

# MÚSICA E SIMETRIA NA *SUÍTE QUADRADA* PARA VIOLÃO, DE NESTOR DE HOLLANDA CAVALCANTI

---

**Clayton Vetromilla**

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)*  
*cvetromilla@gmail.com*

**Resumo:** Este estudo discute aspectos da *Suíte Quadrada* para violão, de Nestor de Hollanda Cavalcanti, premiada em segundo lugar no *I Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão*. A obra é apresentada em seu contexto de produção e a análise se detém principalmente nos procedimentos composicionais. Conclui-se que o compositor buscou aliar elementos da tradição do violão brasileiro com influxos da música europeia contemporânea, que podem ser classificados genericamente sob a rubrica de “simetria.”

**Palavras-chave:** *Suíte Quadrada*; Nestor de Hollanda Cavalcanti; anos 70; violão; simetria.

## **MUSIC AND SYMMETRY IN THE SUITE QUADRADA (SQUARE SUITE) FOR GUITAR BY NESTOR DE HOLLANDA CAVALCANTI**

**Abstract:** The present study discusses aspects of the *Square suite* for guitar by Nestor de Hollanda Cavalcanti, award winner (second place) at the *First Brazilian Contest of Classical Musical Composition for Piano or Classic Guitar*. The work is presented in its production context and the analyses mainly deals with its compositional procedures. We came to the conclusion that the composer tried to ally traces of Brazilian instrumental popular guitar music with influxes of contemporary European music that can be generically classified under the heading of “symmetry.”

**Keywords:** Square suite; Nestor de Hollanda Cavalcanti; the 70's; guitar; symmetry.

Este estudo apresenta aspectos da *Suíte Quadrada* (1. Samba simétrico, 2. Modinha tonal, 3. Valsa quebrada e 4. Choro enigmático) para violão, de Nestor de Hollanda Cavalcanti. Premiada em segundo lugar no *I Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão*, a obra é apresentada em seu contexto de produção.

A análise se detém na descrição dos procedimentos composicionais utilizados, partindo principalmente das considerações realizadas pela crítica da época. Pressupomos que Cavalcanti buscou dialogar com a tradição do repertório violonístico brasileiro aliando elementos oriundos da música erudita europeia contemporânea, em especial, recursos que podem ser classificados genericamente sob a rubrica de "simetria."

## Contextualização

Embora competições que contemplem a produção composicional possuam uma história pregressa no meio musical brasileiro, o *I Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão* pode ser considerado um evento pioneiro quanto às suas peculiaridades intrínsecas, principalmente se comparado ao seu antecessor, o *Concurso Internacional de Composição para Violão*. Realizado entre os anos 1975 e 1976, o certame (*Internationale Kompositionswettbewerb für Gitarre*) ocorreu sob o patrocínio do Instituto Goethe, com a colaboração do *Festival de Música de Altmühltal*, Frankfurt, Alemanha (*Musikfestival im Altmühltal*), da empresa aérea Lufthansa, da Editora de Música Wilhelm Zimmermann (*Musikverlag Zimmermann*) e da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (*Gesellschaft für neue Musik e.V., Sektion Brasilien*). Uma notícia publicada à época em que se começava a divulgar a realização do *Concurso Internacio-*

*nal de Composição para Violão* (doravante, *Concurso Internacional*), fornece informações gerais a seu respeito.

As inscrições se realizaram nas unidades do Instituto Goethe do Brasil e foram encerradas no dia 15 de dezembro de 1975. Para participar, cada concorrente deveria entregar, juntamente com três cópias da partitura assinada com pseudônimo, um envelope lacrado contendo dados pessoais, currículo e pequeno texto escrito em português, com a análise da obra. Destinado a brasileiros natos, residentes no país ou no exterior, ou estrangeiros radicados no Brasil, sem limite de idade, os concorrentes poderiam participar com uma única obra inédita, com duração entre doze e dezesseis minutos.

As obras classificadas nos três primeiros lugares do *Concurso Internacional* seriam impressas pela Editora Zimmermann, gravadas e transmitidas pela Associação de Radiodifusão da Alemanha, sendo que o autor da obra contemplada com o primeiro prêmio receberia uma passagem para assistir sua estreia no *Festival de Altmühltal* do ano seguinte. Além disso, o repertório classificado para a final da competição faria parte do programa de um recital que percorreria o Brasil em turnê. Com a coordenação geral do violonista alemão Siegfried Behrend (1933-1990), no certame, seriam “permitidas todas as técnicas de composição a partir de [Arnold] Schoenberg, inclusive a utilização de símbolos gráficos de vanguarda, vedado, porém, o uso de recursos eletrônicos” (Krieger 1975, 6). As obras *Sighs*, de Jorge de Freitas Antunes (primeiro lugar), *Perspectivas*, de Pedro Bueno Cameron (segundo lugar) e *Estilhaços*, de Lourival Pinto Coelho Silvestre (terceiro lugar), todas publicadas pela Editora Zimmermann, foram estreadas no dia 21 de agosto de 1976 pela violonista alemã Sonja Prunnbauer, em recital ocorrido durante a terceira edição do *Festival de Música de Altmühltal* (Behrend 1976, 25).

