

## O NACIONALISMO BRASILEIRO E O *ESTUDO SERESTEIRO* DE CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA

### Brazilian nationalism and Carlos Alberto Pinto Fonseca's *Estudo seresteiro*

---

Henrique Rievers

---

**Resumo:** O presente trabalho propõe desenvolver uma discussão em duas frentes. Em um primeiro momento, procura-se delinear características de um nacionalismo musical, mais especificamente no que Vasco Mariz identifica como uma linha nacionalista de compositores iniciada em Villa-Lobos (1887-1959) e na qual podemos encontrar, nos dias de hoje, representantes como Sérgio Assad (1952). Em seguida, o foco se torna a edição crítica do *Estudo seresteiro*, de Carlos Alberto Pinto Fonseca, compositor este que se insere no contexto histórico-musical previamente delineado.

**Palavras-chave:** Carlos Alberto Pinto Fonseca; nacionalismo; violão; edição.

**Abstract:** This article tackles two related topics simultaneously. First, the characteristics of an Brazilian musical nationalism are identified, more specifically the nationalism whose roots Vasco Mariz traces back to Villa-Lobos (1887-1959) and to which we can include composers such as Sérgio Assad (1952). Second, a proposal for a critical edition of Carlos Alberto Pinto Fonseca's *Estudo seresteiro* is presented. This composer is identified, then, as representative of the previously described musical nationalism.

**Keywords:** Carlos Alberto Pinto Fonseca; nationalism; guitar; critical edition.

## Introdução

Desde Tárrega (1852-1909), a expansão do repertório do violão erudito tem sido uma busca constante na vida profissional de vários violonistas. Em sua busca por afirmar o potencial expressivo do violão, Tárrega compôs numerosas obras para o instrumento e realizou transcrições de obras de Albéniz, Bach, Beethoven, Mozart, Schumann e Schubert. Entre seus vários alunos, pode-se citar dois que realizaram importantes contribuições nesse sentido: Emilio Pujol (1886-1980) e Miguel Llobet (1878-1938). Pujol realizou um importante trabalho musicológico com edições, transcrições e estudos sobre as obras para vihuela e também compôs importantes obras para violão. Miguel Llobet realizou transcrições de obras de Albéniz e Granados, compôs e escreveu arranjos de canções populares para o violão. Sua insistência junto a Manuel de Falla (1876-1946) o levou a compor a obra *Hommage pour le Tombeau*, de Claude Debussy. Outro violonista que contribui enormemente para a expansão do repertório violonístico foi Andrés Segovia (1893-1987). Vários compositores, como Joaquín Turina (1882-1949), Frederico Moreno Torroba (1891-1982), Joaquín Rodrigo (1902-), Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Manuel María Ponce (1882-1948), entre outros, dedicaram obras a Segovia. Julian Bream (\*1933), violonista inglês, também influenciou compositores a escrever obras para o violão. Podemos citar como exemplo o *Nocturnal op. 70*, de Benjamin Britten (1902-1976). Esses pioneiros e vários outros violonistas, até os dias de hoje, utilizaram-se de transcrições, arranjos de canções populares, pesquisas e encomendas para ajudar a criar um cânone de repertório próprio do instrumento. Através dos esforços destes e de vários outros instrumentistas e pesquisadores, o repertório violonístico continua a crescer (DUDEQUE, 1994). Outra forma de se contribuir para esse crescimento é a busca por obras de compositores que, apesar de serem menos conhecidos no cenário violonístico internacional, produziram obras de qualidade para o instrumento.

O presente trabalho irá se concentrar em um desses compositores: Carlos Alberto Pinto Fonseca. A escolha desse compositor foi baseada na sua importância para a vida musical de Belo Horizonte. Sua principal atividade foi a de regente do Ars Nova – Coral da UFMG, mas também da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, da Orquestra de Câmara da UFMG, da Orquestra de Câmara do Modern American Institute, atuou como regente convidado em diversas orquestras pelo Brasil e manteve uma atividade constante como compositor. Apesar de sua obra para violão ser pequena e relativamente desconhecida, merece um olhar mais atento. O presente trabalho irá se concentrar em uma de suas obras para violão solo, o *Estudo seresteiro*, e tem dois objetivos. 1- Delinear o contexto histórico-musical dessa obra, especificamente no que Vasco Mariz (2005) identifica como uma linha nacionalista de compositores iniciada em Villa-Lobos (1887-1959) e na qual podemos encontrar

representantes atualmente, como Sérgio Assad (1952). 2- Apresentar uma proposta de edição para a peça para que esta se torne acessível a estudantes e profissionais e, desta maneira, contribuir para a divulgação do trabalho desse compositor e para o crescimento do repertório violonístico.

### ***O violão no nacionalismo musical brasileiro***

No contexto do nacionalismo musical, o violão por vezes faz o papel de “ponte” entre o mundo musical europeu e a linguagem musical popular brasileira, sendo fundamental na criação de uma linguagem musical brasileira. Para realizarmos essa contextualização, serão utilizados exemplos dos compositores Villa-Lobos, Francisco Mignone e Radamés Gnattali, além, é claro do próprio Carlos Alberto Pinto Fonseca. Essa escolha de compositores foi orientada pela classificação de Vasco Mariz, na qual Villa-Lobos é identificado como a primeira geração nacionalista, Mignone como parte da segunda e Gnattali da terceira. Pinto Fonseca não é mencionado no livro, mas o presente artigo pretende situá-lo enquanto parte dessa tradição nacionalista.

