

SONORA

Brasil

TRADIÇÕES CONTEMPORÂNEAS

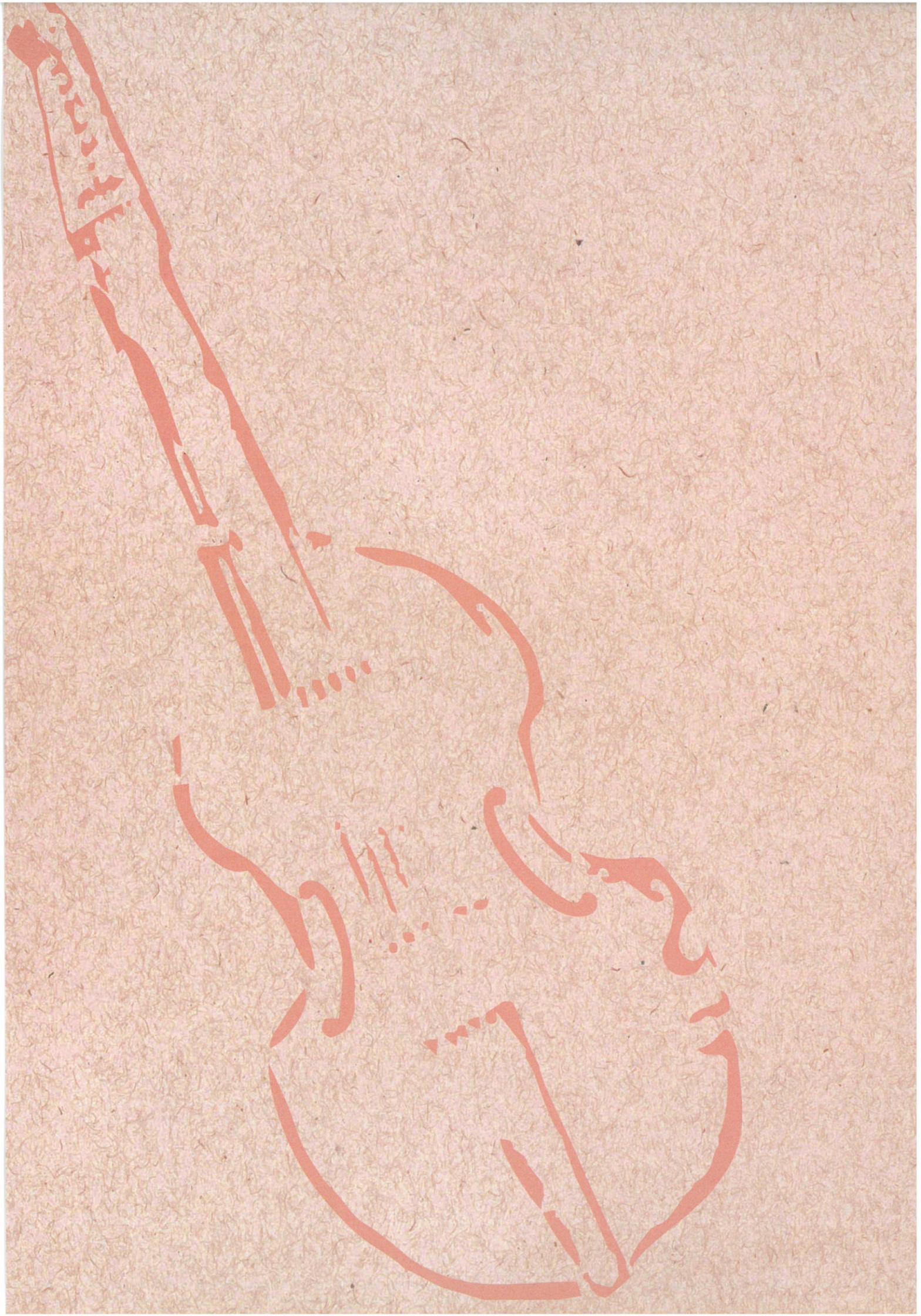
FORMAÇÃO DE OUVINTES MUSICAIS

“NOVA TIMBRICA”

RE - TOQUES

RIO DE JANEIRO





Desde sua criação, em 1946, O Serviço Social do Comércio – SESC tem se mantido fiel ao compromisso de promover a melhoria da qualidade de vida do trabalhador do comércio de bens e serviços por meio de uma atuação de excelência nas áreas de Educação, Saúde, Cultura e Lazer.

Apresentação

Ao eleger a cultura como estatuto essencial à construção de nossa identidade e ferramenta das mais eficazes para o desenvolvimento daquelas comunidades onde está inserido, o SESC atua em várias instâncias. Assim, valorizar as diferenças de uma sociedade complexa, heterogênea e dinâmica; apoiar manifestações culturais que contribuam para a liberdade de expressão e da artística intelectual; estimular a realização de projetos de interesse público, muitas vezes à margem do mercado e que contemplem a democratização da cultura brasileira em toda a sua diversidade, promovendo o acesso aos bens culturais, são objetivos cotidianos da Entidade.

O Projeto Sonora Brasil reflete bem essas questões. Uma iniciativa que, em seu décimo ano, já se consolidou como uma das ações mais importantes realizadas sistematicamente no país na área da música. Por intermédio desse projeto, grupos nacionais, identificados com o desenvolvimento histórico da música no Brasil, dos primórdios aos tempos atuais, circulam anualmente no país, levando apresentações de grande qualidade tanto às Capitais, quanto às cidades do interior. Assim, atuando nacionalmente, o SESC por meio do Sonora Brasil promove a difusão de programas de qualidade que compõe um painel significativo de parcela da produção musical de nosso País.

Acreditamos que, ao realizar o Sonora Brasil, o SESC alcança resultados expressivos em sua ação cultural e contribui para o desenvolvimento do comércio de bens e turismo de toda a sociedade.