Realizado pelo Instituto Nacional de Música da Fundação Nacional de Arte (doravante, INM), em copatrocínio com a Editora Irmãos Vitale (doravante Ed. Vitale) durante o biênio 1978/1979, na cidade do Rio de

Janeiro, o *I Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão* (doravante, *Concurso Brasileiro*) foi realizado com o objetivo de “incentivar a criação de composições eruditas brasileiras” e “imprimir graficamente as obras premiadas para melhor serem divulgadas”. Para se inscrever era necessário enviar três cópias da partitura, assinadas com pseudônimo, além de um envelope lacrado com dados pessoais, currículo, foto e breve comentário da obra. O certame visava a atingir brasileiros natos ou naturalizados, sem limite de idade, que poderiam inscrever uma única obra inédita para piano ou violão, com duração entre oito e quinze minutos, excluída qualquer associação com outro instrumento ou fita magnética (Brasil 1978, 2-3).

A premiação incluiu valores em dinheiro (1º lugar: Cr\$ 25.000,00; 2º lugar: Cr\$ 15.000,00; 3º lugar: Cr\$ 10.000,00) e a banca que julgou os trabalhos foi formada por Edino Krieger (n. 1928), Henrique Morelenbaum (n. 1931), Marlos Nobre (n. 1939), João de Souza Lima (1898-1982) e Yves Rudner Schmidt (n. 1933) (Khallyhabby 1979, 8). A coordenação do evento esteve a cargo do compositor Marlos Nobre e as obras vencedoras na categoria violão foram *Repentes*, de Pedro Bueno Cameron (primeiro lugar); *Suíte Quadrada*, de Nestor de Hollanda Cavalcanti (segundo lugar); *Divagações Poéticas*, de José Carlos do Amaral Vieira Filho (terceiro lugar). Juntamente com *Introdução*, *Ponteio e Toccatina*, de Lina Pires de Campos (menção honrosa) e *Verdades*, de Márcio Côrtes (menção honrosa), o repertório foi editado pela Ed. Vitale e estreado em agosto de 1979, no Grande Auditório do Museu de Arte de São Paulo (Masp), por Francisco Araújo e Edelton Gloeden (Ellmerich 1979, 6-7), e, em julho de 1980, no Auditório do Instituto Brasileiro de Administração Municipal (IBAM), pelos mesmos violonistas (Miranda 1980, 2). Posteriormente, as obras vieram a ser gravadas em *long-play*.<sup>1</sup>

1 Para um estudo detalhado sobre o *I Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão* e seus desdobramentos ver: Clayton Daunis Vetromilla, “O Concurso INM-Vitale e a presença do repertório violonístico na música erudita brasileira dos anos 1970.” (Tese de Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011).

Em linhas gerais, o *Concurso Internacional* e o *Concurso Brasileiro* trazem, entre outros aspectos coincidentes, o objetivo expresso de contribuir para a ampliação do repertório para violão solo contemporâneo escrito por compositores brasileiros. Por outro lado, evidencia-se que enquanto o primeiro (*Concurso Internacional*) vislumbrava divulgar um repertório violonístico que atendesse às expectativas do público europeu, o segundo (*Concurso Brasileiro*) pretendia fomentar uma produção do Brasil, para o público brasileiro. O exame de uma amostra de textos jornalísticos do período permite estabelecer um panorama do contexto de recepção da produção nacional contemporânea.

Por exemplo, a jornalista Dulce Tupy, para saber “o que os nossos compositores têm de melhor,” entrevistou diversos participantes da *II Bienal de Música Contemporânea*, entre eles Hans-Joachim Koellreutter. Conforme Tupy, Koellreutter considera que a música de vanguarda “não se comunica nem com a elite que vai aos concertos e nem com o grande público.” Por isso, para o compositor seria necessário “simplificar:”

*Dar um caráter funcional à música contemporânea, ligando-a a outras atividades (cinema, teatro, novela, jingles, etc.), levando-se em consideração o índice de redundância (a repetição). Voltar ao extremamente simples, adotando-se como critério a comunicabilidade. Só assim a música romperá com o isolamento que hoje a caracteriza. (Tupy 1977, 62)*

Por outro lado, na mesma ocasião, Jorge Antunes pondera que “o extremamente simples é a única coisa que o extremamente ignorante e inculto entende.” Do ponto de vista de Antunes, segundo Tupy, a proposta “não é simplificar, é educar o povo de modo a que ele passe a compreender o extremamente complexo.” Ou seja, “o homem comum, que não entende a música extremamente complexa, é o mesmo homem que não entende o mundo político, econômico e social da atualidade, que também é extremamente complexo” (Tupy 1977, 62).

