

Armando Albuquerque e os poetas

Celso Loureiro Chaves (UFRGS)

e-mail: cglchave@portoweb.com.br

Leonardo Assis Nunes (UFRGS)

e-mail: le.nunes@bol.com.br

Resumo: As canções de Armando Albuquerque (1901-1986), compostas a partir de 1940 sobre poemas de Augusto Meyer (1902-1970) e Athos Damasceno (1902-1975), revelam uma escolha composicional pela narratividade. O presente trabalho propõe definições de terminologia e investiga os procedimentos composticionais específicos que decorrem da narratividade e da escolha de temas poéticos por Albuquerque. Propõe-se igualmente que os resultados desta investigação sejam aplicáveis a outros repertórios da canção de câmara brasileira.

Palavras-chave: Música brasileira, composição, Armando Albuquerque, canções para voz e piano, narratividade, poetas modernistas

Armando Albuquerque and the poets

Abstract: The songs of Armando Albuquerque (1901-1986) on poems by Augusto Meyer (1902-1970) and Athos Damasceno (1902-1975) were composed in the 1940's. This paper investigates Albuquerque's compositional procedures, his use of narrativity and his choice of poetic themes; it proposes also the definition of specific terms related to narrative processes in music.

Keywords: Brazilian music, composition, Armando Albuquerque, songs for voice and piano, narrativity, modernist poets

Se é verdade que as circunstâncias invernais do Rio Grande do Sul exercem potente influência sobre a música de seus compositores, como propõe a *Estética do Frio* pensada pelo compositor sul-riograndense Vitor Ramil a partir do final dos anos 1980 (RAMIL, 1996), então as canções compostas por Armando Albuquerque ainda na década de 1940 oferecem-lhe um bom exemplo. Nelas estão refletidas as imagens fantasmagóricas e as paisagens misteriosas do inverno sul-riograndense evocadas pelos escritores porto-alegrenses e desenhadas nos versos modernistas dos poetas Athos Damasceno e Augusto Meyer.

Armando Albuquerque foi irrestritamente fiel a estes dois poetas. Para colocá-los em música, Albuquerque buscou um idioma peculiar, mesmo que estivesse em contradição com o seu estilo anterior. Se antes ele tinha feito epigramas musicais, agora ele passava a produzir estruturas narrativas que buscavam traduzir o percurso sonoro das imagens poéticas. A consistência composicional das canções de Albuquerque reflete em tudo a consistência gestual da poesia modernista porto-alegrense. Há, entre canções e poemas, um vínculo de interdisciplinaridade que dá uma feição positivamente inédita à construção da moderna canção rio-grandense.

Desde os seus anos de formação, Armando Albuquerque (Porto Alegre, 1901 – Porto Alegre, 1986) manteve uma estreita relação com a poesia modernista rio-grandense, retirando dela o *impetus* para as suas composições. Repetidas vezes ele mesmo relatou como os seus contatos com o poeta Augusto Meyer e as discussões que ambos travaram sobre poesia e música exerceiram influência direta sobre as suas primeiras obras. Assim, as suas peças epigramáticas para piano do "estilo trepidante", compostas nos anos 1920, refletem implicitamente os princípios

Recebido em: 04/07/2003 - Aprovado em: 27/10/2003

do Modernismo local, formulados em primeiro plano na poesia de Meyer. No entanto, a partir da composição de *Clic-clic (Comadre rã)* sobre versos de Augusto Meyer, em setembro de 1940, a poesia modernista sul-riograndense deixa de ser uma fonte implícita na sua obra e se transforma em presença explícita (CHAVES, 2001b). Naquele momento a canção para voz e piano, gênero nunca antes explorado por Albuquerque, assume posição central e quase exclusiva em seu repertório, reorientando seu percurso composicional.