Maron Emile Abi-Abib
Diretor Geral, SESC/DN



Ministério da Cultura
Gabinete de Ministro

TERMO DE RECONHECIMENTO

O **Ministério da Cultura** reconhece a relevância dos projetos *Sonora Brasil*, *ArteSESC*, *Prêmio SESC de Literatura* e *Escola vai ao Cinema*, de iniciativa do Serviço Social do Comércio – SESC, considerando importantes manifestações de incentivo à produção e difusão da cultura brasileira em todo o território nacional, realizada por essa instituição que contribui de forma significativa para o desenvolvimento artístico-cultural do país.

Brasília, 19 de abril de 2007


GILBERTO GIL MOREIRA
Ministro de Estado da Cultura

Tradição e Modernidade

Wagner Campos

*Musica nova é toda aquela que nunca foi dita.
Então, musica nova pode ser tanto aquela que
foi feita há mil anos, quanto esta que é feita
agora.*

Arnold Schoenberg.

Na história das artes, e ainda hoje, tem sido comum a polarização de certos conceitos, originada no século XVIII, opostos em termos radicais sem qualquer fundamentação estética: popular e erudito, e especialmente, tradição e modernidade.

Como um elemento da cultura, sabe-se hoje que a arte, em um sentido mais amplo, de caráter social, trata de manifestações simbólicas de natureza estética resultantes das praxes humanas diversas, elaboradas com um certo grau de representatividade, conotando, pois, no sentido da representação, níveis de identificação coletivos que legitimam, de forma diversificada, um conjunto de práticas resultantes.

No que respeita ao conceito de "popular", em termos de senso comum a sua utilização apresenta traços de ambigüidade, uma vez que se refere a uma arte do povo, em sentido antropológico, da mesma forma que ao conjunto de produtos criado e cultivado exclusivamente no âmbito da indústria cultural. Há que se discernir as inúmeras diferenças que abarcam, em todos os níveis, estes dois segmentos distintos, separados, entre outros, por princípios, conteúdos, formas, modos de produção e difusão, funcionalidade e objetivos. Tantas são as diferenças, que o próprio sistema industrial não dá conta da apropriação desta produção, impassível de solucionar, em seus próprios termos, os problemas relativos a processos de adequação inerentes, incluindo, principalmente, formatos.

Enquanto "arte do povo", entende-se que este

segmento se caracteriza, entre outros, pela estreita articulação com o seu próprio ambiente social e cultural, pela convergência entre sistemas de linguagem, modos de produção e difusão e pela adequação referente a meios físicos, resultando em práticas vivas, autônomas e independentes, com um alto grau de funcionalidade das formas em relação a usos ligados a experiências cotidianas de natureza coletiva, tendo na "performance" o seu constante recriar, sendo este o meio privilegiado e determinante de sua condição. Assim é que o historiador espanhol Menendez

"peças coletivas assimiladas por um vasto público, em uma ação recriadora e de variação contínua e prolongada".

Quanto ao segundo segmento, atribuído como "popular", não sendo arte embora manifestação da cultura, o mesmo se resume na articulação estreita com os mercados, com predomínio do econômico sobre todas as formas do pensamento e da experiência vivencial, caracterizado como um subproduto subordinado aos valores de mercado. Como decorrência, apresenta alto grau de dissociação com qualquer ambiente social e cultural, diluído num imenso mar de consumidores individuais. Ainda, em sendo pensado, criado, produzido e finalizado para os suportes físicos, resume alto nível de formatação, constituindo-se em manifestação "morta" porquanto inerte, tal qual um retrato que esmaece amarelecido com o tempo. Em termos estruturais, apresenta níveis irrisórios de conteúdo e forma, baseado em um só aspecto inerente e indissociável de sua condição: a obsolescência. E Menendez Pidal, define:

“composições recentes difundidas entre um público bastante amplo, durante um período mais ou menos breve, no qual sua forma permanece quase imutável”.

Dado como uma condição estrutural, é amplamente conhecido o sistema e as bases em que se apoiam os quadros produtivos do mercado cultural, investindo deliberadamente na “criação” de artistas-produto sem qualquer qualificação para a prática do ofício. Como conseqüência, aqueles que não conseguem se inserir no quadro produtivo do mercado (em sua maioria, aquele contingente que se encontra fora do eixo da produção oficial), procuram, na tentativa de se viabilizarem, reproduzir formatos condicionantes determinados pelos veículos de difusão de massa, formatos estes que consideram, por exemplo, limitações físicas de suportes, condicionamento aos meios produtivos, afinidades com modelos estabelecidos em nível macro, bem como conteúdos planejados em termos de obsolescência.

No que respeita a polarização entre popular e erudito, chama a atenção o aspecto valorativo atribuído ao termo “popular”, eivado de sentido hierárquico, tratada como forma de expressão inferior. Concepção amplamente difundida desde o século XVIII, tem-se ainda hoje como senso comum o entendimento de que os chamados segmentos populares não produzem nada de original e significativo no plano cultural, sendo, esta produção, arremedo mimético de práticas ultrapassadas, sem nenhuma conseqüência com o hoje. Tão arraigada está a questão, que a mesma se faz presente até mesmo em pensamentos ideológicos antagônicos, complementando-se apesar disso. Sobre a questão o teórico italiano da cultura Silvano Peloso, explica:

“Uma primeira vertente vê no popular exclusivamente um derivado e um derivado em sentido negativo, portanto um subproduto, da cultura das classes dominantes: o povo não produz nada, mas herda simplesmente os resíduos empobrecidos da cultura superior e os conserva no nível oral, quando eles já estão amplamente superados no âmbito culto. (...) Na linha oposta, identificando a cultura popular com a cultura dos oprimidos, e daí derivando diretamente um juízo de valor positivo, indica nos textos a expressão espontânea de uma cultura popular”.

Como se sabe, a primeira vertente identifica as formulações da escola filológica francesa do século XIX, tendo à frente Joseph Bedier e Robert Mandrou, expressando conceitos que refletem ideais de classe, atribuindo a estes uma suposta idéia de cultura superior. A segunda vertente diz respeito às teses defendidas por Geneviève Bollème no início da década de 1960, teses estas que contribuíram para as formulações defendidas nos movimentos pós 68 na França. Como se vê, ambas concepções apresentam, a partir de visões antagônicas, duas faces de uma mesma moeda, ficando, em ambos os casos, sem resposta a questão principal, ou seja, a do reconhecimento, por si, de práticas culturais diferenciadas, que se expressam de forma diferenciada, interpretando realidades de forma diferenciada, utilizando, para tal, recursos diferenciados.