No mesmo ano, a jornalista Mirian Paglia Costa entrevistou os organizadores da *III Bienal de Música*, que ocorreria durante o mês de janeiro de 1978, nas dependências da Universidade de São Paulo (USP). Segundo a repórter, o evento teria entre seus objetivos “evitar que se mantenha a distância entre a música atual e intérpretes,” bem como “integrar a música contemporânea no quadro a que pertence por definição: o da evolução da história da música ocidental.” Em depoimento colhido por Costa, o pianista Caio Pagano, que, juntamente com os compositores Willy Correa de Oliveira e Olivier Toni, idealizou o evento, afirma que os estudantes de música que frequentam cursos de composição, harmonia ou “pesquisa de som” compreendem facilmente a necessidade “da atualização da atividade musical.” Ao contrário, os intérpretes/executantes evitam a música contemporânea, seguindo sua trajetória “tocando o que é fácil de ser consumido e causando o impasse que é a não execução da música contemporânea” (Costa 1977, 79).

O jornalista Olívio Tavares de Araújo, por sua vez, aborda “O harmonioso Festival de Campos do Jordão e a outra face mais dura da criação erudita: como se formam e a vida que espera os músicos brasileiros.” Conforme Araújo, sob a direção do maestro Eleazar de Carvalho, o *VIII Festival de Inverno de Campos do Jordão, SP*, possuía como meta a habilitação de músicos profissionais, que viessem a trabalhar em orquestras brasileiras. Por outro lado, certos aspectos do empreendimento, como, por exemplo, os custos, a administração e a programação dos concertos, levam o repórter a indagar se, de fato, o evento realiza um serviço válido para benefício da música brasileira ou é apenas um pretexto para entretenimento das elites do Estado de São Paulo, o mais rico do país.

Para responder às suas questões, Araújo contou com o testemunho de alunos e diversas personalidades presentes ao evento, entre eles, Lutero Rodrigues. Na visão do professor e regente, as orquestras brasileiras não são satisfatórias: “houve e há bons músicos para as primeiras partes, mas o conjunto não se faz apenas com elas (...). Nossas orques-

tras sem estrangeiros não funcionam.” (Araújo 1978, 65) Por outro lado, o jornalista destaca o aumento significativo na venda de discos de música clássica, a “simpática invasão” das salas de concerto por uma plateia formada por jovens, como também a grande audiência dos programas radiofônicos dedicados à música erudita.

Araújo demonstra, contudo, ceticismo ao comparar a relevância desses dados em um contexto mais amplo. Por exemplo, quanto à situação do ensino da música erudita no Brasil, o testemunho de Hans-Joachim Koellreutter é certamente o mais polêmico. Para o “pioneiro da vanguarda musical no país e o criador da primeira experiência avançada de ensino de música (os Seminários da Universidade da Bahia, entre 1954 e 1962),” dois motivos impedem a criação de uma música erudita no Brasil: em primeiro lugar, “a ineficiência, estupidez, diletantismo e incompetência do ensino musical;” e, em segundo lugar, “a vaidade, a procura do sucesso fácil, falta de humildade e modéstia de uma grande parte de artistas” (Araújo 1978, 74).

Posteriormente, o mesmo jornalista descreve os acontecimentos ocorridos durante o *II Simpósio Internacional de Compositores*, realizado no Instituto de Artes do Planalto, da Universidade Estadual Júlio de Mesquita, Unesp, São Bernardo do Campo, SP, onde “os compositores se reúnem buscando uma linguagem.” Na ocasião, jovens estudantes, compositores em início de carreira, “estrelas ascendentes” (Jorge Antunes, por exemplo) e “*enfants terribles* de sólido prestígio” (Aylton Escobar, por exemplo) estiveram ao lado de compositores consagrados (Ernst Widmer, Almeida Prado e Hans-Joachim Koellreutter, por exemplo) e expoentes da música latino-americana, europeia e americana. Para o repórter,

*seria injustiça pretender que o resultado global [do II Simpósio Internacional de Compositores] não esteja também associado a uma crise, sempre negada mas evidente, de comunicabilidade (quantitativa e não qualitativa) da própria música atual. Exemplo disso*

*é que dentre todas as apresentadas em concertos, a obra de maior sucesso junto ao público especializado foi Ópera aberta, de Gilberto Mendes – um pastiche-piada cuja força comunicativa deriva seguramente de fatores extramusicais.* (Araújo 1978, 59)

Em tal contexto, o *Concurso Internacional* e o *Concurso Brasileiro* são aqui considerados alternativas válidas para ampliar a inserção da música erudita, atendendo aos anseios de um público especializado, constituído por compositores, editores e intérpretes violonistas. Assim, o repertório premiado em ambos os certames, além de expressar as convicções estéticas dos compositores e agradar à banca julgadora, deveria atrair violonistas profissionais e amadores, potenciais compradores das partituras editadas. Por outro lado, deve-se considerar também um público amplo de pessoas culturalmente interessadas: no primeiro caso (*Concurso Internacional*), o público europeu; no segundo (*Concurso Brasileiro*), o público brasileiro.