A composição de canções ocorre, em Albuquerque, por influência direta de dois intelectuais porto-alegrenses: Aldo Obino, crítico de arte do jornal “Correio do Povo”, e Armando Câmara, jurista renomado. O primeiro dissuade o compositor de perseguir carreira nas artes visuais, alertando-o para o longo caminho que teria de ser percorrido até a consolidação de uma obra pictórica sólida, ainda mais tratando-se de artista já com certa idade; o segundo devolve a atenção do compositor à música, presenteando-o com *Poemas de minha cidade* de Athos Damasceno e instigando-o a colocar em música aqueles poemas que lhe pareciam excepcionalmente sonoros. Foi o que Albuquerque fez, acrescentando aos poemas de Damasceno os de Augusto Meyer que eram seus conhecidos desde o final dos anos 1920. Os livros iniciais de Augusto Meyer (Porto Alegre, 1902 – Rio de Janeiro, 1970), *Coração verde* e *Giraluz*, dos quais Albuquerque retira os poemas que musicou,

estão impregnados [de uma] tonalidade impressionista, de efeitos óticos e acústicos e da interpretação dos sentidos. Não é casual, portanto, que tantas poesias de Meyer fossem um convite à ilustração como também a serem musicadas, pois incorporaram no poema uma musicalidade em tudo pressentida (CARVALHAL, 1987, p.16).

Desse poeta, Albuquerque musicou *Clic-clic (Comadre rã)* (1940), *Oração da estrela boieira* (1943) (também musicada por Radamés Gnatalli), *Sapo* (1944/48), *Ar* (1947), *Lua boa* (1947), *Órbita* (1947) e, na década seguinte, a coletânea *Sorriso Interior* (1956).

Por sua vez, Athos Damasceno (Porto Alegre, 1902 – Porto Alegre, 1975),

a partir de *Lua de Vidro* (1930), descobre Porto Alegre como o motivo principal dos textos, processo que culmina em *Poemas de minha cidade* (1936), obra que o consagra como o principal expoente da temática urbana em versos. (...) No conjunto, a protagonista por excelência de sua obra é Porto Alegre, cujos cenários urbanos expressam, nos poemas, a intimidade e os desacertos do autor (ZILBERMAN, 1999, p. 31).

De Athos Damasceno, Albuquerque musicou *Reflexos n'água* (1940), *Bar* (1940), *Beco do império* (1940), *Serenata dotrefoá* (1940), *Ilhota* (1941), *Elegia a Eduardo Guimaraens* (1947) e, bem mais tarde, *Alto da Bronze* (1970).

Os procedimentos compostoriais de Armando Albuquerque vem sendo equacionados nas diferentes etapas de nossa pesquisa *A genealogia da obra de Armando Albuquerque*. A presente etapa de investigação pretendeu inicialmente desenhar a genealogia das canções de Albuquerque, tal como tinha sido empreendido, em etapa anterior, na música para piano do compositor. Nesta, a variedade e o grande número de fontes manuscritas permitiram o estabelecimento de uma genealogia composicional, separando os diferentes manuscritos em níveis e identificando a quantidade de intervenções operadas pelo compositor em sucessivas recomposições. As fontes manuscritas mostraram-se potentes documentos poiéticos, permitindo aos pesquisadores a reconstrução das escolhas compostoriais do compositor quando da construção de sua obra pianística até que a versão definitiva de cada peça fosse atingida.

Nas canções para voz e piano a construção de uma genealogia mostrou-se desde logo desnecessária, por três razões: a existência de um menor número de fontes manuscritas das canções, contrariamente à música para piano; a inexistência de variantes significativas entre as fontes, sendo que cada grupo de manuscritos de uma determinada canção foi produzido dentro de um mesmo (e limitado) espaço temporal; a datação consistente da maioria das fontes, não suscitando dúvidas quanto à cronologia de sua elaboração.

Em termos gerais, nossa investigação tem entre seus objetivos principais o levantamento de um processo composicional de base que revele o processo de tomada de decisões de Albuquerque, através da minuciosa investigação dos dados poiéticos representados por seus manuscritos. No entanto, a clareza das fontes manuscritas das canções, a ausência de incertezas compostionais ou de pensamentos posteriores, correções, acréscimos ou subtrações, pouco forneceram em termos poiéticos. Como resultado, a investigação específica das canções de Albuquerque debruçou-se sobre a elucidação da *presença do narrativo*, um traço tornado óbvio já numa análise de superfície das canções.