Na gênese do estudo da cultura popular, registra-se, já no século XVI, os chamados antiquários, ligados a um movimento que produz uma literatura de caráter reformista, tendo como finalidade apontar os erros e as credices das classes populares, sempre numa perspectiva moralizante, marcadamente hostil em relação àquelas manifestações. De outro lado, o conhecimento erudito toma corpo e se amplia a partir do século XV com o surgimento das universidades (ultrapassando os muros das instituições religiosas), criado e mantido por elites que atuam no âmbito de alguma tradição cultural ou científica. Caracterizado então como alta cultura, o conceito se define considerando a relação qualitativa que se estabelece entre o pensamento ou expressão do objeto cultural e o meio social no qual é produzido.

No entanto, somente a partir do século XVIII é que ocorre uma separação distinta entre cultura erudita e cultura popular ocasionada por fatores determinantes como a constituição dos Estados nacionais, a organização da sociedade como esfera independente do Estado e, principalmente, a criação de uma idéia de “cultura de abrangência universal”. Este ideal, então, é o que vai fundamentar o surgimento do “novo homem esclarecido do Iluminismo” de Kant e Rousseau, caracterizado por sua “constante luta contra a ignorância das práticas culturais do povo”. Como conseqüência, todo o saber popular passa a conotar sentido primitivo, irracional e inculto, caracterizado como “folclore”, resíduo de uma tradição oposta ao saber hierarquizado, denominado usualmente de erudito. É portanto, no iluminismo, que esta divisão se torna mais identificada, com a invenção de uma idéia de cultura universal. A esse propósito, a historiadora brasileira Maria Manuela Ramos de Souza e Silva, resume:

“Até o século XVIII, a divisão entre um saber erudito e um outro não erudito não é formal porque o povo não é sequer considerado como ponto de análise. O saber, tal como é concebido pela ciência, é restrito a um pequeno grupo de nobres, clérigos e artistas ao qual o povo não tem acesso. É portanto esse saber erudito que define o saber popular narrativo como credence, superstição e antiguidade ao analisá-lo em relação a uma prática (rito, culto, celebração); a um comportamento social anormal (violento, primitivo, grosseiro, ingênuo) ou ainda em relação ao imaginário coletivo, mas nunca como um conhecimento dotado de legitimidade, natureza e normas próprias. E, mesmo quando esse saber é considerado, ele o é para ser suprimido como fonte criadora por não se adequar à natureza do verdadeiro conhecimento, aquele ligado a uma determinada noção de paidéia, de formação moral, política e estética do homem. Isto acontece porque, enquanto o saber erudito está ligado ao comportamento social do cavaleiro que alia boas maneiras, capacidade de julgar pela razão, contenção da crítica e da violência e formação moral e estética suficiente para conviver com a nobreza, o saber popular é associado a um realismo grotesco, marcado pela subversão dos valores oficiais, pelo caráter renovador e contestador da ordem vigente, pela transgressão permanente da ordem social através dos ritos, dos espetáculos, das festas, das obras cômicas orais ou escritas.”

No que respeita ao velho binômio tradição e modernidade, sabe-se que os conceitos comportam uma diversidade de vertentes, sempre ligados ao contexto em que se operam as várias culturas. Assim é que o conceito de “modernidade” se apoia, muitas vezes, na simples utilização recorrente de recursos tecnológicos, usados como um falso elemento de atualização. Há que se discernir, portanto, para além do sentido cronológico, contemporaneidade e atualidade.

Por exemplo, no que se refere ao mercado musical, toda a produção industrializada disponível é atual sem ser contemporânea, na medida em que, utilizando formas, texturas e arquétipos idiomáticos de linguagem, se remetem, em termos estruturais, a resíduos de práticas musicais de fins do século XVII. E como um lenitivo, procura esconder esta realidade atrás de recursos tecnológicos atualizados, resumidos na mera utilização de equipamentos validados como modernos. Estes produtos, portanto, não apresentam nenhum recurso estético identificável que os remetam ao plano do contemporâneo. Ao contrário, procuram reafirmar velhas e obsoletas fórmulas com objetivo de reproduzir, na íntegra, sistemas que justificam a sua inserção num plano qualificado de mercado, tendo na obsolescência do produto a garantia certa de sua continuidade.

Ao contrário, o conceito de música contemporânea, muito mais do que em outros períodos de época que dividem a história da música, engloba um amálgama de estilos e estéticas diferenciados, fruto da diversidade de recursos acumulados ao longo do nosso processo histórico. Em seu sentido geral, determina o conjunto da produção elaborada em nosso tempo, independente das diversas “linguagens” praticadas. Em um sentido mais específico, circunscreve diversas vertentes originadas no início do século XX, com presença marcante ainda nos

dias de hoje: atonalismo livre, serialismo integral, microtonalismo, etc., e que tiveram no experimentalismo do pós-guerra sua fundamentação de forma mais aprofundada: música aleatória, música concreta, música eletrônica, e, numa espécie de síntese das duas últimas, música eletroacústica, entre outras menos generalizadas. Como conceito mais amplo, designou-se música experimental, sendo este termo utilizado para qualquer música produzida fora dos esquemas de forma, estilo ou gênero estabelecidos pela tradição (exceto a tradição experimental). Paradoxalmente, sua origem e evolução deveu-se também, mas de forma coerente, aos avanços tecnológicos alcançados, utilizando uma série de novos recursos como fonte de produção sonora (microfones, gravadores, osciladores, amplificadores, etc.), tendo no final da década de 60 e início da de 70 o seu auge. Diferentemente, fato é que, surgida da inquietação de uma geração de novos compositores da Europa e Estados Unidos, frente a estagnação econômica e sócio cultural de um mundo em guerra, todas estas vertentes não só aprofundaram os estudos morfológicos e sintáticos da música, mas também, introduziram novos padrões estéticos e de escuta musical, tendo sido, no entanto, incorporado pela indústria do entretenimento cultural, apenas os seus recursos tecnológicos. Significa dizer que, numa visão limitada, compreendeu a indústria do entretenimento que a produção e manipulação de seus produtos, por motivos óbvios, deviam observar determinados procedimentos que tivessem como características a empatia e identificação imediata com ouvintes cada vez menos disponíveis a novas experiências musicais, difundindo somente aquilo que soasse familiar.