## Sobre a *Suíte Quadrada*

Violonista e compositor, Nestor de Hollanda Cavalcanti (n. 1949) concorreu no *Concurso Brasileiro* sob o pseudônimo “Janção de Baixo,”<sup>2</sup> inscrição nº 2012, com a obra *Suíte Quadrada* para violão. Natural do Rio de Janeiro, Cavalcanti, na ocasião com 30 anos, estudou com Elpídio Pereira de Faria e César Guerra-Peixe (composição), bem como com Jodacyl Damasceno (violão). Em 1975, sua obra *Contradição* para septeto (clarineta, trompa, fagote, violino, viola, violoncelo e contrabaixo) obteve o 2º lugar no *I Concurso Latino-americano de Composição*, promovido pelo Instituto Goethe de Munique (Ellmerich 1979, 7). Entre os anos 1975 e 1979, ele atuou como professor de violão no Conservatório Brasileiro de Música e na Escola de Música Villa-Lobos.

2 Provavelmente uma referência ao personagem homônimo da obra *O banquete*, de Mário de Andrade.



Do ponto de vista de Ronaldo Miranda, o compositor possui “a saudável preocupação de se comunicar com o público e uma veia humorística que às vezes desconcerta o espectador menos flexível,” sendo presença constante em eventos do porte da *Bienal de Música Brasileira Contemporânea* (Sala Cecília Meireles, RJ), do *Festival Música Nova* (Santos, SP), do *Panorama da Música Brasileira Atual* (UFRJ) e da *Série Música do Século XX* (Sala Funarte) (Miranda 1984). Antes da *Suíte Quadrada*, outras duas coletâneas de peças para violão foram escritas por Cavalcanti: seis *Prelúdios miniatura*, de 1972, revisados em 1984 e 2006 (dedicados aos amigos da juventude Elpidio de Faria, Sérgio Fonta, Cláudio Mancini, Marita Cals e Hamilton Vaz Pereira) para publicação pela Academia Brasileira Música; e 23 *Estudos Inegavelmente Cromáticos*, de 06 de junho de 1978 (cópia digitalizada pelo compositor) (Cavalcanti 2013). A *Suíte Quadrada* foi executada pelo violonista Odair Assad, quando do recital de julgamento das obras pré-selecionadas no *Concurso Brasileiro*, ocorrido no dia 13 de fevereiro de 1979 na Sala da Funarte, atualmente Cineteatro Belas Artes, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (Brasil 1979, 3).

No autógrafo da partitura lê-se a dedicatória “Para Monika Ex-Nuffer / minha fofinha” e a data de conclusão de cada peça: “1. Samba simétrico – 30/09/78, 2. Modinha tonal – 25/09/78, 3. Valsa quebrada – 30/09/78, e 4. Choro enigmático – 19/09/78” (Cavalcanti 1978). Na publicação aparece uma dedicatória ao bibliotecário, escritor e professor Luís Augusto Milanesi e à cantora Monika Nuffer, que, à ocasião, era esposa do compositor. A partitura ainda informa:

1. Samba simétrico – *Allegro / semínima* = 69 [c. 1-22]; *Lento súbito / semínima* = 42; *accel... poco a poco* [c. 23-27]; [*Tempo I*] / *semínima* = 69 [c. 28-52]; *Rall... poco a poco [ao Lento / semínima* = 42 / c. 53-56]; *Allegro súbito (Tempo I)* [c. 57-79]; [*duração* =] 1’48; 2. Modinha tonal – *Andante cantábile / semínima* = 69 / (*un poco rubato*) [c. 1-32]; [*duração* =] 1’52; 3. Valsa quebrada – *Andante sostenuto / semínima* = 72 [c. 1-83]; [*duração* =] 3’05; e, 4. Choro enigmático –

*Allegro ma non troppo / semínima = 72 [c. 1-40]; [duração =] 2'39;*  
*duração total = 9'24.* (Cavalcanti 1979)

Até ao presente momento, foram encontradas duas gravações da *Suíte Quadrada*. No registro de Sérgio Assad, a obra alcança 7'11: 1. Samba simétrico – 1'12; 2. Modinha tonal – 1'17; 3. Valsa quebrada – 2'24; e 4. Choro enigmático – 1'09 (Assad 1980), sendo que o ritornelo marcado no c. 18 (casa 1, 1ª vez) de “4. Choro enigmático” não é respeitado. No registro ao vivo de Roland Dyens a obra alcança o tempo total de 8'30 (Dyens 1980), incluindo o ritornelo do c. 18 (casa 1, 1ª vez), mas sem o ritornelo marcado no c. 37 de “4. Choro enigmático”. Posteriormente, o compositor fez três transcrições da obra: para dois clarinetes e fagote (1997); violino, viola e violoncelo (1998); e viola, dois violoncelos e contrabaixo (2002) (Cavalcanti 2013).