#### ***1 Villa-Lobos***

A obra para violão de Villa-Lobos reflete as tendências nacionalistas e a série de *Doze estudos* é sua obra mais conhecida para o instrumento (MEIRINHOS, 2002, p. 101). Os *Doze estudos* foram compostos no período de 1924 a 1929 e dedicados ao violonista espanhol Andrés Segovia. Apesar de os estudos serem um marco na produção violonística de Villa-Lobos, o que poderia ser classificado como uma orientação estética nacionalista já se apresenta em obras anteriores, como na *Suíte popular brasileira*. Essa obra foi escrita no período de 1908 a 1912, sendo a última parte, o *Chorinho*, datado de 1923. O contato de Villa-Lobos com o violão se iniciou quando ele ainda era um garoto, nas rodas de choro. Esse contato inicial se reflete na *Suíte popular brasileira*. As danças nas quais as obras são baseadas, e nomeadas, são as que eram tocadas tipicamente por grupos populares no Rio de Janeiro do início do século XX e final do século XIX. A palavra “choro”, presente nos títulos, revela não somente uma referência a uma forma estrutural e à presença de fórmulas rítmicas características, como também a uma forma de execução instrumental característica de tais grupos populares. Essas considerações levaram Meirinhos a caracterizar a obra como uma síntese do ambiente musical da época, uma recriação de uma autêntica seresta carioca (MEIRINHOS, 2002, p. 15). Essa relação com o choro e a busca de uma linguagem nacional permeia toda a obra para violão de Villa-Lobos, não se limitando aos *Estudos* e à *Suíte*. É significativo que, na sua grande série dos choros, o compositor inclua o violão em dois momentos importantes: na *Introdução aos choros* (1920), para violão e orquestra, e no *Choros nº 1* (1929), peça na qual podemos encontrar características

semelhantes às da *Suíte*. Sobre o *Choros nº 1*, Villa-Lobos escreve:

Sendo os Choros construídos segundo uma forma técnica especial, baseada nas manifestações sonoras dos hábitos e costumes dos nativos brasileiros, e nas impressões psicológicas que trazem certos tipos populares extremamente marcantes e originais, foi o Choros nº 1, escrito propositalmente, como se fosse produção instintiva da ingênua imaginação desses tipos musicais populares, para servir de simples ponto de partida e alargar-se mais tarde na forma, na técnica, na estrutura e nos casos psicológicos que encerram todos esses gêneros de música. O tema principal, as harmonias e modulações, apesar de pura criação, são moldados em frequências rítmicas e fragmentos celulares melódicos dos cantores e tocadores populares de violão e piano, Sátiro Bilhar, Ernesto Nazareth e outros. (VILLA-LOBOS *apud* HORTA, 1987, p. 25)

Nos *Prelúdios*, para violão solo, também encontramos traços de tal carácter nacional. Por exemplo, *Prelúdio nº 5*, que guarda grandes semelhanças com a obra *Sonho de magia*, composta por João Pernambuco. O *Concerto para violão e orquestra* pode ser considerado como uma síntese dos procedimentos e linguagem de Villa-Lobos para o instrumento. A composição dessa obra data de 1951 e foi dedicada ao violonista espanhol Andrès Segóvia, que a estreou sob a regência do compositor em Houston, Texas, em 1956. Além de o compositor “relembrar” procedimentos utilizados em obras anteriores, como os *Prelúdios e Estudos*, podemos mencionar como um momento importante da obra a citação (ou melhor, paráfrase) da cantiga *Marcha soldado* que acontece no primeiro movimento. Villa-Lobos é considerado por Vasco Mariz como parte de um primeiro momento de consolidação de uma estética nacionalista, uma primeira geração nacionalista, e Francisco Mignone (1897-1986) é considerado pelo mesmo autor como um dos líderes da segunda geração desse movimento estético.

## 2 Francisco Mignone

Francisco Mignone nasceu em São Paulo, em 1897, filho do flautista italiano Alfério Mignone. Começou seus estudos musicais no Brasil com o pai e, aos 23 anos, foi a Milão para se aperfeiçoar. Sua relação com o violão também remonta à juventude, como no caso de Villa-Lobos. O jovem Mignone adquiriu noções básicas do instrumento em serestas<sup>1</sup> na capital paulista, ao acompanhar seus colegas

1 No caso de serestas, é importante notar que se refere mais a “... um ambiente no qual um determinado tipo de repertório era executado: músicos de rua, boêmios que tocavam ao luar, que faziam serenatas. As músicas de serestas eram basicamente canções (modinhas, lundus, valsas etc.), em geral lentas e nostálgicas, tocadas por um conjunto caracterizado [...] pelo emprego quase exclusivo de instrumentos de cordas.” (BARBEITAS *apud* APRO, Flávio. **Os fundamentos da**

cortejando namoradas. Desde cedo o compositor também manteve uma ligação com o mundo da música popular, publicando suas composições sob o pseudônimo de Chico Bororó. Apesar dessas ligações, Mignone se manteve distante da escrita para o violão e só começou uma aproximação mais séria com o instrumento após conhecer o violonista Carlos Barbosa Lima. O encontro provavelmente se deu na década de 1950, quando o violonista era um menino prodígio se apresentando pelo país e sendo orientado por Isaías Sávio, que foi quem o apresentou ao compositor. Esse encontro inicial serviu para estabelecer uma amizade entre os dois que levou, anos mais tarde, a uma reaproximação do compositor com o instrumento. Essa reaproximação se deu durante o II Seminário Internacional de Violão, em Porto Alegre, 1970. Durante esse seminário, o compositor pôde assistir a um concerto de Barbosa Lima, no qual mesclava repertório popular e erudito, e também conhecer e escutar diversos violonistas de grande talento. Este era o empurrão que faltava e, a partir daí, vemos nascer a obra para violão de Mignone, que inclui diversas obras para violão solo, várias transcrições para violão do autor realizadas a partir de suas obras para piano, canções para voz e violão, obras para duo de violão e um concerto para violão e orquestra. A obra violonística de Mignone é marcada pelo seu estilo nacionalista, e neste artigo nos concentraremos nos *12 estudos para violão* (1970). A série de *12 estudos para violão* de Mignone foi dedicada a Barbosa Lima, que fez a edição e coordenou sua publicação. No seu estudo dessa série, Flávio Apro descreve a linguagem de Mignone como sendo imbuída de uma “brasilidade espontânea” e ressalta as contínuas referências que o compositor parece buscar na música popular e folclórica (APRO, 2004). Um dos exemplos disso é o *Estudo nº 7*, uma canção de ninar sombria, característica do folclore nacional.