Assim é que a idéia de contemporaneidade também é cara a indústria do entretenimento cultural, constituída, por sua condição volátil, como objeto implicitamente transitório. E é como subproduto de

consumo, revestido de eterna novidade tecnológica, que o conceito encontra sua mais eficiente aplicação, possibilitando um sem fim de desdobramentos comportamentais conseqüentes. Sobre a questão, importante é o dizer do teórico da arte Ernest Fischer:

“É essencial distinguirmos entre música cujo único objetivo é o de produzir um efeito uniforme e deliberado, estimulando uma platéia popular para uma ação coletiva de tipo predeterminado, e a música cuja significação é, em si mesma, a expressão de sentimentos, idéias, sensações e experiências, a qual, longe de diluir as pessoas em uma massa homogênea, cujas reações são idênticas, enseja o livre desenvolvimento individual, o desenvolvimento de associações subjetivas”.

Ocorre que a contemporaneidade não resume um conceito autônomo. Definida como si própria, tem como destino a sua própria neutralização, pois na medida em que se opõe a algo “estabelecido”, em sendo aceita como padrão de gosto, se torna, igualmente, outro algo “estabelecido”, marcada por uma crise endêmica que afirma sua condição trágica e passadista de subproduto efêmero que serve como luva a propósitos de obsolescência industrial.

Em nível de ideário “folclorizado” pelo senso comum, a contemporaneidade definida como si própria se opõe, como condição, ao conceito de tradicional, que por sua vez, ao mesmo senso comum, representa uma instância do passado, mantenedora de valores arcaicos a serem ultrapassados em nome de um “novo” absoluto. Por outro lado, também em um sentido mais amplo, ocorre que considerar a oposição entre tradição e modernidade é, por si só, uma herança tendenciosa da própria modernidade ocidental, fundamentada, como já visto, nas novas formas de dominação nascidas no século XVIII.

Tradição, do latim “traditio”, etimologicamente significa “doação”, “entrega”, “transmissão completa”, aplicados tanto a pessoas como a sentimentos. Em seu sentido histórico a tradição representa, como modalidade de experiência, o ponto de chegada de ciclos muito antigos, mantidos como prática através de uma diversidade de processos de difusão não seriais, resultando, no dizer de Walter Benjamin “o instante cultural que dá singularidade a um determinado grupo”:

“O aqui e o agora do original que constitui o conteúdo da sua autenticidade”.

Importante notar que em sua praxes esta modalidade da experiência humana considera o consumo cultural do conhecimento, oral ou escrito, como uma produção que não fabrica nenhum objeto, mas constitui representações nunca idênticas, devido ao seu alto grau de mobilidade intercultural, resultando sempre um processo de invenção, sendo a invenção, em seu sentido original, um dos campos integrante daquilo que a Antigüidade clássica entendia como retórica. Teorizando sobre a questão, o historiador inglês John Bartlett identifica e define quatro elementos estruturais de atuação no campo da tradição: assimilação, simplificação, retenção e interação. O primeiro diz respeito a incorporação de formas culturais estranhas, assimilando-as, num processo verdadeiramente interativo. O segundo, despoja-as de alguns aspectos e algumas conotações estranhas à sua prática social, adaptando-as segundo necessidades do coletivo. O terceiro, apreende dados aspectos em si menos importantes no contexto-fonte, e dá-lhes uma relevância especial. O último elemento diz respeito a construção de uma “outra” forma simbólica que resulta das interações do próprio grupo receptor, transformando a matéria recebida, incutindo-lhe o sentido de uma prática social específica.”

De vocação inequivocamente imprópria a práticas que implicam na serialização, reside aí, justamente na ação sempre variada da “performance” viva, o componente intrínseco que caracteriza a sua essência, determinando, como uma condição, sempre novas formas de solução aplicadas, imprimindo assim o forte sentido de contemporaneidade que tem a tradição. Entendemos pois, contemporaneidade como condição resultante do processo de recriação do tradicional, fruto da invenção, no sentido clássico, de novas soluções para o que se tem estabelecido, em termos de demanda social. Assim é que o historiador português Adriano Duarte Rodrigues define:

“A tradição é uma modalidade totalizante da experiência. Caracteriza-se, antes de mais, pela assimilação das diferentes dimensões ontológicas da realidade”.

Por conseguinte, a modernidade não é uma etapa histórica destinada a substituir ideais tradicionais em prol da “emancipação do sujeito”, como queriam os iluministas. Ao contrário, sua afirmação se dá nas tradições, na capacidade de recriação de um dado estabelecido, conseqüência de transformações sociais mais amplas. É como no dizer do já citado historiador Adriano Duarte Rodrigues:

“Moderno é tudo o que se demarca em relação àquilo que permanece como tradicional, tal como tradicional é tudo o que se demarca em relação àquilo que se apresenta como moderno”.

Tradição e modernidade constituem, pois, conceitos complementares da experiência e se refletem mutuamente. Um não se estabelece sem o outro. Música contemporânea resume, pois, toda aquela produção que apresenta, em seus aspectos estruturantes de conteúdo, formas novas de articulação do pensamento musical, independente de estilos e de época, como no dizer do compositor vienense Arnold Schoenberg:

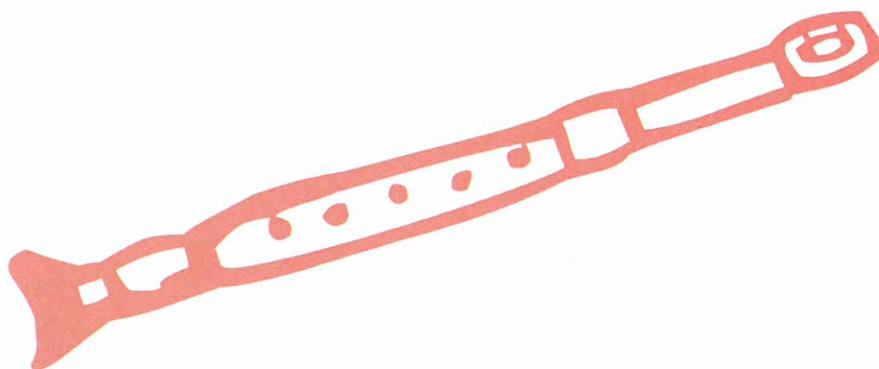
“Música nova é toda aquela que nunca foi dita. Então, música nova pode ser tanto aquela que foi feita há mil anos, quanto esta que é feita agora”.