Para Ronaldo Miranda, o fato de os organizadores do *Concurso Brasileiro* promoverem a execução das obras finalistas foi algo salutar para o esclarecimento do público em geral, bem como para que o julgamento não ficasse limitado à leitura das partituras pelos membros do júri. Quanto à *Suíte Quadrada*, Miranda destaca como sua maior qualidade a “boa estruturação harmônica, característica pouco presente, em linhas gerais, nas obras finalistas” do certame. Por outro lado, “2. Modinha Tonal” e “3. Valsa Quebrada” pareceram ao crítico excessivamente lineares “(o segundo [“2. Modinha tonal”], por exemplo, abusa um pouco da região grave) ou, quem sabe, tenha faltado maior vitalidade [à] execução de Odair Assad” (Miranda 1979, 2).

Mais tarde, Eurico Nogueira França, ao comentar a gravação de Roland Dyens, acrescenta que o interesse despertado pela *Suíte Quadrada* se deve à sua escrita imaginosa: “dentro das formas de origem popular, a linguagem do autor é perfeitamente atualizada e escrita com incessantes variedades de compassos, enquanto demonstra conhecimento perfeito e criativo das possibilidades violonísticas” (Nogueira França, 1981). Para o crítico Zito Baptista Filho, o título *Suíte Quadrada*

revela a presença do “gozador talentoso que brinca com a música do mesmo modo que seu pai [o jornalista Nestor de Hollanda Cavalcanti Neto (1921-1970)], jornalista vibrante, cheio de espírito, brincava a sério com os fatos da vida” (Baptista Filho 1982, 6). Conforme Aylton Escobar, a obra é provocadora e, ao mesmo tempo, irônica.

Conforme Escobar, para denominar as peças que compõem a coleção, o autor utiliza os termos “samba”, “modinha”, “valsa” e “choro” remetendo àquilo que se pode chamar de uma suíte de danças, canções ou motivos brasileiros; por outro lado, somados, os adjetivos “simétrico”, “tonal”, “quebrado” e “enigmático” denunciam tratar-se de uma crítica ou paródia de tais gêneros. Ainda conforme Escobar, a *Suíte Quadrada* traz uma valiosa contribuição para a literatura violonística, tendo em vista a sua estruturação composicional, bem como o *métier* do autor. A suíte, ainda na visão do comentarista, “exige do intérprete a força dos centauros: a firmeza e elegância de seu lado equestre; a poética busca de luzes aos frágeis motivos do seu lado humano. É uma obra do signo de Sagitário” (Escobar 1981, 1).

Verifica-se, portanto, que, em linhas gerais, a *Suíte Quadrada* foi recebida pela crítica como uma obra em que o compositor explora as potencialidades técnicas e expressivas do violão, trazendo uma contribuição valiosa para a literatura violonística. Uma análise preliminar revela que as peças que compõem a obra possuem a seguinte estrutura formal: “1. Samba simétrico” = A (c. 1-39) B (c. 40-79); “2. Modinha tonal” = A (c. 1-14) B (c. 15-26) e Coda (c. 27-32); “3. Valsa quebrada” = A (c. 1-22) B (c. 23-57) A (c. 58-79) e Coda (c. 80-83); e “4. Choro enigmático” = A (c. 1-18 + [c. 1-18b]) B (c. 19-37 + [c. 19-37] + c. 38-39) A ([c. 1-17] + c. 40). Tal proposição se justifica tendo em vista os procedimentos descritos a seguir.

Em “1. Samba simétrico”, há um espelhamento de todos os parâmetros utilizados (alturas, ritmo, dinâmica e agógica). Por conseguinte, o que identifica a seção B é a inversão literal e simétrica da seção A, a

partir de determinado eixo localizado entre o c. 39 e o c. 40 (Figura 1).



Figura 1 - c. 1-8, c. 39-40 e c. 72-79 de "1. Samba simétrico" (Cavalcanti 1979)

Na "2. Modinha tonal", o traço que identifica a seção B é a permutação entre a voz grave e aguda. Ou seja, a linha melódica executada, na seção A, pela voz inferior (c. 1-12), passa a ser executada pela voz superior (c. 15-26), e vice-versa (Figura 2).



Figura 2 - c. 1-2 e c. 15-16 de "2. Modinha tonal" (Cavalcanti 1979)

Enquanto a estrutura formal de "1. Samba simétrico" e de "2. Modinha tonal" obedece à tradição da suíte de danças barrocas, ou seja, peças na forma AB, a "3. Valsa quebrada" é ABA. Em "3. Valsa quebrada", a seção B difere de A quanto ao caráter e ao perfil melódico. Cada uma das seções apresenta seus respectivos temas por duas vezes: em A, tema "a" (c. 1-10 e c. 11-22); em B, tema "b" (c. 23-39 e c. 39-57); e, na

recapitulação de A, tema “a” (c. 58-67 e c. 68-83). Evidencia-se que, em linhas gerais, a estrutura da pulsação ternária do compasso natural de uma valsa (3/4) foi desestabilizada por meio da inserção ora de compassos binários, ora de compassos irregulares (Figura 3).