A cantiga de ninar brasileira está associada ao ancestral hábito profilático pedagógico dos pais e educadores de incutir medo nas crianças, com o fito de protegê-las de influências malignas (superstições) e de orientá-las na educação e obediência às autoridades e membros mais velhos da comunidade. [...] E, talvez seja exagero afirmar que Mignone tivesse pleno conhecimento de tal particularidade de nossa cultura. Mas o fato é que a peça em questão reflete exatamente o psicologismo da tradição acima descrita, que de certa forma já se encontra arraigada no inconsciente do povo brasileiro. (APRO, 2004, p. 104)

No *Estudo nº 3* encontramos a indicação de andamentos tempo de chorinho, mas este estilo musical não é

---

**interpretação musical: aplicabilidade nos 12 Estudos para Violão de Francisco Mignone.** Dissertação (Mestrado em Música) – UNESP, São Paulo, 2004. p. 97)

completamente afirmado na obra. Ao contrário, temos uma amálgama de ritmos populares como choro, baião e maxixe que se relacionam em uma obra de caráter improvisativo.

Sua indicação de andamento indica Tempo de Chorinho, mas o que constatamos, logo de início, é uma linha de baixo, em modo mixolídio, típica do baião nordestino. [...] O elemento que o associa ao choro tradicional é o diálogo estabelecido no jogo de pergunta-resposta entre os registros grave e agudo e a grande extensão das linhas melódicas, típicas desse gênero instrumental popular [...]. As melodias em terças sugerem a moda de viola caipira, enquanto os acordes rítmicos rebatidos remetem ao maxixe. (APRO, 2004, p. 96)

Segundo esse autor, os *Estudos nº 1 e nº 2* relembram os tempos de juventude de Mignone, com suas melodias romântico-seresteiras. A influência da música popular é também percebida no *Estudo nº 6*, que faz referências aos tangos brasileiros de Ernesto Nazareth (APRO, 2004, p. 101). A proposta de interpretação desenvolvida por Flávio Apro em seu trabalho ressalta e aponta essas características nacionalistas dos estudos de Mignone, um nacionalismo mais enraizado na seresta e no cancionário popular do que no folclore. Essa mesma veia nacionalista pode ser encontrada em um outro compositor, dessa vez pertencente ao que Vasco Mariz designa “Terceira Geração Nacionalista”: Radamés Gnatalli (1906-1988).

### 3 Radamés Gnatalli

Radamés Gnatalli nasceu no dia 27 de janeiro de 1906, em Porto Alegre. O pai era professor de música em Porto Alegre e a mãe foi quem o iniciou no piano, quando Radamés tinha 6 anos. Depois de completar sua formação no sul, mudou-se para o Rio de Janeiro com o objetivo de desenvolver uma carreira de concertista de piano. Devido às poucas possibilidades, foi desenvolvendo sua carreira de músico em outros setores, como composição e arranjo. Seu contato com a música popular brasileira foi intensificado no seu trabalho como arranjador da gravadora RCA Victor (c. 1932), e as palavras do compositor revelam a separação entre erudito e popular presente na época ao apontar a necessidade de adotar o pseudônimo Vero. Mas essa separação se revelaria impossível na obra de Gnatalli e sua obra para violão reflete tal fato. Como Villa-Lobos e Mignone, Gnatalli vai buscar sua linguagem nacionalista não no folclore, mas no choro e na música popular urbana. Sua obra para violão é variada e vasta, englobando música de câmara, obras solo, concertos e obras para o grupo Camerata Carioca. No presente trabalho, iremos focar as obras para violão solo, especialmente os estudos, e os concertos. Gnatalli compôs quatro concertos para

violão e orquestra. O *Concerto nº 1* é composto por 3 movimentos: I – moderato; II – andante; III – com espírito. Esse concerto foi dedicado a Maria Tereza Teran e ao violonista Juan Antonio Mercadal, que se apresentava com frequência no Brasil na época. Chamamos a atenção para o violão acompanhando a flauta e o clarinete, em um trio característico da música urbana no segundo movimento. No terceiro movimento observamos a utilização do ritmo de baião, que se popularizava na época com a obra de Luiz Gonzaga (ZANON, 2006)<sup>2</sup>. O *Concerto nº 2* foi dedicado a um violonista do grupo de Carmen Miranda, Anibal Augusto Sardinha (o Garoto). O *Concerto nº 3* também recebe o título de *Concerto carioca* e, mais uma vez, o compositor busca no ambiente da música urbana suas referências, como podemos inferir até mesmo no títulos dos movimentos: I – marcha; II – samba-canção; *intermezzo* para quarteto em tempo de samba; III – batucada. Existe uma versão desse concerto, feita pelo compositor, para dois violões e orquestra, dedicada ao Duo Assad. O ciclo de concertos para violão e orquestra de Gnatalli se encerra com o *Concerto nº 4*, intitulado, *Concerto de Copacabana*, dedicado a Laurindo de Almeida, famoso violonista popular da época que acompanhou Carmen Miranda e se estabeleceu nos EUA como músico de jazz e bossa nova<sup>3</sup>.

Esta fusão entre popular e erudito, da orquestra impregnada pelo jazz, choro e música popular, irrompe na obra para violão de Gnatalli. Nas suas obras para violão solo encontra-se a *Brasiliiana nº 13*, em três movimentos e dedicada ao violonista Turibio Santos. Gnatalli também explorou o gênero do estudo em sua obra para violão solo, com a série dos *Dez estudos para violão* (1967), cada um dedicado a um violonista diferente: o *Estudo I* a Turibio Santos, *II* a Water Blanco, *III* a Jodacil Damaceno, *IV* a Nelson Piló, *V* a Sérgio Abreu, *VI* a Geraldo Vespag, *VII* a Carlos Barbosa Lima, *VIII* a Darcy Vilaverde, *IX* a Eduardo Abreu e o *Estudo X* a Aníbal A. Sardinha, o “Garoto”. Podemos inferir, através dessas dedicatórias e de outras presentes na obra para violão de Gnatalli, que para quase todas as suas obras ele tem um violonista específico em mente. Essas dedicatórias também revelam o contato do compositor com o meio violonístico, e a presença de violonistas eruditos, como Turibio Santos, Sergio e Eduardo Abreu, ao lado de populares, como Garoto e Laurindo de Almeida, aponta para a pluralidade de linguagem e de convivência do compositor. Assim como suas obras, Radamés transita entre os dois “mundos”.

Como exemplos podemos citar o *Estudo X*. Dedicado a Garoto (Anibal Augusto Sardinha), é baseado no tema de *Gracioso*, de composição do mesmo, e explora a linguagem do choro. E também o *Estudo V*, no qual o compositor indica a intenção

2 ZANON, Fábio. Programa de Rádio – O violão brasileiro. Gravado em 2006 pela Rádio Cultura e disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com/2006/12/ndice-o-violo-brasileiro.html>>. Acesso em: 15 jun. 2011.

