (seja através da ampliação dos processos tonais ou por sua negação através do atonalismo e do dodecafonismo); a desaprovação no sentido de não contribuir para o desenvolvimento de uma música especificamente nacional, seja pelo egocentrismo separatista de que os nacionalistas eram acusados ou pela utilização de técnicas consideradas espúrias por que os universalistas eram censurados, essas acusações não correspondem à prática dos músicos de nenhum dos grupos, nem a seus ideais, pois os dois grupos de compositores acrescentaram contribuições valiosas para a música brasileira: ambos colocaram novos problemas e os resolveram de forma eficiente e criativa.

Se, para Mário de Andrade, a dificuldade da nova criação musical brasileira está centrada em três problemas referentes à formação do compositor nacional: a falha de cultura, a fatalidade de educação e a ignorância estética; para o Grupo Música Viva, o aspecto que mais dificulta a criação da nova música é o estado de estagnação cultural que não permite ao artista brasileiro modificar sua atitude e perceber as transformações artísticas e sociais que se efetua em um novo mundo. Para Luiz Cosme, o problema do músico nacional estaria na dissociação existente entre os valores explicitados pelos músicos e o resultado de sua prática musical. Assim, Cosme percebe que muitos críticos formulam seus juízos de modo apriorístico, isto é, partem de princípios normativos generalistas e conduzem seu julgamento com base em preceitos preestabelecidos, quando seria mais eficiente conduzir a análise com base no fenômeno examinado. Cosme demonstra ser indiferente, para sua concepção de música, se o artista parte de alguma tradição específica ou da sua própria fantasia, se ele faz referência a algum processo tradicional ou a alguma realidade extramusical específica. O que se torna relevante para o exame de determinada produção artística é colocar-se no interior do processo de criação. Dessa maneira, é a avaliação subjetiva do ato criativo próprio do artista e o exame dos procedimentos objetivos encontrados na produção de outros artistas (e não apenas músicos, pois Cosme se dedica também ao exame de inter-relações entre música e outras áreas) que pode fundamentar a produção e a criação pessoal de cada compositor, no sentido da renovação contínua de seus próprios processos compositivos.

Dessa maneira, para Cosme o processo criativo é determinado pelo equilíbrio compensatório entre dois aspectos indissociáveis: as condições da realidade objetiva e as necessidades subjetivas do artista. Também nesse sentido, o autor se coloca no intervalo existente entre as duas tendências dominantes da música brasileira do período, visto que, para Mário de Andrade, são as condições objetivas psicossociais que devem orientar a prática dos compositores brasileiros no sentido da criação da nacionalidade musical, ao passo que, para o Grupo Música Viva esta prática deve ser orientada pelas necessidades intrínsecas à subjetividade do artista criador. Novamente aqui, se percebe, na concepção de Luiz Cosme, o mesmo método cíclico de pensamento, a partir do qual o ato criativo é entendido como um processo dinâmico contínuo, pois, se a realidade material influencia as necessidades pessoais do artista, este, ao responder a essas influências também as modifica, através de um processo ininterrupto de distensão e contração existente na interação entre a realidade exterior e a interioridade do artista.

Com isso, Luiz Cosme reconhece valor naqueles artistas que se dedicam à investigação de diferentes métodos e processos de criação, sem se fixar em apenas um ou outro procedimento específico. Como compositor, essa foi a prática de Cosme, ao se dedicar à produção de música tonal, modal, politonal, atonal e dodecafônica; ao empregar figurações rítmicas desde organizações simples até estruturas polirrítmicas; ao escrever simples canções estróficas e estruturas extremamente elaboradas do ponto de vista das combinações e transformações temáticas; ao experimentar diversas combinações tímbricas e buscar a composição das mais variadas texturas, na busca de novas inter-relações entre as partes. Isso não significa inclinação para o ecletismo moderno, pois essa tendência se caracteriza pela ausência de posicionamento com relação a tópicos polêmicos, enquanto que a absorção da diversidade de uma época na obra de determinado artista destaca-se por um ponto de vista pluralista e múltiplo; o que significa uma tomada clara de posição quanto aos critérios artísticos. Desse modo, a assimilação, sustentada por Luiz Cosme, de diversidades técnicas e teorias estéticas é, acima de tudo, um enfrentamento corajoso da realidade em torno de si, que o coloca em um domínio instável e arriscado: a interseção existente no espaço deixado entre as duas correntes dominantes da música moderna brasileira.

Com relação à assimilação e ao emprego do substrato folclórico na música de concerto, Luiz Cosme parte da concepção de Mário de Andrade, segundo a qual, o folclore musical se define por meio da tradição oral coletiva que transmite os cantos e ritos através das

gerações. Por considerar essa definição reduzida para o emprego que pretende fazer do conceito de folclore, Cosme diferencia três tipos de tradição – a folclórica, que coincide com a definição de Andrade; a popular, que inclui o aspecto anônimo coletivo, porém sem a necessidade de ancestralidade; e a popular urbana, que seria o fruto de manifestações recentes, nos grandes centros urbanos do país. Também como Andrade, Cosme considera que a música brasileira teria surgido da confluência de três etnias distintas, os portugueses, os indígenas e os africanos. As influências do jazz norte-americano são abordadas por ambos os autores, porém com pontos de vista distintos. Mário de Andrade encontra no jazz, uma salutar influência sobre a música popular brasileira da época (nas décadas de 1920 e 1930); para Luiz Cosme (nas décadas de 1950 e 1960), seria necessário ao músico popular brasileiro saber defender-se das influências norte-americanas. Por outro lado, a assimilação do jazz na música moderna internacional é entendida por Cosme como sendo a abertura da música de concerto às estruturas rítmicas diferenciadas, às combinações tímbricas e às texturas da música afro-americana. Também para o Grupo Música Viva, a incorporação do jazz poderia ser aproveitada na música contemporânea, conforme aparece explicitado no programa radiofônico Música Viva, de 13 de agosto de 1949.

Se Mário de Andrade se dedica ao exame sistematizado do folclore dramático-musical brasileiro, são raras as referências folclóricas nos textos do Grupo Música Viva, sendo significativo o ensaio escrito por Guerra Peixe para a revista *Música Viva* de novembro de 1946, intitulado *Aspectos da Música Popular*, no qual o autor sustenta o valor artístico da música popular urbana e afirma que “o folclore, que até agora foi um pouco estudado, nem sempre é merecedor da importância que lhe querem conceder” (GUERRA PEIXE, 1946, p. 29). Isso indica que o assunto não chegou a interessar os membros do grupo até 1948, quando Santoro participou do Congresso de Praga. Por sua parte, Luiz Cosme abordou a temática do folclore em diversos ensaios, porém sempre de um ponto de vista mais pessoal e menos sistematizado do que Mário de Andrade. Pessoal, porque, na maior parte das vezes, dedica-se a comentários referentes ao emprego de elementos folclóricos em sua própria produção musical; menos sistematizado, porque não se dedicou à pesquisa folclórica com o rigor com que os folcloristas da época se empenhavam.

De um ponto de vista geral, a posição de Luiz Cosme com relação ao aproveitamento da música folclórica na música de concerto segue os mesmos princípios propostos por Mário de Andrade. Para ambos, os elementos de origem popular (sejam lendas, narrativas, ritos,

danças ou canções) devem ser extensivamente examinados, absorvidos e transfigurados através de processos compositivos contemporâneos. A diferença entre as formulações de Andrade e os critérios apresentados por Cosme está em que, para este, a assimilação do substrato folclórico é apenas uma das diversas possibilidades de criação musical, enquanto que, para Andrade, a atuação do músico brasileiro deveria estar voltada fundamentalmente para essa prática. Cosme não hierarquiza, nesse sentido, as possibilidades de escolha, no ato criativo; ao contrário, propõe que o músico esteja familiarizado com a maior quantidade possível de técnicas e processos compositivos, para empregá-los livremente no momento da criação, inclusive combinando materiais e procedimentos distintos. Assim, para o compositor, o emprego do folclore não se diferencia da possibilidade de assimilação de outras tradições, inclusive aquelas ligadas à música serial mais recente. Nesse sentido, Cosme também se distancia do Grupo Música Viva, pois, para os músicos e críticos ligados ao grupo, o essencial no processo criativo está focado na busca do novo através de técnicas compositivas modernas, empregadas em obras musicais de caráter abstrato.

Luiz Cosme expõe a opinião de que o músico erudito deve se empenhar em desenvolver sua formação cultural de maneira ampla, sem se limitar a peculiaridades de época ou lugar. Dessa forma, o compositor busca o equilíbrio entre os elementos regionais e universais, em seu trabalho criativo. Ao referir-se aos elementos peculiares de qualquer cultura, Cosme considera que “essa fonte de inspiração musical define um ambiente, um clima próprio ao crescimento do talento inventivo e se vincula à cultura civilizada, de modo que as obras mais livres não se tornem excessivamente regionais ou extravagantes” (COSME, 1952b, p. 31). O autor cita uma passagem de Carlos Chávez, em que este compositor afirma que a sensibilidade de qualquer artista está mais próxima daqueles com quem compartilha o mesmo solo, porém, quanto mais certa cultura se universaliza, maior seu interesse pela produção artística de outros povos, sendo que o “o compositor culto, possuidor de uma inteligência desenvolvida e de uma sensibilidade complexa, faz sua, naturalmente, a tradição dos compositores cultos de todas as épocas e países” (Chávez, in: COSME, 1952b, p. 33). Assim, Cosme completa outro giro em sua espiral silogística, pois entende que o artista parte de sua sensibilidade pessoal, formada pela experiência que se define pela formação cultural local. No entanto, essa sensibilidade se dirige às experiências históricas e culturais aproveitadas de diferentes pontos da relação tempo-espaço, que passam a determinar sua

capacidade de perceber e expressar experiências estéticas. Com isso, parte-se da sensibilidade imediata e volta-se a ela, porém em outro patamar de sua experiência.

Cosme demonstra o seu ponto de vista de que o processo criativo musical é o fruto de fluxos que se manifestam em múltiplas direções e se entrecruzam, formando movimentos de aproximação/afastamento e similaridade/diferenciação entre os materiais sonoros, que são produzidos por meio das interações entre as dimensões do concreto e do psicológico, isto é, entre a duração objetiva e a duração subjetiva. Esse processo também se manifesta nas inter-relações entre os diversos aspectos empregados para a organização de determinada peça musical, como também se manifestam nos processos empregados em seu desdobramento ao longo da composição. Dessa maneira, os elementos sonoros similares podem se dispersar ao longo de determinada obra musical, tanto quanto os elementos díspares podem ser combinados de forma a gerar unidades indissolúveis.

Com essas considerações, Luiz Cosme se coloca no vão deixado entre os músicos de tendência nacionalista e o Grupo Música Viva também no que diz respeito à situação prática do músico em seu contexto sócio-histórico, visto que não fixa sua atenção somente em um ou outro dos fluxos de deslocamento espacial ou sucessão temporal que produzem o movimento histórico-cultural. Assim, Cosme se coloca de súbito no intervalo que há entre os processos de aproximação e desmembramento existentes entre a duração objetiva e duração subjetiva, com o intuito de compreender ambos os fluxos de um só golpe, para, finalmente, poder superá-los.

Nesse sentido, também se diferenciam as concepções históricas de Mário de Andrade e Luiz Cosme. Se, para Andrade, o devir histórico é entendido como um movimento que segue fases bem definidas, compreendidas de forma fundamentalmente diacrônica, pelas quais passam as diversas culturas (o autor entende que todas as civilizações atravessam a fase da música religiosa e de música profana antes de alcançarem a consciência de sua nacionalidade, para, então, se tornarem livremente culturais); para Cosme, existem movimentos históricos de fluxo e refluxo que conduzem as diferentes correntes formadoras do pensamento estético-musical em diversas direções, sendo que essas correntes afloram e desaparecem em períodos sucessivos, de modo imprevisível. Também os conceitos históricos do Grupo Música Viva apresentam características diacrônicas lineares ao se fixarem em critérios evolutivos, no exame da produção musical contemporânea. O que diferencia as avaliações do momento atual, da década de 1940, realizadas pelos nacionalistas e pelos universalistas, é o entendimento do ponto em que deveria se posicionar a cultura brasileira no

conjunto da cultura universal. De qualquer forma, todos estão preocupados com a renovação dos meios de expressão e apresentação musicais; o que os distingue é a valoração do que deve ser renovado e com que meios esse processo deve ser efetivado.

Com relação ao conhecimento das teorias estéticas, o pensamento de Luiz Cosme novamente se aproxima de Mário de Andrade, visto que, para este, o artista deve realizar esforços no sentido de compreender as teorias, por mais diversificadas que sejam. Esse processo de entendimento das teorias deve ser empreendido no sentido de poder ignorá-las, posteriormente, pois, para Andrade o que se torna relevante é que o artista desenvolva sua capacidade estética. Luiz Cosme emprega um ponto de vista similar ao afirmar que o domínio das técnicas e princípios teóricos da tradição são úteis quando são passíveis de serem ultrapassados pelas novas realizações artísticas. Também no sentido de pensar a teoria e a técnica como aspectos indissociáveis da criação artística, ambos se aproximam, pois para Andrade, a teoria estética deve fazer parte da técnica do músico, sendo que o artista deve tomar cuidado para que valores estéticos externos não sejam simplesmente absorvidos, sem reflexão sobre sua utilidade.

Há outro ponto, ainda, do pensamento estético de Luiz Cosme que se assemelha à proposta de Mário de Andrade. A concepção de Cosme sobre a complementaridade entre a duração objetiva e a duração subjetiva assemelha-se à formulação daquele musicólogo de que o fenômeno estético é o resultado da combinação de duas forças complementares, a subjetividade do indivíduo e a realidade exterior. O que diferencia, essencialmente, ambas as concepções é o fato de que Andrade concebe suas teorias estéticas sempre em função de um ponto de vista utilitário, dentro de uma perspectiva sociológico-pragmática, ao passo que o posicionamento de Cosme está mais voltado para a investigação estético-filosófica. Se, para Mário de Andrade, o período das décadas de 1930 e 1940 era de desafio social, no sentido da formação de uma música autenticamente nacional, as formulações de Cosme sempre estão mais voltadas para investigações teóricas relativamente distanciadas de implicações sociais diretas. O que não significa que Mário de Andrade não se interessasse pela investigação teórica ou que Luiz Cosme não se posicionasse socialmente, o que se discute aqui é a ênfase das formulações de cada um deles.

Quanto a esse tópico, Cosme se aproxima do Grupo Música Viva, para o qual as proposições de ordem abstrata se tornam mais importantes do que a atuação prática do músico, no meio social. Isso significa que a proposta de Mário de Andrade é mais pragmática,

ao passo que as concepções do Grupo Música Viva e de Luiz Cosme têm caráter mais teórico-investigativo. Se, na concepção de ‘arte-ação’ de Andrade, voltada para as inter-relações entre o indivíduo e a coletividade, a balança pesa mais para o lado do aspecto coletivo; percebe-se, no mesmo princípio de ‘arte-ação’ proposto pelo Grupo Música Viva, a ênfase maior no indivíduo criador. Algo similar ocorre nas concepções de Luiz Cosme, que também enfatiza os aspectos abstratos da criação, sem, no entanto, empregar o princípio andradiano de ‘arte-ação’.

Dessa diferença vem a escolha mencionada de Mário de Andrade pela superação do belo em função do útil, ao passo que o Grupo Música Viva modifica a formulação original de Andrade no sentido do emprego do belo para a realização do útil. Nos momentos em que discute as relações entre a produção artística e os conflitos espirituais, políticos e econômicos, Cosme volta-se para o problema de como esses aspectos influenciam a criação artística mais do que para a busca de soluções desses conflitos através da arte. Isso significa que Cosme não está especialmente interessado na ação pragmática do músico em um sentido sociológico, mas em como as diferenças sociais são assimiladas através do processo criativo do artista. Há, assim, um movimento no sentido oposto com relação ao pensamento de Mário de Andrade, sendo que, nesse aspecto, a postura do Grupo Música Viva se encontra entre Andrade e Cosme.

Na obra musical de Luiz Cosme, distinguem-se três gêneros (música vocal, música de câmara e música orquestral) que são elaborados com base em quatro processos distintos de organização das alturas (organização diatônica, organização cromática, organização dodecafônica e organização hexatônica), sendo que cada um desses processos pode estar elaborado de forma a evidenciar um caráter específico (modal, tonal ou atonal). Da mesma maneira como ocorre no pensamento estético de Luiz Cosme, há interpenetrações entre os diversos meios de organização sonora, assim como entre os diferentes caracteres engendrados a partir desses processos que percorrem a música do compositor através de seus gêneros. A interação de diferentes fluxos pode ser efetuada tanto em peças distintas, quanto em segmentos da mesma peça, como também esses fluxos também podem estar sobrepostos em um mesmo trecho musical.

O exame dos processos compositivos de Cosme revela que não há coincidência exata entre as suas maneiras estilísticas e os períodos compositivos pelos quais escoou sua produção. Há, outrossim, movimentos alternados e concomitantes de aproximação e afastamento dos diferentes processos empregados por Cosme, em sua obra musical. Encontram-se todas as maneiras compositivas utilizadas por Luiz Cosme em todos os gêneros musicais aos quais se dedicou, sendo que algumas dessas maneiras são mais comuns em determinados gêneros do que em outros. Também existem relações entre as diferentes fases por que passou a obra musical de Cosme e os processos empregados, pois alguns processos são mais freqüentes em determinada fase do que em outras.