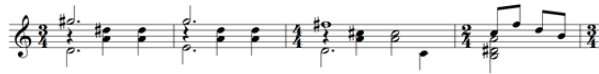


Figura 3 - c. 1-4 de “3. Valsa quebrada” (Cavalcanti 1979)

Ao invés de permanecer fiel ao protótipo do gênero choro, isto é, à forma ABACA, Cavalcanti adotou a tradição de compositores violonistas como Dilermando Reis, por exemplo, que denominam como sendo choros, certas peças na forma ABA. No “4. Choro enigmático”, o compositor desenvolveu as potencialidades da utilização de intervalos de 3ª e de 4ª, presentes na afinação natural do violão (Mi, Lá, Ré, Sol, Si, Mi), em movimento paralelo e guardando passagens melódicas cromáticas (Figura 4).

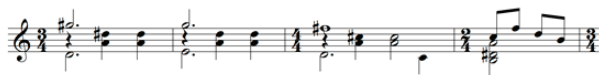


Figura 4 - c. 1-3 de “4. Choro enigmático” (Cavalcanti 1979)

Dessa maneira, o título de cada uma das quatro peças da coleção aponta não somente para gêneros da música popular brasileira (“Samba”, “Modinha”, “Valsa” e “Choro”), mas também ao processo composicional sob o qual foram submetidos (“simétrico”, “tonal”, “quebrada” e “enigmático”). Ao mesmo tempo, Cavalcanti dialoga com a tradição do repertório de suítes para violão escritas por compositores brasileiros. Por

exemplo, a *Suíte popular brasileira*, de Heitor Villa-Lobos, publicada em 1955 (1. *Mazurca-chôro*, 2. *Scottish-chôro*, 3. *Valsa-chôro*, 4. *Gavota-chôro* – escritas entre 1908 e 1912 – 5. *Chôrinho* – escrito em 1923), mas também a *Suíte* (antes, *Três peças*), de César Guerra-Peixe, escrita em 1946. Dedicada ao musicólogo e violonista José Mozart de Araújo (1904-1988), na coleção, em três movimentos (1. Ponteado, 2. Acalanto e 3. Choro), Guerra-Peixe busca conciliar elementos da música popular com certos procedimentos oriundos do dodecafonismo e constitui-se, muito provavelmente, na primeira obra brasileira escrita para violão dentro da técnica dos doze sons.<sup>3</sup> Assim, no caso da *Suíte Quadrada* embora se possa considerar retrógrado, antiquado ou, conforme a gíria da época, “*quadrada*”, a ideia de se compor uma obra utilizando-se da forma *suíte*, o fato de ela incorporar, ou retomar, procedimentos oriundos da música erudita europeia das décadas mais recentes torna-a atualizada.

## Reflexão

Durante a década de 70, estavam em atividade compositores consagrados pela crítica e por estudos musicológicos cuja obra se enquadra pode ser situada, em linhas gerais, dentro de correntes estéticas nacionalistas. Entre eles, Francisco Mignone (1897-1986), Camargo Guarnieri (1907-1993), Radamés Gnattali (1906-1986) e Guerra-Peixe (1914-1993). O repertório “para violão” produzido por tal grupo inclui a presença marcante de elementos da música folclórica e/ou popular brasileira.

Concomitantemente, porém, estavam em atividade compositores que haviam alcançado a consagração entre seus pares por meio da

3 Para um estudo detalhado sobre a *Suíte* ver: Clayton Daunis Vetromilla, “Introdução à obra para violão solo de Guerra-Peixe, incluindo edição crítica da *Suíte* e gravação integral.” (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002).

utilização de recursos expressivos e técnicas composicionais inovadoras, advindas das descobertas mais recentes ou inauguradas pela música erudita europeia das últimas décadas. Em tal grupo identifica-se não só a presença de personalidades como por exemplo, Edino Krieger e Marlos Nobre, mas também Ernst Widmer e Hans-Joachim Koellreutter, apesar da idade mais avançada. Nestor de Hollanda Cavalcanti situa-se entre os compositores jovens, que buscavam se afirmar no cenário da música nacional por meio da renovação, classificados genericamente sob a rubrica de “contemporâneos”, “vanguardistas” ou “cosmopolitas” (“radicais” e “moderados”, “estrelas ascendentes” e “*enfants terribles* de sólido prestígio”).