3 Disponível em: <<http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>>. Acesso em: 15 jun. 2011.

de imitar a viola caipira, utilizando-se inclusive de uma afinação alternativa (D-G-D-G-B-D). Zorzal relaciona essa afinação a uma afinação típica para viola, chamada Rio Abaixo, e a célula rítmica inicial é relacionada ao cateretê, ritmo (ou toque) típico de viola caipira. No *Estudo III*, o compositor utiliza a célula rítmica típica do baião no ostinato dos baixos. O *Estudo II* recebe a indicação de valsa seresteira, e suas melodias cantáveis e expressivas são relacionadas por Zorzal (2009, p. 44) com as serestas. O nacionalismo de Gnatalli, assim como o de Mignone e Villa-Lobos, busca na música urbana sua inspiração. O mesmo pode ser dito da obra para violão de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

Segundo Meirinhos (2002, p. 101), Villa-Lobos foi grandemente influenciado por intelectuais paulistas como Mário de Andrade e pela Semana de Arte Moderna de 1922. No entanto, essa influência não se revela no sentido de despertar tendências nacionalistas, mas, sim, no de reforçar uma busca por uma linguagem brasileira já existente em obras anteriores do compositor. No entanto, em uma leitura atenta de textos de Mário de Andrade, em particular do *Ensaio sobre a música brasileira*, pode-se perceber uma linha teórica desenvolvida de maneira irmã às estéticas de Villa-Lobos, Mignone, Gnatalli e Pinto Fonseca. No ensaio em questão, entre outras coisas, Mário de Andrade chama a atenção para o fato de que a música brasileira, nacional, deve buscar suas fontes para além do simples exotismo. O compositor não deve estar preso à tradição indígena ou folclórica como únicas fontes de “brasilidade” ou de caráter nacional. A arte nacional brota do inconsciente do povo.

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente se quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já esta feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada. [...] Por isso tudo, Música Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caracter étnico. (ANDRADE, 1972, p. 3)

Andrade desenvolve a noção da pluralidade de fontes de caráter popular a serem aproveitadas pelos compositores durante todo o texto, enfatizando a busca por uma identidade nacional no todo constituinte da cultura brasileira, sem exclusões.



Ao discutir o aspecto *forma*, por exemplo, Andrade chama a atenção para as inúmeras possibilidades formais presentes no *populário* e que podem ser utilizadas pelos compositores, como, por exemplo, uma suíte: ao invés de utilizar as formas europeias poderia incluir os movimentos *1- ponteio*; *2- cateretê*; *3- coco*; *4- moda ou modinha*; *5- cururu*; *6- dobrado*. Outra possível fonte a ser utilizada seriam as danças brasileiras.

Sambas, maxixes, cocos, chimarritas, catiras, cururus, faxineiras, candomblés, chibas, baianos, recortadas, mazurcas, valsas, schotis, polcas, bendenguês, tucuzis, serranas, além das que possuem uma só música própria e particularizadas por alguma peculiaridade coreográfica e tituladas pelo texto que nem “Quero Mana20”, “Caramujo” “Dão-Dão” “Manjeriçã” “Benzinho Amor” “Nha Graciana” “Assu” “Urutagua” “Chico” “Benção de Deus” etc. etc. Além das dinamo-genias militares, dobrados marchas de carnaval etc. Tudo isso está aí para ser estudado e para inspirar formas artísticas nacionais. (ANDRADE, 1972, p. 25)

Dos compositores aqui estudados, Mignone foi o que recebeu a maior influência de Mário de Andrade. Mas isso não deve ser tido como obstáculo para que se observem linhas de congruência entre a concepção estética de Andrade e o trabalho dos compositores aqui discutidos. A obra de violão de Villa-Lobos é uma prova disso. Como foi discutido anteriormente, o compositor busca na linguagem do violão urbano e das formas e danças populares da época sua linguagem nacionalista. Vide o exemplo da *Suíte popular brasileira*. Mignone faz o mesmo nos seus *12 estudos* e nas *Valsas de esquina*, como foi visto através da interpretação de Flávio Aproz. O mesmo faz Radamés Gnatalli, que, entre os compositores discutidos, foi o que realmente teve uma carreira em música popular. Carlos Alberto Pinto Fonseca e o *Estudo seresteiro* estão incluídos nessa tradição, nessa linguagem estética delineada por Mário de Andrade e posta em prática pelos compositores aqui discutidos. Pinto Fonseca busca sua linguagem nacional na seresta, no gingado urbano do choro, no violão popular. Esta é a tradição na qual essa obra se insere e que é crucial para a prática violonística de concerto brasileiro.

#### **4 Carlos Alberto Pinto Fonseca**

Carlos Alberto Pinto Fonseca nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1933, e faleceu na mesma cidade em 2006. Iniciou seus estudos de piano aos sete anos de idade, com a professora Jupyra Duffles Barreto, depois estudou com o professor Pedro de Castro, que o preparou para o ingresso no Conservatório Mineiro de

Música. Suas primeiras composições datam de 1942, *O pretinho cantador* e *O soldadinho*, ambas para piano, demonstrando um precoce interesse por composição. Foi aluno de Hostílio Soares no curso de Harmonia no supracitado Conservatório. Em 1954, estudou com Koellreutter, compositor e musicólogo alemão, nos Seminários de Música na Bahia. No mesmo ano, foi para São Paulo, onde estudou na Escola de Música Pró-Arte até o final de 1955. Em 1956, mudou-se para a Bahia, onde permaneceu até 1960. Esse período de residência na Bahia foi de extrema importância para o compositor, como nos revela Ângela Pinto Coelho em entrevista a Mauro Chantal de Santos.