Na fase porto-alegrense, entre 1930-1932, são escritas apenas peças para piano solo, canções para voz e piano e uma peça para violino e piano. São predominantemente encontradas estruturas diatônicas, com utilização freqüente de extensões triádicas e acordes mistos, sendo que também aparecem poliacordes em alguns pontos específicos dessas peças; menos comuns são as formações de acordes somente por quartas ou por segundas. Na relação entre as partes, são encontradas falsas relações abundantes, além de enarmonia na combinação das vozes. Há dois métodos principais de estruturação do material, sendo que na música vocal predomina a organização tonal diatônica, centrada em princípios funcionais de encadeamento de acordes, com elementos bastante similares aos da música folclórica sul-brasileira, ao passo que na música instrumental predominam encadeamentos não-funcionais de acordes que determinam a preferência por estruturas de caráter modal, através do emprego de linhas melódicas modais ou de processos harmônicos estáticos, com uso abundante de *ostinati* e notas pedais. *Mãe d'Água Canta* aparece como uma peça particular, nesse contexto, pois se caracteriza por estruturas hexatônicas com base na escala de tons inteiros, que alternam com segmentos de caráter modal, que a diferenciam das demais peças dessa fase e a aproximam de *Falação de Anhangá-Pitã*, que pertence ao primeiro período do compositor no Rio de Janeiro.

As primeiras peças escritas no Rio de Janeiro já apresentam construções cromáticas mais sistematizadas, que permanecem lado a lado com peças em que se mantém a estruturação diatônica. *Oração à Teiniaguá* e *Pequena Suíte* são ambas de 1932, o ano da chegada de Cosme na então Capital Federal. A primeira dessas peças ainda mantém as características mais salientes das peças de câmara produzidas em Porto Alegre, como a escrita diatônica em que predomina o caráter modal; a *Pequena Suíte*, por outro lado, alterna

passagens diatônicas tonais com segmentos cromáticos em que não há qualquer definição de tonalidade. Com isso, Cosme atinge a escrita em que predomina a “linguagem musical contrapontístico-harmônica e baseada num cromatismo diatônico” (MÚSICA VIVA, 1946c, p. 2), conforme terminologia encontrada posteriormente, nos textos do Grupo Música Viva e do próprio Cosme.

Também as peças de 1933 apresentam as mesmas características que as do ano anterior, pois *Falação de Anhangá-Pitã* contém estruturas diatônicas de caráter modal que se contrapõem a segmentos cromáticos e à escala de tons inteiros, ao passo que no *Quarteto N° 1* há predomínio de cromatismo diatônico, da mesma forma que ocorre na *Pequena Suíte*, porém de maneira mais intensa e sistemática. Em 1934, Cosme completou apenas uma pequena canção, *Bombo*, em que seus experimentos com procedimentos cromáticos de caráter atonal foram aprofundados através da conexão de intervalos de trítone, sem preocupação com qualquer princípio de resolução das tensões. As outras composições de Cosme desse primeiro período no Rio de Janeiro são: *Salamanca do Jarau*, *Prelúdio*, *Idéia Fixa N° 1* e *Maria Bonita*. Dessas peças, somente as partituras das duas primeiras restaram. A *Salamanca do Jarau* é a música em que Luiz Cosme concentra suas investigações desse período, em uma obra orquestral de grande envergadura. Nesta peça, são contrapostos processos de organização diatônica e cromática, com estruturação modal, tonal e atonal do material sonoro, além de algumas poucas incursões na escala de tons inteiros. As dicotomias entre os elementos diatônicos e cromáticos e entre os processos modais/tonais e atonais são tratadas como dois fundamentos temáticos que se opõem, justapõem e contrapõem ao longo de toda a lenda-bailado. Esse método de tratamento provoca a identificação das estruturas harmônicas com as formações temáticas, que são intensificadas ao longo da música.

Os processos de organização dodecafônica somente foram incorporados por Luiz Cosme no seu último período compositivo, a partir de 1946, após o compositor haver permanecido quase uma década (entre 1937-1946) sem completar nenhuma nova obra. A assimilação de técnicas dodecafônicas em seus procedimentos compositivos não significa que Cosme tenha abandonado os outros métodos que empregava anteriormente. Ao contrário, já no próprio bailado *Lambe-Lambe*, que é a primeira peça em que emprega a técnica serial dodecafônica, há confluência entre os diversos processos de organização das alturas, pois se encontram, aí, desde uma autocitação da *Canção do Tio Barnabé* (uma das primeiras composições de Cosme, de 1931), até o emprego de duas séries dodecafônicas distintas,

passando por seções diatônicas e cromáticas, com o emprego de estruturas modais, tonais e atonais. Além disso, são empregados vários padrões ritmo-melódicos derivados da música popular urbana brasileira.

No mesmo ano de *Lambe-Lambe*, Cosme escreve *O Menino Atrasado*, que é a mais fortemente diatônica de todas as suas peças orquestrais, sendo que segmentos cromáticos de caráter tonal são empregados somente nas transições entre cenas ou seções. Isso significa que o compositor não abandona os processos de estruturação musical já experimentados anteriormente ao incorporar o dodecafonismo. Cada nova técnica ou procedimento assimilado pelo compositor é acrescentado aos seus métodos compositivos usuais. Assim, nas quatro canções escritas sobre poemas de Cecília Meireles, escritas entre 1947-1948, encontram-se diversos processos de organização das alturas. *Chorinho* e *Cantiga* contêm elementos tonais, atonais e politonais, com emprego de tríades estendidas e poliacordes que pulverizam o sentido diatônico predominante nestas peças. *Modinha* e *Madrugada no Campo* estão estruturadas com base na técnica dodecafônica, porém sem a permanência no âmbito estrito da ordenação serial. *A Nau Catarineta*, de 1949, está estilisticamente mais próxima de *O Menino Atrasado* e das primeiras peças de Cosme, do período porto-alegrense, devido ao emprego abundante de elementos diatônicos e estruturas triádicas. O tratamento da voz é extremamente simples, realizado por meio de melodias predominantemente tonais com pequena extensão melódica. Essas características aproximam *O Menino Atrasado* das canções de Porto Alegre e a distanciam das outras peças de Cosme escritas no decênio de 1940.

Ao contrário de *O Menino Atrasado*, a música incidental para *Antígona*, já inicia com densa orquestração, em que linhas melódicas escritas em modos distintos se justapõem entre si, com base no acompanhamento realizado pelas cordas com base em *cluster* diatônico. Na *Novena à Senhora da Graça*, última composição de Luiz Cosme, são empregados diversos processos de elaboração dodecafônica, em que a série original é submetida aos mais diferentes métodos. A série se desdobra por meio dos distintos processos de variação (retrogrado, inversão e retrogrado da inversão), com transposições para diferentes graus da escala cromática. Além disso, são empregados processos de segmentação da série, além da permutação da ordem das notas dentro de cada segmento e interpolação de sons no interior da série. Apesar da multiplicidade de processos seriais empregados na *Novena à Senhora da Graça*, são mantidos vários elementos que aproximam esta peça tanto da tradição popular brasileira – principalmente através da utilização de figurações rítmicas características de

determinados gêneros de dança –, quanto da tradição da tonalidade dilatada característica da música europeia do início do século XX, em que as formações cordais são ampliadas através de expansões triádicas. Além disso, são empregados recursos mais próprios de experimentos atonais, pelo emprego de acordes formados pela superposição de intervalos de segunda maior, quarta justa e quarta aumentada. De qualquer forma, as formações expandidas, de origem triádica, são as mais usuais no poema-bailado de Cosme.

Característica peculiar da técnica dodecafônica cosmiana é o emprego de longas passagens em que a estrutura rigorosa da série é abandonada em função da busca de alguma combinação específica de sonoridades, seja no plano vertical ou no plano horizontal. Assim, torna-se característico do estilo cosmiano a realização de determinada melodia, escrita livremente sobre a base de um acompanhamento que segue rigorosamente a ordenação serial; pode também ocorrer o processo inverso, em que as notas do acompanhamento são definidas no sentido de servir de suporte harmônico para a ordenação serial estrita, apresentada na forma de uma melodia. Isso significa que, mesmo ao empregar recursos seriais dodecafônicos, Luiz Cosme não abandona os princípios da ressonância acústica, na relação entre as diferentes partes que formam a textura geral.

O cotejamento entre os três aspectos examinados na música de Luiz Cosme – os períodos compositivos, os gêneros musicais e as maneiras estilísticas – possibilita perceber em que níveis ocorrem as interpenetrações entre eles. Percebe-se que, desde suas primeiras composições, Cosme empenhou-se em aplicar os diversos recursos com os quais estava familiarizado aos gêneros aos quais se dedicou, sendo que alguns desses recursos são mais comuns em alguns gêneros do que em outros. No período porto-alegrense, Cosme dedicou-se principalmente a peças curtas com formação pequena instrumental, pois foram escritas apenas três peças para piano solo, cinco canções para voz e piano e uma peça para violino e piano.

Com relação à estrutura formal, as canções de Porto Alegre se apresentam com base em formas tradicionais de canção: *Acalanto* – forma ternária (ABA'), com introdução; *Colonial* – canção de variação estrófica, com acréscimo de uma coda; *Aquela China* – canção de variação estrófica; *Balada para os Carreiros* – forma ternária (ABA'), com introdução e coda; *Gauchinha* – forma binária (AB), com introdução e coda. Também na relação entre a parte vocal e a parte instrumental, estas canções se apresentam de modo bastante simples, com emprego de padrões fixos de acompanhamento, na parte de piano, com pouca interação entre o acompanhamento e a voz. Em cada uma das canções, o acompanhamento é elaborado

de modo distinto, podendo permanecer um único padrão ao longo de toda a peça, conforme ocorre em *Colonial* e em *Balada para os Carreiros*; pode haver um padrão fixo de acompanhamento para as partes cantadas que se distingue do acompanhamento das seções puramente instrumentais, como acontece em *Gauchinha*; em *Aquela China*, um único padrão de acompanhamento é empregado e se desdobra em forma de variações, ao longo da peça; em *Acalanto*, aparece um padrão de acompanhamento diferenciado em cada uma das seções.

Na canção *Bombo*, a única peça vocal escrita por Cosme no seu primeiro período no Rio de Janeiro, ocorrem transformações evidentes nos seus métodos de elaboração da canção. Quanto à forma, *Bombo* já apresenta uma mudança determinante na linguagem de Cosme, se comparada às suas canções anteriores. Se nas peças vocais escritas em Porto Alegre, a forma segue algum esquema pré-fixado (forma de variação estrófica, forma ternária de canção ou forma binária de canção, conforme anotado acima), a estrutura de *Bombo* segue estritamente a forma do poema, sem qualquer repetição literal na parte musical, de uma estrofe para outra. A peça é construída com base em um processo de composição contínua, em que a divisão das seções musicais segue de acordo com as estrofes poéticas. Assim, as seis estrofes escritas por Athos Damaceno Ferreira estão dispostas em sete frases musicais, já que a última estrofe é apresentada em duas frases.

Também quanto à estrutura ritmo-métrica, *Bombo* contém aspectos que não aparecem nas canções anteriores de Cosme. A peça mantém uma estrutura polirrítmica, do início ao fim. A parte vocal desdobra-se em tercinas, contra colcheias e semicolcheias da parte de piano. A contraposição de divisões rítmicas em grupos de duas, três e quatro notas força à percepção de duas estruturas que se desenvolvem heterofonicamente (a divisão binária e a divisão ternária). Com relação ao acompanhamento instrumental, ocorrem dois momentos distintos: desde o início até o compasso [19], há um padrão fixo de acompanhamento, que sofre sutis variações conforme se desdobra no tempo; entre o compasso [20] e o final da peça, há gestos fragmentários em que cada um deles tem seu próprio momento na peça, sendo abandonado logo em seguida. Esta é outra característica que demonstra o tratamento diferenciado em *Bombo*, pois, nessa canção, a parte de piano não se limita a preencher harmonicamente o espaço da voz, mas realiza comentários que dialogam com a parte vocal no sentido de reforçar a representação musical do texto.

Quanto à utilização de elementos retóricos, essa pequena canção é a peça de Luiz Cosme em que há a maior quantidade de indicações de caráter e andamento, além de diversas

sugestões para a atuação cênica do cantor, que enfatizam e ampliam o sentido do poema, que já é, por si só, rico em onomatopéias e sonoridades fonêmicas. Cosme alcança, em *Bombo*, pela primeira vez na sua produção como cancionista, o objetivo máximo da canção: levar a compreensão de um texto a um patamar de significados que seria impossível sem a participação musical. Esse nível de realização no gênero vocal será alcançado novamente por Cosme na canção *Madrugada no Campo*, sobre poema homônimo de Cecília Meireles.

Do ponto de vista da organização das alturas, as canções de Cecília Meireles podem ser divididas em dois grupos, pois *Chorinho* e *Cantiga* estão construídas em torno de estruturas diatônicas, sendo que a primeira apresenta organização tonal obtida por meio de poliacordes e sobreposição de escalas distintas, ao passo que a segunda caracteriza-se por transições instrumentais cromáticas, em que predominam processos atonais. Em outro campo, se encontram *Modinha* e *Madrugada no Campo*, que apresentam organização serial dodecafônica, com segmentação hexacordal e permutação dos elementos característicos de cada hexacorde. A sonoridade destas duas canções se assemelha devido à estrutura harmônica obtida por cada um dos hexacordes em ambas as peças.

Além da estruturação harmônica, outro fator que diferencia as canções de Cecília Meireles das canções de Porto Alegre é a relação entre a parte vocal e a parte instrumental. Nessas canções, o acompanhamento não é padronizado, sendo que há forte interação entre as partes, de modo que o piano dialoga constantemente com a voz. No *Chorinho*, a justaposição de diversas figuras de acompanhamento – através de elementos ritmo-melódicos derivados da prática dos chorões, além de blocos cordais e arpejos – produz o diálogo constante entre as partes; a alternância de texturas diferenciadas, realizadas pelo piano, em *Cantiga*, com estruturas contrapontísticas em duas, três e quatro partes, gera um processo polifônico que faz com que a parte vocal seja mais uma das vozes em contraponto; em *Modinha*, a organicidade na relação entre a voz e o acompanhamento se estabelece como uma textura heterofônica característica da música popular urbana brasileira, com um baixo cantante que se destaca da estrutura cordal em bloco; em *Madrugada no Campo*, as diferentes figurações da parte de acompanhamento estão organizadas de modo a representar musicalmente as imagens apresentadas no poema.

Com relação à estrutura geral de cada peça, *Chorinho* e *Madrugada no Campo* estão construídas com base em formas de variação estrófica, sendo que a primeira delas apresenta uma longa introdução e uma coda, enquanto que a segunda apresenta apenas uma pequena

introdução de dois compassos. *Cantiga e Modinha* estão construídas com base na forma ternária de canção, sendo a primeira estruturada dentro da forma ABA'-coda e a segunda se compõe como uma forma ABA simples, com introdução e coda. Com isso, percebe-se que, do ponto de vista morfológico, as últimas canções de Cosme retomam a formação convencional das canções de Porto Alegre, que havia sido deixada em *Bombo*.

Madrugada no Campo se diferencia das outras canções de Cecília Meireles no que diz respeito à representação musical do texto, pois se apresenta na forma de uma espiral que reflete a estrutura do poema, no qual todas as estrofes iniciam com a mesma expressão (“com que doçura”) e finalizam com o mesmo vocábulo (“cristal”). Esse procedimento faz com que cada novo verso inicie e termine no mesmo ponto do verso anterior, porém em outra dimensão espacial. Esta característica é reforçada por duas idéias principais que se encontram nos versos intermediários de cada estrofe, pois todos os segundos versos finalizam com a imagem de “arrozal” e, na segunda metade de cada estrofe, é apresentada a idéia de negação “nem [...], nem [...]”. Ao contrário dos outros conceitos e imagens apresentados no poema (“doçura”, “cristal” e “arrozal”), que permanecem na mesma posição em todas as estrofes, a idéia de negação migra de lugar, na passagem de uma estrofe para outra. Outra característica presente no poema de Cecília Meireles é a presença de imagens noturnas, porém luminosas: primeira estrofe – “lânguida lua”; segunda estrofe – “desenhos de orvalho”; terceira estrofe: inexistente; quarta estrofe – “estrela última”.