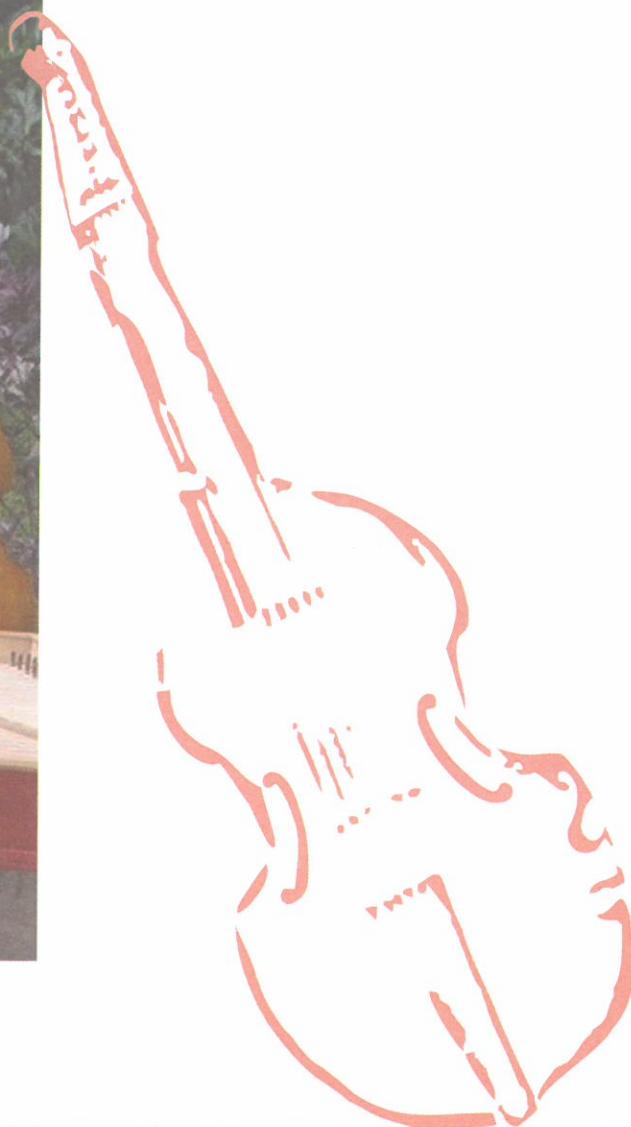
Assim é que nenhuma outra linguagem artística ocidental vivenciou, ao longo desse século, maior divórcio entre produção e consumo do que a música contemporânea, tanto aquela escrita quanto a de tradição oral. Necessário se faz compreender a lógica que permeia os processos de produção e difusão da música hoje, engendrando, pois, estratégias de aproximação entre o público e o patrimônio sonoro de seu tempo, paralelamente a todo o processo generalizado de produção e difusão em massa de produtos padronizados, obsoletos e, por conseguinte, desqualificados, metas estas que fazem parte de um longo processo educativo, amplo e aprofundado.

¹ Responsável pela publicação e divulgação de textos medievais preciosos, como “A Canção de Rolando”, “Tristão e Isolda”, etc.

² Para Mandrou a cultura popular não era nada além do que uma cultura de resíduos, uma espécie de produto adulterado, construído pela cultura erudita a fim de adequar-se à ingenuidade, ao primitivismo e ignorância das camadas baixas da população francesa.

³ Vale aqui lembrar o exemplo ao contrário, referente ao nascimento do processo de gravação sonora no Brasil, inaugurado em 1898 pela Casa Edison, quando o seu proprietário, Frederico Fígnier, inicia em 1900 o processo de produção e comercialização de discos contendo repertório exclusivo de música brasileira interpretada por cantores populares, de rua, como Eduardo da Neves, Cadete e Bahiano. Apoiado na repercussão do novo e moderno invento, Fígnier consegue inverter toda a lógica cultural das elites, fazendo-as consumir, através do fetiche do recurso tecnológico, um tipo de produção musical até então vista como “do povo”, primitiva, irracional e inculta, caracterizada como “folclórica”.





RE-TOQUES

O grupo é formado por músicos do Rio de Janeiro e tem o objetivo de levar uma "nova" sonoridade a composições contemporâneas. Utilizando instrumentos modernos (flauta transversa) e antigos (cravo, viola da gamba e flauta doce), o grupo faz uma releitura de peças escritas originalmente para outros instrumentos, mas principalmente, incentiva os compositores contemporâneos a criarem para esta formação. Assim é que algumas das obras do programa apresentado foram escritas especialmente para o grupo e estão sendo executadas pela primeira vez pelo Brasil.

