

Entrevista com Luciana Monteiro de Castro, Mônica Pedrosa e Margarida Borghoff sobre o Projeto “Resgate da Canção Brasileira”

Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)

fborem@ufmg.br

André Cavazotti (UFMG, Belo Horizonte)

cavazotti@ufmg.br



CRÉDITO

Mônica Pedrosa, Luciana Monteiro de Castro e Margarida Borghoff

1 - FAUSTO BORÉM: O grupo de pesquisa “Resgate da Canção Brasileira” tornou-se uma das iniciativas mais amplas, de que temos notícia, para coletar e estudar a música brasileira erudita para a formação voz e piano e pequenas formações de câmara que incluem a voz. Até o momento, vocês já coletaram e catalogaram cerca de 3000 partituras, realizaram mais de 35 concertos e também têm publicado artigos e apresentado trabalhos nos principais congressos de pesquisa em música no país. Podemos iniciar informando ao leitor de *Per Musi* sobre o surgimento do Projeto “Resgate da Canção Brasileira” e contatos para maiores informações?

MARGARIDA BORGOFF: O Projeto “Resgate da Canção Brasileira”, que surgiu em 2003, é desenvolvido pelo grupo de pesquisa de mesmo nome e é sediado na Escola de Música da UFMG, em Belo Horizonte. Participam permanentemente do projeto quatro professores pesquisadores, todos da UFMG: Mônica Pedrosa (monicapedrosa@ufmg.br), Luciana Monteiro de Castro (lumontecastro@ufmg.br), Mauro Chantal (maurochantal@gmail.com) e eu (guidaborghoff@hotmail.com). O projeto tem um site

Interview with Luciana Monteiro de Castro, Mônica Pedrosa and Margarida Borghoff about the project “Resgate da Canção Brasileira” [“Recovering the Brazilian Art Song”]

Palavras-chave: Canção de câmara brasileira, canto, música erudita e popular, catalogação de música.

Keywords: Brazilian art song, singing, classical and popular music, music cataloguing.

(www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira) que disponibiliza e recebe informações sobre canções de câmara brasileiras para canto e piano. A página do grupo ainda está em construção, mas as informações sobre as nossas atividades podem ser lidas no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq (www.cnpq.br), acessando-se o nome do grupo.

2 - ANDRÉ CAVAZOTTI: Como se formou o grupo de pesquisa “Resgate da Canção Brasileira”?

LUCIANA MONTEIRO DE CASTRO: Quando entrei na Escola de Música da UFMG como professora de canto, vinha de um estudo da CCB [Canção de Câmara Brasileira], tema do meu mestrado. Na UFMG, encontrei as professoras Guida [Margarida] Borghoff [professora de piano e música de câmara] e Mônica Pedrosa [professora de canto], duas colegas que também tinham experiência com a canção. A Guida, que coordena o grupo, tem mestrado e doutorado em interpretação de *Lied*, gênero precursor da nossa canção de câmara, além de uma enorme experiência no acompanhamento de canções brasileiras. A Mônica também tem uma longa história na interpretação desse repertório, com vários prêmios recebidos, inclusive. Deci-

dimos então unir os nossos interesses e criar o grupo de pesquisa. Depois, veio o Mauro Chantal, também Professor de Canto na UFMG e pianista acompanhador e, esporadicamente, temos contado com muitos outros professores, alunos e músicos da Orquestra da Escola de Música da UFMG, além da parceria importante com Berenice Menegale e Eladio Pérez-González da Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte. O Grupo passou a contar com o imprescindível apoio da Escola de Música e das Pró-Reitorias da UFMG, além das agências FAPEMIG [Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais] e FINEP [Fundo de Financiamento de Estudos de Projetos e Programas], que têm financiado nossa pesquisa, permitido a aquisição de equipamentos, a oferta de bolsas de estudos, a promoção de seminários e agora, a instituição do selo de gravação da Escola de Música da UFMG.

3- FAUSTO BORÉM: Por que o grupo “Resgate da Canção Brasileira” se direcionou para o estudo da canção de câmara?

LUCIANA MONTEIRO: A gente poderia ter partido para o estudo da ópera brasileira, das canções do teatro de revista, das modinhas, da imensa produção de música vocal brasileira do período colonial etc., o que, aos poucos, já vem sendo feito por outros pesquisadores, dentro e fora da universidade. Mas preferimos nos aprofundar no estudo de um gênero pelo qual já tínhamos grande interesse, que já fazia parte do currículo que ensinávamos, do nosso dia-a-dia profissional, e principalmente, que se mostrava como um vasto e inexplorado campo de pesquisa. De fato, a canção de câmara brasileira é um gênero francamente desconhecido no Brasil. Uma outra coisa nos motivou. Paradoxalmente, já se percebe um crescente interesse por nossa canção lá fora; corremos o risco de termos em breve que comprar ou baixar na Internet partituras e gravações da CCB, produzidas por franceses, norte-americanos, chineses (eles fazem de tudo...). É ótimo ver a música brasileira difundida pelo mundo, mas é melhor que tenhamos aqui mesmo condições de estudá-la, divulgá-la e então exportá-la. E temos que agir rápido!

4- FAUSTO BORÉM: Quais as principais questões do grupo? Que metodologias e procedimentos de pesquisa vocês utilizam?

LUCIANA MONTEIRO DE CASTRO: O grupo começou pela discussão de questões como a negligência generalizada com o repertório e com certos compositores brasileiros, o desconhecimento dos mesmos pelo público e pelos intérpretes. Do ponto de vista da pesquisa sobre o repertório, constatamos uma bibliografia muito pobre, uma grande escassez de partituras e gravações, problemas de localização e acesso às obras, a maior parte na forma manuscrita; sentimos a falta de estudos mais fundamentados de interpretação e de ferramentas analíticas específicas para a canção. Ao lado do pouco interesse de grande parte dos alunos de canto, haviam questionamentos sobre a técnica vocal e, especialmente, sobre a pro-

núncia aplicada ao repertório. Estas questões nos levaram a agir em diferentes frentes. Primeiramente partimos para a busca e a catalogação do repertório existente, grande parte esquecida em acervos particulares ou em prateleiras das bibliotecas. Passamos depois a estudar a obra de determinados compositores, buscando desenvolver uma metodologia de análise que auxiliasse na performance. Queríamos ainda envolver os jovens intérpretes e estimular novos compositores de canção, já que o “resgate” não é só da música do passado, mas do gênero. Passamos então a ministrar disciplinas sobre o tema, abertas a alunos de canto, instrumento e composição. A partir daí, surgiram atividades como concertos de divulgação, criação do site, organização de seminários, projetos de iniciação científica, edição crítica de partituras etc.