Koellreutter foi uma pessoa importantíssima na formação de Carlos Alberto. Foi através de Koellreutter e também de Widmer que Carlos Alberto teve contato com o mundo fora de Minas Gerais. Profundo admirador de Jorge Amado, Carlos Alberto se permitiu sofrer todas as influências da cultura do estado da Bahia, no período em que estudou lá, absorvendo importantes elementos que até hoje estão presentes em sua produção artística. (SANTOS, 2001, p. 17)

Em 1960, Carlos Alberto Pinto Fonseca se mudou para Colônia, na Alemanha, para estudar regência com o maestro Wolfgang Sawallisch e piano com Schmidt-Neuhaus. Em 1962, mudou-se para Paris para estudar com o maestro Edouard Lindenberg, que o preparou para o Concurso Internacional para Jovens Regentes em Besançon, do qual foi finalista. Durante seu período de permanência na Europa, outro marco em sua formação como regente foram os cursos na Accademia Musicale Chigiane de Siena, sob orientação do maestro Sergiu Celibidache. Também foi aluno, em 1964, já no Brasil, do maestro Eleazar de Carvalho, que na época era diretor artístico e regente titular da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Nesse mesmo ano, a convite do maestro Sergio Magnani, assumiu o cargo de regente do Ars Nova – Coral da UFMG, que então passou a ser sua principal atividade. Segundo Carlos Alberto Pinto Fonseca, inúmeras de suas obras foram escritas tendo em mente as possibilidades técnicas desse coro.

Dentre as apresentações de obras completas realizadas pelo Ars Nova – Coral da UFMG, destacam-se a *Missa Brevis* (1570) e a *Missa Aeterna Christi munera* (1590) de Palestrina; a *Missa Lord Nelson* (1798) de Haydn; *O Messias* (1742) de Haendel; *Il Festino* (c.1570) de A. Banchieri; óperas em forma de concerto como *Dido e Eneas* (c.1689) de Purcell, *Orfeu e Eurídice* (1762) de Gluck e *A Flauta Mágica* (1791) de Mozart; a *Fantasia Coral* (1807) e a *Nona Sinfonia* (1826) de Beethoven; a *Sinfonia de Ressurreição* (1894) de Mahler

(estas duas últimas juntamente com outros corais mineiros) e a *Sinfonia de Salmos* (1930) de Stravinsky. Os motetos *Singet dem Herrn ein neues Lied* e *Jesu Meine Freude* (1723) e a *Missa em Si Menor* (1733–1738) de Bach, além de *Zwei Motetten* de Brahms. (SANTOS, 2001, p. 23)

Carlos Alberto Pinto Fonseca também foi fundador e regente da Orquestra de Câmara da UFMG de 1965, ano em que foi fundada, até 1974, quando suas atividades se encerraram. Também atuou como regente da Orquestra de Câmara do Modern American Institute (MAI) e, em 1981 foi aprovado em concurso público como regente da Orquestra Sinfônica do Estado de Minas Gerais, cargo do qual pediu exoneração mais tarde, por motivos políticos. Atuou como regente convidado frente a diversas orquestras brasileiras. Como compositor, dedicou a maior parte da sua produção para coro, *a capella* e com acompanhamento instrumental, mas também escreveu para piano solo, canto e piano, flauta e piano e para violão solo.

A maior parte de suas composições está em manuscrito, e suas obras para violão não são exceção. No catálogo das obras de Carlos Alberto Pinto Fonseca, organizado por Mauro Camilo de Chantal dos Santos, consta uma enorme quantidade de obras para coro, algumas para formações diversas e apenas duas composições para violão solo: os *Seven Brazilian studies* e *Prece*. Durante a fase de pesquisa deste artigo, foi encontrada uma cópia da obra *Prece* revisada e digitada por Warner Souto. Está datada de 1979 e dedicada a Alberto Gomes da Fonseca, pai do compositor. Já os *Seven Brazilian studies*, compostos em 1972, foram dedicados ao violonista Carlos Barbosa Lima e publicados pela Columbia Music, nos Estados Unidos. Apesar de ter feito a edição e a digitação das peças, não foi encontrada nenhuma referência de que Barbosa Lima tenha gravado ou tocado essa obra. Apenas dois estudos têm subtítulos: o nº 3 – *Homenagem a Villa-Lobos* – e o nº 6 – *Batuque*. Além dessas obras citadas no catálogo, também foram encontradas, durante esta pesquisa, em manuscrito, uma obra intitulada *Preludio e Adagio in memoriam*, datada de 1984 e dedicada a Paula Domingues Vargas, e uma obra inacabada intitulada *Estudo Campanelli*. O *Estudo seresteiro*, obra na qual iremos nos concentrar, foi encontrado em três versões: o manuscrito do compositor, uma cópia revisada e digitada por Warner Souto e uma cópia revisada e digitada pelo violonista Marcos Vinícius. Como o objetivo do presente trabalho é a preparação de uma edição de uma obra musical, uma reflexão sobre o papel do editor em música e do processo editorial se faz necessária.

Em seu livro *Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete*, Wolney Unes explora as semelhanças entre a atividade do tradutor e a do músico, no sentido de que

ambos são intérpretes de um material. O tradutor “traduz signos idiomáticos desconhecidos em signos compreensíveis” (UNES, 1998, p. 10), e o músico traduz uma notação não sonora em um mundo de sons. Nas duas situações, ocorre um processo de interpretação do material em questão. Essa mesma relação podemos observar no caso do papel do editor de um texto musical. Em diferentes graus, editar é também uma forma de interpretação. Segundo Koonce (1989, p. 5), edições de obras musicais podem ser categorizadas em edições urtext, facsimile, crítica ou para performance. Cada uma dessas categorias representa diferentes graus de interpretação e influência do editor. A edição facsimile consiste em uma reprodução fotográfica do original e pode apresentar problemas devido à notação musical obsoleta ou a erros comuns em cópias manuscritas. Uma edição urtext se propõe a reproduzir o facsimile em uma notação atual, com o mínimo de intervenções editoriais. A edição crítica envolve a comparação de fontes e uma pesquisa das reais intenções do compositor e, na maioria dos casos, reflete as opiniões do editor sobre a interpretação da obra. Uma edição para performance tem o objetivo de adaptar o texto original, tendo em vista soluções técnicas e musicais que irão auxiliar no trabalho do músico executante. Apesar dessa separação em várias categorias em que, aparentemente, a influência do editor está limitada a certos aspectos, deve-se analisar com cautela a eficiência desses limites de influência. Em uma edição facsimile, em que teoricamente a influência do editor deveria ser nula, já encontramos indícios de um trabalho de interpretação. Na presença de mais de uma cópia manuscrita da mesma obra, qual deverá ser impressa? Essa é uma escolha que caberá ao editor e que será feita de acordo com a visão que ele tem da obra em questão. O mesmo podemos dizer de uma edição urtext. O editor deverá interpretar os símbolos musicais e traduzi-los para a notação moderna. Nas edições categorizadas como crítica e de performance, esse trabalho de interpretação já se apresenta de maneira mais clara. Dessa maneira, pode-se inferir que toda edição se torna um ato de interpretação. Nas palavras de Grier (1996, p. 6)<sup>4</sup>, “Editar, então, consiste em uma série de escolhas, criticamente embasadas; em outras palavras, no ato de interpretar”. Além de ser um ato de interpretação, as escolhas editoriais consistem em escolhas criticamente informadas. Seguindo esse raciocínio, editar se revela como uma atividade crítica e interpretativa, produzindo uma visão da obra musical tão única quanto aquela resultante do trabalho de um instrumentista. Esse conceito de edição enquanto ato crítico irá nortear o presente trabalho, de modo que as escolhas editoriais serão fruto da interpretação do texto musical baseado tanto em sua fonte primária, o manuscrito do compositor, quanto, entre outros, em possibilidades instrumentais e na análise da obra em questão.