Esta etapa tratou de uma investigação extensiva dos processos de colocação de texto em música por Albuquerque, buscando identificar e delimitar os mecanismos envolvidos nesta ação, as escolhas compostionais feitas e os conceitos estéticos a partir daí implicados. Simultaneamente, surgiu outra necessidade: a de formular uma precisão de terminologia, buscando-a no campo da estética (em geral) e da música (em particular), de maneira a garantir a traduzibilidade dos achados da presente investigação para outras áreas do conhecimento estético. O suporte terminológico de estética foi buscado consistentemente no *Vocabulaire d'esthétique* de Étienne Souriau e o suporte de terminologia de música foi buscado consistentemente nos verbetes da segunda edição do *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, duas fontes recentes e de autoridade inquestionável, pelo menos naquilo que é pertinente aos temas específicos da presente etapa de investigação. Alguma terminologia teve que ser sistematizada pelos autores da investigação, em razão da especificidade dos resultados obtidos a partir do exame das canções de Albuquerque.

A busca pela precisão de terminologia e a investigação profunda a respeito da colocação de texto em música, indicando o uso intensivo da narratividade, uma escolha compostional específica, tornaram-se os pontos centrais dessa investigação, oferecendo um significativo avanço teórico em relação ao conhecimento tanto da música vocal de Armando Albuquerque quanto dos próprios procedimentos de construção da canção brasileira do século passado.

A apresentação dos principais resultados obtidos até agora estará centrada, para efeitos de precisão conceitual e de clareza de procedimentos, no resultado da investigação de quatro das doze canções que integram o nosso objeto investigativo. Estas quatro canções (*Oração da estrela boieira*, *Lua boa*, *Serenata dotrefoá* e *Reflexos n'água*) sintetizam o trabalho de colocação em música dos poemas de Augusto Meyer e Athos Damasceno, respectivamente. Estas canções tornaram-se paradigmáticas em nossa investigação, naquilo que revelaram sobre a consistência da escolha e dos processos compostionais de Armando Albuquerque e naquilo que suscitaram de precisão de terminologia. Os principais processos abstraídos da investigação dessas canções estendem-se para todo o repertório das canções. Eles permitiram a sistematização de um corpo de informações relevantes sobre a canção “armândica” como um todo, semelhante em

escopo e importância ao corpo de informações sistematizadas na etapa referente à música “armândica” para piano.

A investigação das canções demonstrou, em primeiro plano, uma consistência de tratamento na colocação do texto em música por Armando Albuquerque, representada por uma recorrente escolha composicional pela narratividade. Neste contexto, *narratividade* é entendida como “uma economia estrutural e temporal [que] pode fornecer (...) à música a lógica de seu desenvolvimento próprio e a razão de sua convergência ao nível perceptivo” (SOURIAU, 1999, 1055). Adentrando ainda mais a conceituação de Souriau, tem-se que *economia* é “a conveniência das partes entre elas [partes entendidas como todos os elementos que perfazem o todo], sua concordância funcional, e seu grau comparado de desenvolvimento para que umas não anulem as outras” (id., 631); *lógica* é “a coerência interna de uma obra artística (...), o respeito a suas próprias regras, o acordo de seus elementos entre si” (id, 957); *desenvolvimento* é “nas artes do tempo, [o] longo desenrolar daquilo que um tema pode render através de um tratamento pormenorizado ou variado” (id., 571) e *percepção* é a “função pela qual as sensações provocadas em nós pelos objetos sensíveis são sentidas, organizadas, interpretadas, para nos dar uma representação desses objetos com impressão imediata de sua realidade” (id., 1121). São quatro, então, os conceitos operativos na escolha da narratividade por Albuquerque: economia, lógica, desenvolvimento, percepção. São palavras-chave destes conceitos: conveniência, concordância, não-anulação respectiva; coerência interna; desenrolar no tempo; sentir, organizar, interpretar, representar.

Da escolha composicional pela *narratividade* decorreram processos composicionais específicos: o emprego de *through-composition*, o *pararelismo semântico*, e a utilização de *efeitos*. Estes processos específicos concorrem para o reforço da *narratividade*, sublinhando por sua vez o texto poético que é o objeto da construção da canção.