Todos esses significados são musicalmente elaborados, na canção escrita por Cosme, por meio de figurações recorrentes, na parte de piano. Cada uma das figuras de acompanhamento pianístico, além de cumprir determinadas funções na estrutura geral da canção, reforça os conteúdos e imagens reincidentes no texto, através da recorrência do mesmo material sonoro toda vez que os mesmos significados (ou significados similares) são retomados no poema. Dessa forma, há cinco figuras distintas na parte de piano que se relacionam às idéias ou imagens apresentadas no poema¹¹³. A primeira figura apresenta um caráter de impulso e é utilizada com duas funções estruturais, introdução à canção e *intermezzi* instrumentais; não apresenta, portanto, função semântica determinada, pois não

¹¹³ A seguir estão listados todos os trechos em que cada uma das figuras aparece na canção *Madrugada no Campo* – Figura-1: [1]-[2]; [7]-[8]; [15]-[16]; [21]-[22]; [29]-[30]; [35]-[37]; [42]-[43]; [48]-[50]; [54]-[56]; Figura-2: [3]-[6]; [17]-[20]; [31]-[34]; [44]-[47]; Figura-3: [9]-[10]; [25]-[26]; [38]-[39]; [51]; Figura-4: [11]-[12]; [23]-[24]; [52]-[53]; Figura-5: [13]-[14]; [27]-[28]; [40]-[41]; Figura de Finalização: padrão cadencial específico para o final da canção.

aparece relacionada ao texto. A segunda figura é composta por um arpejo contínuo em colcheias que tem a função estrutural de acompanhar o início de cada estrofe e a função retórica de sublinhar, através da sonoridade eufônica de notas repetidas à oitava, o sentido de “doçura” dos versos iniciais de cada estrofe. A terceira figura apresenta-se com caráter fragmentário, com acordes secos em *staccato*, com a função estrutural de demarcar o ponto intermédio de cada estrofe e com a função semântica de representar musicalmente o sentido da negação (a comparação entre as diversas estrofes da canção confirma a hipótese de que a terceira figura tem o sentido semântico de negação, pois essa figura se desloca de uma estrofe para outra, de forma a estar sempre vinculada ao vocábulo “nem”). A quarta figura, que é formada pela sobreposição do caráter contínuo da segunda figura (seqüência de colcheias) com o caráter fragmentário da terceira (díades sincopadas), apresenta a função estrutural de impulso interno dentro de cada estrofe e a função semântica de representação dos elementos noturnos do poema (o que é enfatizado pela sua gênese harmônica como transposição do segundo hexacorde da série original à terça menor inferior). A quinta figura apresentada na parte de piano tem um caráter etéreo, devido às notas dispersas pelo campo de registros do teclado (do extremo grave ao médio-agudo), está semanticamente relacionada à imagem de “cristal” e apresenta a função estrutural de finalizar cada uma das estrofes por meio da rarefação da textura e dos deslocamentos métricos produzidos pela sincopação das vozes. A utilização da primeira figura, na última estrofe, acrescenta um aspecto circular à música, que inicia e termina com o mesmo material. Esse formato circular tem correspondência com a forma espiralar do poema, cujas estrofes iniciam e finalizam com os mesmos versos.

Assim como a música vocal, a produção camerística de Luiz Cosme também se apresenta com diversos elementos e processos. As *Três Manchas* para piano já contêm algumas das características que permanecerão na música de Luiz Cosme até o final da década de 1940. Do ponto de vista harmônico, cada uma das peças está organizada com base em processos distintos de estruturação diatônica. *Saci-Pererê*, que apresenta forma contínua com base na reiteração variada de materiais, é composta pela alternância imediata de tríades maiores que se encontram à distância de semitom, uma da outra (Gb-F); *Canção do Tio Barnabé*, cuja forma geral é ABA'-coda, apresenta uma estrutura tonal não-funcional, em torno da tonalidade de Mi Menor, realizada através de acordes mistos e poliacordes; a *Dança do Fogareiro* está composta no âmbito de uma forma ternária simples (ABA) e está

estruturada em torno de duas tonalidades (Solb Maior, na parte A; Lá Menor, na parte B), com extensões triádicas e acordes mistos. Os acordes mistos que aparecem nessas peças, formados pela combinação de intervalos de segunda e terça, são característicos da música instrumental de Cosme da década de 1930.

Das três peças para violino e piano, somente *Mãe d'Água Canta* pertence ao período porto-alegrense de Cosme. Esta peça é única na sua produção por estar organizada com base na escala de tons inteiros, em torno da qual gravitam outros campos sonoros formados por acordes mistos e tríades estendidas. A repetição de um mesmo padrão *ostinato* ao longo da parte intermediária reforça o sentido modal da peça, que está estruturada como uma forma ternária simples, seguida por uma coda. Quanto à estrutura geral, *Oração à Teiniaguá*, que é a primeira peça escrita por Cosme no Rio de Janeiro, apresenta-se de maneira mais complexa, pois está organizada com base em uma forma multisseccional, através da justaposição contínua de materiais derivados de elementos similares. Harmonicamente, a peça oscila, em diferentes segmentos, entre processos de organização modal e tonal. Ocorre ressonância acústica fortemente marcada pela utilização de intervalos de quinta justa no baixo, o que é uma característica comum na música de Cosme escrita com base em formações diatônicas. Por ser uma transcrição da *Dança do Fogareiro* para violino e piano, *Brincando de Pegar* contém as mesmas características que essa peça. A principal diferença entre ambas está no acréscimo da parte de violino sobre a parte de piano, de maneira que as linhas melódicas da parte de piano da versão original são tratadas como contracantos e imitações à parte de violino, na nova versão. Na segunda seção da peça, a parte de piano é consideravelmente reestruturada para enriquecer o acompanhamento, tanto do ponto de vista da estrutura rítmica quanto da textura, com acréscimo de processos contrapontísticos que não estavam presentes na versão original.

Falação de Anhangá-Pitã, para violoncelo e piano, também apresenta uma forma ternária simples seguida por uma coda. Na primeira parte, o acompanhamento pianístico é efetivado com base em um padrão *ostinato* formado por uma densa faixa sonora, sobre a qual o violoncelo toca uma linha melódica de caráter circular, produzindo uma relação heterofônica entre as partes. Além disso, a inter-relação entre os instrumentos produz ambigüidades que se caracterizam pelo tensionamento entre a tonalidade de Si Maior e o modo Mi Dórico. Na seção intermediária, o acompanhamento se torna mais movimentado, em virtude da maior incidência de figuras diferenciadas e pelo emprego mais diversificado de tipos cordais. Nesta seção, acordes mistos são combinados a tríades, de modo a produzir

contraposição entre diferentes tipos escalares, tais como escalas de tons inteiros, escala modal hexatônica, escala cromática e fragmentos de escalas diatônicas.

A *Pequena Suíte* e o *Quarteto N° 1* são as duas peças em que Luiz Cosme experimentou mais intensamente a organização de estruturas harmônicas com base no princípio do cromatismo diatônico. Essas peças estão construídas como formas cíclicas, com base na elaboração progressiva de estruturas motivico-temáticas, ao longo dos diversos movimentos. Ambas as peças estão organizadas com base em estruturas tonais ampliadas, através do encadeamento de campos harmônicos afastados entre si, abundância de falsas relações entre as partes e emprego da escala cromática, com sua utilização total ou parcial em breves períodos de tempo. A definição do sentido tonal de cada segmento é freqüentemente efetuada por meios melódicos estáveis, fixos no interior de determinada tonalidade ou modo específico, ao mesmo tempo em que a harmonia se movimenta livremente. Há alternância entre dois tipos de textura, cada um deles com processos distintos de organização das alturas. As passagens de aspecto homofônico são projetadas com base em estruturas triádicas (com tríades e suas extensões), em que a linha melódica principal se mantém tonalmente estável, enquanto a condução harmônica não se fixa no âmbito de nenhuma tonalidade específica, o que produz o efeito de tonalidade dilatada, em alguns trechos, e de harmonização atonal, em outros. Os segmentos com textura polifônica têm, geralmente, por base, combinações contrapontísticas em que elementos da escala cromática são elaborados através de processos atonais de interação das vozes. Essa dicotomia de tratamento do material sonoro (tonalidade ampliada e atonalidade, com base em melodias modais ou tonais) produz ambigüidade nos processos de organização das alturas: por um lado, há polarização tonal com base em princípios de ressonância acústica, nas passagens homofônicas; por outro lado, a ressonância e a polarização são enfraquecidas, nas passagens polifônicas, pela utilização de meios atonais, com base na escala cromática. Há, em ambas as peças, alguns poucos trechos em que são empregados fragmentos de escalas de tons inteiros, que são aproveitadas apenas com o sentido de produzir contraste de sonoridade com relação ao cromatismo diatônico predominante.

A *Pequena Suíte* é composta por três movimentos, sendo que cada um deles se apresenta como uma estrutura contínua que se desenvolve de maneira distinta dos outros. O primeiro movimento desdobra-se com forma multisseccional, por meio da elaboração progressiva de um motivo básico apresentado pelo piano, nos dois primeiros compassos; há

um material contrastante, de caráter diatônico, que se desenvolve em torno da metade do movimento e retorna próximo ao final. O segundo movimento, que inicia com uma introdução, está construído como um processo de variações contínuas sobre um tema de acalanto, apresentado entre os compassos [14]-[19]. O terceiro movimento também está construído com base em variações contínuas sobre um material apresentado logo nos primeiros compassos. O processo de variação contínua deste movimento é interrompido em consequência de reiterações dos temas principais do primeiro e do segundo movimentos, que ocorrem na segunda metade do último movimento e têm o sentido de recapitulação das idéias principais da suíte antes da sua conclusão.

Cada um dos quatro movimentos do *Quarteto N° 1* constitui-se de uma forma específica, oriunda da tradição do século XIX: primeiro movimento – forma-sonata; segundo movimento – ABA'; terceiro movimento – AB-coda; quarto movimento – forma de variação contínua. O aspecto cíclico da estrutura geral do quarteto se intensifica especialmente no último movimento, em que são retomados os principais materiais temáticos já apresentados nos movimentos anteriores. Isso significa que esse movimento apresenta duas características dicotômicas, pois, se por um lado, é elaborado como sendo a síntese temática de toda a obra, servindo como seu fechamento, por outro lado, é o movimento mais aberto do ponto de vista harmônico, por apresentar a maior quantidade de ambigüidades tonais e de elementos atonais em todo o quarteto.

A *Novena à Senhora da Graça* diferencia-se das outras peças de câmara de Luiz Cosme por ser a única na qual o compositor empregou sistematicamente a técnica dodecafônica. Assim como nas canções *Modinha* e *Madrugada no Campo* e no bailado *Lambe-Lambe*, o emprego da série na *Novena à Senhora da Graça* segue alguns princípios peculiares da produção de Luiz Cosme, sendo que, nesta peça, são empregados procedimentos distintos, de forma mais sistemática do que nas outras. O primeiro ponto importante na produção dodecafônica cosmiana é a segmentação da série em dois hexacordes com sonoridades bastante semelhantes, de forma que cada um dos segmentos constitui-se como um acorde de extensão triádica: acorde de décima primeira aumentada e o acorde de décima terceira menor. Esses acordes caracterizam-se pela possibilidade de múltiplas formações cordais, com todos os tipos de tríade, *cluster* e harmonia quartal.

O material serial, na *Novena à Senhora da Graça*, segue por vários processos de elaboração, desde a exposição inicial da série por parte do violoncelo solo, até as diversas

variações existentes no decorrer da peça. Ao longo da música, são realizados os seguintes processos de elaboração e desdobramento do material serial: exposição linear da série, exposição da série distribuída em diferentes vozes contrapontísticas ou que formam encadeamentos de acordes, segmentação hexacordal com ordenação estrita das notas no âmbito de cada hexacorde, combinação de hexacordes derivados de diferentes formas ou transposições seriais (completando ou não o total cromático), permutação das notas dentro do âmbito de cada um dos hexacordes, variações da ordem serial internamente a cada hexacorde (com o primeiro hexacorde apresentado em retrógrado e o segundo hexacorde apresentado em ordem direta, por exemplo), superposição do mesmo conjunto de notas em duas vozes distintas de modo que um deles se efetua com a ordenação serial precisa e o outro apenas serve como base de ressonância, ordenação serial melódica rigorosa em um instrumento com acompanhamento livre, harmonia construída pela ordenação serial estrita sobre a qual algum instrumento melódico se movimenta livremente (nos dois últimos casos, há relação de ressonância acústica entre a melodia e a harmonia), sobreposição de diferentes formas seriais, combinação livre das notas sem respeitar qualquer ordenação serial rigorosa (permutação assistemática das notas da série e atonalismo livre) e a livre distribuição dos sons da escala cromática sem ordenação serial, no sentido de evidenciar algum tipo cordal específico (em geral, o acorde de sétima diminuta). Há, também, alguns momentos em que a ordenação serial estrita é abandonada para a realização de algum efeito tímbrico idiomático, impossível de ser realizado com as notas da série – isso ocorre nos números de ensaio [33] e [35], em que são realizados arpejos com harmônicos, no segundo violino e na viola.

Cada um dos dez movimentos da *Novena à Senhora da Graça* está organizado de acordo com a estrutura do poema de Theodomiro Tostes. Após a declamação da parte inicial do poema, o primeiro movimento (*Calmo*) começa com uma introdução realizada com um solo de violoncelo, após a qual seções com textura homofônica se justapõem a outras com textura contrapontística. Isso significa que o primeiro movimento apresenta uma forma multisseccional efetuada pela alternância de materiais distintos e por uma seqüência de variações com base nos mesmos elementos ritmo-melódicos. A forma do segundo movimento (*Lento, ma non tanto*) contrasta com a estrutura multiforme do primeiro, pois está organizada com base na reiteração do mesmo material, do início ao fim. No terceiro movimento (*Dança, Allegretto*), cuja forma geral é ABA', são retomados os temas principais do primeiro movimento com o sentido de reiteração e elaboração dos materiais principais da peça. O

quarto movimento (*Declamação e piano, com alegria*) se apresenta como uma estrutura contínua dividida em duas grandes seções (forma: AB), sendo que a primeira delas é interrompida pela segunda, que retoma o material do número de ensaio |3| do primeiro movimento, apresentado na primeira intervenção do piano. O quinto movimento (*Ligeiro e marcado*) apresenta uma estrutura mais complexa através de um processo de composição contínua, em que há interrupções, digressões a partir do material básico e uma coda, que é composta por material distinto do restante do movimento e se assemelha a determinados aspectos do segundo movimento. O sexto movimento (*Allegretto-calmo*) apresenta uma forma multisseccional, em que materiais já apresentados anteriormente são alternados com materiais novos. Neste movimento, há grande diversidade de texturas e de combinações instrumentais. No sétimo movimento (*Calmo*), há nova reiteração dos materiais principais do primeiro movimento, que se desenvolvem através de uma estrutura multisseccional. A estrutura do oitavo movimento (*Maestoso*) é mais contínua do que a dos movimentos anteriores, sendo realizada com base em variações em torno de um único material motivico, assemelhando-se, neste sentido, ao segundo movimento. O nono movimento (*Dança, Quasi allegro*) volta a empregar alternância de materiais distintos, porém com base em um processo de composição contínua (e não mais através de estrutura multisseccional). O último movimento (*Risoluto*) apresenta uma forma ABA'-coda, na qual a parte intermediária é uma nova reiteração do material temático principal do primeiro movimento. O material da parte A é composto pela combinação heterofônica dos instrumentos agudos de cordas com o piano, sendo que sobre essa textura, o violoncelo realiza melodias fragmentárias que dialogam com a declamação do poema. Este movimento se completa com uma coda vibrante, em que todos os instrumentos realizam três partes distintas, em contraponto (em se tratando de cinco instrumentos, isso significa que, com exceção do baixo tocado pelo violoncelo, as partes são dobradas).

Nas três peças de câmara com quarteto de cordas – *Pequena Suíte, Quarteto N° 1* e *Novena à Senhora da Graça* – encontram-se diversas combinações tímbricas entre os instrumentos. Em grande parte dos segmentos da *Pequena Suíte* e da *Novena à Senhora da Graça*, as relações entre as partes das cordas e a parte de piano são extremamente flexíveis, com instrumentos realizando funções próprias que interagem com os restantes. As combinações entre as partes produzem diferentes sonoridades: uníssonos gerais entre os instrumentos, acordes em bloco, melodias realizadas por instrumento solista ou com acompanhamento, combinações contrapontísticas e imitações localizadas, além de estruturas

heterofônicas e efeitos antifônicos entre o piano e as cordas, ou entre as cordas divididas em grupos. No que diz respeito ao aproveitamento das técnicas instrumentais, é freqüente o emprego de recursos idiomáticos característicos dos instrumentos de cordas, como efeitos de *tremolo*, *glissando* e harmônicos em *glissando*; emprego de sons harmônicos, arpejos de harmônicos, *pizzicati* e trinados; sonoridades com arco *sul ponticello*, *ponticello* ‘exagerado’, *non vibrato* e *con sordino*; além do emprego de cordas duplas, triplas e quádruplas, tocadas com arco ou em *pizzicato*.

Da produção orquestral de Luiz Cosme, as peças que mais se mantêm nos limites da organização diatônica das alturas são *O Menino Atrasado* e *A Nau Catarineta*, escritas como música para acompanhar peças de teatro infantil, escritas por Cecília Meireles e apresentadas no Instituto Pestalozzi do Rio de Janeiro. Em ambas as peças, predominam estruturas tonais e modais, que geralmente são justapostas entre si, com ou sem preparação. As seções em que há elementos cromáticos têm a função de transição entre seções e são estruturadas de maneira direcional, no sentido de produzir modulações e realizar a conexão de uma seção ou cena para outra. Em *A Nau Catarineta*, há formações cordais mais densas do que em *O Menino Atrasado*, visto que, nesta peça, a grande maioria dos acordes é formada por tríades e tétrades, sendo que a exceção se encontra na abertura do Primeiro Ato, que inicia com um acorde de décima primeira aumentada; o mesmo acorde é utilizado para começar a o Segundo Ato. Em *A Nau Catarineta* existe maior diversidade de tipos cordais, pois a constituição mais comum dos acordes tem por base formações triádicas e suas extensões. Entretanto, também se encontram *clusters* em determinados pontos da peça, como ocorre na abertura do Segundo Episódio – A Sereia. Mesmo sendo composta por extensões triádicas, com uso de acordes com trítonos e a inserção de alguns *clusters* em momentos específicos, a estrutura harmônica geral de *A Nau Catarineta* mantém-se primordialmente diatônica, tanto quanto em *O Menino Atrasado*.