Considera-se, portanto, que o *Concurso Brasileiro* deve ser analisado não só como um mecanismo institucional para consolidar a trajetória das entidades patrocinadoras (o INM e a Ed. Vitale) ou das personalidades envolvidas, mas, principalmente, como uma estratégia para consagrar projetos específicos quanto ao repertório da música erudita brasileira contemporânea. Em tal contexto, a *Suíte Quadrada* atende ao menos a três critérios. São eles: a coerência e a lógica formal, a presença latente de traços de continuidade com a tradição técnica e expressiva das obras brasileiras para violão e, finalmente, o rompimento com as correntes nacionalistas pela presença de traços da música europeia das décadas mais recentes.

Por outro lado, as menções a traços da sonoridade do violão brasileiro atendem às expectativas de um conjunto de destinatários, que inclui um número amplo de pessoas culturalmente interessadas em reconhecer a presença da música brasileira na produção erudita nacional. A crítica deixou transparecer certo comprometimento com as instituições patrocinadoras, colocando-se como responsável por confirmar o resultado da competição, tecendo apreciações elogiosas sobre o evento como um todo e particularmente sobre o repertório. A única exceção encontrada é o texto de J. Jota de Moraes. O crítico pondera que, apesar

do excelente desempenho de Sérgio Assad, violonista “dono de amplos recursos interpretativos,” o repertório não cumpre a promessa implícita no subtítulo “Música nova do Brasil”:

*recentes e assinadas por compositores alguns dos quais bastante jovens, essas partituras quase nunca nos dão a impressão de participarem efetivamente dos importantes problemas da composição de hoje. Ao contrário: geralmente empenham-se em apoiar-se em fórmulas gastas e melhor exploradas por colegas seus do passado.*  
(Moraes 1982, 12)

O resultado do certame também atende a critérios econômicos, pois o aval do INM e da Ed. Vitale contribuiu de maneira considerável para a ampliação da capacidade de as obras vencedoras circularem no meio musical. Ou seja, o *Concurso Brasileiro* foi idealizado como uma maneira de estimular jovens autores a escrever novas obras para violão, oferecendo-lhes em troca, além de prêmios em dinheiro, a possibilidade da edição e, conseqüentemente, a divulgação do repertório.

O conjunto de obras premiado passou a ser objeto do interesse da crítica especializada, que o situou do ponto de vista das expectativas contemporâneas a respeito do papel que a música erudita brasileira deveria desempenhar no panorama nacional. Por outro lado, verifica-se que a preocupação por parte dos patrocinadores, representados pelos membros da banca, de tornar mais acessível a produção contemporânea se manifestou por meio da premiação de um repertório que, em linhas gerais, recoloca questões como a presença de influxos da música erudita europeia, o virtuosismo ou adestramento da técnica instrumental, mas também traços normalmente percebidos como pertencentes à música brasileira.

Não se pode considerar que a *Suíte Quadrada* foi destinada nem ao intérprete altamente instruído do ponto de vista da técnica violonística (aspecto observado nos *Estudos* de Francisco Mignone, por



exemplo) nem mesmo àquele que possui contato com os recursos mais avançados da escrita contemporânea (aspecto observado na *Ritmata* de Edino Krieger, por exemplo). Ou seja, confrontada a obra de Nestor de Holanda Cavalcanti à produção violonística brasileira voltada para o mercado internacional (as obras brasileiras editadas nos Estados Unidos ou na Europa ou aquelas premiadas no concurso patrocinado pelo Instituto Goethe, por exemplo) é possível verificar o quão distante ela se situa em relação às propostas mais vanguardistas vigentes. Em resumo, na *Suíte Quadrada*, os recursos técnico-composicionais utilizados (a simetria formal em “1. Samba simétrico,” o atonalismo em “2. Modinha tonal,” a instabilidade rítmica em “3. Valsa quebrada” e a instabilidade tonal em “4. Choro enigmático”), somados ao diálogo com tradição da música violonística brasileira (o “Samba,” a “Modinha,” a “Valsa” e o “Choro”), devem ser considerados ferramentas para aproximar não só o “erudito” e o “popular,” mas também pares como o “internacional” e o “nacional,” o “atonal” e o “tonal,” o “desconhecido” e o “familiar,” bem como o “difícil” e o “fácil.”

Para atingir seus objetivos, Nestor de Holanda Cavalcanti escreveu uma obra que, primeiramente, lhe agradou e refletiu coerentemente as próprias convicções estéticas. Se, por um lado, seus preceitos estão latentes de maneira a apontar influxos das diversas tendências em vigor na música erudita europeia das décadas imediatamente anteriores; por outro, sugerem a necessidade de explorar as possibilidades oriundas dos recursos técnicos e sonoros idiomáticos da música para violão praticada nos gêneros populares. Em tal contexto, a noção geral de simetria, bem como outros termos relacionados (estruturas simétricas, simetria fraseológica, espelhamento, etc.), insere-se na prática musical como um elemento pertinente à comunicação, contribuindo para a aproximação entre a obra e o intérprete, mas também entre a obra e o público em geral.