É claro que o crescente comprometimento com a pesquisa e com o ensino da canção brasileira nos levou a novos questionamentos, alguns relacionados aos atuais conceitos de canção e interpretação, sobre recepção e cognição, sobre teorias analíticas que poderiam ser utilizadas no seu estudo. Fomos inevitavelmente atraídos para campos de estudos antes distantes do nosso foco, como os estudos da semiologia, da lingüística e até da psicanálise, que ampliaram e deram um caráter interdisciplinar à nossa pesquisa. Passamos a estudar autores como J. La Rue, J. J. Nattiez, J. Molino, M. Bakhtin, J. Kristeva, L. Lacan, R. Barthes, W. Benjamin, O. Paz, Haroldo de Campos, N. Goldstein, A. Bosi, G. Nuno Vaz, L. Tatit, Sandra L. de Freitas, etc.

5- ANDRÉ CAVAZOTTI: Por que o nome “Resgate”?

MARGARIDA BORGOHOFF: A palavra veio espontaneamente quando tivemos que batizar o grupo de pesquisa para registrá-lo no CNPq, já às vésperas de enviarmos nosso primeiro projeto à FAPEMIG. Resgatar dá a idéia de libertar algo de uma situação de risco, do esquecimento, do extravio. E é um pouco isso que ambicionamos. Claro, boa parte das obras ainda se encontra na forma manuscrita. Muitos delas são documentos históricos. Muitos desses documentos estão desprotegidos da deterioração do arquivamento em acervos particulares. Por outro lado, muitos estão resguardados em acervos de instituições públicas, como a Biblioteca Nacional ou a Biblioteca Alberto Nepomuceno [UFRJ], mas ainda assim permanecem desconhecidos da maioria dos músicos. Mas é mais do que isso; há o problema da mesmice. O que pretendemos não é apenas tirar da gaveta um repertório importante, mas estimular novas produções, novas interpretações, diminuir o afastamento entre a obra, o intérprete e o público. O termo “resgate” pode parecer pretensioso, afinal a canção é muito maior do que nós, mas o volume do trabalho do grupo de certa forma já nos tranqüiliza.

6- FAUSTO BORÉM: Quais são os principais compositores da CCB (Canção Brasileira de Câmara) ao longo da história da música brasileira? E os principais poetas?

MÔNICA PEDROSA: Estamos lidando com um *corpus*

muito abrangente e ainda bastante desconhecido, se formos considerá-lo em toda a sua extensão. As canções de câmara brasileiras foram escritas em diferentes momentos da história da música e, portanto, em diferentes estilos de época, cada qual com suas linguagens musicais e técnicas de composição distintas. O *Guia Canções Brasileiras*, que é um guia eletrônico elaborado e mantido pelo grupo "Resgate da Canção Brasileira", lista 180 compositores que se dedicaram ou se dedicam ao gênero, de AGUIAR, Ernani a WIDMER, Ernst, ou seja, de A a Z, por assim dizer. Alguns compositores certamente são mais conhecidos no meio musical devido, entre outros fatores, ao impacto que suas obras causam na época em que são compostas, à penetração que conseguem no meio artístico, à ressonância que as obras encontram nas gerações posteriores, à circulação que as obras conseguem e, até mesmo, aos locais onde vivem e trabalham.

No momento, estamos começando a compreender a extensão desse repertório e adotando no seu estudo uma postura bastante aberta. Não temos ainda como citar os "principais" compositores sem que isto nos conduza a um julgamento de valor precipitado das obras. Poderíamos, sim, citar o nome de Alberto Nepomuceno, por exemplo, por ter sido ele o primeiro compositor brasileiro a se dedicar ao gênero utilizando textos em português. Poderíamos também mencionar alguns compositores cuja produção é mais numerosa, como Camargo Guarnieri, que tem cerca de 200 canções escritas, Helza Camêu, com cerca de 140 canções ou Villa-Lobos, com cerca de 130 canções. Manoel Bandeira é o poeta mais musicado ao lado de Cecília Meireles, mas muitos textos populares anônimos foram também utilizados nas canções.

7- ANDRÉ CAVAZOTTI: O que caracteriza a canção brasileira? A nacionalidade do compositor, o idioma utilizado, o local de composição, alguma característica musical específica?

MARGARIDA BORGOFF: De fato, assumimos um *corpus* bem amplo. Em princípio, trabalhamos com canções compostas por brasileiros natos ou naturalizados, escritas em português ou em qualquer outro idioma, mas elaboradas por indivíduos inseridos no contexto brasileiro, que é multifacetado. Ernst Mahle, por exemplo, que é alemão de nascimento, está profundamente inserido no contexto brasileiro há muitos anos. Assim, a sua obra é também objeto do nosso estudo. Um dos nossos desafios analíticos é reconhecer a origem dos fios que se sobrepõem nos tecidos das canções de câmara brasileiras. É identificar na trama os fios "estrangeiros" e os fios "brasileiros", as superposições nas quais, especialmente nas camadas mais novas, os fios herdados se confundem com o que surgiu originalmente neste país. Daí a vasta heterogeneidade composicional e a intrincada intertextualidade presente nas canções do nosso repertório. Talvez cheguemos a vislumbrar uma divisão tipológica dentro da nossa canção de câmara, baseada no reconhecimento destes fios e camadas e nos tipos de sobreposições verificadas, ou seja, nos tipos de "trama". Mas isso demanda uma pesquisa bastante extensa.

8 - FAUSTO BORÉM: Vocês se arriscam a classificar as canções como populares, eruditas, folclóricas?