Salamanca do Jarau e *Antígona* apresentam estruturas harmônicas mais diversificadas, pois há, nessas peças, sobreposição e justaposição imediata (sem preparação) de materiais cordais e escalares. Já na Introdução da primeira dessas peças, a atmosfera modal apresentada no início, com base na melodia da canção *Meu Boi Barroso*, é freqüentemente perturbada pelas ‘rajadas de madeiras’, em que são introduzidos elementos cromáticos e hexatônicos de caráter atonal que põem em desequilíbrio a continuidade harmônica da lenda-bailado. *Antígona* inicia com alto teor de tensão, que é produzida por um *cluster* diatônico

tocado nas cordas com *divisi*, sobre o qual os instrumentos de sopro executam linhas melódicas modais (derivadas do *Canto de Seikilos*), que se chocam com o material das cordas em consequência da existência de estruturas politonais e polimodais. A tensão produzida logo no início de cada uma destas peças pode ser intensificada ou arrefecida, de acordo com as necessidades dramáticas ou narrativas das cenas às quais a música está vinculada em cada segmento. Essas peças se caracterizam pela multiplicidade de meios empregados, tais como estruturas diatônicas de caráter tonal ou modal, estruturas cromáticas tonais ou atonais, sobreposição de acordes distintos e formações cordais que produzem tensões constantes ao longo de cada uma das peças.

No sentido da multiplicidade de materiais sonoros e meios empregados para sua elaboração, a peça de Luiz Cosme em que há o maior índice de entropia é o bailado *Lambe-Lambe*. Nesta peça, se encontram segmentos diatônicos, cromáticos, hexatônicos e dodecafônicos, com estruturação modal, tonal e atonal. Esses processos podem ser encadeados de forma gradativa, assim como os segmentos musicais podem conduzir diretamente de um a outro, sem transição ou preparação. Além disso, são utilizadas duas séries dodecafônicas distintas ao longo do bailado. A primeira série, apresentada pela flauta no número de ensaio |5|, é elaborada por meio de técnicas contrapontísticas, ao passo que a segunda série aparece no número de ensaio |14| com um sentido tímbrico de caráter harmônico, pois é efetivada pela combinação de acordes em *tremolo*, tocados nas cordas, com arpejos rápidos, executados pelo piano e pelo *piccolo*¹¹⁴. As séries dodecafônicas são justapostas em seções distintas, na passagem do número de ensaio |14| ao número de ensaio |15|. Todas essas características demonstram que *Lambe-Lambe* é a peça em que Luiz Cosme mais experimentou recursos distintos de elaboração de materiais harmônicos e melódicos diversificados, além de diferentes combinações tímbricas entre os instrumentos.

Não há um princípio único de desenvolvimento cronológico nos processos compositivos encontrados na música de Cosme. A diferença de procedimentos encontrados na sua música diz respeito aos gêneros aos quais o compositor se dedicou, tanto quanto às funções realizadas por cada uma de suas composições. As primeiras peças de Cosme, escritas em Porto Alegre em 1930-1932 podem apresentar processos mais elaborados de construção

¹¹⁴ A combinação da sonoridade do piano com o *piccolo* é característica nesta peça, cuja primeira intervenção da orquestra se dá exatamente mediante um uníssono entre os dois instrumentos, após um longo solo de piano com acompanhamento de percussão.

do que algumas de suas últimas composições. Assim, na comparação entre as *Três Manchas* para piano e as *Três Manchas Gaúchas* para canto e piano, percebe-se que, mesmo sendo posteriores, estas canções estão mais próximas do substrato folclórico de origem do que aquelas, que já cumprem o objetivo apontado posteriormente pelo compositor de partir de elementos folclóricos, porém elaborando-os e transfigurando suas características ao transpô-los para outros meios musicais. Da mesma forma, na comparação entre a primeira peça orquestral de Cosme, *Salamanca do Jarau*, com sua última composição para orquestra, *A Nau Catarineta*, percebe-se que a primeira dessas peças apresenta maior diversidade de elementos rítmicos, tímbricos, melódicos e harmônicos, além de serem empregados processos mais variados para sua elaboração, visto que esses processos são geralmente tratados como materiais temáticos. Em comparação, a maior parte de *A Nau Catarineta* apresenta textura simples de melodia acompanhada, em que a orquestra preenche o espaço harmônico e complementa a parte vocal (recitação e canto).

Essas comparações permitem perceber que as diferenças entre os materiais e seus processos de elaboração, encontrados na música de Cosme, associam-se aos gêneros aos quais o compositor se dedicou ou às funções exercidas por sua música. Com isso, é possível estabelecer certa graduação, na música de Luiz Cosme, do mais simples ao mais complexo, conforme o gênero musical: as canções são geralmente mais diretamente ligadas a aspectos encontrados no substrato folclórico ou na música popular; na música de câmara, essas fontes de estímulo vão sendo pouco a pouco abandonadas, até chegar na *Novena à Senhora da Graça*, onde ocorre transfiguração de todo e qualquer elemento externo à própria composição; na música orquestral, há oscilação entre a experimentação heterodoxa de materiais e procedimentos e o emprego de recursos rítmicos, melódicos e harmônicos ligados à música tradicional (brasileira ou européia).

Essas diferenças são também consequência da função de cada peça em particular, especialmente no caso da música orquestral. São reconhecidas quatro funções na música de Luiz Cosme: as peças escritas para serem apresentadas em forma de recital ou concerto, independente de qualquer função extramusical; as peças escritas como acompanhamento coreográfico, nos bailados; as músicas escritas como trilha para cinema; e as peças escritas como música incidental para teatro, sendo que, neste caso, pode-se distinguir duas subcategorias: música para peça de teatro adulto e para teatro de marionetes infantil.

Ao estabelecer essa distinção funcional, no exame da música de Luiz Cosme, percebe-se que as peças escritas para dança são aquelas em que há maior experimentação com materiais e processos compositivos diversificados. A música da década de 1930 em que Cosme experimentou a maior quantidade de recursos é a lenda-bailado *Salamanca do Jarau*, sendo que o bailado *Lambe-Lambe* inaugura o uso de processos dodecafônicos, que serão desdobrados ao extremo, através de técnicas seriais heterodoxas, na sua última composição, o poema-bailado *Novena à Senhora da Graça*. As peças em que Cosme permaneceu mais estritamente vinculado a processos tradicionais de escrita são aquelas produzidas com a função de música de cena para teatro de bonecos para crianças, *O Menino Atrasado* e *A Nau Catarineta*. As peças instrumentais idealizadas para concertos e recitais, independentemente de referências extramusicais, são aquelas em que Luiz Cosme experimenta pela primeira vez um ou outro procedimento compositivo, o que ocorre especialmente na *Pequena Suíte* e no *Quarteto N° 1*, onde são empregados, pela primeira vez em sua música, processos de organização atonal em meio a contextos de estruturação modal e tonal, com base no princípio de cromatismo diatônico. Cosme abandonou, pela primeira vez, nessas peças, o diatonismo predominante de suas peças anteriores¹¹⁵ e que certamente o conduziram às experiências múltiplas de obras posteriores, como *Salamanca do Jarau*, *Lambe-Lambe*, *Antígona*, *Madrugada no Campo* e *Novena à Senhora da Graça*.

No ambiente da moderna música brasileira, em meio aos debates entre os músicos e teóricos de tendência nacionalista e os compositores universalistas, em torno da metade do século XX, Luiz Cosme afirma-se como compositor e teórico independente. Dessa maneira, Cosme se coloca no intervalo existente entre as duas tendências: transita entre ambas, assimila as formulações que mais lhe importam de cada uma delas e as adapta às suas próprias concepções estético-musicais. Essa atitude autônoma se manifesta tanto na sua prática musical como compositor, quanto na sua atuação como teórico e produtor de séries radiofônicas.

¹¹⁵ A única obra do período porto-alegrense em que o material principal não se constitui de material diatônico, é *Mãe d'Água Canta*, em que são empregados recursos aproveitados da escala de tons inteiros.

Como ensaísta, Cosme se dedica aos tópicos mais polêmicos da época, ao discutir a assimilação de elementos folclóricos e populares na música de concerto, ao examinar os mais diversos processos de organização da música antiga e moderna, respeitando as mais diversas tendências e escolas de composição, ao mesmo tempo em que se posiciona ao lado da prática de artistas que não se vinculam a nenhum grupo ou tendência. Neste sentido, no ano seguinte à exacerbação da polêmica entre os nacionalistas e os universalistas, Cosme publica seu ensaio intitulado *Para onde vai a música?* (COSME, 1951a, p. 4), em que procura esvaziar os argumentos antagônicos à música moderna em geral, ao considerar que os problemas da nova música não são de ordem lógica e, por isso, não exigem coerência em um sentido silogístico, pois são o resultado de necessidades autênticas dos músicos contemporâneos, independentemente de tendências estéticas ou princípios estilísticos. Após partir desses pressupostos, o autor conclui que existe um processo de expansão contínua dos meios de elaboração musical, através da expressão de um impulso vital que se estende no tempo de modo ininterrupto e ilimitado.

Como compositor, Luiz Cosme já havia praticado esse seu preceito desde o decênio de 1930, ao absorver as mais diversas tendências da música moderna em sua própria produção criativa. O músico parte da assimilação de elementos do folclore regional sul-rio-grandense, nas suas primeiras canções, incorporando-os, em sua produção posterior, a uma maneira peculiar de elaborar materiais procedentes de diversas origens, sem se esquivar das dificuldades decorrentes da vinculação de elementos díspares entre si. Ao contrário, a busca de conexão entre os mais diversos materiais sonoros e os processos mais variados de sua elaboração, ao longo de determinada peça musical, parece ter sido o centro das inquietações de Luiz Cosme. Essa prática pode ter sido o fruto de sua concepção do tempo musical como a assimilação da duração objetiva na duração subjetiva do indivíduo que se relaciona com a música, a apreende e passa a exercer influências que modificam sua realidade concreta (seja no plano acústico, social ou estético). Produz-se, dessa maneira, um devir contínuo na direção do alargamento das possibilidades de produção e recepção do fato musical. Essa linha investigativa conduz Luiz Cosme ao plano de um criador independente, aberto às mais diversas manifestações culturais e que, simultaneamente, se situa de maneira autônoma com relação às dissidências existentes no meio musical de sua época. Isso o posiciona no intervalo entre os movimentos de fluxo e refluxo existentes no momento da criação e lhe permite a

percepção da realidade com um distanciamento que o coloca como um dos artistas pensadores mais fecundos, no contexto do modernismo musical brasileiro.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Armando. Luiz Cosme - ele e eu. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 jul. 1965.
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- ANDRADE, Mário. *Música do Brasil*. Curitiba: Guayra, 1941.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1980.
- _____. *Introdução à estética musical*. São Paulo: Ucitec, 1995.
- ANTÔNIO, Paulo. A Salamanca do Jarau. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 01 mar. 1945.
- APÓS uma permanência. Será apresentada nesta capital a “Salamanca do Jarau”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1938.
- A PRIMEIRA fita que Luiz Cosme. Luiz Cosme mata saudades. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 01 jan. 1957.
- A PRINCÍPIO, o barulho é infernal. O Canto surpreende Copland, *Diretrizes*, [s.l.], 27 nov. 1941.
- A RÁDIO Jornal do Brasil. Programação de amanhã da PRF-4 será com músicas premiadas por ela êste ano. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 out. 1963.
- ASSIM se manifestou. A Academia Brasileira de Música e a “Ordem”. *Diário de Notícias*, [s.l.], 07 maio 1964.
- AYALA, Walmir. A criação de uma obra é um ato impressionável, estranho e inquietante. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1958.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. Compositores de hoje: Luiz Cosme. *Música Viva*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, out. 1940.
- _____. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- _____. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- BAPTISTA FILHO, Zito. À memória de um mestre. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 jul. 1965.
- BAUMGARTEN, Alexander. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BÉHAGUE, Gerard. Luiz Cosme (1908-1965): impulso creador versus conciencia formal. *Yearbook*, Tulane University, v. 5, 1969, p. 67-89.
- BEKKER, Paul: *La Musique*. Paris: Payot, 1928.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *L'évolution créatrice*. Paris: PUF, 2001.

- BERKOWITZ, Marc. Cultural activities. *New Herald*, [s.l.], 21 mai. 1945.
- BEVILACQUA, O. Convicções estéticas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1952.
- BORGES, Pery. Gaúchos no Rio - Luiz Cosme. *A Hora*, Porto Alegre, 14 jul. 1955.
- BRELET, Gisèle. *Esthétique et création musicale*. Paris: PUF, 1947.
- _____. *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. 2 v. Paris: PUF, 1949.
- BRINDLE, Reginald Smith. *Serial composition*. London: Oxford University Press, 1980.
- CABAL, Heelio. Luiz Cosme e a 'Salamanca do Jaráu'. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 set. 1933.
- CARVALHO, Esaú de. Horizontes de música. *O Popular*, [s. l.], 12 nov. 1953.
- C.D.A. Trinta por cento. *Correio da Manhã*, [s. l.], 03 jul. 1955.
- CHEDIAK, Almir. *Dicionário de acordes cifrados*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1984.
- COM SATISFAÇÃO registramos o aparecimento. Luiz Cosme em "Compositores de América". *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 abr. 1957.
- COMBARIÉU, Jules. *Histoire de la musique – des origines au début du XX^e siècle*. 3 v. Paris: Armand Colin, 1948.
- COSME, Luiz. Considerações sobre a música atonal e a técnica dos doze sons. *Cultura*, Rio de Janeiro, jan.-abr. 1949.
- _____. O compositor e os temas folclóricos. *IPASE*, [s.l.], jun. 1950.
- _____. Para onde vai a música?. *A Manhã*. s.l., 23 set. 1951a.
- _____. Correlação e estilo musicais. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 14 out. 1951b.
- _____. Convicções Estéticas. *Intercâmbio*. [s.l.], v. 10, n. 3/4, 1952a, p. 36-37.
- _____. *Música e tempo*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional-MEC, 1952b.
- _____. A matéria sonora em Stravinski. *Boletim Informativo*, p. 2, Rio de Janeiro, jan/fev 1953a.
- _____. O Bumba-Meu-Boi. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1953b.
- _____. [s.t.]. *Anuário do Rádio*, Rio de Janeiro, nov. 1953c.
- _____. Música Concreta. *Diário Carioca*, 27 dez. 1953d.
- _____. *Horizontes de música*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional-MEC, 1953e.
- _____. Música popular do sul. *Diário de Notícias*, 25 jul. 1954.
- _____. Criação musical. *Jornal do Comércio*, [s.l.], 01 set. 1957a.
- _____. Villa Lôbos. *Jornal do Comércio*, [s.l.], 29 set. 1957b.
- _____. Tres épocas de la música erudita. *Historium*, Buenos Aires, jan. 1958a.
- _____. La création du monde. *Jornal do Comércio*, [s.l.], 23 fev. 1958b.

- _____. *Introdução à música*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1959a.
- _____. *Música, sempre música*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959b.
- _____. História e atualidade da PRA 2 - Rádio MEC. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 01 mai. 1960.
- _____. *Música de câmara*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional-MEC, 1961.
- _____. *Reflexões sobre a música brasileira*. Manuscrito inédito, 1963.
- _____. Música de câmara inglesa. *Separata da Revista do Livro*, n. 25, Rio de Janeiro, mar. 1964, p. 225-229.
- COSME, Zilda. Cosme – panorama da sua composição musical. *Separata da Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 21/22, mar.-jun. 1961, p. 239-246.
- _____. *Correspondência a Roque Cordero*. Rio de Janeiro, [s.d.].
- _____. *Correspondência à Academia Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, 18 dez. 1975a.
- _____. *Correspondência à SBAT*. Rio de Janeiro, 30 dez. 1975b.
- DELEUZE, Gilles. *O bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- DHINAC, Ivan. [...] Vila-Lobos. *Correio da Manhã*, [s.l.], 1936.
- ENCERROU-SE no dia 23 de setembro. Concurso anual de composição. *Música e Músicos do Brasil*, Rádio Ministério da Educação e Cultura, out. 1950.
- ESTÁ marcado para 19 do corrente. Notas de arte. *Correio do Povo*, Porto Alegre, set. 1935.
- FIGUEIREDO, Lucília de. Katherine Dunham e o folclore brasileiro. *Diário de Notícias*, [s.l.], 1950.
- F. L. G. Inquérito aos compositores brasileiros - IV Luís Cosme. *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, v. 9, n. 94, jan. 1959, p. 204-205.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. A Salamanca do Jarau. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1945.
- _____. Criação Musical. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1952.
- FUBINI, Enrico. *L'estetica musicale dal settecento a oggi*. Torino: Einaudi, 2001.
- GRIER, James. *The critical editing of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- GUARNIERI, Mozart Camargo. Carta Aberta. *Resenha Musical*, São Paulo, v. 4, n. 37, set. 1941, p. 29.
- _____. *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*. São Paulo, 7 nov. 1950.
- GUERRA PEIXE, César. Aspectos da música popular. *Boletim Música Viva*. Rio de Janeiro, nov. 1946, p. 28-36.
- GUIDO, Ângelo. O espetáculo coreográfico de Tony Seitz Petzhold. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 09 set. 1945.