Integrantes

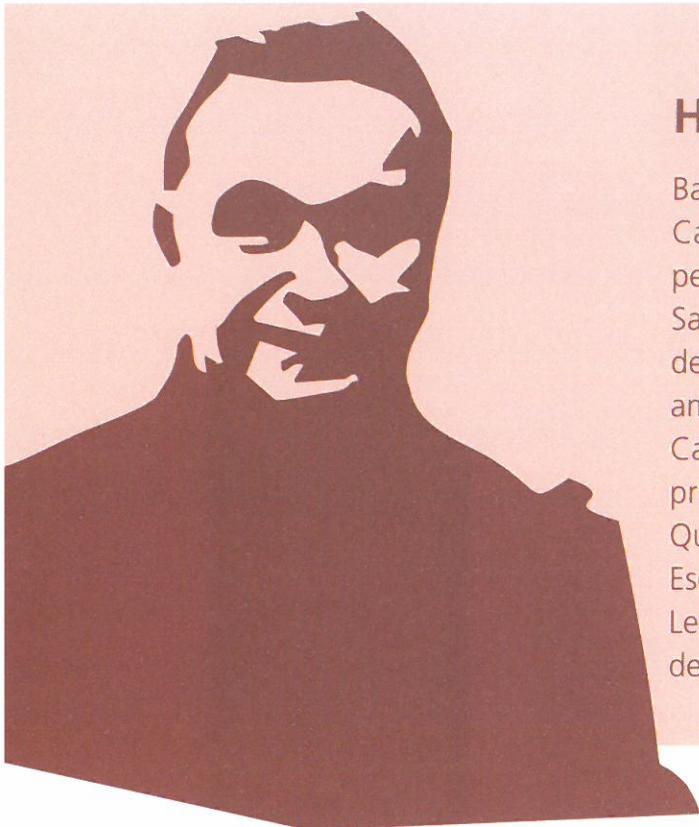
Laura Rónai | Flauta Transversa

Começou seus estudos de flauta com os professores Lenir Siqueira, Celso Woltzenlogel e David Evans, e de música de câmara com o professor Luís Senise. Formou-se em Licenciatura em Música pela UNIRIO.

Em 1978 recebeu bolsa da Fundação Helena Rubinstein e do governo norte-americano para freqüentar a State University of New York (College at Purchase), onde estudou com Robert Levin, Steve Lubin e Myron Fink, entre outros. Iniciou, em 1982, o curso de mestrado na City University of New York (Hunter College), graças a uma bolsa concedida pelo CNPq. Especializou-se em flauta transversal barroca sob a orientação de Sandra Miller. Ao se diplomar, em 1984, recebeu o prêmio Rosa Riegelman Heintz Scholarship in Music, outorgado ao melhor aluno formado naquele ano.

Chamada regularmente a ensinar nos principais encontros de música antiga do país, Laura já ministrou cursos de flauta barroca no Real Conservatório Superior de Madrid e, nos Estados Unidos, nas universidades de Rutgers e Princeton. Já visitou a Inglaterra, a convite do British Council, e tocou recitais nos Estados Unidos, na Hungria e em Portugal. Atualmente vem se dedicando a um duo com a pianista Ruth Serrão, e outro com a cravista Sula Kossatz, com que toca também no grupo de câmara Sine Nomine, junto com o oboísta Luis Carlos Justi e o fagotista Aloysio Fagerlande, além de dirigir a Camerata Quantz, grupo de música antiga da UNIRIO. Em 2003 obteve o doutorado em música, defendendo a tese "Em busca de um mundo perdido", aprovada com louvor. É crítica de música da revista norte-americana Fanfare, e colaboradora das revistas especializadas Goldberg e Flute Talk. Como diretora musical, Laura foi responsável por várias séries musicais, sendo a última Os Quatro Pontos Cardeais, no CCBB de São Paulo. Seu CD com o grupo norte-americano Triomphe de l'Amour foi lançado, em dezembro de 2004, pelo selo A CASA ESTÚDIO. Tem ministrado, a convite da FUNARTE, cursos especialmente dirigidos a flautistas de Banda, em cidades do Brasil como Aracaju, no Sergipe e em Palmas, no Tocantins. Atualmente, além de chefe do Departamento de Canto e Instrumentos de Sopro da UNIRIO, Laura é a responsável pela cadeira de flauta transversal, cargo obtido por concurso em 1996.





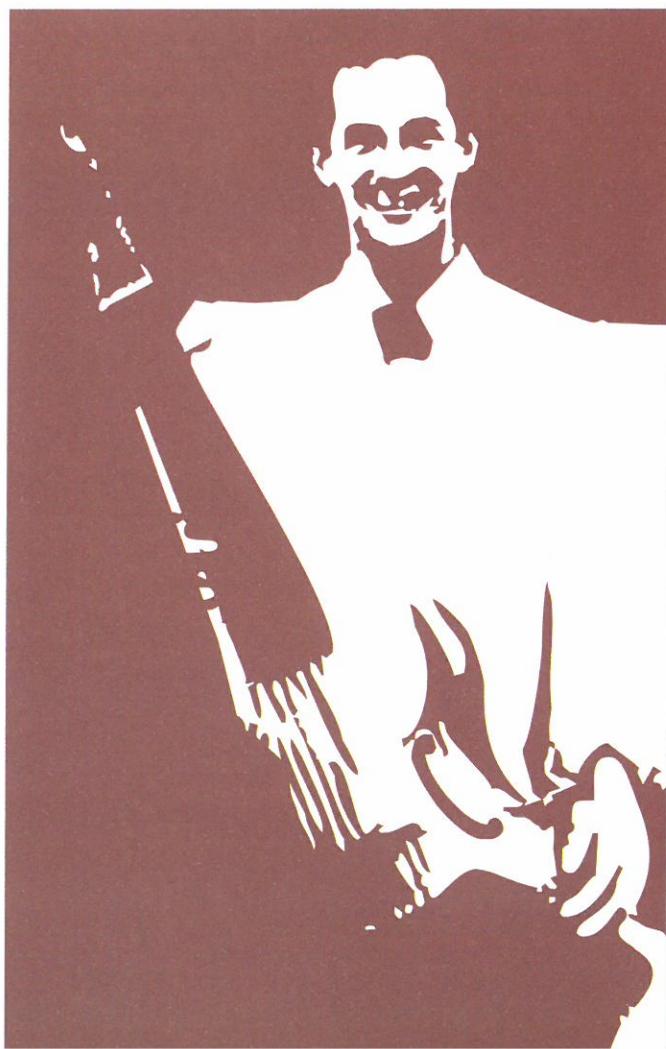
Helder Parente | Voz e Flautas

Bacharel em Sociologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio e especialista em Orff Schulwerk formado pelo Instituto Orff da Universidade Mozarteum, Salzburgo, Áustria, onde ensinou pelos dois anos depois de acabar sua formação. Ensinou em diversas instituições americanas: Ball State University, University of Southern California, Duquesne University -Pittsburgh e nos principais cursos e festivais no Brasil. É membro do Quadro Cervantes e do conjunto Fontegara. Ensina na Escola de Teatro e no Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO.