LUCIANA MONTEIRO DE CASTRO: Esta é uma questão complicada. Na gênese das canções de todo mundo há sempre uma interface muito ampla entre o popular, o folclórico e o erudito; no Brasil, então, nem se fala. . . Nem achamos que seja possível ou desejável uma separação estanque, absoluta, dentro da constante hibridação de gêneros, que é característica da cultura brasileira. Apesar disso, nosso recorte trata do que comumente é designado como canção erudita, mas que preferimos chamar de canção de câmara. Poderíamos dizer que são obras diferenciadas pelo seu processo representacional, que conduz a certos processos composticionais e interpretativos. São obras escritas numa notação musical e geralmente baseadas em um poema ou em um texto popular ou folclórico já existente. A instrumentação dessas canções inclui apenas a voz e instrumentos acústicos. Temos desde canções sobre poemas de grande erudição criados por poetas parnasianos, simbolistas, modernistas ou concretistas até trovas e quadriínhas bem simples, textos folclóricos e mesmo textos com emprego de ortografia ou gramática errada com finalidade de caracterização. Aí, sim, no conjunto de canções de câmara, poderíamos arriscar uma divisão tipológica, mas também muito complexa de ser realizada.

MÔNICA PEDROSA: Por falar no popular e no erudito, dificilmente vemos nas outras artes esta distinção de tratamento tão evidente quanto a que costuma ser feita na música. Na música existe a questão da escrita, da notação em partitura e, talvez, venha daí a principal diferença. Mas existem interseções que podem ser muito fluidas. Músicas populares são freqüentemente notadas e publicadas como partituras, gravações funcionam às vezes como se fossem verdadeiras notações. A questão é ampla, mas nos tempos de hoje, em que os conceitos duais caem por terra, as oposições entre o particular e o universal, entre o nacional e o estrangeiro e entre o popular e o erudito devem ser repensadas em termos de categorias amplas, não excludentes, que se mesclam e que se encontram interligadas numa grande rede heterogênea. A riqueza da canção de câmara encontra-se justamente nessa diversidade e nessa mistura heterogênea. Toda uma tradição oral de cantos e danças populares, folclóricas ou de autoria determinada, tem sido incorporada aos códigos próprios da escrita musical. Às vezes esses elementos são facilmente reconhecíveis, principalmente quando o idioma tonal é utilizado. Outras vezes, a intertextualidade é tão intrincada que estes elementos tornam-se indistinguíveis. De qualquer forma, toda escrita encontra-se sujeita à memória musical oral de um ambiente ou à própria memória oral do compositor. Com toda essa diversidade, as canções brasileiras, independentemente de sua qualidade como obras artísticas, podem ser percebidas pelos seus intérpretes e ouvintes como pertencentes a diferentes mundos e sujeitos que não lhes dizem respeito diretamente. As canções de câmara brasileiras, ao mesmo tempo em que podem ser um ponto de diálogo privilegiado entre as culturas oral e escrita, entre a música erudita e popular, podem, também, constituir pontos de conflitos: às vezes evitadas por adeptos da música

popular por serem consideradas eruditas; às vezes evitadas por músicos eruditos por conterem elementos populares; às vezes evitadas por brasileiros simplesmente por serem brasileiras e não européias.

MARGARIDA BORGOFF: Ainda falando sobre a distinção entre popular e erudito, fico pensando em como seria bom se houvesse, por parte dos brasileiros, a mesma aceitação da canção de câmara brasileira que existe em relação às obras literárias de Machado de Assis ou de Carlos Drummond de Andrade, por exemplo. São obras eruditíssimas, todos concordam unanimemente. São vistas e acarinhadas como obras legitimamente nossas, apesar de toda a força da tradição da escrita e das inegáveis "vozes" estrangeiras que compõem os textos ou tecidos. O mesmo deveria acontecer com as canções de câmara de Guarnieri, de Helza Camêu, de Guerra-Peixe...

9 - ANDRÉ CAVAZOTTI: Como interpretar a canção de câmara, uma vez que os símbolos da escrita erudita direcionariam demasiadamente uma interpretação?

LUCIANA MONTEIRO DE CASTRO: O grande número de indicações que geralmente aparecem nas partituras – notas e ritmos da melodia e do acompanhamento, instrumentação, fraseado, andamentos, dinâmicas –, pode levar à idéia de uma interpretação cristalizada, engessada. A própria designação “música erudita” sugere o encerramento da obra numa redoma. Mas as possibilidades de leitura da canção de câmara, em especial da CCB, com suas matrizes tão diversas da nossa cultura, são praticamente infinitas. É o que ocorre nas leituras das peças de teatro, por exemplo, que também têm seus textos escritos, e cuja interpretação é o resultado de uma leitura variada, dos atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores. Assim, o intérprete musical, ao ler o texto da canção, pode ser também ator, diretor, cenógrafo. Isto quer dizer que, ainda que esteja partindo de um texto escrito, o intérprete poderá escolher a cor do seu timbre vocal ou instrumental, as variações e nuances de andamento e agógica, os tipos de articulação, de ataque e inflexão das palavras, o modo de sua respiração, de sua expressão facial e corporal, enfim, fatores que podem confirmar ou alterar inteiramente o sentido, o humor, a ambientação do texto criado pelo poeta e pelo compositor! O bom intérprete deve ler nas entrelinhas da partitura e decidir como interpretar/traduzir o que está nestas entrelinhas. Daí o cuidado em se conhecer bem os textos, tanto o musical quanto o literário, e os seus contextos históricos, sociais etc.

MÔNICA PEDROSA: Também acredito nas inúmeras possibilidades de leituras que uma partitura oferece. As tradições orais estão sujeitas a constantes modificações devido à sua forma de transmissão. A música popular, fortemente baseada na tradição oral, esteve sempre aberta a modificações no ritmo, melodia, harmonia, instrumentação etc. Já a música de tradição escrita foi tida por muitas correntes interpretativas como uma música fechada, com um sentido pronto e definitivo. Mas nesta

trama aparentemente fechada da partitura são muitas as opções que se abrem ao intérprete. Obviamente este é um tema muito amplo e são muitas as teorias que abordam as questões de fidelidade ao original e as possibilidades de transgressão. Com estudo e postura crítica o intérprete decide até que ponto chegar. Walter Benjamin, filósofo alemão do início do séc. XX, nos diz em seu ensaio sobre a tradução poética que as obras se modificam em sua “pervivência”. Isto pode significar que, muito mais do que sobreviver, as obras se mantêm vivas por meio das sucessivas traduções realizadas pelos intérpretes.

10 - FAUSTO BORÉM: Por que você diz que canção de câmara brasileira “em especial” tem infinitas possibilidades interpretativas?