- HÁ ALGUNS dias. Comentário do dia. *Diário da Noite*, Porto Alegre, 1945.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Campinas: UNICAMP, 1989.
- HEGEL, Georg W. Friedrich. *Curso de Estética*. Vol. III. São Paulo: EDUSP, 2002.
- HINDEMITH, Paul. *The craft of musical composition*. London: Schott, 1970.
- H.P. De Manuel Bandeira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1953.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa, 2001.
- KIEFER, Bruno. Luiz Cosme e o nacionalismo musical. *A Hora*, Porto Alegre, dez. 1957.
- KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Carta de Koellreutter a Guarneri*. Rio de Janeiro, 7 jun. 1941.
- _____. *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil: Resposta a Camargo Guarneri*. Rio de Janeiro, 22 dez. 1950.
- KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. *Tonal harmony*. New York: Alfred Knopf, 1989.
- KRIEGER, Edino. Abolir o academicismo dogmático. *Tribuna da Imprensa*, [s.l.], 15 nov. 1952.
- _____. Luis Cosme faz 50 anos. [s.t.; s.l.], 1958.
- _____. Luiz Cosme. *Música e músicos do Brasil: festival Luiz Cosme*. Rio de Janeiro: Rádio Ministério da Educação e Cultura, 26 out. 1959. Programa de Concerto.
- _____. O pequeno grande mundo musical de Luís Cosme. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 jan. 1976.
- L. 34º Concerto do Departamento Municipal de Cultura. [s.t.], São Paulo, nov. 1937.
- LANER, Léo. Luiz Cósme e a ‘Salamanca do Jarau’. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1933.
- LEIBOWITZ, René. *Introduction à la musique de douze sons*. Paris: L’Arche, 1981.
- LESSA, L. C. Barbosa. Música popular do sul. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 07 ago. 1954.
- LIMA, J. C. Cavalheiro. No Rio, um gaúcho que não se mete em política. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 30 out. 1954, p. 50-54.
- _____. Luiz Cosme - notas sôbre a obra. *Correio do Povo*, Porto Alegre, jan. 1957.
- _____. Luís Cosme, o maior músico do Rio Grande. [s.t.; s.l.], 25 jul. 1965.
- LUIZ Cosme é um dos nomes. Luiz Cosme - artista do Brasil de Hoje. *Carioca*, Rio de Janeiro, 1937.
- MARIZ, Vasco. *A canção de câmara no Brasil*. Porto: Progridior, 1948.
- MARCONDES, Gení. Salamanca do Jarau. *Sesinho*, [s.l.], n. 68, jul. 1953, p. 4-5/38.
- MATTOS, Fernando Lewis de. *A Salamanca do Jarau de Luiz Cosme: análise musical e história da recepção crítica*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

- MEYER, Irene. Luis Cosme homenageado por seus conterrâneos. *Revista do Globo*, Porto Alegre, jan. 1957.
- MIRANDA NETTO, Garcia de. Luiz Cosme e a lenda da Salamanca. *A Noite*, [s.l.], 09 jan. 1944.
- MOLINO, Jean. Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en Jeu*, n. 17, 1975, p. 37-62.
- MOTTE, Diether de la. *Armonía*. Barcelona: Labor, 1989.
- MÚSICA VIVA, Grupo. O nosso programa. *Boletim Música Viva*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, mai. 1940, p. 1.
- _____. Estatutos. In: KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa, 2001, p. 217-222. Estatutos: Rio de Janeiro, 1943.
- _____. Manifesto 1944. In: NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981, p. 94. Manifesto: Rio de Janeiro, 01 mai. 1944.
- _____. Manifesto 1945. In: KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa, 2001, p. 246-253. Manifesto: Rio de Janeiro, 1945.
- _____. Roteiro do programa radiofônico Música Viva. In: KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa, 2001, p. 302-307. Programa Música Viva: 12 jan. 1946a.
- _____. Roteiro do programa radiofônico Música Viva. In: KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa, 2001, p. 67-68. Programa Música Viva: 30 mar. 1946b.
- _____. Manifesto 1946: declaração de princípios. *Boletim Música Viva*. Rio de Janeiro: Música Viva, 01 nov. 1946c, p. 1-4.
- _____. Roteiro do programa radiofônico Música Viva. In: KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa, 2001, p. 327-338. Programa Música Viva: 13 ago. 1949.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une semiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- _____. *Music and discourse - toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990a.
- _____. Semiologia musical e pedagogia da análise. *Opus*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, jun. 1990b, p. 50-58.
- NEGREIROS, Jayme. "Música brasileira veiu de três raças tristes". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1958.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- O COMPOSITOR gaúcho Luiz Cosme. Coração de Luiz Cosme pára em Santa Teresa, onde vivia doente e em silêncio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1965.

- O CONSELHO Britânico acaba de oferecer. Entrega de discos ingleses à Biblioteca Demonstrativa Castro Alves e ao compositor Luiz Cosme. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1944.
- OBINO, Aldo. Notas II - o concerto regido por Júlio Grau. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 04 jul. 1945a.
- _____. ‘Salamanca do Jarau’, hoje, no São Pedro. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 07 set. 1945b.
- _____. Luiz Cosme no Rio. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 19 set. 1945c.
- O DIRETOR do Instituto de Belas Artes. A Salamanca do Jarau. [s.t.; s.l.], 1936.
- OLIVEIRA, Magdala da Gama. Falam os compositores. *O Sol*, [s.l.], 14 jan. 1951.
- OS LIVROS mais vendidos da quinzena. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 04 mar. 1960.
- PAZ, Ermelinda. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: MusiMed, 2002.
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-century harmony*. New York: Norton, 1961.
- POR diversas vezes. A partitura musical da Salamanca do Jarau será executada em Nova York pela orquestra de Toscanini. *Diário da Noite*, Porto Alegre, 15 out. 1945.
- QUEM sobe a Santa Tereza. Compositor de música erudita no Brasil não ganha para viver. *Jornal de Letras*, [s.l.; s.d.].
- REALIZOU-SE ontem. Artes e artistas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 nov. 1937.
- RIEMANN, Hugo. *Composición musical*. Barcelona: Labor, 1943.
- SANTORO, Cláudio. Correspondência a H. J. Koellreutter. In: KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa, 2001. Carta de Santoro: Lavrinhas, 28 jan. 1947.
- _____. Correspondência ao Grupo Música Viva. In: KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa, 2001. Carta de Santoro: Paris, 20 jun. 1948a.
- _____. Problemas da música contemporânea brasileira em face das resoluções e do apêlo do Congresso de Praga. *Fundamentos*, São Paulo, v. 2, n. 3, ago. 1948b, p. 233-240.
- SANZ, José. Luís Cosme. *Guayra*, Curitiba, set. 1949, p. 18-19/38.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- SEGUIU na manhã de hoje para o Rio. “Fiquei encantado com a cultura artística do povo paulistano”. *Folha da Noite*, São Paulo, nov. 1937.
- SILVA, Flávio. Encontro com Luis Cosme. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1959.
- _____. Luís Cosme, uma interpretação. *Cultura*, Brasília, v. 5, n. 20, jan./mar. 1976.
- SILVEIRA, F. Transmissão de obras brasileiras. [s.t.], Rio de Janeiro, 1948.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Madrid: Taurus, 1986.

- TACUCHIAN, Ricardo. *Academia Brasileira de Música: um espaço espiritual do músico brasileiro na Casa de Villa-Lobos*. Site: <http://www.abmusica.org.br/>, acessado em 25 abr. 2005.
- TOSTES, Theodomiro. Lembrança de Luiz Cosme. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22 ago. 1965, p. 25-27.
- ULEHLA, Ludmila. *Contemporary harmony*. New York: The Free Press, 1967.
- VEM O Vereador Glênio Peres. Uma rua para o autor de “Gauchinha”. *Correio do Povo*, Porto alegre, 30 out. 1966.

6. ANEXOS

CORRESPONDÊNCIA DE LUIZ COSME

(de acordo com informe datilografado encontrado no acervo do compositor)

Correspondência passiva de Luiz Cosme:

| | |
|---------------------------------|---------------------------|
| Athos Damaceno Ferreira | 02 cartas |
| Nelson Boeira Faedrich | 03 cartas |
| Arnaldo Estrela e M. Yacovino | 01 carta |
| | 01 bilhete |
| | 01 cartão |
| Afrânio Coutinho | 02 cartas |
| Ovídio Chaves | 01 carta |
| Ênio de Freitas e Castro | 05 cartas |
| | 01 cartão |
| Luiz Heitor Corrêa de Azevedo | 09 cartas |
| Theodomiro Tostes | 08 cartas |
| | 02 cartões c/ C. Meireles |
| Inimá de Paula | 02 cartas |
| | 07 cartões |
| Djanira | 03 cartões |
| Cecília Meireles e Heitor Grilo | 02 cartões |
| Esteban Eitler | 01 cartão |
| Arnaldo Rebelo | 01 cartão |
| Jacobo | 01 cartão |
| Andrade Muricy | 01 cartão |
| Helena Antipof | 01 cartão |
| Teresa Massow | 01 carta |
| | 03 cartões |
| J. Braga Alves | 01 carta |
| | 01 cartão |
| Herbert | 02 cartas |
| Guilherme Espinosa | 06 cartas |
| Paulo Guedes | 01 carta |
| Caetano Dias | 01 carta |
| Luiz Martins | 01 carta |
| Luiz Ellmerich | 01 carta |
| Ênio Silveira | 01 carta |
| Chico Barbosa | 01 carta |
| Zito Baptista Filho | 01 carta |
| Jayme Andrade | 01 carta |
| Corte Real | 02 cartas |
| Egbert Sormani | 01 carta |
| Francisco Curt Lange | 45 cartas |

| | |
|---------------------------|---|
| G. Trindade Leal | 01 carta 01 cartão |
| H. J. Koellreutter | 10 cartas 01 cartão 01 música |
| J. C. Cavlleiro Lima | 11 cartas |
| Marc Berkowitz | 02 cartas |
| Lya Bastian Meyer | 2 cartas |
| Vasco Mariz | 06 cartas 01 cartão |
| Manuel Barata | 02 cartas |
| Armando Albuquerque | 06 cartas |
| Gino Alfonsi | 05 cartas |
| Circe Amado | 01 carta |
| Carlos Drumond de Andrade | 02 cartas |
| Maestro Bosmann | 02 cartas |
| Frederico Richter | 01 carta |
| José Siqueira | 01 carta |
| Hermann Scherchen | 01 carta |
| Carleton Spreague Smith | 03 cartas |
| Oscar Simm | 02 cartas |
| Isaac Feldman | 01 carta |
| Rosa Pessoa | 01 carta |
| Pedro Tronpowsky Taulois | 06 cartas 03 cartões |
| Hugo di Primo Paz | 01 carta |
| Paulo Armando | 01 carta |
| Garcia de Miranda Neto | 01 carta |
| Mira | 01 carta |
| Bruno Kiefer | 11 cartas |
| Hélio Gravatá | 03 cartas |
| Nascimento Brito | 01 carta |
| Arno Gall | 01 carta |
| Noel Goss | 01 carta |
| Mário de Andrade | 02 cartas 02 cartas da secretária 01 cartão |
| Eryaldo Canabrava | 01 telegrama |
| Darcy van der Halen | 01 carta 02 cartas |

Correspondência ativa de Luiz Cosme:

105 cartas escritas por Luiz Cosme.

160 cartas escritas pelo pai e irmãos de L. Cosme.

73 cartas de L. Cosme para o pai.

03 cartões de L. Cosme manuscritos.

53 ofícios, alguns desdobrados em 4 ou cinco cartas. Plano Tese apresentado por L. Cosme no 1º Congresso de Arte, em 1958, Porto Alegre.

Normas para as condições de execução de verbetes e entradas destinadas à Enciclopédia Brasileira, apresentada por L. Cosme.

Lista organizada por Iberê Camargo para a compra da cadeira de rodas.

Dois álbuns de música oferecidos por Cecília Meireles e Koellreutter. Pequeno histórico sobre o tratamento com as vacinas soviéticas Margulis, com orientação do Dr. José Belini Barza, inclusive a tradução de Evandro Pequeno.

Carta Aberta aos músicos do Brasil.

Lista da Coleção de livros de Luiz Cosme.

Manuscrito de Luiz Cosme sobre a encenação da *Salamanca do Jarau*.

Receituário médico, tratamento da tuberculose, etc.

CATÁLOGO DAS OBRAS MUSICAIS DE LUIZ COSME

1. PRIMEIRAS VERSÕES

| Composição | Título | Gênero/Função | Formação Instrumental | Estréia | Editor | Obs. |
|------------|---------------------------|-----------------------------|---|---------|-----------|--------------|
| 1930 | Saci-Pererê | piano solo | pn | 1931 | EA, GEM | P, G |
| 1931 | Canção do Tio Barnabé | piano solo | pn | 1931 | ECIC, GEM | P, G |
| 1931 | Dança do Fogareiro | piano solo | pn | 1931 | EA, GEM | P, G |
| 1931 | Acalanto | canção | m-sop, pn | 1931 | ARGM | |
| 1931 | Aquela China | canção | m-sop, pn | 1931 | EA | |
| 1931 | Balada para os Carreiros | canção | m-sop, pn | 1931 | EA | |
| 1931 | Colonial | canção | m-sop, pn | 1935 | EA | |
| 1931 | Mãe d'Água Canta | mús. de câm. | vn, pn | 1935 | IV, GEM | P, G |
| 1932 | Oração à Teiniaguá | mús. de câm. | vn, pn | 1935 | EA | P, G |
| 1932 | Gauchinha | canção | m-sop, pn | | EA | P |
| 1932 | Pequena Suíte | mús. de câm. | 2 vn, vl, vc, pn | 1935 | GEM | P |
| 1933 | Falação de Anhangá-Pitã | mús. de câm. | vc, pn | | MV | P |
| 1933 | Quarteto n.º 1 | mús. de câm. | 2 vn, vl, vc | 1935 | MS | P, G |
| 1934 | Bombo | canção | barít, pn | 1935 | MV | P |
| 1935 | Salamanca do Jarau | lenda-bailado | orq.: 3212122-43311-tmp-perc, cel, hrp, pn, crd | 1936 | RS | P, G |
| 1935 | Brincando de Pegar | mús. de câm. | vn, pn | 1935 | MS | |
| 1936 | Prelúdio | mús. autôn. | orq.: 3122-4331-tmp, cel, crd | 1936 | MS | |
| 1937 | Idéia Fixa n.º 1 | mús. autôn. | orq.: 3222-4331-tmp-perc, hrp, crd | | MS | extraviada |
| 1937 | Maria Bonita | trilha cinema | orquestra | | MS | extraviada |
| 1946 | Lambe-Lambe | bailado | orq.: 2121-3200-perc, pn, crd | 1948 | MS | G |
| 1946 | O Menino Atrasado | mus. incident. (marionetes) | fl, cl, tbn, solistas, coro fem, 2vn, vl, vc | 1946 | MS | |
| 1947 | Cantiga | canção | m-sop, pn | 1959 | MS | P |
| 1947 | Chorinho | canção | m-sop, pn | 1959 | MS | P |
| 1947 | Modinha | canção | m-sop, pn | 1959 | MS | P |
| 1948 | Madrugada no Campo | canção | sop, pn | 1948 | MS | P |
| 1948 | Antígona | mus. incident. (tragédia) | orq.: 2212-0422-tmp, tnt, hrp, crd | | MS | P extraviada |
| 1949 | Nau Catarineta | mus. incident. (marionetes) | coro masc, crd | 1949 | MS | |
| 1949 | Vento Norte | trilha cinema | orquestra | | MS | extraviada |
| 1950 | Novena à Senhora da Graça | poema-bailado | 2 vn, vl, vc, pn, bail., narrad. | 1951 | MS | P, G |

2. TRANSCRIÇÕES

| Composição | Título | Gênero/Função | Formação Instrumental | Estréia | Editor | Obs. |
|------------|-------------------------|----------------|---|---------|--------|------|
| 1934 | Bombo | canção de câm. | barít, fl, 2cl, fg, tbn, bmb, pdr, t mb | 1935 | BLAM | P |
| 1935 | Falação de Anhangá-Pitã | mús. de câm. | vn, pn | 1935 | MS | |
| 1937 | Canção do Tio Barnabé | mús. autôn. | orquestra | | MS | |
| 1939 | Oração à Teiniaguá | mús. autôn. | orquestra | 1947 | MS | |
| 1939 | Falação de Anhangá-Pitã | mús. autôn. | orquestra | 1947 | MS | |
| 1942 | Brincando de Pegar | mús. autôn. | orquestra | | MS | |
| 1946 | Dança do Fogareiro | mús. de câm. | 2 vn, vl, vc | | MS | |
| 1946 | Mãe d'Água Canta | mús. de câm. | 2 vn, vl, vc | | MS | |
| 1946 | Oração à Teiniaguá | mús. de câm. | 2 vn, vl, vc | | MS | |

