

ARTIGO ORIGINAL

A vanguarda pop de Damiano Cozzella: hibridação cultural e a composição como ato crítico

Fernando de Oliveira Magre 

Faculdade de Música do Espírito Santo, Universidade Federal do Espírito Santo | Vitória, Espírito Santo, Brasil

Mónica Vermes 

Universidade Federal do Espírito Santo | Vitória, Espírito Santo, Brasil

Resumo: Este texto tem como objetivo demonstrar o trânsito de Damiano Cozzella entre os estratos de alta e baixa cultura e como isto se transparece em suas composições. Para alcançar tal objetivo, apresentaremos uma visão parcial sobre sua trajetória musical, seguida da análise de duas obras e um esboço para demonstrar como Cozzella assumiu o fazer composicional como um ato crítico. Fundamentados no conceito de “hibridação” proposto por Néstor García Canclini (2019), chegamos à conclusão de que Cozzella foi um músico que produziu hibridação entre estratos culturais por meio de sua prática criativa e a partir de uma perspectiva êmica.

Palavras-chave: Damiano Cozzella, Musicologia, Análise musical, Hibridação, Cultura.

Abstract: This text aims to demonstrate Damiano Cozzella's transit between high and low culture strata and how it is reflected in his compositions. To achieve this goal, we will present a partial view of his musical career, followed by the analysis of two works and a sketch to demonstrate how Cozzella assumed compositional practice as a critical act. Based on the concept of “hybridization” proposed by Néstor García Canclini (2019), we conclude that Cozzella was a musician who produced hybridization between cultural strata through his creative practice and from an emic perspective.

Keywords: Damiano Cozzella, Musicology, Musical Analysis, Hybridization, Culture.

Damiano Cozzella (1928-2018)¹ foi um músico multifacetado, atuante como compositor, arranjador, maestro, professor, dentre outras atividades. Sua trajetória profissional como músico não se restringiu a um campo específico. Ao contrário, transitou entre os universos da música de concerto, popular e massiva com uma naturalidade pouco comum no contexto da música brasileira. Embora estivesse envolvido em grupos fundamentais para a reconfiguração da música brasileira, tais como o Grupo Música Viva, o Grupo Música Nova e o Tropicalismo, Cozzella permaneceu eclipsado na nossa historiografia. Podemos identificar duas razões imediatas: a primeira, pelo fato de sua própria aversão à ideia de posteridade, que resultou em desestímulo para pesquisadores que tentaram escrever sobre sua obra; em segundo lugar, devido à sua localização na fronteira entre a música de concerto e a música popular, posição de difícil apreensão por uma historiografia musical construída sobre o binarismo “erudito” *versus* “popular”.

Este trabalho concentra-se especificamente no segundo aspecto: o trânsito de Damiano Cozzella entre os universos da música de concerto e da música popular, ou, mais especificamente, entre a vanguarda e a cultura popular massiva. Comumente posicionados em polos opostos, tais universos são frequentemente relacionados, respectivamente, ao dualismo “alta cultura” e “baixa cultura”.

No que se refere ao campo artístico, alta cultura remete a expressões que se distinguem por um ideal de autenticidade relacionado a processos de “auto expressão em grande medida intelectualizada, produto do desenvolvimento de um estilo próprio” (Martins; Sérvio, 2013, p. 135). Trata-se da intenção de um artista de se destacar dos demais através de noções como “inovação, progresso e vanguarda” (Martins; Sérvio, 2013, p. 135). Por outro lado, a noção de baixa cultura não tem a autenticidade como ideal. A eficácia de seus produtos não é avaliada pelo seu grau de inventividade, mas antes, pela sua capacidade de comunicação e reprodução. A estas duas categorias, relaciona-se ainda uma terceira, a de “cultura popular”². Nesta também prevalece o ideal de autenticidade, porém,

¹ As publicações que trazem informações biográficas de Cozzella frequentemente apontam 1929 como seu ano de nascimento. No entanto, seus documentos de identificação pessoal indicam o ano de 1928. Embora a data registrada nos documentos indique o dia 1º de abril, sua filha Mariana Cozzella, em comunicação pessoal, informou que a data correta – na qual os aniversários eram comemorados – era o dia 26 de março.

² Martins e Sérvio (2013) utilizam o termo “cultura folk”, que, neste trabalho, consideramos como sinônimo de “cultura popular” e do conceito (já ultrapassado) de “folklore”.

não por meio da inovação, mas sim através da permanência das tradições e “manutenção de uma essência” (Martins; Sérvio, 2013, p. 135).

No contexto musical, é corrente a categorização da música de concerto (frequentemente referida como “erudita”) e de determinado setor da música popular (de “bom gosto”) como alta cultura, ao passo que a baixa cultura reúne a música de consumo, popular e massiva, simplificada para atender ao gosto médio popular. E, por sua vez, a cultura popular reúne as expressões musicais consideradas “de raiz”, geralmente rurais, coletivas e de autoria compartilhada. Todavia, tais categorias não são estáticas, elas são construídas de forma relacional, sobretudo a categoria de “baixa cultura”.