LUCIANA MONTEIRO DE CASTRO: Digo que para nós, intérpretes brasileiros, as possibilidades interpretativas da CCB têm que ser mesmo mais amplas. Eu vejo a canção brasileira com uma grande sobreposição de textos, mais do que nas canções de alguns outros povos. Trata-se de um grande intertexto, usando o termo da lingüista Julia Kristeva, um inter-tecido em que as camadas se sobrepõem, umas com mais, outras com menos fios, uns fios mais grossos, outros mais finos. Seriam as muitas vozes sobrepostas; seria a polifonia de que fala o genial crítico Mikhail Bakhtin. Cada um desses textos ou camadas, que não são apenas musicais, mas literários, culturais, históricos, chegaram até nós pelas heranças indígenas de muitas tribos, africanas de muitos povos, européias de vários países e outras tantas não-europeias, sem contar as camadas modernas e pós-modernas, feitas de fios impingidos à cultura brasileira pelos meios de comunicação. Enfim, é a heterogeneidade num tecido só, em uma canção prototípica, que seria a brasileira. Simplesmente, acho que, pela nossa herança e experiência cultural, podemos reconhecer mais facilmente os tais fios e camadas de nossas canções do que os intérpretes estrangeiros.

11 - FAUSTO BORÉM: Falem sobre o conceito de “tradução” nas suas pesquisas.

MÔNICA PEDROSA: Estamos tendo a oportunidade de estudar as teorias de tradução, desenvolvidas por vários teóricos, poetas e escritores. Empregadas inicialmente no âmbito dos estudos literários, estas teorias têm sido aplicadas à criação e à interpretação de obras artísticas de uma maneira geral. Octávio Paz, escritor mexicano, diz algo como “tradução e criação são operações gêmeas e muitas vezes, não se distingue a tradução da criação. Há uma contínua e mútua fecundação”. Acredito que a história da música ocidental pode ser vista como uma rede de imitações, traduções e criações. Cada coisa é sempre a tradução de uma outra coisa. Nada é gerado espontaneamente. Traduzimos, sempre de forma diferente, contribuindo, modificando. Quando se conhece a produção realizada no Brasil, modifica-se automaticamente a nossa percepção da produção realizada fora do Brasil, por que novos elementos serão percebidos e colocados em questão. Temos orgulho

de nossos arquitetos, de nossos poetas, nossos pintores. Respeitamos a sua erudição. Com relação às nossas canções de câmara, precisamos primeiro conhecê-las. Conhecendo-as, podemos encontrar diferentes parâmetros para avaliá-las, compará-las entre si e com o mundo externo. Podemos sempre encontrar nessas canções algo de único, de diferente e, principalmente, algo que nos dê a sensação de pertencer a algum lugar. As várias manifestações de música popular no Brasil são para nós tão naturais que nos parecem que foram geradas espontaneamente em solo brasileiro. Nos esquecemos de que, como nação relativamente nova, nossa base musical é estrangeira, assim como nossa língua. Chico Buarque, em sua canção *Paratodos*, cita Tom Jobim como seu maestro soberano. Tom Jobim conhecia as obras de Villa-Lobos e dedilhava os prelúdios de Chopin. Isto ilustra a mistura que está longe de ser homogênea e que começou com o começo do Brasil.

12 - ANDRÉ CAVAZOTTI: Um dos objetivos do projeto é analisar todas as canções coletadas. Vocês têm encontrado alguma tendência ou características comuns no repertório?

LUCIANA MONTEIRO DE CASTRO: Nos três primeiros anos de trabalho, demos ênfase a alguns compositores precursores da canção brasileira, nascidos nos finais do século XIX e início do século XX, como Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Lorenzo Fernandez e Helza Camêu. Mas temos ainda um número de obras analisadas muito pequeno em relação ao *corpus* que temos diante de nós. Mas o que percebemos dentro desta amostragem, é que a canção de câmara brasileira é polifônica no sentido que Bakhtin atribui à palavra. Há nessas canções uma espessa sobreposição de textos, de camadas, daquilo que o crítico chama "vozes do outro". Acreditamos que seja semelhante ao que acontece com as canções populares brasileiras.

Muitas destas canções de câmara têm características essencialmente européias, como algumas canções de Alberto Nepomuceno e Francisco Braga que conseguem produzir obras maravilhosas com elementos da linguagem musical francesa ou das linguagens romântica e ultra-romântica alemãs. Algumas canções, além de apresentarem características harmônicas e formais da música européia, apresentam em associação, certas constâncias rítmicas e melódicas e certos modalismos característicos da música folclórica ou popular brasileira, urbana e rural. Essas associações, mais simples ou mais complexas, caracterizam uma música nacionalista, o que não é novidade. Mas o reconhecimento pontual desses elementos ou de certos tipos de interações entre os "fios" nos ajuda a graduar as ocorrências e a caracterizar melhor cada compositor. Temos observado os recursos técnicos e criativos usados pelos diferentes compositores ao tecerem um tecido novo a partir de fios antigos e de outros pretensamente "novos". A polifonia musical, propriamente dita, também se mostra muito presente nesse repertório. Observam-se heranças do período colonial, sobreposições de linhas instrumentais típicas dos pioneiros grupos de choro, que são

tidos como brasileiríssimos. Mas ficam perguntas, como sobre a origem da polifonia dos chorões do século XIX.

Uma possível contribuição do grupo talvez seja metodológica. Estamos lançando mão de procedimentos analíticos interdisciplinares e diversos e os resultados tem sido satisfatórios. Por exemplo, muitas das obras analisadas realizam o que chamamos de traduções intersemióticas, quer dizer, os compositores buscam uma transposição da linguagem poética para a linguagem musical (lembrando que o nosso grupo considera a música como linguagem). A maior parte das canções que temos estudado, mais do que simplesmente comentarem o poema no qual se baseiam, revela verdadeiras correspondências entre texto e música no sentido baudelairiano do termo. Algumas canções, em geral as mais modernas, parodiam o texto com a música. Pouquíssimas contrariam ou não se preocupam com o sentido do texto original. Observamos ainda o uso de recursos como a tematização e a passionalização, descritos por Luis Tatit para a canção popular, além de evidentes relações entre o desenho melódico e a inflexões da fala, isto sem falar nos recursos retóricos e nas figurativizações que já eram empregados nas canções por trovadores e madrigalistas. Percebemos fenômenos de intertextualidade como a citação e a paráfrase. Alguns compositores ultrapassam a seara do simples poema, construindo novas narrativas a partir da junção de poemas, organização de ciclos ou grupos de canções. Evidentemente, há no *corpus* de canções de câmara brasileira algumas obras com estruturas muito simples onde a música apenas sublinha as palavras ou ambienta o texto. Enfim, o conjunto das canções de câmara brasileira é tão diverso que exige uma abordagem quase sempre no formato dos estudos de caso ou multi-caso.