<sup>4</sup> No original: “Editing, therefore, consists of a series of choices, educated, critically informed choices; in short, the act of interpretation”. GRIER, James. **The critical editing of music: history, method and practice**. Cambridge University Press, 1996.

### *O Estudo seresteiro*

O *Estudo seresteiro* foi composto em 1977 e dedicado ao violonista Eustáquio Grilo<sup>5</sup>. É uma obra relativamente curta, composta de 68 compassos, na tonalidade de Mi menor, homofônica e, em sua maior parte, em compasso ternário. A obra não apresenta características de um estudo técnico-instrumental. Não foi encontrada nenhuma indicação do compositor em referência a tal aspecto no manuscrito, e uma análise não revela a tendência de privilegiar ou trabalhar algum aspecto técnico específico do instrumento em questão. Pode-se inferir, então, que se trata de um estudo de possibilidades composicionais. A palavra *Seresteiro*, no título, pode ser interpretada como uma indicação de caráter, revelado na melancolia da melodia apresentada logo nos primeiros compassos e na indicação de andamento *Tempo de valsa lenta*, fazendo referência ao gênero musical *Seresta*. Quanto à forma, pode-se dizer que a obra está estruturada como um *A B A'* seguido por uma *Coda*. A seção designada *A* compreende os compassos 1 a 29, a *B* do compasso 30 ao 54. A seção *A'* se inicia no compasso 55 e continua como uma repetição do *A* a partir do compasso 2, até o compasso 29. Logo em seguida se inicia a *Coda*. Pode-se dividir a seção *A* em quatro unidades formais. Em (a), que compreende os compassos 1 a 8, a melodia é exposta. A mesma melodia será desenvolvida e representada em (b), (c) e (d). A melodia se inicia na região aguda em uma dissonância, a nota fá#, a nona do acorde de mi menor no acompanhamento (Figura 1), e termina em caráter suspensivo, em um acorde da dominante invertido, no compasso 8 (Figura 2). O caráter suspensivo desse compasso realiza a articulação entre (a) e (b) por justaposição.

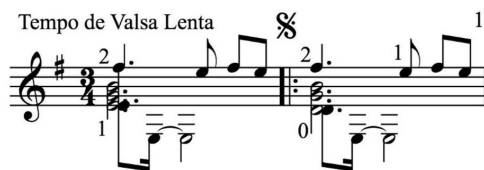


Figura1 - Compasso 1 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca.



Figura 2 - Compassos 7-8 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca.

5 Eustáquio Grilo foi contactado, na busca de maiores informações sobre a obra em questão, mas não foi possível a realização de uma entrevista.

Em (b), que compreende os compassos 9 a 16, a melodia apresentada anteriormente é desenvolvida na região média. Nos primeiros compassos a melodia inicial é reapresentada, mas se desenvolve em seguidos movimentos descendentes (Figura 3). Novamente, um acorde de dominante (Figura 4) realiza a articulação por justaposição entre essa unidade formal, (b), e a próxima (c).



Figura 3 - Compassos 11-13 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca.



Figura 4 - Compassos 15-16 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca.

Em (c) ocorre a repetição de (b), mas na região aguda e com acompanhamento diferente do que foi apresentado em (a) (Figura 5), terminando de maneira conclusiva no compasso 24 (Figura 6).



Figura 5 - Compasso 17 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca.



Figura 6 - Compasso 24 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca.

As unidades formais descritas até então, (a), (b) e (c), são compostas de oito compassos cada. Em (d), a mais curta delas, compreendendo os compassos 25 a 30, a melodia exposta em (a) é reapresentada, mas modificada. Essa melodia é executada na região grave e com um desenrolar diferenciado nos seus últimos compassos (Figura 7). Essa unidade formal finaliza de maneira suspensiva, com um acorde de dominante, sendo que a terça desse acorde, ré#, é também a anacruse da melodia que se inicia na seção B dessa obra, articulando, assim, as seções A e B por elisão (Figura 8).



Figura 7 - Compassos 25-28 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca.

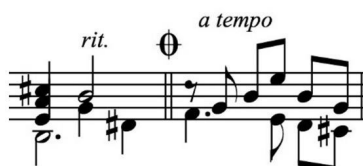


Figura 8 - Compassos 30-31 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca.

A seção B do *Estudo seresteiro* compreende os compassos 31 a 54 e possui um caráter improvisativo, em que o compositor trabalha material apresentado anteriormente, modificando-o de diversas maneiras. Também se pode perceber o uso da escala menor melódica de Mi, evidenciado pelo uso da nota dó# em diversas ocasiões. Essa seção também pode ser dividida em unidades formais menores, (a'), (b') e (c'). A unidade formal (a') se inicia com uma lembrança do motivo gerador da melodia inicial de *A* modificado (Figura 9) e acaba de maneira suspensiva, com um acorde de dominante no compasso 36, que articula com a unidade formal seguinte (Figura 10).



Figura 9 - Compasso 31 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca.