O processo composicional *through-composition* é descrito como “uma composição com continuidade de pensamento e invenção relativamente ininterrupta” na qual ressaltam-se “as interconexões (...) [que] fomentam um sentido de continuidade ao longo da peça” (RUMBOLD, 2001, p.434). No contexto da canção “armândica”, *through-composition* é menos a utilização de música diferente para estrofes poéticas idênticas (já que a poesia modernista riograndense abdica, ela própria, das estrofes, da seccionalização e da repetição) e mais a utilização de interconexões temáticas em uma mesma canção ou até mesmo entre diferentes canções de uma mesma coleção.¹ A *through-composition* perpassa o repertório das canções “armândicas” como um elemento basilar na concretização da narratividade.

O processo composicional *pararelismo semântico* vai ao encontro do texto ao garantir a sua comprehensibilidade pelo ouvinte, confirmado uma convergência perceptiva. No *pararelismo semântico*, conceito próprio desenvolvido por estes pesquisadores, faz-se uma analogia com o sentido de “estudo semântico” em literatura:

pesquisas dedicadas aos *temas* e *motivos* de uma obra, um autor, um gênero, uma época, até mesmo de uma civilização. Num sentido mais vago, o estudo semântico de um texto é freqüentemente identificado com sua *interpretação*, ou seja, com sua significação para um receptor dado dentro da moldura de uma dada teoria interpretativa (SOURIAU, 1999, p.1282).

Na canção “armândica”, *temas* e *motivos* do poema são espelhados, confirmados, não-contraditados pelo compositor; é mantida a significação que o poema tem para um receptor dado. São três as operações-chave para a construção do *parallelismo semântico*: o uso do madrigalismo, a aderência à prosódia, e o emprego do recitativo. Essas três operações-chave vão em direção à comprehensibilidade do texto e garantem a continuidade inerente à *through-composition*.

O madrigalismo, ou *word-painting*, é o “uso de gestos musicais (...) para refletir, freqüentemente de maneira pictórica, o significado literal ou figurativo de uma palavra ou frase” (CARTER, 2001, p.563-4). Nas canções de Albuquerque, o madrigalismo é utilizado de maneira pontual e específica (madrigalismo associado a alguma palavra denotativa de objeto ou ação) ou local e mais ampla (madrigalismo associado ao desenrolar de idéias e/ou ações em determinada passagem do poema).

Ex.1 - Madrigalismo local: o salgueiro [harmonia/piano] esconde a lua [melodia/voz].
Serenata dotrefoá, canção 3, c.3 e 4.

Quanto à prosódia, ela é, em música e no canto, “a adequação das palavras à música e da música às palavras” (SOURIAU, 1999, p.1180-1181). A aderência à prosódia se dá de maneira absoluta nas canções de Albuquerque, em dois termos: rigorosa obediência às acentuações das palavras, fazendo-as coincidir com as acentuações equivalentes na música; e a utilização do texto sem repetições desfiguradoras de palavras.

O recitativo, frase melódica de baixo teor intervalar ou melódico, aparece nas canções de Albuquerque tanto como *madrigalismo* (o recitativo ligado a frases reminiscentes de orações ou preces) quanto como auxílio à imediata compreensão do texto (que é a sua função *stricto sensu*).

¹ Há até uma ocorrência de interconexão temática entre repertórios: o “acorde transcidente” que é elemento fundamental na geração da *Peça para piano 1964* aparece pela primeira vez na canção *Reflexos n’água* de 1940.



"Nos-sa Se-nho-ra te-nha pe-na do car-re- tei - ro"

Ex. 2 – Recitativo ligado a frase reminiscente de oração ou prece. *Oração da estrela boieira*, c. 32-33.

O procedimento composicional *paralelismo semântico* é feito ainda através de outros elementos menos prevalentes na canção “armândica”, tais como o reforço do texto através de rimas melódicas ou a utilização de ambientes harmônicos com a função de madrigalismo, por exemplo.

O processo composicional *efeitos* é definido tomando de empréstimo o que se entende por uso de “efeitos especiais” no cinema: “utiliza-se os efeitos especiais para o maravilhoso, o fantástico, o onírico” (id., p.636). Neste sentido, é notável em determinadas canções de Albuquerque (*Serenata dotrefoá*, *Reflexos n’água*) o emprego da voz falada, seja como mecanismo diegético (para reforçar o universo do poema), seja como mecanismo não-diegético (para trazer informação externa ao universo do poema). A voz falada cumpre a função do fantástico e do onírico, transformando-se não raro em elemento de reforço de dramaticidade do poema, sublinhando atmosferas afetivas específicas.