3. POR GÊNERO

| Composição | Título | Gênero/Função | Formação Instrumental | Estréia | Editor | Obs. |
|------------------------|--------------------------|----------------|---|---------|-----------|------|
| MÚSICA VOCAL | | | | | | |
| 1931 | Acalanto | canção | m-sop, pn | 1931 | ARGM | |
| 1931 | Aquela China | canção | m-sop, pn | 1931 | EA | |
| 1931 | Balada para os Carreiros | canção | m-sop, pn | 1931 | EA | |
| 1931 | Colonial | canção | m-sop, pn | 1935 | EA | |
| 1932 | Gaúchinha | canção | m-sop, pn | | EA | P |
| 1934 | Bombo | canção | barít, pn | 1935 | MV | P |
| 1934 | Bombo | canção de câm. | barít, fl, 2cl, fg, tbn, bmb, pdr, t mb | 1935 | BLAM | P |
| 1947 | Cantiga | canção | m-sop, pn | 1959 | MS | P |
| 1947 | Chorinho | canção | m-sop, pn | 1959 | MS | P |
| 1947 | Modinha | canção | m-sop, pn | 1959 | MS | P |
| 1948 | Madrugada no Campo | canção | sop, pn | 1948 | MS | P |
| PIANO SOLO | | | | | | |
| 1930 | Saci-Pererê | piano solo | pn | 1931 | EA, GEM | P, G |
| 1931 | Canção do Tio Barnabé | piano solo | pn | 1931 | ECIC, GEM | P, G |
| 1931 | Dança do Fogareiro | piano solo | pn | 1931 | EA, GEM | P, G |
| SOLISTA E PIANO | | | | | | |
| 1931 | Mãe d'Água Canta | mús. de câm. | vn, pn | 1935 | IV, GEM | P, G |
| 1932 | Oração à Teiniaguá | mús. de câm. | vn, pn | 1935 | EA | P, G |
| 1933 | Falação de Anhangá-Pitã | mús. de câm. | vc, pn | | MV | P |
| 1935 | Falação de Anhangá-Pitã | mús. de câm. | vn, pn | 1935 | MS | |
| 1935 | Brincando de Pegar | mús. de câm. | vn, pn | 1935 | MS | |

| QUARTETO DE CORDAS | | | | | | |
|-------------------------------|---------------------------|--------------------------------|--|------|-----|-----------------|
| 1933 | Quarteto n.º 1 | mús. de câm. | 2 vn, vl, vc | 1935 | MS | P, G |
| 1946 | Dança do Fogareiro | mús. de câm. | 2 vn, vl, vc | | MS | |
| 1946 | Mãe d'Água Canta | mús. de câm. | 2 vn, vl, vc | | MS | |
| 1946 | Oração à Teiniaguá | mús. de câm. | 2 vn, vl, vc | | MS | |
| QUARTETO COM PIANO | | | | | | |
| 1932 | Pequena Suíte | mús. de câm. | 2 vn, vl, vc, pn | 1935 | GEM | P |
| ORQUESTRA | | | | | | |
| 1936 | Prelúdio | mús. autôn. | orq.: 3122-4331- tmp, cel, crd | 1936 | MS | |
| 1937 | Idéia Fixa n.º 1 | mús. autôn. | orq.: 3222-4331- tmp-perc, hrp, crd | | MS | extraviada |
| 1937 | Canção do Tio Barnabé | mús. autôn. | orquestra | | MS | |
| 1939 | Oração à Teiniaguá | mús. autôn. | orquestra | 1947 | MS | |
| 1939 | Falação de Anhangá-Pitã | mús. autôn. | orquestra | 1947 | MS | |
| 1942 | Brincando de Pegar | mús. autôn. | Orquestra | | MS | |
| BAILADO | | | | | | |
| 1935 | Salamanca do Jarau | lenda-bailado | orq.: 3212122- 43311-tmp-perc, cel, hrp, pn, crd | 1936 | RS | P, G |
| 1946 | Lambe-Lambe | bailado | orq.: 2121-3200- perc, pn, crd | 1948 | MS | G |
| 1950 | Novena à Senhora da Graça | poema-bailado | 2 vn, vl, vc, pn, bail., narrad. | 1951 | MS | P, G |
| MÚSICA DE CENA | | | | | | |
| 1946 | O Menino Atrasado | mus. incident. (marionetes) | fl, cl, tbn, solistas, coro fem, 2vn, vl, vc | 1946 | MS | |
| 1948 | Antígona | mus. incident. (tragédia) | orq.: 2212-0422- tmp, tnt, hrp, crd | | MS | P extraviada |
| 1949 | Nau Catarineta | mus. incident. (marionetes) | coro masc, crd | 1949 | MS | |
| TRILHA CINEMATOGRAFICA | | | | | | |
| 1937 | Maria Bonita | trilha cinema | orquestra | | MS | extraviada |
| 1949 | Vento Norte | trilha cinema | orquestra | | MS | extraviada |

4. ORDEM CRONOLÓGICA

| Composição | Título | Gênero/Função | Formação Instrumental | Estréia | Editor | Obs. |
|------------|--------------------------|-----------------------------|---|---------|-----------|------------|
| 1930 | Saci-Pererê | piano solo | pn | 1931 | EA, GEM | P, G |
| 1931 | Canção do Tio Barnabé | piano solo | pn | 1931 | ECIC, GEM | P, G |
| 1931 | Dança do Fogareiro | piano solo | pn | 1931 | EA, GEM | P, G |
| 1931 | Acalanto | canção | m-sop, pn | 1931 | ARGM | |
| 1931 | Aquela China | canção | m-sop, pn | 1931 | EA | |
| 1931 | Balada para os Carreiros | canção | m-sop, pn | 1931 | EA | |
| 1931 | Colonial | canção | m-sop, pn | 1935 | EA | |
| 1931 | Mãe d'Água Canta | mús. de câm. | vn, pn | 1935 | IV, GEM | P, G |
| 1932 | Oração à Teiniaguá | mús. de câm. | vn, pn | 1935 | EA | P, G |
| 1932 | Gauchinha | canção | m-sop, pn | | EA | P |
| 1932 | Pequena Suíte | mús. de câm. | 2 vn, vl, vc, pn | 1935 | GEM | P |
| 1933 | Falação de Anhangá-Pitã | mús. de câm. | vc, pn | | MV | P |
| 1933 | Quarteto n.º 1 | mús. de câm. | 2 vn, vl, vc | 1935 | MS | P, G |
| 1934 | Bombo | canção | barít, pn | 1935 | MV | P |
| 1934 | Bombo | transcrição | barít, fl, 2cl, fg, tbn, bmb, pdr, tmb | 1935 | BLAM | P |
| 1935 | Salamanca do Jarau | lenda-bailado | orq.: 3212122-43311-tmp-perc, cel, hrp, pn, crd | 1936 | RS | P, G |
| 1935 | Falação de Anhangá-Pitã | transcrição | vn, pn | 1935 | MS | |
| 1935 | Brincando de Pegar | mús. de câm. | vn, pn | 1935 | MS | |
| 1936 | Prelúdio | mús. autôn. | orq.: 3122-4331-tmp, cel, crd | 1936 | MS | |
| 1937 | Idéia Fixa n.º 1 | mús. autôn. | orq.: 3222-4331-tmp-perc, hrp, crd | | MS | extraviada |
| 1937 | Canção do Tio Barnabé | transcrição | orquestra | | MS | |
| 1937 | Maria Bonita | trilha cinema | orquestra | | MS | extraviada |
| 1939 | Oração à Teiniaguá | transcrição | orquestra | 1947 | MS | |
| 1939 | Falação de Anhangá-Pitã | transcrição | orquestra | 1947 | MS | |
| 1942 | Brincando de Pegar | transcrição | orquestra | | MS | |
| 1946 | Lambe-Lambe | bailado | orq.: 2121-3200-perc, pn, crd | 1948 | MS | G |
| 1946 | Dança do Fogareiro | transcrição | 2 vn, vl, vc | | MS | |
| 1946 | Mãe d'Água Canta | transcrição | 2 vn, vl, vc | | MS | |
| 1946 | Oração à Teiniaguá | transcrição | 2 vn, vl, vc | | MS | |
| 1946 | O Menino Atrasado | mus. incident. (marionetes) | fl, cl, tbn, solistas, coro fem, 2vn, vl, vc | 1946 | MS | |
| 1947 | Cantiga | canção | m-sop, pn | 1959 | MS | P |
| 1947 | Chorinho | canção | m-sop, pn | 1959 | MS | P |
| 1947 | Modinha | canção | m-sop, pn | 1959 | MS | P |
| 1948 | Madrugada no Campo | canção | sop, pn | 1948 | MS | P |
| 1948 | Antígona | mus. incident. | orq.: 2212-0422- | | MS | P |

| | | | | | | |
|------|---------------------------|--------------------------------|-------------------------------------|------|----|------------|
| | | (tragédia) | tmp, tnt, hrp, crd | | | extraviada |
| 1949 | Nau Catarineta | mus. incident. (marionetes) | coro masc, crd | 1949 | MS | |
| 1949 | Vento Norte | trilha cinema | orquestra | | MS | extraviada |
| 1950 | Novena à Senhora da Graça | poema-bailado | 2 vn, vl, vc, pn, bail., narrad. | 1951 | MS | P, G |

Abreviações:

ARGM – Associação Rio-Grandense de Música. Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

RS – Estado do Rio Grande do Sul, edição oficial.

MV – Edição Música Viva, Rio de Janeiro.

ECIC – Editorial Cooperativa Inter-Americana de Compositores, Montevideo, Uruguai.

IV – Irmãos Vitale. São Paulo, Brasil.

EA – Edição do Autor.

MS – Manuscrito.

(*) Os títulos originais *Sacy Pererê* e *Dansa do Fogareiro* tiveram suas ortografias atualizadas, como o restante dos títulos e citações.

(**) O primeiro catálogo completo das obras de Luiz Cosme foi publicado por sua esposa Zilda, em uma *Separata da Revista do Livro* (cf. COSME, Z., 1961).

COMPARAÇÃO ENTRE OS DIFERENTES MANUSCRITOS DE *LAMBE-LAMBE*

| Nº Ensaio Compasso | Manuscrito: capa a tinta (esboço) | Manuscrito: capa a lápis | Cópia “Acervo LC” | Cópia “OSPA” |
|-----------------------|---|---|---|--|
| | Notas reais | Transpositores | Transpositores | Transpositores |
| [1] [20]-[21] | Pratos junto com acorde dos metais | Sem pratos | Sem pratos | Sem pratos |
| [3] [31]-[32] | Sem percussão | Com percussão | Com percussão | Com percussão |
| [3] [34]-[35] | Sem percussão | Com percussão | Com percussão | Com percussão |
| [4] [39]-[46] | Fl, ob, vno I e vno II: realizam contraponto ao fagote | Vno I e vno II: realizam contraponto ao fagote (notas de preenchimento distintas do manuscrito com capa a tinta) | Vno I e vno II: realizam contraponto ao fagote | Vno I e vno II: realizam contraponto ao fagote |
| [4] [47] | Cb.: mi da segunda oitava | Cb.: mi grave, dobrado ao piano, em oitavas | Cb.: mi grave, em oitavas | Cb.: mi grave, em oitavas |
| [5] [50] | Diferentes esboços para a parte de flauta, com o definitivo no segundo pentagrama, que inicia com a nota si | Fl.: compasso inicia com si | Fl.: pausa no início do compasso (interpretação errada do manuscrito com capa a lápis). | Fl.: compasso inicia com si |
| [5] [53] | Fl: início – lá-si | Fl.: início – si-ré | Fl.: início – si-ré | Fl.: início – si-ré |
| [5] [62] | Fl: 1ª nota – mi bequadro | Fl: 1ª nota – mib | Fl: 1ª nota – mib | Fl: 1ª nota – mib |
| [5] [66] | Fl: 1ª nota – mi bequadro | Fl: 1ª nota – mib | Fl: 1ª nota – mib | Fl: 1ª nota – mib |
| [6] [68] | Fl: última nota – mi bequadro | Fl: última nota – fá | Fl: última nota – fá | Fl: última nota – fá |
| [7] [84] | Está como início de um segundo movimento surpimido posteriormente, ‘Entrada dos Namorados’. Todo o número de ensaio [7] está ausente desta versão. A melodia principal também é diferente dos outros manuscritos. | Segue como um movimento só; a Entrada dos Namorados é um quadro do bailado | Segue como um movimento só; a Entrada dos Namorados é um quadro do bailado. Faltam as indicações de <i>pizzicato</i> e <i>forte</i> . | Segue como um movimento só; a Entrada dos Namorados é um quadro do bailado |
| [9] [101]-[107] | Nesta versão, o solo que está para o trombone, aparece nas violas e violoncelos, em quartas paralelas, com contracanto nos violinos. Todas as partes estão diferentes dos outros manuscritos. | Em [101], há correções a tinta e com lápis vermelho, nas notas dos violinos. Nesta versão, os violinos II dobram os violinos I. | Em [101], os acordes estão somente nos primeiros violinos. | Em [101], os acordes estão nos violinos I e II, porém a parte do violinos II está riscada com lápis. |
| [9] [106] | | Acordes em vno I e II | Acordes somente nos vno I | Acordes em vno I e II, com vno II riscado |
| [9] [108] | Ob.: últ. nota – réb Acordes nas cordas | Ob.: últ. nota – réb Acordes no piano | Ob.: últ. nota – mib Acordes no piano | Ob.: últ. nota – réb Acordes no piano |
| [9]-[10] [110]-[] | Parte de piano em tinta vermelha, mais elaborada do que nos outros manuscritos; aparece contracanto nos violinos e acordes sustentados nas cordas graves. | Parte de piano é acompanhada somente com acorde seco em <i>pizzicato</i> em todas as cordas. | | |
| [10] [112]-[113] | Piano realiza a parte principal, em quartas paralelas; partes com as vozes invertidas com relação à parte de piano dos outros manuscritos. | Sem a parte principal ao piano, violinos realizam a parte principal. | Sem a parte principal ao piano, violinos realizam a parte principal. | Sem a parte principal ao piano, violinos realizam a parte principal. |
| [10] [118]-[120] | Melodia principal ao piano, com contracanto nas madeiras; notas repetidas ligadas nos instrumentos graves | Melodia principal na flauta, sem contracantos; notas repetidas articuladas | Melodia principal na flauta, sem contracantos; notas repetidas articuladas | Melodia principal na flauta, sem contracantos; notas repetidas articuladas |
| [11] [124]-[128] | Melodia principal no piano, com contracanto na flauta e violinos e acompanhamento cordal nas | Melodia principal no <i>piccolo</i> , como contracanto na flauta e oboé; | Melodia principal no <i>piccolo</i> , como contracanto na flauta e oboé; | Melodia principal no <i>piccolo</i> , como contracanto na flauta e oboé; |

| | | | | |
|----------------------|--|---|---|---|
| | cordas graves. | acompanhamento em ritmo de valsa em todas as cordas; notas do fgt: mib-fã | acompanhamento em ritmo de valsa em todas as cordas; notas do fgt: mib-fã | acompanhamento em ritmo de valsa em todas as cordas; notas do fgt: mib-fã |
| [12] | Antes do segmento que equivale a [12], tem as inscrições: “[avião de cartolina branca]” e “[acompanhando o avião de papel]”, com um acorde em <i>tutti</i> . Este trecho não existe nos outros manuscritos. | | | |
| [13] [136]-[138] | Solos de oboé e fagote. | Solos de clarinete e fagote; Cl: última nota - mib | Solos de clarinete e fagote; Cl: última nota - fã | Solos de clarinete e fagote; Cl: última nota - mib |
| [13] [139]- [142] | Neste manuscrito tem música completamente deferente dos outros. | | | |
| [14] [143]-[] | Há várias camadas de esboço, a lápis e a tinta. No final da página seguinte, tem a série de doze sons e a formação de dois acordes, um de nona e décima primeira aumentada e outro de nona e décima terceira menor. Tem um esboço a lápis para a criação da série, que está riscado, e, abaixo, a série propriamente dita. | | | |
| [15] [157] | Cl: ré-dó#-lá | Cl: ré-dó#-lá-fã#-mi | Cl: ré-dó#-lá-fã#-mi | Cl: ré-dó#-lá-fã#-mi |
| [15] [159] | Ob: ré-dó#-lá | Cl: ré-dó#-si (pode ser erro de transposição) | Cl: ré-dó#-si | Cl: ré-dó#-si |
| [15] [160]-[169] | Melodia principal e contraponto ao piano dobrada no clarinete e fagote, contraponto nas cordas agudas, acordes sustentados nas cordas graves; acorde final da seção no piano, os outros em pausa. | Melodia principal no clarinete, contraponto no fagote, acompanhamento ao piano; acorde final da seção nas cordas, com nota sustentada no clarinete, os outros em pausa. | Melodia principal no clarinete, contraponto no fagote, acompanhamento ao piano; acorde final da seção nas cordas, com nota sustentada no clarinete, os outros em pausa. | Melodia principal no clarinete, contraponto no fagote, acompanhamento ao piano; acorde final da seção nas cordas, com nota sustentada no clarinete, os outros em pausa. |
| [16] [169] | Melodia principal na flauta, com acompanhamento nas madeiras e contrabaixo em <i>pizzicato</i> . | Melodia principal na flauta, com acompanhamento no restante da orquestra – o acompanhamento é diferente do primeiro manuscrito. Vno II: sol-réb-sol. | Melodia principal na flauta, com acompanhamento no restante da orquestra. Vno II: sol-réb-sol. | Melodia principal na flauta, com acompanhamento no restante da orquestra. Vno II: sol-réb-sol. |
| [16] [173] | Melodia somente na flauta e piccolo; acompanhamento nas madeiras e trombone; baixo: mib, no piano e nos contrabaixos. | Melodia em pic, fl e ob; acompanhamento no restante da orquestra. Cb: mib Vc: mib-lá | Cb: mib Vc: mi-lá (possivelmente, o mi bequadro resulta de má interpretação do bemol). | Cb: mib Vc: mi-lá |
| [16] [177] | No restante de [16], tem somente uma linha melódica na flauta, sem definição do restante da orquestra. | | Nota réb do fagote circulada com lápis vermelho. | |
| [17] [186] | Vno II; 2ª nota – dó# | Vno II; 2ª nota – dó# | Vno II; 2ª nota – ré | Vno II; 2ª nota – dó# |
| [17] [185]-[] | Orquestração muito semelhante aos outros manuscritos, com acréscimo de piano em [186] e fagote dobrando vc e cb em uma única parte. | | | |
| [19] | Notas das madeiras, em geral, coincidem com os outros manuscritos, porém as notas dos outros instrumentos diferem – os acordes básicos são os mesmos, porém a disposição das notas nos instrumentos são diferentes. | | | |
| [19]- [213] | Notas do piccolo estão escritas na oitava inferior, porém tem | Notas do piccolo no registro agudo. | Notas do piccolo no registro agudo. | Notas do piccolo no registro agudo. |

| | | | | |
|------------|---|---|---|---|
| | anotação de oitava acima, com tinta azul. | | | |
| [19]-[214] | Final com nota fá em <i>pizzicato</i> dobrada em todas as cordas e bombo. | Final com acorde de F em <i>pizzicato</i> nos contrabaixos e violoncelos, trombones e bombo | Final com acorde de F em <i>pizzicato</i> nos contrabaixos e violoncelos, trombones e bombo | Final com acorde de F em <i>pizzicato</i> nos contrabaixos e violoncelos, trombones e bombo |