## Considerações finais

No presente estudo, travou-se contato com múltiplas questões pertinentes à produção musical erudita brasileira da década de 70. Pertencente à coleção de obras premiadas no *I Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão*, publicadas e gravadas sob os auspícios da Ed. Vitale e do INM, a *Suíte Quadrada* traz as marcas pertinentes ao conceito de música erudita brasileira, segundo a visão da banca que julgou os trabalhos concorrentes. Tal perspectiva, que veio a ser corroborada pela crítica, se confunde com os critérios que aqui foram esboçados.

Conclui-se que Nestor de Hollanda Cavalcanti buscou aliar elementos da tradição do violão brasileiro com elementos oriundos da música erudita europeia contemporânea, utilizando-se, para tal, de recursos que podem ser classificados genericamente sobre a rubrica de “simetria.” Tal estratégia parece ter surtido um efeito positivo, pois, pelo menos na perspectiva dos organizadores do certame, para se atingir o público nacional, seria necessária uma produção mais próxima do ambiente musical brasileiro. Embora os dados aqui apontados demonstrem o quão inexplorado ainda é tal domínio, ao se especular sobre o período de sua elaboração e sobre sua contribuição para o processo de afirmação da presença do violão na música erudita brasileira, a *Suíte Quadrada* foi valorizada, quaisquer que sejam as conclusões a respeito de seus méritos.

## Referências

Araújo, Olívio Tavares de. "Cacofonia". *Veja*, 13.09.1978: 59.

\_\_\_\_\_. "Os acordes de julho". *Veja*, 19.07.1978: 64-76.

Assad, Sérgio. *Música nova do Brasil: Sérgio Assad*, violão. Rio de Janeiro: Funarte, p1980. LP MMB 81.022. [São Paulo: Atração/Funarte/Itaú Cultural, p1998. 1 CD Acervo Funarte da Música Brasileira, v. 16. ATR 32011.]

Baptista Filho, Zito. "Pro-memus, a memória eclética." *O Globo*, seção Divirta-se, 18.04.1982: 21.

Behrend, Siegfried. *Programmhefte der Musikfestspiele im Altmühltal*. 28 p. Disponível em: <http://siegfried-behrend.com>

Brasil. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Instituto Nacional de Música. Editora Vitale. *I Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão: Regulamento*. Rio de Janeiro, 1978. 4 p.

\_\_\_\_\_. *I Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão: Programa*. Rio de Janeiro, 1978. 4 p.

Cavalcanti, Nestor de Hollanda. *Obras*. Disponível em: <http://support.microsoft.com/kb/212730>.

\_\_\_\_\_. *Suíte Quadrada*. Rio de Janeiro: autógrafo [Setor de Música da Biblioteca Nacional, DIMAS], 1978. 4 partituras (5p.) violão.

\_\_\_\_\_. *Suíte Quadrada*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979. 4 partituras (10p.) 252-violão.

Costa, Mirian Paglia. *Vanguarda musical sem preconceito*. Visão, São Paulo, 26.12.1977, 78-79.

Dyens, Roland. Suíte Quadrada (8 min 30s). Nestor de Hollanda Cavalcanti [compositor] In: *Festival Villa-Lobos, 1980, II Concurso Internacional de violão, música brasileira*. Rio de Janeiro: MEC/SEAC/Funarte/MVL, 1981. 1 LP 026.

Ellmerich, Luis. "A primeira audição das obras premiadas no 'I Concurso Brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão' leva numeroso público ao Masp." *Jornal da música*, São Paulo, Ano 3, No. 16 (set.-out, 1979): 6-7.

Escobar, Aylton. *Encarte de Música nova do Brasil: Sérgio Assad*, violão. Funarte MMB 81.022, 1980.

Khallyhabby, Tonyan. "Encerramento do I Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão." *Jornal da música*. São Paulo, Ano 2, Nº. 12 (jan.-fev, 1979): 8.

Krieger, Edino. "Música: em pauta". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 14.09.1975, 6.

Miranda, Ronaldo. "Música: em pauta". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 27.07.1980, 2.

\_\_\_\_\_. *Encarte de III Bienal de música brasileira contemporânea*. Funarte MMB 84.043, 1984. v. 4.

Moraes, J. Jota de. "Um bom projeto da Funarte, mas que deve melhorar". *Jornal da Tarde*, São Paulo, seção Divirta-se, 24.06.1982: 12.

Clayton Vetromilla. Música e simetria na *Suíte Quadrada* para violão de Nestor de Hollanda Cavalcanti, *Música em Contexto*, Brasília Nº. 1 (2013): 9-29

Nogueira França, Eurico. Contracapa de *Festival Villa-Lobos, 1980: II Concurso Internacional de violão, música brasileira*. MEC/SEAC/Funarte/MVL, 1981.

Tupy, Dulce. "Dissonâncias e queixas da música contemporânea." *Isto É*, São Paulo, 02.11.1977: 61-62.