Além da elucidação do processo de escolha composicional de Armando Albuquerque em suas canções, a presente investigação indicou também que a sua escolha de temáticas recaiu primordialmente sobre poemas nos quais a presença de elementos da natureza e do ambiente noturno está fortemente marcada, quer sejam eles personagens, quer sejam elementos narrativos. É o caso de *Oração da estrela boieira*, *Lua boa*, *Reflexos n’água*, *Clic-clic (Comadre rã)*, *Sapo e Ar*. Mesmo os poemas mais “urbanos” (*Beco do império*, *Serenata dotrefoá*) estão impregnados por uma atmosfera da qual os elementos da natureza não podem ser desligados.

A escolha de temáticas de Albuquerque não reflete uma escolha que seja característica já dos próprios poetas modernistas rio-grandenses. Ao contrário, os temas desses poetas são mais variados e mais amplos do que a escolha de Albuquerque permite entrever. A escolha do compositor por poemas que se dedicam às descrições naturais é exclusivamente sua e as consequências dessa escolha são determinantes para o seu percurso estético, já que o mecanismo de escolha de temas poéticos está refletido nos procedimentos compostoriais adotados. Numa comparação entre apenas cinco das canções de Albuquerque (*Oração da estrela boieira*, *Lua boa*, *Serenata dotrefoá*, *Reflexos n’água* e inclusive *Chuva de setembro*, composta também nos anos 1940 sobre versos de Ruy Cirne Lima) observou-se que quando determinadas palavras/imagens são evocadas em diferentes canções, há recorrências melódicas e de contexto entre elas. É o que acontece com a utilização das palavras/imagens recorrentes: vento, sombra/escuro, árvores (salgueiro/ameixeira), plantas (maricás, ervas, trevais, relva, ramos, folhinhas verdes, madressilva, capim),gota/gota de luz, leve/suave, lua, estrela, noite, água, campo, coxilha.

The image shows three musical examples (Ex. 3a, Ex. 3b, Ex. 3c) on a single staff. The staff is in G major and common time. The lyrics are: 'ven-to que so-pra li-gei-ro' (Ex. 3a), 'E_o ven-to bo-le' (Ex. 3b), and 'e_o vento des-fo-lha' (Ex. 3c). The melody consists of eighth and sixteenth notes. Measure 1 (Ex. 3a) starts with a quarter note 'ven', followed by an eighth note 'to', a quarter note 'que', and a sixteenth note 'so-pra' followed by a eighth note 'li-gei'. Measure 2 (Ex. 3b) starts with a quarter note 'E_o', followed by a sixteenth note 'ven', a quarter note 'to', and a eighth note 'bo'. Measure 3 (Ex. 3c) starts with a quarter note 'e_o', followed by a sixteenth note 'vento', a quarter note 'des', and a eighth note 'fo'. Measure 4 (Ex. 3c) starts with a quarter note 'lha'.

Ex. 3 – Intervalo de 5^a (justa ou diminuta) como contexto de “vento”.

(a) *Serenata dotrefoá*, Canção 2, c.9-10; (b) *Reflexos n’água*, c.9-10; (c) *Chuva de setembro*, Canção 1, c.13-15.

A recorrência melódica e de contexto, refletindo a recorrência de palavras/imagens nos poemas, estabelece um traço de coerência entre as várias canções, construindo uma característica de consistência neste repertório que não é possível encontrar no repertório anterior das peças para piano dos anos 1920.

Nas canções de Albuquerque, o recurso temático dos elementos da natureza induz à utilização do madrigalismo e, consequentemente, o madrigalismo passa a integrar o processo composicional do paralelismo semântico, concorrendo para a narratividade que é a característica composicional mais saliente das canções investigadas. Na própria escolha poética já estava presumida a opção composicional pela narratividade. Assim, confirma-se também na obra de Albuquerque o que se detecta em outros compositores de canções, principalmente os do século passado (Schoenberg e Debussy, entre eles): em momentos de crise e de reafirmação composicional, o compositor geralmente recorre ao texto, na esperança de que este o libere de preocupações formais mas que garanta a solidez estrutural da composição. No caso de Armando Albuquerque, as estruturas *through-composed* e o recurso à narratividade, que é nova nas canções e ali se concretiza, serve de base para a retomada da composição musical como principal atividade criativa, bem como servirá de alicerce para sua obra posterior, tanto vocal quanto instrumental.