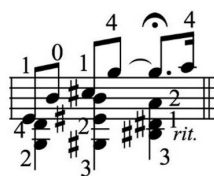


Figura 10 - Compasso 36 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca.

Em (b') ocorre uma mudança de compasso, do ternário inicial para o binário, e é marcado pela indicação *Gingado*. Novamente, o motivo gerador inicial é reapresentado modificado (Figura 11). A partir do compasso 41, já se pode perceber uma preparação para (c') com a mudança do compasso binário para quaternário. No

compasso 42 aparece a indicação de *Adagio* e o ritmo começa a se modificar (Figura 12), anunciando a seção seguinte.



Figura 11 - Compassos 37-38 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca.

No compasso 42 ocorre a elisão entre (b') e (c'), onde as duas unidades formais se articulam. Acordes arpejados com um ritmo sincopado (Fig.13) caracterizam (c'), que termina no compasso 54. No compasso 55, temos o início de A', que repete a parte A a partir do compasso 2. Depois de A' segue-se a *Coda*, em *Piu Largo*, onde novamente o motivo gerador de A é lembrado (Figura 14) e ocorre o retorno à tonalidade inicial.

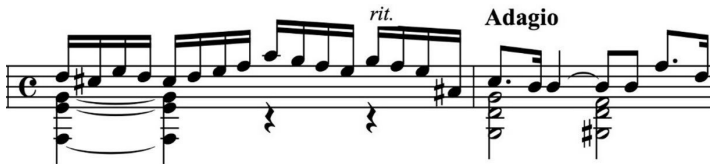


Figura 12 - Compassos 41-42 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca.

No compasso 42 ocorre a elisão entre (b') e (c'), onde as duas unidades formais se articulam. Acordes arpejados com um ritmo sincopado (Fig.13) caracterizam (c'), que termina no compasso 54. No compasso 55, temos o início de A', que repete a parte A a partir do compasso 2. Depois de A' segue-se a *Coda*, em *Piu Largo*, onde novamente o motivo gerador de A é lembrado (Figura 14) e ocorre o retorno à tonalidade inicial.



Figura 13 - Compasso 43 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca.



Figura 14 - Compassos 59-60 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca.



Como foi citado anteriormente, existem três versões desse estudo: um manuscrito do compositor, uma cópia feita por Warner Souto e uma cópia feita por Marcos Vinícius<sup>6</sup>. A presente edição tem como fonte primária o manuscrito do compositor. As outras cópias desempenharam um papel importante ao levantar questões e apresentar diferentes soluções, mas, quando uma escolha foi necessária, a fonte primária prevaleceu. Um dos motivos para tal atitude foi o fato de que várias indicações presentes no manuscrito não estão presentes nas outras cópias. A primeira delas é a dedicatória. A obra está dedicada ao violonista Eustáquio Grilo, no manuscrito, mas nenhuma das outras cópias cita esse fato. O mesmo acontece com várias indicações de andamento, como *Gingado*, no compasso 37, *Adagio*, no compasso 42, *Piu largo* na Coda, e *Tempo anterior*, no compasso 43. A palavra *Gingado* pode ser interpretada não só como indicação de caráter, mas também como indicação de andamento, devido ao seu contexto, pelo fato de que o local em que ela foi inserida marca uma mudança de compasso e uma grande diferença no perfil rítmico da obra (Figura 11). No compasso 42 existe a indicação de *Adagio* e, logo em seguida, no compasso 43, a indicação *Tempo Anterior* que, devido ao compasso e ao perfil rítmico, permite inferir que está se referindo à indicação *Gingado*. Dessa maneira, *Gingado* se revela como uma referência a tempo, andamento. Para evitar uma possível confusão quanto a nesse aspecto – Tempo Anterior podendo ser interpretado como *Tempo I* –, na presente edição optou-se por substituir o termo *Tempo Anterior* por *Gingado*. No manuscrito, o compositor nota, em diversas ocasiões, acordes que devem ser arpejados, ao invés de serem tocados plaqué. Apesar de essa escolha ser, muitas vezes, considerada como uma área de atuação do intérprete, decidiu-se por manter a notação do compositor. No primeiro compasso da obra, o acorde do acompanhamento está notado com mínimas, mas não existe uma pausa em seguida (Figura 15), que completaria o compasso.



Figura15 - Compasso 1 do *Estudo seresteiro* de Pinto Fonseca, manuscrito.

O acorde em questão é composto das notas mi, sol e si, sendo que sol e si podem ser tocadas usando as cordas soltas do violão. Essa escolha de digitação, apesar de ser mais eficiente, levanta o problema de se escolher entre deixar o acorde soar ou não. Como o compositor não escreve uma pausa após esse acorde, decidiu-se substituir as mínimas por mínimas pontuadas e utilizar a digitação citada, com cordas soltas, inferindo a

6 Por questão de praticidade, a cópia de Warner Souto será referida, a partir deste momento, como cópia WS, e a cópia de Marcos Vinícius, como MV. A presente edição será referida como edição HR.

necessidade de continuação do acorde (Figura 16). Nas cópias WS e MV, o autores utilizam a mesma digitação, mas a pausa não é acrescentada. Outra questão referente à digitação se apresenta no compasso 4 (Figura 17). Na cópia WS, o autor decide por manter o acorde e utilizar o dedo 4 nas duas últimas notas da melodia (Figura 18).



Figura 16 - Compasso 1 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca, edição HR.

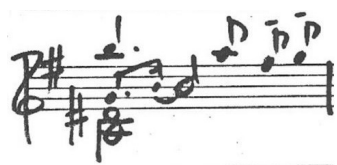


Figura 17 - Compasso 4 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca, manuscrito.



Figura 18 - Compasso 4 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca, cópia WS.

Apesar de ser a solução mais coerente com o manuscrito do compositor, a dificuldade técnica da utilização do dedo 4 nessa situação provoca uma segmentação da linha melódica indesejável. Na cópia MV, o autor diminui a duração do acorde e mantém a melodia na primeira corda (Figura 19) – uma solução também eficiente, mas que apresenta um nível de interferência editorial elevado. Na presente edição, preferiu-se utilizar uma digitação que mantivesse a duração do acorde, mínima no manuscrito, e, ao mesmo tempo, favorecesse a condução da melodia (Figura 20).