13 - ANDRÉ CAVAZOTTI: Como tem sido a recepção dos resultados do projeto "Resgate da Canção Brasileira" no Brasil e no exterior?

MARGARIDA BORGOFF: Na realidade, alcançamos, até agora, um âmbito regional, apesar de já termos apresentado alguns resultados de nosso trabalho fora do estado. Em todas as ocasiões, recebemos demonstrações de interesse e de valorização da nossa iniciativa. Talvez os resultados práticos mais representativos só apareçam quando a gente começar a editar e a gravar as canções pelo selo da Escola de Música da UFMG que o Grupo pretende instalar até 2008. Aí entram os apoios da Fl-NEP e da FAPEMIG para implementação dos equipamentos e subsídios de bolsistas para atividades técnicas e, naturalmente, o fundamental apoio da própria Escola de Música da UFMG, onde serão instalados os equipamentos e onde se desenvolverão as atividades. Há mesmo a perspectiva de construção de um novo prédio que abrigue um Centro Interdisciplinar de Pesquisa em Música, do qual fariam parte. Esperamos também que outros pesquisadores se juntem a nós para que o escopo fique mais abrangente, pois é muito trabalho para pouca gente envolvida.

14 - ANDRÉ CAVAZOTTI: O projeto tem estimulado a

composição de novas canções, ou mesmo estimulado as pessoas a enviarem para o grupo obras que vocês nem imaginavam que existiam?

MARGARIDA BORGOFF: Temos recebido correspondência de vários compositores que nos enviam obras nunca antes ouvidas. Eles enviam também comentários sobre suas canções, o que nos ajuda nas análises das peças, que serão inseridas no guia eletrônico, disponibilizado no site do projeto. Como eu já disse, nosso desejo de "resgate" é o resgate de um gênero. Assim, queremos trabalhar com canções novas também. De fato, nos diversos recitais do grupo, já pudemos interpretar canções novas, obras muito interessantes de compositores profissionais ou de estudantes de composição. Neste ano, pretendemos buscar um maior contato com os compositores. Tenho a intuição de que o projeto "Resgate da Canção Brasileira" se tornará um espaço de mão dupla para a composição e performance da canção brasileira.

15 – FAUSTO BORÉM: Como a canção brasileira tem sido vista como objeto de estudo?

MARGARIDA BORGOFF: Institucionalmente, as Pró-Reitorias e a Diretoria da Escola de Música da UFMG, seus colegiados e departamentos têm visto nossa proposta com bons olhos. Tivemos o apoio na UFMG desde o começo, dentro e fora da Escola de Música, em todas as nossas iniciativas, como a implantação das disciplinas, a construção do guia eletrônico com auxílio do Laboratório da Computação Científica da UFMG, o acolhimento de projetos de doutorado envolvendo a música pela Faculdade de Letras, a concessão de bolsas e o apoio na organização de eventos pela Escola de Música e pelas pró-reitorias de graduação. A Escola de Música ainda disponibilizou a infra-estrutura necessária para elaboração de projetos de financiamentos, via agências de apoio à pesquisa, para montagem do laboratório de pesquisa e implantação do selo de gravação e edição de partituras.

Do lado docente, percebo que os professores de canto das universidades brasileiras, de um modo geral, têm demonstrando uma preocupação crescente com o estudo da CCB. Muitos desenvolveram seus mestrados e doutorados e orientam alunos na pós-graduação com foco nesse tema. Isto representa uma mudança radical em relação ao que acontecia até meados da década de 1980. Nos últimos encontros de pesquisa, especialmente nas áreas de performance, temos visto o tema ser cada vez mais abordado. Uma atividade muito importante tem sido a busca de atualização das normas de pronúncia do português brasileiro cantado. O assunto tem sido discutido em vários Grupos de Trabalho que vêm se reunindo desde a ANPPOM de Porto Alegre, em 2003, com a nossa participação e a de professores como Martha Herr, Edmar Ferreti, Stela Brandão, Mirna Rubim, Adriana Kayama, Flávio Carvalho, Ângela Barra, Cyrene Paparotti, José Vianey e muitos outros, com apoio das próprias universidades e de entidades como a ABC [Associação Brasileira de Canto], que promoveu um amplo encontro para debate em

fevereiro de 2005. Realizamos, em outubro de 2005, um encontro deste Grupo de Trabalho no nosso III Seminário da Canção Brasileira da Escola de Música da UFMG. A partir de então, passamos a contar com a colaboração imprescindível da fonóloga e foneticista Thaís Cristófaro, também professora na UFMG, que deu novo direcionamento técnico ao trabalho. O último encontro deste GT na ANPPOM de Brasília, em agosto de 2006, foi muito produtivo.

LUCIANA MONTEIRO DE CASTRO: Apesar deste interesse crescente, em algumas áreas mais conservadoras ou tradicionais da pesquisa em música, percebo certo desconhecimento do que realmente seja a CCB, do seu potencial interpretativo e de pesquisa. Desconfio que muitos consideram exclusivamente o lado prático dos recitais, de fato, normalmente bem tradicionais. Alguns se posicionam negativamente frente ao rótulo "canto lírico" e não frente à canção propriamente dita, com seu valor artístico e sua importância cultural. Outros, professores de música ou cantores profissionais, explicitam o preconceito típico do colonizado, referindo-se à CCB como "musiquinha". Claro, dentro de qualquer repertório há obras fracas. Mas, ainda assim, temos a preocupação "descolonizante" de conhecer o amplo espectro deste gênero no Brasil, o que, no fundo, é uma busca de autoconhecimento. Eu acho que está passando da hora de pararmos de nos reconhecer na imagem que as culturas dominantes fazem de nós e da nossa música.

Por parte dos alunos, que farão o futuro da música, sinto também um interesse crescente. As salas das disciplinas optativas oferecidas sobre o tema estão sempre completas. Vários alunos que participaram do Projeto, alunos de canto ou de instrumento, ao se graduarem, continuaram a estudar seus assuntos no mestrado. Há, entretanto, uma reclamação freqüente, principalmente por parte de alunos calouros, quanto à dificuldade de interpretar a canção brasileira, geralmente sob o ponto de vista da técnica vocal. Acho que estas dificuldades não revelam apenas problemas técnicos, mas culturais, e temos trabalhado nestas duas questões. Mas em relação ao repertório, eles se mostram cada vez mais curiosos.