Mário Orlando | Viola da Gamba

Mestre em música medieval e renascentista pelo Sarah Lawrence College, NY, Iniciou o estudo da viola da gamba em 1984 com Myrna Herzog, no Rio de Janeiro. Mais tarde estudou com Judith Davidoff (EUA) e ainda com Marianne Müller, no conservatório superior de Música de Lyon, França. Integra vários grupos de música Antiga, entre eles o Música Antiga da UFF, o Quadro Cervantes e o Quadro Antiquo, tendo gravados com estes grupos e com outros vários Cds. Tem excursionado pelo Brasil, em projetos como o Sonora Brasil, com diversos grupos e com frequência é convidado a lecionar a viola da gamba e danças da renascença em festivais de música antiga pelo país.



Sula Kossatz | Cravo



Natural de Niterói - Rio de Janeiro, Sula Kossatz formou-se pianista pelo Conservatório Brasileiro de Música na classe da professora Flávia Chapeau Prevost. Passou ao estudo de cravo sob orientação de Marcelo Fagerlande, e freqüentou master-classes ministradas por Edmundo Hora, pelos franceses Christophe Rousset e Pierre Hantai, pelo canadense Hank Knox e pela suíça Christine Daxelhofer. Aprimorou-se em Amsterdã, na Academia de Música Antiga e no Conservatório de Haia, na classe do professor Jacques Ogg.

Como cravista e organista participou do Conjunto Calíope, e da orquestra dirigida por Homero de Magalhães Filho por ocasião dos vários Festivais de Música Barroca realizados no Rio de Janeiro. Atua como instrumentista convidada do Conjunto de Música Antiga da Uff e da Orquestra Sinfônica Nacional. Com o grupo Tandaradei, sob a direção musical de Theresia de Oliveira, apresentou-se em tournées na Ucrânia, França, Suíça e Alemanha.

Excursionou por todo o Brasil com o Terra Brasilis, apresentando repertório colonial brasileiro, e com o grupo vocal Anonimus, especializado em música da Renascença. Com ambos, gravou CDs recebidos com entusiasmo pela crítica. Em sua carreira destacam-se ainda atuações em produções de ópera - *Cosi fan tutte*, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e *Orfeu*, na Sala Cecília Meirelles - e na série *Palavras Brasileiras* no Centro Cultural Banco do Brasil.

Em duo - canto e piano - com o cantor Servio Tulio, desenvolveu um trabalho de pesquisa e divulgação do vastíssimo e pouco difundido repertório de cabaré alemão, trazendo ao público nomes pouco conhecidos no Brasil como Friedrich Hollaender, Mischa Spoliansky e Rudolf Nelson.

Com a flautista Laura Rónai, atua em um duo especializado no repertório barroco, se apresentando regularmente em diversas salas de concerto de todo o Brasil. Ambas pertencem também ao Sine Nomine, grupo de câmara que integram juntamente com o oboista Luis Carlos Justi e o fagotista Aloysio Fagerlande. Sula é conhecida como excelente camerista, sendo muito requisitada pelos mais importantes solistas de música barroca do país. Seus parceiros freqüentes incluem as sopranos Carol McDavit e Veruschka Mainhard, o contra-tenor Paulo Mestre, o violista Fernando Thebaldi, os gambistas Mário Orlando e Kristina Augustin.

Compositores do programa

MARCUS FERRER

Violeiro e Violonista, Mestre em Composição pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Doutorando em Teoria e Prática da Interpretação na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). Suas obras já foram apresentadas na Dinamarca, Inglaterra, França, Portugal e EUA. Junto à Orquestra de Cordas Brasileiras recebeu três Prêmios Sharp: melhor disco (1998, 1999) e melhor grupo instrumental (1998). Tem um CD solo Gravado "Marcus Ferrer - solo" (2000) e atualmente prepara a gravação de seu segundo CD para lançamento em 2008.

RONALDO MIRANDA

Um dos compositores brasileiros mais atuantes de sua geração, Ronaldo Miranda nasceu no Rio de Janeiro, em 1948. Estudou Composição com Henrique Morelenbaum e Piano com Dulce de Saules, na Escola de Música da UFRJ. Começou sua carreira como crítico musical do Jornal do Brasil e intensificou seu trabalho como compositor a partir de 1977, quando obteve o 1º Prêmio no Concurso Nacional de Composição para a II Bienal de Música Brasileira Contemporânea da Sala Cecília Meireles, na categoria de música de câmara. Seguiram-se numerosos prêmios nacionais e internacionais, como o Troféu APCA, o Golfinho de Ouro, o Troféu Carlos Gomes, a comenda de Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres e o 3º Prêmio no Concurso Internacional de Composição de Budapeste. Suas obras têm sido apresentadas nas principais salas de concerto do Brasil e do exterior, citando-se entre elas o Queen Elizabeth Hall (Londres), a Tonhalle (Zurique), o Teatro Colón (Buenos Aires), o Carnegie Hall (Nova Iorque), o Meyerhoff Hall (Baltimore), o Aarhus Musikhuset (Aarhus), a Markgräfliches Opernhaus (Bayreuth) e a Academia Franz Liszt (Budapest). Sua produção engloba a música vocal e instrumental, bem como obras camerísticas e peças sinfônicas, incluindo duas óperas: Dom Casmurro (1992) e A Tempestade (2006). É Mestre em Música pela UFRJ e Doutor em Artes pela USP. Foi Professor de Composição da UFRJ, Vice-Diretor do Instituto Nacional da Música da Funarte e Diretor da Sala Cecília Meireles. Atualmente, é Professor de Composição do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

SERGIO ROBERTO DE OLIVEIRA

(1970) é compositor, produtor, arranjador e pianista. Tem tido sua música interpretada por músicos no Brasil, EUA e Inglaterra. Possui obras publicadas pelas editoras americanas Falls House Press e Dorn Publications, e pela britânica Peacock Press. Tem ministrado palestras em diversas instituições do Brasil e dos EUA, como a UNIRIO, a UFPB, a Princeton University, a UBMC, a Music Library Association, entre outras. Ainda nos EUA, tem sido entrevistado e citado em diversos artigos, com destaque para o de 7 páginas na revista *The Flutist Quarterly*. Lançou recentemente o CD "Sem Espera", com parte de sua extensa obra para flauta.