**COMPARAÇÃO ENTRE OS DIFERENTES MANUSCRITOS DE
NOVENA À SENHORA DA GRAÇA**

| Nº Ensaio Compasso | Manuscrito de 1949 | Manuscrito de 1950 | Cópia do manuscrito de 1950 | Redução para piano |
|------------------------------|---|--|---|---|
| [2] | Vc: última nota – mi# | Vc: última nota – mi# | Vc: última nota – ré# | Pno, m.e.: última nota – mi# |
| [4] | Vno II: ré Vla: mi-sib | Vno II: ré Vla: mi-sib | Vno II: pausa Vla: pausa | Pno, m.e.: mi-sib-ré |
| [2] [12] | Vno II: si# Vc: fá# | Vno II: si# Vc: fá# | Vno II: dó# Vc: sol | Pno, m.d.: 2º tempo – si#-mi Pno, m.e.: 2º tempo – fá#-lá# |
| [6] [29]-[35] | Notas diferentes em todos os instrumentos | | | |
| [8] [46]-[47] | Notas diferentes e mudança de notas entre os instrumentos | | | |
| [9] [50]-[51] | Vno II: fá#-ré | Vno II: fá#-ré | Vno II: fá#-mi | Pno, m.d.: fá#-ré |
| [9] [59] | Vno I: si bequadro, 3º tempo | vno I: si (bemol), 3º tempo | Vno I: si (bemol), 3º tempo | Pno, m.d.: si (bemol), 3º tempo |
| [10] [64] | Vc: sol | Vc: sol | Vc: sol (lá bequadro escrito por cima) | Pno, m.e.: lá bequadro |
| [10] [72] | Vc: lá-mi | Vc: mi | Vc: mi | Ausente |
| [10] [73]-[75] | Pno: diferente disposição das notas | Crd: pausa | Crd: pausa | |
| [12] [95] | Vc: dó#-si | vc: si-si | vc: si-si | Pno, m.e.: dó#-si |
| [15] [113] | Vno I: dó# Vno II: dó# Vla: lá Pno, m.d.: si-sol-ré# | Vno I: mi-dó# Vno II: si-sol Vla: mi Pno, m.d.: ré#-si-dó# | Vno I: mi-dó# Vno II: si-sol Vla: mi Pno, m.d.: ré#-si-dó# | |
| [17] [126] | | Crd: si | Crd: lá | Pno, m.d.: lá |
| [20] [144] | Vc: lá | Vc: si | Vc: lá | Ausente |
| [20] [151] | Pno, m.e.: láb-mib-fá Vc: láb-mib | Pno, m.e.: láb-mib-fá Vc: láb-mib | Pno, m.e.: láb-mi-fáb Vc: lá-mi | Pno, m.e.: láb-mi-fá |
| [21] [154] | Pno, m.d.: si bequadro | Pno, m.d.: si bequadro | Pno, m.d.: sib | Pno, m.d.: si bequadro |
| [21] [159] | Vno I: mi-sol#-ré (cf. c. [122]) | Vno I: mi-sol#-si (houve erro de cópia aqui que se projetou nas outras cópias) | Vno I: mi-sol#-si | Pno, m.d.: mi-sol#-si |
| [22] [169] | Pno: dó grave, <i>loco</i> | Pno: dó grave, <i>loco</i> | Pno: dó grave, 8ª abaixo | Pno: dó grave, 8ª abaixo |
| [25] [186] | Pno: última nota – dó | Pno: última nota – dó | Pno: última nota – ré | Pno: última nota – dó |
| [25] [187] | Pno, m.d.: acorde – fá#-sol#-dó# | Pno, m.d.: acorde – fá#-sol#-dó# | Pno, m.d.: acorde – fá#-sol#-dó bequadro | Pno, m.d.: acorde – fá#-sol#-dó bequadro |
| [26] [193] | Pno, m.d.: final – lá natural | Pno, m.d.: final – láb (houve erro de cópia aqui que se projetou nas outras cópias) | Pno, m.d.: final – láb | Pno, m.d.: final – láb |
| [26] [196] | Pno: com acordes na parte intermediária | Pno: sem acordes na parte intermediária (houve erro de cópia aqui que se projetou nas outras cópias) | Pno: sem acordes na parte intermediária | Pno: sem acordes na parte intermediária |
| [27] [201] | Pno, m.e.: dó# | Pno, m.e.: dó# | Pno, m.e.: ré | Pno, m.e.: dó# |
| [32]-[33] [226]- [228] | Vno II: si (harm. nat.) | Vno II: si (harm. nat.) | Vno II: sib (impossível) | Ausente |
| [34]-[35] [237]- [238] | Vno II: si (harm. nat.) Pno, m.d.: ré-mi | Vno II: si (harm. nat.) Pno, m.d.: ré-mi | Vno II: sib (impossível) Pno, m.d.: dó-ré-mi | Ausente |
| [38] [258] | Vla II: fá bequadro-mi | Vla II: fá bequadro-mi | Vla II: fáb-mi (está riscado bequadro, por cima, a lápis) | Ausente |
| [38] [260] | Vno II: fá-ré Pno, m.d.: acorde – si-ré-fá#- | Vno II: fá-ré Pno, m.d.: acorde – si-ré-fá#- | Vno II: fá-dó Pno, m.d.: acorde – si-ré#-fá#-si | Pno, m.d.: fá-dó |

| | | | | |
|-------------------------|---|---|--|---|
| | si | si | | |
| [38] [267] | Vno II: última nota – sol | Vno II: última nota – sol | Vno II: última nota – si | Ausente |
| [40] [282] | Vla: sol-mi Pno, m.e.: 3º tempo – ré bequadro | Vla: fã-ré Pno, m.e.: 3º tempo – ré (sem alteração) | Vla: fã-ré Pno, m.e.: 3º tempo – ré (sem alteração) | Pno, m.e.: 3º tempo – ré (sem alteração) |
| [41] / [285] | Pno, m.e.: 1º acorde – ré-sib- ré | Pno, m.e.: 1º acorde – ré-lá-si- dó | Pno, m.e.: 1º acorde – ré-si-ré | Pno: ré-lá-ré |
| [41] [287] | Vno I: si-réb-lá | Vno I: si-réb-lá | Vno I: sib-réb-lá | Ausente |
| [41] [288] | Vla: dó | Vla: pausa | Vla: dó | Ausente |
| [41] [289] | Pno, m.e.: lá-fã | Pno, m.e.: lá-fã | Pno, m.e.: fã-fã | Ausente |
| [46] [332] | Pno, m.e.: final – lá (semínima) | Pno, m.e.: final – lá-lá (colcheias) | Pno, m.e.: final – lá-lá (colcheias) | Pno, m.e.: final – lá (semínima) |
| [47] [342] | Vla: si/sol-sol-mi Vc.: sol (baixo) | Vla: si/sol-sol-mi Vc.: sol (baixo) | Vla: si/sol-lá-mi Vc.: sol (baixo) | Pno, m.e.: sol-sol-mi Pno, baixo: lá bequadro |
| [48] [345] | Vno I: lá-lá-sol | Vno I: láb-láb-sol | Vno I: láb-láb-sol | Pno, m.d.: lá-lá-sol |
| [54] [377]- [380] | Vla: sol-láb | Vla: fã-láb | Vla: sol-láb | Ausente |
| [54] [382] | Vno I: sol | Vno I: mi | Vno I: mi | Pno, m.d.: mi |
| [55] [386] | Vla: do-solb Vc: 1ª nota – mi | Vla: do-sol Vc: 1ª nota – mi | Vla: do-solb Vc: 1ª nota – mib | Ausente |
| [55] [389]- [390] | Pno, m.d.: ré#-fã-lá-dó# Pno, m.e.: si-ré#-fã-sol# | Pno, m.d.: ré#-fã-lá-dó# Pno, m.e.: si-ré#-fã-sol# | Pno, m.d.: ré#-fã#-lá-dó Pno, m.e.: si-ré#-fã#-sol | Pno, m.d.: ré#-fã-lá-dó# Pno, m.e.: si-ré#-fã-sol# |
| [56] [394] | Pno, m.e.: si-ré#-fã-sol# | Pno, m.e.: si-ré#-fã-sol# | Pno, m.e.: si-ré#-fã-sol# | |
| [57] [397] | Pno, m.d.: solb-mi/solb-si Vno I: dó-solb Vno I: dó-solb Vla: ré-sib | Pno, m.d.: sol-mi/solb-sib Vno I: dó-solb Vno I: dó-solb Vla: ré-sib | Pno, m.d.: sol-mi/solb-sib Vno I: dó-sol Vno I: dó-sol Vla: ré-si | Pno, m.d.: sol-mi/solb-sib |
| [57] [398] | Pno, m.d.: solb-si/mi bequadro-sol (sem alteração)/lá bequadro (impreciso) | Pno, m.d.: solb-sib/mi bequadro-solb /lá bequadro (impreciso) | Pno, m.d.: solb-sib/mi -sol bequadro /láb | Pno, m.d.: solb-sib/mi -sol bequadro /láb (impreciso) |
| [57] [401] | Pno, m.e.: lá-ré-fã# | Pno, m.e.: lá- fã# | Pno, m.e.: lá- fã# | Pno, m.e.: lá- fã# |
| [57] [402] | Pno, m.d.: fã-láb-dó-ré-fã/sol- dó# Pno, m.e.: sib-solb-láb-dó | Pno, m.d.: fã-láb-dó-ré-fã/dó# Pno, m.e.: sib-solb-lá-dó | Pno, m.d.: fã-láb-dó -fã/ dó# Pno, m.e.: sib-solb-lá-dó | Pno, m.d.: fã-láb-dó-ré- fã/sol-dó# Pno, m.e.: sib-solb-lá-dó |
| [58] [407] | Pno, m.d.: mi-fã#-lá#-dó Pno, m.e.: si-ré#-fã-sol# | Pno, m.d.: mi-fã#-lá#-dó Pno, m.e.: si-ré#-fã-sol# | Pno, m.d.: mi-fã#-lá#-dó (impreciso, o ‘#’ está entre as duas notas) Pno, m.e.: si-ré#-fã#-sol | Pno, m.d.: mi-fã#-lá#-dó Pno, m.e.: si-ré#-fã-sol# |
| [58] [410] | Vla: final – solb-láb | Vla: final – solb-láb | Vla: final – dó-solb-láb (solb- láb estão riscados; dó escrito parece má interpretação de um sinal de acento (>’), que no manuscrito de 1950 parece a nota dó, porém no manuscrito de 1949 está claro que é um acento). | Pno, m.e.: acorde final – si- solb-láb-dó (confirma: solb- láb) |
| [58] [411] | Vno I: sib-solb Vno II: solb-mib | Vno I: solb Vno II: mib-mib | Vno I: solb Vno II: mib-mib | Pno, m.d.: solb-mib-solb |
| [58] [413] | Pno, m.d.: 1ª nota: sib Pno, baixo: sol-lá#-lá bequadro | Pno, m.d.: 1ª nota: sib Pno, baixo: sol-lá#-lá bequadro | Pno, m.d.: 1ª nota: dób Pno, baixo: sol-fã#-fã bequadro | Pno, m.d.: 1ª nota: dób Pno: sem baixo |
| [59] [416]- [430] | Vla: dobra com piano | Vla: mantém o padrão anterior | Vla: mantém o padrão anterior | Mantém parte de piano do original |
| [60] [433] | Vno II: ré Vla: mi-sib | Vno II: ré Vla: mi-sib | Vno II: pausa Vla: pausa | Pno, m.e.: mi-sib-ré (confirma o acorde) |
| [70] [500] | Vno I: mib-si/sib-fã# | Vno I: fã | Vno I: fã | Pno, m.d.: lá-fã (mib apagado) |

| | | | | |
|--|--|--|---|------------------------|
| | Vno II: sol/ré-lá-mi Vla: lá/mi Vc: fá-dó-dó-sol Pno, m.d.: si-mib-sol-si/sol#- si-ré-fá (nota mais grave imprecisa) Pno, m.e.: fá-fá-dó-lá/dó-dó- sol-mi | Vno II: fá Vla: lá Vc: fá-dó Pno, m.d.: lá-dó- fá Pno, m.e.: fá-fá-dó-fá | Vno II: fá Vla: lá Vc: fá-dó Pno, m.d.: lá-dó-mib-fá Pno, m.e.: fá-fá-dó-fá | Pno, m.e.: fá-fá-dó-fá |
|--|--|--|---|------------------------|

QUADRO ANALÍTICO DA MÚSICA DE LUIZ COSME

MÚSICA VOCAL

| Canções de Porto Alegre | <i>Acalanto</i> | <i>Colonial</i> | <i>Aquela China</i> | <i>Balada para os Carreiros</i> | <i>Gauchinha</i> |
|--------------------------------|---|---|---|--|---|
| FORMA | ABA', com introdução | Variação estrófica, coda | Variação estrófica | ABA', com intr. e coda | Binária: AB, com intr. e coda |
| HARMONIA | Estrutura tonal diatônica, com caráter mixolídio e elementos cromáticos. | Estrutura tonal diatônica, com ambigüidade modal (maior-menor) e breve passagem cromática. | Estrutura tonal diatônica, com breves movimentos cromático. | Estrutura tonal diatônica, com movimento cromático e modulação na parte central. | Estrutura tonal diatônica. |
| MELODIA | Melodia com características modais (modo frígio) e canto-falado na seção central. | Melodia com características modais (modos frígio e mixolídio). | Melodia com caráter frígio, com elementos de estilo recitativo. | Melodia com elementos de caráter mixolídio e elementos de estilo recitativo. | Melodia com características modais (modo frígio) e elementos de estilo recitativo. |
| TEMPO | Ocorre adensamento rítmico conforme a peça se desenvolve. | Métrica regular, em compasso quaternário simples. | Métrica regular, em compasso quaternário simples, e interrupção através de compasso composto. | Métrica regular, em compasso binário simples. | Métrica regular, em compasso binário simples |
| RELAÇÃO ENTRE AS PARTES | Três padrões fixos de acompanhamento, um para cada seção da peça. | Padrão fixo de acompanhamento constituído pela sobreposição de dois planos sonoros distintos. | Padrão fixo de acompanhamento, semelhante à dança vanera, porém com andamento mais lento. | Padrão fixo, dividido em dois planos que fazem referência ao movimento "lento como as carretas". | Dois padrões fixos de acompanhamento: um na introdução e nos interlúdios instrumentais e outro no acompanhamento à parte vocal. |

| | |
|----------------------------------|--|
| Canto onomatopaico-mímico | <i>Bombo</i> (canto e piano) |
| FORMA | Forma contínua, de acordo com a forma do poema. |
| HARMONIA | Organização atonal, com o emprego do total cromático em curtos períodos de tempo. A harmonia se movimenta em torno da nota fá# e tem por base a sobreposição de intervalos de trítomo com base em acordes de sétima diminuta. |
| MELODIA | Cada estrofe apresenta uma estrutura melódica distinta das outras: 1ª - a linha melódica desdobra-se como um arpejo sobre um acorde de quinta aumentada; 2ª - realiza-se um movimento sobre o modo Ré# Dórico (acorde: D# ⁰); 3ª - arpejo sobre acorde de G#m; 4ª - o conjunto sonoro da frase anterior é ampliado; 5ª - repetição incessante da nota mi; 6ª - na primeira frase, repetição constante da nota sol; na segunda frase, repetição incessante da nota dó#. |
| TEMPO | Métrica binária contínua, com alternância de compassos no final da peça. Figuras rítmicas características nas cadências, para finalização das estrofes. Estrutura polimétrica, em que são combinados dois tipos de divisão: compasso binário simples (na parte de piano) e compasso binário composto (na parte vocal). Esta combinação métrica produz uma textura heterofônica. |
| RELAÇÃO ENTRE AS PARTES | Há um padrão fixo de acompanhamento, na parte de piano, até o c. [19], para, após, ceder lugar para gestos fragmentários que se contrapõem à estrutura contínua do canto. Desta forma, entre os compassos [20] e [32], a parte de piano não se limita a preencher harmonicamente o espaço da voz, mas realiza comentários, dialogando com a voz no sentido da representação musical do texto. |

| Canções de Cecília Meireles | <i>Chorinho</i> | <i>Cantiga</i> | <i>Modinha</i> | <i>Madrugada no Campo</i> |
|------------------------------------|--|--|--|--|
| FORMA | Variação estrófica, com introdução e coda. | ABA', com coda | ABA, com introdução e coda. | Variação estrófica. |
| HARMONIA | Organização diatônica politonal, com utilização de poliacordes em movimento harmônico lento. | Organização diatônica tonal ampliada com segmentos atonais, utilização de poliacordes, acordes alterados e movimentos cromáticos; ocorre modulação na seção intermediária. | Organização dodecafônica, com segmentação hexacordal e emprego de permutações. | Organização dodecafônica, com segmentação hexacordal e emprego de permutações. |
| MELODIA | Linha melódica diatônica, com caráter de dualidade modal produzida pela combinação dos modos lídio e mixolídio. | Frases melódicas fragmentárias, na seção A, e contínuas, na seção B. | A organização melódica da parte vocal segue estritamente a ordem da série. | Linha melódica vocal derivada da ressonância acústica produzida pela ordem serial apresentada no piano. |
| TEMPO | Estrutura rítmica característica do gênero chorinho, com síncopes internas, ritmos complementares entre as vozes e segmentos homorrítmicos entre a voz e o acompanhamento. | Métrica binária simples, interrompida por síncopes internas e síncopes de compasso e pela recorrência de tercinas, na parte vocal. | Divisão das partes em planos rítmicos diferenciados, com diferentes divisões e figurações rítmicas, em que ocorre intercâmbio de função rítmica entre as partes. | Métrica ternária, com frases melódicas anacrúsicas, reforçada tanto pela linha vocal quanto pelo acompanhamento. |
| RELAÇÃO ENTRE AS PARTES | Justaposição de figuras de acompanhamento que interagem com a parte vocal. | Acompanhamento polifônico com alternância de texturas em duas, três e quatro partes contrapontísticas. | Textura heterofônica própria da música popular urbana brasileira, com baixo cantante, que produz forte interação entre as partes. | Ocorre alternância de diversas figuras de acompanhamento, em que cada uma delas cumpre função semântica distinta na estrutura de representação musical do texto. |