16 – FAUSTO BORÉM: Como abordar um repertório que traz textos tão dispare, por exemplo, textos mais antigos, cujo português era diferente do de hoje ou textos mais modernos, fragmentários e com fortes conteúdos subliminares, como a poesia concreta ou, ainda, de realidades muito distantes do típico cantor urbano e "bem-educado"?

MÔNICA PEDROSA: Acredito que o primeiro passo é buscar uma atitude aberta, evitando juízos de valor pré-concebidos. Tem sido gratificante ver os alunos descobrindo as canções, num misto de estranheza e prazer, de resistência e carinho, de aversão e vontade de se aproximar. A resistência existe, não há como negar, por muitas razões. Não podemos nos esquecer que nosso país é marcado por uma cultura de dominação, desigualdade e exclusão. No meu entender, a heterogeneidade desse tecido, que é a canção

de câmara, é conflituosa. Os elementos musicais estão lá dentro mesclados, mas, do lado de fora, os diferentes sujeitos, que originaram as diferentes manifestações musicais, estão se enfrentando. Por isso não é tão simples assim esperar, não só de cantores, mas também de instrumentistas, com suas preferências estéticas, inseridos num contexto globalizado, com um ouvido no rock e outro em Mozart, que convivam naturalmente com este repertório. Lidamos com uma questão de alteridade que é muito séria. Mas sempre acreditei que é possível buscar um traço de identificação nessas canções. Ser a voz do outro e ao mesmo tempo ter a sua própria voz pode ser uma experiência conflitante, mas é muito bela. Vale a pena tentar.

Aqui na escola estamos satisfeitos com os resultados. É uma aventura descobrir e realizar um repertório sem praticamente nenhuma referência anterior, nenhuma gravação, nenhum comentário de especialista. Nos divertimos com os alunos nesta trajetória. Passamos tardes mergulhados apenas na compreensão da poesia, estabelecendo relações com a música, literalmente "viajando". A interpretação dessas canções representa um grande desafio e envolve um grande trabalho de criação, ou ainda, de tradução.

Com relação aos textos antigos, às vezes eles realmente causam estranhamento nos alunos e em nós também. Muitos contêm palavras e expressões que hoje caíram em desuso no português moderno. Quando cantamos em alemão um poema de Heine, esse desajuste se dilui porque traduzimos muito mais o sentido do texto do que as palavras propriamente ditas, adaptando-o à nossa época. Mesmo quando traduções literais são feitas, é difícil dar conta da dimensão temporal dessas palavras. Nos textos em português as palavras estão lá, intocáveis, insubstituíveis. Acredito que este é um dos pontos centrais com o qual o intérprete da canção brasileira tem que lidar. Estranhamos mais a linguagem verbal mais antiga – muitas vezes nem tão antiga assim – do que a música mais antiga apenas instrumental. Mas trabalhar com textos poéticos é sempre instigante, sejam eles antigos ou contemporâneos. Canções contemporâneas, muitas vezes escritas em linguagem atonal ou serial, podem apresentar aos intérpretes dificuldades de leitura, mas constituem uma oportunidade única de expressão, pois lidam com situações e questionamentos atuais. Temos lido e interpretado, inclusive, obras de jovens compositores com poemas e linguagem musical contemporâneos, com resultados surpreendentes.

17- ANDRÉ CAVAZOTTI: Por falar em “antigo”, como vocês têm se posicionado quanto à “impostação vocal” ou técnicas vocais específicas para a performance desse repertório?

MÔNICA PEDROSA: Acredito que a técnica vocal não é um fim, mas um meio. Ela é adaptável à variedade do repertório para que seja possível traduzir, da forma mais apropriada que se julgar possível, as particularidades de cada canção. Em diferentes canções, elementos distintos podem ser valorizados, dependendo da postura do intér-

prete. Neste gênero musical específico que é a canção de câmara, uma ênfase muito grande é dada à palavra e, assim, a clareza da enunciação pode ser um elemento norteador para a adoção de algumas atitudes técnicas.

Continuando meu raciocínio, as técnicas de emissão vocal se modificam também em decorrência do momento histórico vivenciado pelos seus intérpretes. Em cada época são observadas algumas tendências, alguns ideais de resultado sonoro. [NOTA DOS ENTREVISTADORES: veja abordagem histórica sobre o portamento no artigo de Daniel Leech-Wilkinson que abre este número de *Per Musi*]. Reviver o Barroco durante o Romantismo só foi possível porque as leituras de obras barrocas eram feitas segundo a sonoridade romântica: grandes orquestras, maior massa sonora, grandes variações de dinâmica, vibrato etc. Não foi à toa que o movimento pela autenticidade nas releituras da música barroca, realizadas por especialistas em música antiga, coincidiu com um momento da música contemporânea que privilegiava a estrutura sonora, a clareza dos sons e a diversidade de timbres. Cathy Berberian, principal intérprete da obra vocal de Luciano Berio, era também uma cantora de música antiga. O estudo interpretativo da música leva em conta não apenas as suas estruturas internas, mas o tipo de sonoridade pretendida pelos instrumentistas. A voz é um instrumento que permite múltiplas configurações internas. Imagine a caixa de um violino alargando-se ou estreitando-se durante uma performance! Portanto, existem muitas maneiras de cantar, que vão se modificando com o gosto, as necessidades e os ambientes de performance de cada época. A autenticidade na interpretação de muitas canções brasileiras pode ser buscada a partir de gravações antigas. Talvez sejam mais autênticas. Mas, ao final, cabe ao intérprete se situar nesses diversos contextos e fazer suas escolhas pessoais.

É por isso que, ao interpretar uma canção e escolher as sonoridades, acredito na diversidade das redes de significações atuantes na música e na poesia, significações que podem ser tanto intrínsecas ao fato musical e poético quanto extrínsecas, e que incluem o fator tempo, os processos compostoriais – também chamados processos poiéticos – e os processos perceptivos, ou seja, aquilo que percebemos das obras. Há ainda os contextos sociais, culturais e históricos – vocês podem observar que estou utilizando a teoria tripartite da semiologia musical de J.J. Nattiez.