GUERRA PEIXE

Nasceu em Petrópolis (RJ), em 1914. Aos sete anos, já tocava de ouvido bandolim, violão, violino e piano, integrando, ainda muito jovem, conjuntos de seresteiros e chorões. Em 1930, Guerra Peixe matriculou-se na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, diplomando-se em violino, conjunto de câmara e harmonia. Influenciado por Kollreuter, passou a utilizar técnicas dodecafônicas em suas obras, conquistando reconhecimento internacional. Sua obra mais representativa desta época é o *Noneto* (1945). A partir deste ano, o compositor começou a conciliar os ensinamentos dodecafônicos com a inspiração da música nacional, compondo obras como a *Sinfonia no. 1* para orquestra e o *Trio* para flauta, clarineta e fagote (1948).

Em 1949, Guerra Peixe mudou-se para Recife, onde se aprofundou no estudo do folclore nordestino. Esta fase representa, em sua obra, uma ruptura com o "internacionalismo" dodecafônico e a adoção de um estilo nacionalista, destacando-se *A Inúbia do Cabocolinho* (1956), *Petrópolis de minha Infância* (1976), *Roda de Amigos* (1979).

Obras compostas especialmente para o grupo

MUNDO PEQUENO VI

A letra desta obra é um poema de Manoel de Barros, considerado um dos maiores poetas brasileiros; está no "Livro das Ignorâncias", ed. Civilização Brasileira. Dois personagens conduzem a obra: o "menino", o próprio autor lembrando de sua infância; e o Padre Ezequiel. Procurei transmitir musicalmente esse momento, simples e transparente, e ao mesmo tempo emotivo, como uma gostosa lembrança.

DORES

"Dores" é um caleidoscópio das minhas dores. Cada uma se apresenta, somando-se a outra, criando uma cor diferente, uma dor diferente. Da solidão da gamba, na introdução, passando pela sensação de não caber no mundo, do cravo, às dores de amores. Dores minhas, que acredito, sejam de todos nós.

CANTARES

A canção "Cantares" foi composta por Ronaldo Miranda em 1969, sobre versos do poeta baiano Walter Mariani. Apenas na década de 80 a obra foi estreada pelo Quadro Cervantes, em versão para voz, flauta-doce, cravo e viola-da-gamba. O próprio autor escreveu posteriormente outras versões, entre elas a de voz com piano e a de coro misto a cappella. A peça é singela e concisa, incluindo um refrão de sabor néo-renascentista e estrofes cujo clima melódico-harmônico reflete o caráter da modinha brasileira.

Repertório

André Vidal Caicó

Ronaldo Miranda Cantares

Bruno Kiefer Querências

Sérgio de Oliveira Dores

Guerra Peixe Primeira Suíte Infantil:
Valsa
Seresta
Choro

Quatro Coisas:
Prelúdio
Movimentação
Interlúdio
Caboclo de pena

Patrícia Michelini L'Eternité

Oswaldo Lacerda Variações sobre Peixe Vivo

Marcus Ferrer Mundo Pequeno IV



Sonora Brasil

Circuito NOVA TÍMBRICA | Re-Toques na Rede SESC Brasil.

Setembro, outubro, novembro e dezembro de 2007

Joinville - São Bento do Sul - Jaraguá do Sul - Brusque - Itajaí - Blumenau - Rio do Sul - Xanxerê - São Miguel do Oeste - Chapecó - Concórdia - Lages - Criciúma - Tubarão - Laguna - São José Florianópolis - Curitiba - Paranaguá - Ponta Grossa - Guarapuava - Francisco Beltrão - Foz Iguaçu - Marechal Rondon - Campo Mourão - Paranavaí - Maringá - Porto Alegre - Montenegro - Camaquã - Pelotas - Rio Grande - Bagé - Passo Fundo - Erechim - Santa Maria - Ijuí - Rio Grande - Gravataí - Boa Vista do Ramos - Rio de Janeiro - Brasília - Goiânia - Cuiabá - Palmas - Porto Velho - Macapá - Laranjal do Jarí - Manaus - Vitória - Rio Branco - Fortaleza - Juazeiro do Norte - João Pessoa - Campina Grande - Recife - Surubim - Caruaru - Belo Jardim - Garanhuns - Arco Verde - Buíque - Triunfo - Bodocó - Araripina - Aliança - Petrolina - Maceió - Feira de Santana - Vitória da Conquista - Santo Antônio de Jesus - Salvador

Circuito no Regional Bahia



Presidente Conselho Nacional
Antonio Oliveira Santos

Diretor Geral do Departamento Nacional
Maron Emile Abi-Abib

Direção da Divisão de Programas Sociais
Álvaro de Melo Salmito

Gerência de Cultura
Márcia Leite

Coordenação Nacional do Projeto Sonora Brasil
Wagner Campos

Presidente do Conselho regional SESC Bahia
Carlos Amaral

Diretora Regional SESC Bahia
Célia Maria da Conceição Batista

Assessoria de Planejamento
Maria José Gonzaga Torres

Diretora de Orientação Social
Edeir Lopes Bahia Lemos

Diretora Administrativa e Financeira
Sonia Maria de Souza Nascimento

Coordenação Sonora Brasil - Bahia
Ana Paolilo

Unidades Executivas
SESC Feira de Santana
SESC Vitória da Conquista
Teatro SESC_SENAC Pelourinho

Este catálogo foi produzido sob a coordenação do Departamento Regional SESC Bahia

REALIZAÇÃO

S E S C
B A H I A

S E S C
N A C I O N A L