MÚSICA DE CÂMARA

| Piano Solo | <i>Saci-Pererê</i> | <i>Canção do Tio Barnabé</i> | <i>Dança do Fogareiro</i> |
|-------------------------|--|---|---|
| FORMA | Composição contínua, com base na reiteração variada de materiais. | ABA'-Coda | ABA |
| HARMONIA | Estrutura triádica de base politonal efetuada através da alternância de tríades maiores que se encontram à distância de semitom. | Estrutura harmônica tonal, não funcional, com ambigüidade produzida pela sobreposição de intervalos de 5ªJ e 5ªd sobre a fundamental dos acordes. | Harmonia diatônica com caráter tonal, em que cada seção está em uma tonalidade distinta: parte A em Solb Maior e parte B em Lá Menor. |
| MELODIA | Linhas melódicas com características modais, formadas como faixas sonoras em virtude dos movimentos paralelos realizados com tríades maiores. | Linhas melódicas predominantemente diatônicas com caráter tonal e modal; em certos pontos, a melodia é tratada como uma faixa sonora. | A primeira parte se constitui de linhas melódicas modais fragmentárias; na segunda parte, há melodias com predomínio de notas repetidas e linhas melódicas ondulantes. |
| TEMPO | Ritmicamente a peça é bastante simples, com um ritmo complementar geral em semicolcheias, resultante da alternância triádica entre as duas mãos. | A estrutura métrico-rítmica apresenta alguns elementos característicos de algumas danças afro-brasileiras, em especial pela utilização de síncope deslocadas nas diferentes partes. | Emprego de síncope, ritmos cruzados, figurações pontuadas, diferentes subdivisões e, na parte B, emprego de compassos alternados. Além disso, ocorrem diversas variações de agógica e de andamento. |
| RELAÇÃO ENTRE AS PARTES | As partes interagem formando uma textura unificada por predomínio de faixas sonoras que desembocam em uma seqüência arpejada, no final da peça. | Alternância entre diferentes tipos de textura, com predomínio de padrões em <i>ostinato</i> e melodia acompanhada. | Ocorrem diferentes formas de inter-relação entre as partes, em que predominam a melodia acompanhada, blocos cordais com caráter rítmico e estruturas semicontrapontísticas. |

| | | | | |
|-------------------------|--|---|--|---|
| Solista e Piano | <i>Mãe d'Água Canta</i> (violino e piano) | <i>Oração à Teiniaguá</i> (violino e piano) | <i>Brincando de Pegar</i> (violino e piano) | <i>Falação de Anhangá-Pitã</i> (violoncelo e piano) |
| FORMA | ABA-Coda | Forma multisseccional – ABCA | ABA | ABA-Coda |
| HARMONIA | Estrutura hexatônica com base na escala de tons inteiros, com elementos de caráter modal; emprego de poliacordes, expansões triádicas e acordes mistos, em que o intervalo de trítano ocorre como um dos elementos principais. | Estrutura diatônica modal, com elementos tonais e alterações geradas por princípios melódicos ou por cromatismo harmônico. A maior parte dos acordes é de origem triádica, sendo que alguns deles aparecem como <i>clusters</i> diatônicos com caráter modal; ocorrem também alguns acordes mistos. | Esta peça é uma transcrição, para violino e piano, da <i>Dança do Fogareiro</i> . Apresenta, portanto, as mesmas características do ponto de vista harmônico, rítmico e melódico. | Estrutura diatônica com elementos polimodais e politonais, além do emprego de elementos hexatônicos com base em fragmentos da escala de tons inteiros e em processos hexatônicos modais; são empregados acordes com base em intervalos de trítano, tríades, <i>clusters</i> e acordes mistos. |
| MELODIA | Linha melódica diatônica de caráter modal, na parte de violino, em que aparecem segmentos com dualismo modal. | Caráter melódico modal, com ênfase nos modos frígio (primeira e última partes) e mixolídio (parte central). | Idem à da <i>Dança do Fogareiro</i> . | Na primeira parte, a melodia é mais estática, com ênfase na repetição de notas; na segunda parte, a melodia se torna mais ondulante e ritmicamente mais variada. |
| TEMPO | Ocorrem sínopes, ritmos cruzados, quiálteras e superposição de diferentes divisões rítmicas. | Ocorrem compassos alternados, justaposição de divisões distintas, sobreposição de divisões diferenciadas, sínopes de tempo e de compasso e efeitos de hemiólia. | Idem à da <i>Dança do Fogareiro</i> . | Acentos deslocados e tercinas produzem quebra da estrutura métrica binária predominante na peça. Além disso, ocorrem superposições de divisões diferenciadas, na relação entre a parte de violoncelo e a parte de piano. |
| RELAÇÃO ENTRE AS PARTES | Contra a linha melódica principal da parte de violino, o piano realiza elementos de contracanto. Além disso, há diferentes processos de acompanhamento, com acordes em bloco, arpejos e estruturas de caráter predominantemente rítmico. | O piano geralmente realiza notas pedais, encadeamento de acordes em blocos e arpejos que servem como acompanhamento para as linhas melódicas apresentadas pelo violino. | Com relação à <i>Dança do Fogareiro</i> , há dois momentos distintos: na parte A, o piano permanece idêntico ao original; na parte B, ocorrem modificações significativas na parte de piano devido ao fato de que a linha melódica passa para o violino. | O acompanhamento é realizado, na primeira parte, com base em um padrão de <i>ostinato</i> em combinação com nota pedal. Sobre este padrão, o violoncelo realiza uma melodia de caráter circular que se desdobra independentemente, produzindo uma textura heterofônica entre as duas partes. Na parte B, é realizado um padrão rítmico com amplas variações de registro de altura, harmonicamente estático. |

| Conjunto de Câmara | <i>Pequena Suíte</i> | <i>Quarteto n° 1</i> | <i>Novena à Senhora da Graça</i> |
|---------------------------|--|--|---|
| FORMA | Forma cíclica. | Forma cíclica, em que cada movimento apresenta uma estrutura diferenciada: I. Forma-Sonata; II. ABA'; III. AB-Coda; IV. Forma Contínua. | Alternância de diferentes formas entre os movimentos (multisseccional, contínua, AB e ABA), conforme a seqüência dos cantos do poema de Theodomiro Tostes. |
| HARMONIA | Emprego de cromatismo diatônico, com segmentos de caráter modal e tonal e segmentos formados por elementos cromáticos de caráter tonal ou atonal, com breves incursões em escalas de tons inteiros. | Emprego de cromatismo diatônico, com predomínio de organização cromática de caráter tonal, em que a tonalidade é caracterizada por elementos harmônicos, melódicos e/ou cadenciais. Há segmentos de caráter atonal e segmentos com base na escalas de tons inteiros. | Organização dodecafônica, com base em segmentação hexacordal e permutação seriais, em que cada hexacorde é o resultado de uma tríade expandida – um acorde de décima primeira aumentada e um acorde de décima terceira menor. |
| MELODIA | A construção melódica oscila entre processos modais, tonais e atonais: o caráter modal ocorre em linhas melódicas de aspecto circular e não-direcional; o caráter tonal aparece em segmentos de conformação progressiva e direcional; o caráter atonal ocorre principalmente nas partes com textura contrapontística. | As linhas melódicas apresentam predomínio de organização diatônica com caráter modal, em que há elementos de música popular e folclórica brasileiras. | As linhas melódicas apresentadas na peça podem ser classificadas em três tipos: melodias com caráter dodecafônico, com caráter modal e melodias tonais. |
| TEMPO | | Ocorrência abundante de compassos alternados, com inúmeras alternâncias de divisão simples e composta, e variações de andamento. | Ocorrem diversas alternâncias de compasso e variações de andamento, além de divisões e subdivisões irregulares e sobreposição de diferentes divisões. |
| PROCESSO TEMÁTICO | Construção temática a partir da elaboração progressiva de um motivo básico, apresentado pelo piano nos dois primeiros compassos. No último movimento ocorre uma retomada dos motivos principais dos movimentos anteriores. | Construção temática com base em estruturas motivicas elaboradas no decorrer de cada movimento. | Motivos, segmentos melódicos e fragmentos temáticos são derivados da estrutura da série dodecafônica. |
| ORQUESTRAÇÃO | As relações entre as partes de cordas e piano são maleáveis, sendo que as partes cumprem funções distintas em diferentes segmentos. As relações que ocorrem são: unísono geral, segmentos com acordes em bloco, melodia acompanhada, imitações localizadas, contraponto entre todas as partes e efeito de antífona entre piano e cordas. | São utilizados vários recursos tímbricos próprios dos instrumentos de cordas e texturas características. O segundo movimento se destaca pelas combinações de diversos efeitos tímbricos característicos das cordas. | São utilizados diversos recursos idiomáticos dos instrumentos de cordas e sua combinação com a parte de piano. Destaca-se, neste sentido, o quinto movimento em que são combinados diversos recursos de timbre e de textura. |

MÚSICA ORQUESTRAL

| | | |
|-------------------------|--|---|
| Bailados | <i>Salamanca do Jarau</i> | <i>Lambe-Lambe</i> |
| ESTRUTURA | Forma contínua, conforme a seqüência de quadros da lenda-bailado. | Forma contínua, conforme a seqüência de quadros do bailado. |
| ORGANIZAÇÃO DAS ALTURAS | Oposição entre dois processos distintos: diatonismo de caráter modal (<i>Meu Boi Barroso</i>) e cromatismo de caráter atonal com elementos hexatônicos ('rajadas de madeiras'). Essas oposições se dão por diversos meios: justaposição melódica imediata, justaposição de tonalidades à distância de semitom, superposição por meio de contraponto, superposição heterofônica em que estruturas musicais distintas são sobrepostas e utilização de poliacordes em que cada acorde pertence a uma tonalidade distinta. | Organização dodecafônica, com base em duas séries distintas, empregadas em seções diferentes. Ocorrem segmentos com utilização estruturas dodecafônicas defectivas, isto é, em que a escala cromática não é preenchida em sua totalidade, e trechos em que a base para a organização das alturas está em estruturas diatônicas de caráter modal. |
| MELODIA | Oposição entre organização melódica com caráter diatônico modal e cromatismo atonal. | As linhas melódicas oscilam entre formações modais e atonais, de acordo com os processos de organização das alturas predominante em cada segmento. |
| PROCESSO TEMÁTICO | Construção efetuada a partir de transformações temáticas da melodia folclórica sul-rio-grandense Boi Barroso e sua oposição com elementos derivados da 'rajada de madeiras'. | Cada segmento é construído isoladamente, sendo que o todo é formado pela justaposição de elementos díspares entre si. Cada segmento é construído com base na livre permutação dos sons que formam o campo sonoro da seção em questão. |
| TEMPO | Ocorrem abundantes mudanças na estrutura métrica (compassos alternados), com divisões e subdivisões em diversas frações e superposição de várias divisões rítmicas. A estrutura rítmica é relativamente simples, em especial nas melodias e nos solos de instrumentos de madeira. Os segmentos de organização rítmica mais complexa são aqueles em que o timbre ou a textura são priorizados sobre os outros parâmetros da composição. | Há diversos padrões rítmicos retirados da música brasileira (folclórica ou popular urbana), tais como: a primeira seção, o 'tempo de chorinho', o 'tempo de valsa lenta', com caráter de valsa brasileira; outra característica importante é a justaposição imediata de diferentes andamentos e caracteres, que ocorrem de modo abrupto, inesperado e sem preparação. |
| ORQUESTRAÇÃO | Uso de diversos recursos tímbricos orquestrais com o sentido de representação musical das cenas do bailado, com atenção especial para o emprego de sonoridade <i>cuvrée</i> em <i>glissando</i> , nas trompas, no início do quadro Jaguares e Pumas e para o emprego de sonoridade <i>col legno battuto</i> , nas cordas, no quadro Dança dos Esqueletos. | Emprego dos recursos orquestrais para a representação musical das cenas do bailado, em que grande parte dos elementos configura-se por apresentar caráter cômico. Algumas combinações tímbricas incomuns aparecem ao longo da peça, como a combinação de <i>glissando</i> de harmônicos na viola com arpejos no piano e no <i>piccolo</i> , que ocorre no andamento lento a partir do compasso 143. |

| Música Incidental | <i>O Menino Atrasado</i> | <i>Antígona</i> | <i>A Nau Catarineta</i> |
|--------------------------|--|---|---|
| FORMA | Forma contínua, conforme a seqüência de cenas da peça teatral. | Forma fragmentária, pois a música está composta principalmente para as passagens do coro da tragédia de Sófocles; por essa razão, a música não está organizada com sentido de continuidade. | Forma contínua, conforme a seqüência de cenas da peça teatral. |
| HARMONIA | Alternância entre diatonismo modal e diatonismo tonal, algumas transições são realizadas por meios cromáticos com caráter tonal. Ocorrem vários segmentos em que há dualismo modal, efetuado por justaposição ou superposição de modos distintos ou pela harmonização tonal de melodia modal. | Estrutura politonal e polimodal, em que são justaposto e superpostos diferentes modos antigos, com utilização de diferentes tipologias de acordes. Ocorrem cromatismos com caráter tonal ou atonal, realizados por meio de mutação cordal e emprego de poliacordes. | A harmoniza oscila entre a organização diatônica de caráter tonal ou modal e a organização cromática com caráter tonal, nas transições entre cenas e seções, em que são empregados diferentes tipos de acorde. Destaca-se um <i>cluster</i> diatônico na abertura do O Segundo Episódio – A Sereia. |
| MELODIA | A construção melódica tem por base o aproveitamento de melodias folclóricas originárias de diversas regiões do Brasil, sendo a melodia mais importante para a construção da peça retirada do lundu <i>A Borboleta de Natal</i> . São também aproveitadas estruturas rítmico-melódicas de gêneros e canções oriundos de várias regiões do Brasil. | Construção melódica diatônica com caráter modal, com justaposição e superposição de diferentes modos antigos, em que predominam variações sobre um fragmento melódico semelhante ao <i>Canto de Seikilos</i> . Ocorrem, também, segmentos cromáticos de caráter tonal e atonal. | Predomínio de melodias diatônicas com caráter modal, na parte vocal, e segmentos instrumentais que apresentam melodias cromáticas nas diversas partes. |
| TEMPO | Utilização padrões rítmicos derivados de gêneros da música brasileira: lundu, cantiga de reis, samba, pregão de rua, coco de ganzá, embolada, marcha rancho e acalanto. | Ocorrem divisões e subdivisões em duas, três, quatro e seis unidades. | Estrutura rítmica e métrica bastante simples, em que as transformações métricas ocorrem somente nas mudanças de seção. |
| PROCESSO TEMÁTICO | São justapostos diversos elementos temáticos de origens distintas, unificados apenas pela forma de tratamento. | Grande parte do material motivico-temático deriva de transformações da melodia oriunda do <i>Canto de Seikilos</i> , sendo que outros materiais aparecem em segmentos específicos. | Alternância entre emprego de materiais distintos e reiteração dos materiais motivico-temáticos já apresentados anteriormente. |
| ORQUESTRAÇÃO | Orquestração relativamente simples, com alternância de diferentes texturas e padrões de acompanhamento orquestral. | Há vários recursos tímbricos de orquestração com o sentido de representação musical das cenas. O primeiro aparece na Introdução, onde as cordas realizam um <i>cluster</i> diatônico com surdina, em <i>divisi</i> . | Emprego de orquestra de cordas e vozes, em que as cordas são tratadas de modo convencional, com alternância de diversas texturas, padrões de acompanhamento e sonoridades. |

ABSTRACT

This Doctoral Dissertation presents an analysis of the aesthetic basis for the writings of Brazilian composer Luiz Cosme, as well as its relationship to compositional features found in his works. A relationship is highlighted also between Cosme's writings and the aesthetic principles of nationalism and universalism, the two main musical movements in Brazilian music in the first half of the twentieth century. Cosme stood in an independent position in relation to these two trends, partaking from their principles freely. He conducted also a study of the philosophical concepts of Henri Bergson, whose principles of objective and subjective duration were then employed in Cosme's theoretical formulations.

In his musical works, Cosme worked consistently on the problems posed by pitch organization. He built his works around diatonic structures with tonal and modal sense, chromatic structures with tonal and atonal sense, hexacordal structures based on the whole tone scale and modal scales, and dodecaphonic processes. Cosme's works address problems of pitch organization throughout three diverse compositional periods. Their diversity of materials and multiplicity of developing techniques place Cosme as an independent composer in relation to the Brazilian milieu of the time, as well as a composer who developed his own musical and theoretical principles, achieving a personal musical style that places him as an independent musician in relation to the main trends of Brazilian musical modernism.