Muitas vezes as canções brasileiras acabam sendo avaliadas a partir de suas interpretações, o que é mais fácil e imediato do que abrir uma partitura e estabelecer elementos sobre os quais uma interpretação será definida. É por isso que realizamos nossas escolhas técnicas primeiramente mergulhando nas obras: estudamos a partitura, cantamos, tocamos, observamos as relações musicais internas, estudamos o poema, procuramos sua forma escrita original (tarefa às vezes muito difícil de ser realizada porque os volumes de poesia também andam precisando de resgate), observamos questões estilísticas.

Mas somos cantores de hoje, inseridos na nossa contem-

poraneidade. Construímos nossas redes pessoais de significação. E isto implica no som que construímos para nossa voz. Temos nossos ideais sonoros de colocação vocal, temos nossa língua, temos a "colocação" de nossa língua, com a qual aprendemos a falar e que predispõe nosso trato vocal para determinadas configurações. O que falei para a música erudita como uma rede de múltiplas traduções, como um tecido onde imitação e criação se misturam, vale para a técnica erudita. Buscamos força, flexibilidade, igualdade nas transições de registro, extensão, prezamos o controle, a clareza das notas e do texto, temos amor pelas sutilezas tímbricas, pelas sutilezas de dinâmica e, principalmente, respeitamos a personalidade vocal que cada voz possui.

LUCIANA MONTEIRO DE CASTRO: Esse assunto me entusiasma e me leva a abordar ainda alguns pontos. Primeiramente, lembro que a canção brasileira foi criada e tradicionalmente interpretada no meio do canto lírico que, como todos sabem, tem na sua base técnica os princípios da impostação vocal e da dicção lírica, desenvolvidos para determinados idiomas europeus, com objetivo de melhorar a projeção do som vocal sem prejuízo da saúde do cantor. Só mais tarde foi adaptada ao português do Brasil. Em segundo lugar, o canto lírico pode comprometer a compreensão de palavras em qualquer idioma, não só do português! Um terceiro ponto: a qualidade artística e a forte presença da canção popular na rotina do brasileiro podem ter influenciado no nosso gosto por uma voz não impostada em português e a impostação perdeu o seu espaço, principalmente depois do movimento bossanovista. O jovem aluno de canto, como grande parte do público brasileiro, pouco habituado a ouvir a voz impostada em português, acha muito "estranho" cantar em "brasileiro" com "voz de ópera", como eles dizem. E apesar do aluno saber que o cantor lírico interpreta tradicionalmente a canção de câmara com voz impostada, em qualquer idioma, ele não encontra em si próprio um "ponto" de encaixe para cantar no seu idioma. Não consegue ouvir na sua voz impostada a naturalidade que percebe na sua voz falada.

Apesar do meio do canto ser bastante conservador, afinal construímos todo nosso estudo nesta perspectiva e acredito que o canto impostado é mesmo um excelente meio de projetar e proteger a voz, não podemos deixar de considerar estes três pontos que citei e de questionar a adaptabilidade e a eficiência da "técnica erudita" na interpretação da canção de câmara nos dias de hoje. Não podemos ainda nos esquecer que o conceito de música de câmara tem mudado muito e ainda não podemos desconsiderar a existência dos processos de amplificação sonora, cada dia melhores e mais eficientes.

Diante destes fatos concretos, acredito que, como intérpretes da CCB, possamos recorrer a alguns aspectos técnicos acústico-fonológicas eficientes e então negociar decisões interpretativas que influem diretamente no resultado estético final da performance das nossas canções. Há níveis diferentes de impostação e há cuidados com a inflexão e a dicção das palavras que podem e devem ser tomados, a fim

de que a palavra seja bem dita e bem compreendida e para que o estilo interpretativo seja adequado ao contexto da própria obra e ao ambiente da apresentação. Como já disse, este é um trabalho de "tradução" realizado pelo intérprete e esta pode ser uma tradução contextualizada. Já há uma grande preocupação dos profissionais do canto mais ligados à academia quanto à pronúncia do português brasileiro cantado, como temos visto nos Grupos de Trabalho dos congressos da ANPPOM. Por outro lado, ainda há uma tendência de muitos profissionais, especialmente os que se preocupam apenas com a performance e, geralmente, não pesquisam, de não discutirem a adequação da técnica à interpretação da CCB. Muitos já eliminaram excessos na performance da canção, antes bem aceitos como prática vi gente, como certos tipos de *portamento*, ataques das notas "por baixo", vibração múltipla do "r", *vibrato* amplo e constante, volume exagerado da voz etc. Também já adaptamos a dicção a alguns padrões mais modernos e procuramos fugir de alguns estrangeirismos. Mas nos falta ainda fazer com que o nosso texto cantado, cujo sentido poético nem sempre é direto e de fácil apreensão, seja mais inteligível e contextualizado. Mesmo que a tradução seja, por princípio, intimamente vinculada à obra em si, à sua partitura, ela não pode desconsiderar o ambiente que a envolve, sob pena de prejudicar a sobrevivência da obra. Como disse a Mônica, a técnica é um meio, e não um fim. Este é um assunto polêmico no nosso meio, mas do qual não podemos fugir. E tudo tem nos levado a crer que a obra de arte é uma via de duas mãos – a da interpretação e a da recepção.

18 – FAUSTO BORÉM: Como é a recepção do público que ouve a canção brasileira de câmara?

LUCIANA MONTEIRO DE CASTRO: A canção de câmara não se apresenta com o mesmo acesso fácil e rápido que a maioria das nossas canções populares, não apenas do ponto de vista harmônico ou melódico, mas também pela praticidade de ser realizada, por exemplo, com um acompanhamento simples ao violão. Não nos permite a flexibilidade de escolhermos subitamente o tom, de mudarmos o andamento aprendido nos discos, de inserirmos uma percussão, de cantarmos uma segunda voz, de mexermos na letra, de cantarmos esse repertório nas festas, em rodas de amigos e em shows com amplificação. As canções de câmara são mais para serem ouvidas em ambientes intimistas, mais contemplativos, como se estivéssemos lendo um poema, ouvindo atentamente alguém contar um caso, admirando um quadro em uma exposição, assistindo a um balé. Não é uma música pra qualquer hora e lugar. Eu acho que ela requer um lugar e um momento apropriado. Precisa haver uma adequação.