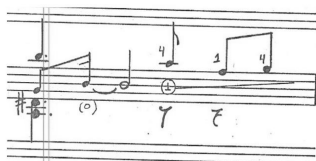


Figura 19 - Compasso 4 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca, cópia MV.



Figura 20 - Compasso 4 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca, edição HR.

A pausa foi acrescentada para facilitar a mudança de posição e não deixar dúvidas quanto à duração do acorde. Uma interferência editorial maior se fez necessária

no compasso 36 (Figura 21). Não foi encontrada solução mecânica que permitisse manter o segundo acorde pela duração escrita e executar a nota sol da melodia. Como essa nota é uma dissonância no próximo acorde, resolvendo na nota lá, decidiu-se diminuir a duração do acorde para que uma alteração na melodia não fosse necessária (Figura 22).

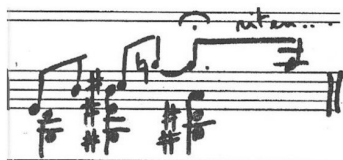


Figura 21 - Compasso 36 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca, manuscrito.



Figura 22 - Compasso 36 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca, edição HR.

As outras cópias apresentam solução similar no quesito digitação, mas não explicitam a escolha, através da diminuição da duração do acorde com o acréscimo de uma pausa de colcheia, e diferem em alguns pontos do manuscrito. Na cópia MV (Figura 23), o autor modifica o ritmo das notas finais da melodia e é acrescentada uma pausa após o terceiro acorde, pausa que também é acrescentada na cópia WS (Figura 24). Ambas as modificações sem motivo aparente.

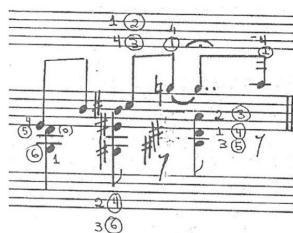


Figura 23 - Compasso 36 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca, cópia MV.

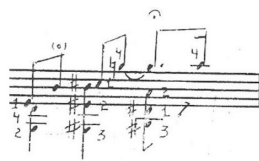


Figura 24 - Compasso 36 do *Estudo seresteiro*, de Pinto Fonseca, cópia WS.

Durante este estudo, foram encontradas algumas discrepâncias entre o manuscrito e as cópias existentes. No compasso 6 da cópia WS, o ré# do acorde, presente no manuscrito, foi substituído por um ré. Com base na digitação escolhida, pode-se inferir que seja um erro de cópia. Na cópia MV, os compassos 42 e 55 apresentam discrepâncias semelhantes. O autor substitui o dó, presente no manuscrito no primeiro acorde do compasso 42, por um dó#. No compasso 55, o sol do manuscrito, que constitui a linha do baixo, foi substituído pela nota mi. Em todas as situações

supracitadas, decidiu-se, na presente edição, seguir o manuscrito do compositor. No caso do compasso 6 da cópia WS, pela digitação utilizada pode-se inferir que a alteração foi um erro do copista. No compasso 55 da cópia MV, a escolha pelo manuscrito do compositor se deve ao fato de a nota sol da linha do baixo ser a resolução da nota fá do compasso anterior.

A partitura, na música ocidental, atua como veículo de transmissão e preservação da produção musical, mas também como ponte, elo entre o compositor e o intérprete/executante. Devido a isso, todas as escolhas editoriais efetuadas no presente trabalho procuraram respeitar e preservar esse elo e produzir uma edição que possibilitasse um acesso mais direto por parte do intérprete à obra. É de extrema importância mencionar aqui que não faz parte dos objetivos deste artigo apontar erros nas cópias existentes ou sugerir correções para elas. Procurou-se respeitar o valioso trabalho realizado e utilizá-lo como base de discussão e elucidação das escolhas realizadas. Sem sombra de dúvida, o trabalho de Marcos Vinícius e Warner Souto foi essencial para este projeto. Espera-se que o presente artigo venha a contribuir para a divulgação da obra para violão do compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca.



## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

APRO, Flávio. **Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 Estudos para Violão de Francisco Mignone**. 2004. 197 p. Dissertação (Mestrado em Música) – UNESP, São Paulo, 2004.

DUDEQUE, Norton. **História do violão**. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

GNATALLI, Radamés. **10 studies for guitar**. Heidelberg: Chanterelle 727, 1998.

GNATALLI, Radamés. Entrevista. Disponível em: <<http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>>. Acesso em: 15 jun. 2011.

GRIER, James. **The critical editing of music: history, method and practice**. Cambridge: Cambridge Univeristy Press, 1996.

HORTA, Luis P. **Villa-Lobos**, uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

KOONCE, Frank. **The solo lute works of J. S. Bach**. San Diego, California: Kjos Music Company, 1989.

MEIRINHOS, Eduardo. **Primary sources and editions of Brazilian popular suíte, Chorus n. 1 and Five Preludes, by Heitor Villa-Lobos**: comparative survey of differences. 2002. 101 p. Tese (Doutorado em Música) – College of Music, Universidade Estadual da Florida, 2002.

SANTOS, Mauro Camilo Chantal de. **Carlos Alberto Pinto da Fonseca**: dados biográficos e catálogo de obras. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2001.

UNES, Wolney. **Entre músicos e tradutores**: a figura do intérprete. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

VASCO, Mariz. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ZANON, Fábio. Programa de Rádio – O violão brasileiro. Gravado em 2006 pela

Rádio Cultura e disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com/2006/12/ndice-o-violo-brasileiro.html>>. Acesso em: 15 jun. 2011.

ZORZAL, Ricieri Carlini. **Dez estudos para violão de Radamés Gnatalli**: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas. São Luis: EDUFMA, 2009.

## AUTOR

**Henrique Rievers** é licenciado em Música (Violão) pela Esmu/UEMG. Coursou, na mesma instituição, a pós-graduação em Música Brasileira: Práticas Interpretativas. Em 2010 completou o MA Crossways in European Humanities, durante o qual estudou na Universidade Nova de Lisboa, University of Sheffield e Eberhard Karls Universität Tübingen. Atualmente é doutorando em Musicologia na Humboldt Universität zu Berlin, sob orientação do Prof. Dr. Dr.h.c. Hermann Danuser.

E-mail: [henriquerievers@gmail.com](mailto:henriquerievers@gmail.com)