Neste sentido, as presentes conclusões avançam enormemente o conhecimento teórico que se tem sobre este compositor sul-riograndense, confirmado o acerto da divisão de sua obra em dois períodos distintos. Primeiramente aparece o período do “estilo trepidante”, investigado a fundo em etapa anterior dessa investigação e que, iniciando em 1926, termina ao final dos anos 30 (CHAVES, 1999; CHAVES, 2001a). Em seguida aparece e se define o período do “estilo narrativo”, centrado precisamente sobre as canções que são objeto da presente etapa. A partir daí, vários pontos podem ser previstos para uma próxima etapa de investigação, adentrando o território da música sinfônica, onde um novo elemento, a larga duração temporal, vem-se somar à obra de um músico que iniciou seu trabalho composicional como criador de obras essencialmente epigramáticas.

Finalmente, a investigação que levou à sistematização das escolhas e processos composicionais utilizados por Armando Albuquerque em suas canções dos anos 1940 pode significar um importante avanço teórico na investigação da canção de câmara brasileira, principalmente aquela da primeira metade do século. Os procedimentos que foram abstraídos da canção “armândica” e a precisão de terminologia que os acompanha podem ser considerados paradigmas teóricos e analíticos para a investigação da canção brasileira em âmbito mais geral. Contribuem para essa percepção os elementos sistematizados sobre a relação texto/música em Armando Albuquerque, os procedimentos de escolha de texto, a consistência de procedimentos composticionais utilizados, o rigor na opção pela narratividade e a correção de meios para atingi-la em peças para voz e piano.

Sugere-se finalmente que os paradigmas analíticos obtidos por esta investigação possam ser utilizados no repertório da canção brasileira dos anos 30 e 40, especificamente as canções de Heitor Villa-Lobos (particularmente nas canções modernistas sobre poemas de Ronald de Carvalho como os *Epigramas Irônicos* e *Sentimentais* ou as parcerias com Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade) e Camargo Guarnieri (também em suas canções modernistas sobre poemas de Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Manuel Bandeira). Acredita-se que um importante avanço teórico foi obtido na presente investigação, possibilitando que conhecimentos adquiridos através da investigação de um repertório específico possa vir a ser utilizado na pesquisa de um repertório mais amplo da música de concerto brasileira do século passado.

Referências bibliográficas

- CARTER, Tim. Word-painting. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, v.27, p.563-564, 2001.
- CARVALHAL, Tânia. *Augusto Meyer: poesia, prosa e ensaio*. Porto Alegre: IEL, 1987.
- CHAVES, Celso Loureiro. A análise do poético na música de Armando Albuquerque: uma investigação sobre os vários finais da Peça para piano 1964. *Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, p.594-600, 2001a.
- _____. Armando Albuquerque. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, v.1, p.327, 2001b.
- _____. Genealogia das obras para piano de Armando Albuquerque. *Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, p.191-203, 1999.
- RAMIL, Vitor. *Estética do Frio*. Satolepage (www.ufpel.tche.br/~ramil/vitor), 1996, sem número de página.
- RUMBOLD, Ian. Through-composed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, v.25, p.434, 2001.
- SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Quadrige/Presse Universitaires de France, 1999.
- ZILBERMAN, Regina. Athos Damasceno. *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.

Celso Loureiro Chaves, doutor em composição pela University of Illinois at Urbana-Champaign, é professor-titular do Programa de Pós-Graduação e do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; desenvolve a pesquisa *A genealogia das obras de Armando Albuquerque* com apoio do CNPq.

Leonardo de Assis Nunes é bacharelando em composição pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; atua como bolsista de Iniciação Científica – CNPq na pesquisa *A genealogia das obras de Armando Albuquerque* sob orientação de Celso Loureiro Chaves.