Assim, temos procurado preparar os ambientes para a sua recepção. Semanalmente, na Escola de Música da UFMG, a Guida organiza uma visita guiada de alunos de escolas públicas, de jovens do ensino fundamental. Antes de cantar e tocar, falamos sobre as canções, os instrumentos, as vozes, a poesia, a história por trás da obra. As crianças e adolescentes ficam sempre mais atentos e muitos se emocionam:

aplaudem, riem e até choram. Esta é a adequação da qual estou falando. Para que alguém comprehenda ou seja tocado de alguma forma por uma canção, precisa identificar-se em alguma camada ou fio que compõe a obra. Precisa sentir que pertence de alguma forma àquela trama, precisa ouvir a sua própria voz naquele discurso, e isso nem sempre é imediato na canção de câmara, pois o tecido às vezes é feito por fios demais. Por outro lado, como exemplo de inadequação na sua divulgação e percepção pelo cidadão comum, cito o que acontece na mídia, especialmente na televisão. Nas poucas vezes que a CCB aparece, ela é representada por uma cantora estereotipada, normalmente numa situação caricatural. Há quase sempre uma paródia envolvida. O público em geral, pouco atento às manipulações sócio-culturais, simplesmente acha graça e passa a ver aquele repertório com estranheza ou deboche. Acompanhando esta linha de raciocínio, as gravadoras comerciais e editoras se afastam do gênero, o que gera um círculo vicioso. Pra mudar isto, temos que começar pela base, pelo processo de educação.

19 – ANDRÉ CAVAZOTTI: O grupo de pesquisa "Resgate da Canção Brasileira" tem envolvido um contingente considerável de pesquisadores, professores, alunos e técnicos. Podem fazer um "balanço" de sua produção?

MARGARIDA BORGOFF: Embora os resultados mais visíveis e imediatos se traduzam nos recitais, nas edições de partituras, nas análises das obras, nas palestras e nos artigos publicados, outras conquistas só serão percebidas em longo prazo. Esperamos, principalmente, que os alunos de canto, de instrumento e de composição reconheçam e valorizem a canção brasileira como um repertório importante e que desejem difundi-lo como intérpretes ou professores; que se tornem os atores de ações do projeto no futuro. Queremos que a canção de câmara brasileira seja um instrumento de construção de identidade, um veículo de integração cultural.

Falando em termos numéricos, temos até uma resposta na ponta do lápis. Concluímos o relatório final do projeto referente ao período de 2003 a 2006, em que listamos as seguintes atividades: oferta, durante 8 semestres, de disciplinas na graduação com foco na CCB (Canção de Câmara Brasileira) com participação de cerca de 90 alunos; apresentação de 13 comunicações de pesquisa, 3 das quais em eventos internacionais; elaboração de um guia virtual das canções brasileiras (disponível no site www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira), coordenação do Grupo "Muito Além do Vai Azulão", com participação de 9 bolsistas da graduação e realização de 75 recitais no Campus Pampulha da UFMG e em outras escolas, orientação de 4 bolsistas de formação científica, apresentação de 37 recitais em diversas cidades de Minas Gerais e do Brasil, 16 deles em parceria com a Fundação de Educação Artística (Série *Musica Vocal Brasileira em Perspectiva*), organização de 3 Seminários da Canção na UFMG com participação de professores convidados, participação em 5 Grupos de Trabalho para discussão e deliberação nacional sobre a "pronúncia neutra" do português cantado; publicação de 4 artigos em periódicos científicos, publicação de 2 cadernos de partituras, orientação de 3 alunos no

Mestrado em Música da UFMG sobre o tema, ingresso de 2 professores do Grupo em programas de doutorado com pesquisa sobre o tema, montagem do Laboratório da Canção Brasileira, que receberá em breve importante acervo de obras e finalmente, a criação do Selo de Gravação da Escola de Música da UFMG, com aquisição de novos equipamentos de gravação, microfones, softwares, computadores, um piano de cauda Steinway e um Disklavier. Ao lado de todos esses resultados, caminham as diversas vertentes da pesquisa, que englobam o levantamento bibliográfico - incluindo a localização e seleção de partituras -, os estudos analíticos e interpretativos e a adaptação ou desenvolvimento de metodologias analíticas. Parece um trabalho sem fim, mas é tão fascinante que nem nos preocupamos com isto!

Luciana Monteiro de Castro é Professora Assistente de Canto na Escola de Música da UFMG. Concluiu o Curso de Canto no Conservatório Nacional em Lisboa e graduou-se em Canto pela UFMG, onde realizou Mestrado em Performance. Cursa Doutorado em Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFMG.

Mônica Pedrosa de Pádua é Professora Assistente de Canto na Escola de Música da UFMG. Bacharelou-se em Canto nesta escola e obteve Mestrado em Canto na Manhattan School of Music em Nova York. Doutoranda em Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFMG.

Margarida M. Borghoff é professora Adjunta de Piano na Escola de Música da UFMG. Em Freiburg, Alemanha, sob orientação de Fany Solter e Helmut Barth, concluiu o Mestrado em Música de Câmara. Em Karlsruhe, concluiu o Doutorado em Liedbegleitung (acompanhamento de cantores), sob a orientação dos professores Hartmut Höll e Mitsuko Shirai. Coordena o grupo de pesquisa Resgate da Canção Brasileira.

Fausto Borém é Professor da Escola de Música da UFMG e pesquisador do CNPq. Criou e edita a revista *Per Musi*, implantou o Mestrado em Música na UFMG e coordena os grupos de pesquisa ECAPMUS (Estudos em Controle e Aprendizagem Motora na Performance Musical) e PPPMUS ("Pérolas" e "Pepinos" da Performance Musical). Publica trabalhos nas áreas de performance, composição, musicologia, etnomusicologia e educação musical. Como contrabaixista, recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior.

André Cavazotti é Professor Adjunto na Escola de Música da UFMG. Doutor em Música pela Boston University (1998), sua tese de doutorado consiste em um estudo estilístico sobre as *Sonatas para violino e piano* de M. Camargo Guarnieri. Mestre em Música pela UFRGS (1993), estudou violino com o Prof. Marcelo Guerchfeld e, sob a orientação do Dr. Celso Loureiro Chaves, defendeu sua dissertação de mestrado, que é uma investigação sobre a utilização de processos seriais nas canções do LP *Clara Crocodilo* de Arrigo Barnabé. Suas atividades como violinista o levaram a realizar recitais e concertos em diversas cidades brasileiras e norte-americanas.