De acordo com John Storey, na interpretação de Martins e Sérvio:

A alta-cultura se define primordialmente através da “exclusão das massas” ou, dizendo de outra maneira, da “negação da sua humanidade”. Portanto, para o autor, a distinção entre alta e baixa cultura não deve ser avaliada apenas tomando como critério e referência características materiais das obras, mas, esta distinção deve ser vista como uma estratégia de poder que busca ativamente legitimar as classes altas e depreciar as classes baixas. Ou seja, não é o que a elite consome que é melhor, mas, porque a elite consome, e a massa não, tais artefatos passam a ser legitimados como melhores, superiores, como símbolo de distinção (Martins; Sérvio, 2013, p. 137).

Néstor García Canclini observa esta estratificação cultural com reservas. Embora reconheça sua existência, defende que, especialmente no contexto latino-americano, não é possível classificar os objetos artísticos e culturais de forma exata em apenas um ou outro nível. O autor assevera:

Assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua *hibridação* pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente (Canclini, 2019, p. 19).

Damiano Cozzella, ao se movimentar entre a música de vanguarda e o universo da cultura midiática sem qualquer cerimônia, é um caso exemplar da porosidade constatada por Canclini, e se mostra como um enorme desafio analítico: o desafio de abordar uma produção musical que não é

homogênea e que, portanto, não se encaixa em uma categoria única. Com este desafio em vista, este trabalho tem como objetivo demonstrar o trânsito de Cozzella entre os estratos de alta e baixa cultura e como isto se transparece em suas composições. Para alcançar tal objetivo, apresentaremos uma visão parcial sobre sua trajetória musical idiossincrática, seguido da análise de duas obras e um esboço para demonstrar como Cozzella assumiu o ato composicional como crítica à elite cultural.

1. Damiano Cozzella desafiando a fronteira entre alta e baixa cultura

Entre os coros brasileiros, sejam eles amadores ou profissionais, o nome de Cozzella circula como sinônimo de qualidade e, pode-se até dizer, de tradição. Isto porque Cozzella foi um dos responsáveis pela criação de um novo estilo de canto coral no Brasil, através da escrita de arranjos de canção popular midiática que exigiam um novo modo de cantar, com menos imposição e mais próximo da fala, objetivando-se uma melhor compreensão do texto. Naturalmente, este não foi um projeto individual, e tampouco parece ter surgido com o objetivo de mudar os rumos do canto coral brasileiro.

Na verdade, para compreender como Cozzella chegou ao canto coral (e a toda sua produção musical) é preciso considerá-lo como um profissional da música, aberto e capacitado a atender a demandas das mais variadas ordens. Sua ligação com o canto coral se deu através de um convite do maestro Benito Juarez e José Luiz Visconti que haviam recentemente fundado o Coral Universitário Poli-Enfermagem da USP em 1967, mais tarde batizado de Coralusp. O projeto de aproximação entre a música popular urbana e a música de concerto foi, portanto, gestado no Coralusp, através da vontade de seus dirigentes e da lavra de Cozzella na transformação de tais ideias em termos musicais.

O convite para realizar tal tarefa dentro do Coralusp não foi um “tiro no escuro”: naquele momento, Cozzella já era um arranjador conhecido e requisitado na indústria fonográfica paulistana, tendo realizado arranjos para discos da seara tropicalista³, bem como trilhas sonoras para o teatro,

³ Assinou arranjos no disco *Caetano Veloso* (1968), juntamente com Júlio Medaglia e Sandino Hohagen, no disco *Grande Liquidação*, de Tom Zé (1968), junto com Hohagen e no disco *Ronnie Von* (1968), considerado o primeiro disco da fase psicodélica desse cantor, entre outros.

cinema, televisão, muitos dos quais, juntamente com o maestro Rogério Duprat, seu grande parceiro⁴.

Cozzella alcançou popularidade como arranjador e produtor midiático devido ao seu domínio da linguagem musical. Tal domínio é resultado de uma sólida formação musical que se iniciou tardivamente em 1948 ao piano com o professor Oswaldo Bentivegna e que prosseguiu, a partir de 1953 até 1956 com o professor Ney Salgado. Paralelamente, estudou harmonia, contraponto e composição com os professores João Gomes Júnior (entre 1949 e 1951) e com Hans-Joachim Koellreutter (entre 1951 e 1954).

Dentre os citados professores, Koellreutter destaca-se pelo seu papel fundamental na música brasileira do século XX. Alemão de nascimento, chegou ao Brasil em 1937 e, a partir de 1939, estabeleceu o Grupo Música Viva, uma agremiação em torno da qual realizavam-se concertos, programas radiofônicos e debates, frequentemente com estreias brasileiras e mundiais de músicas da atualidade e anteriores ao período Barroco. Koellreutter, com o Grupo Música Viva e empreendimentos posteriores, foi um grande estimulador da vida musical brasileira, e Cozzella esteve atrelado a ele, inicialmente como aluno e posteriormente como colega na condução de cursos no Seminário Livre de Música Pró-Arte de São Paulo (entre 1952 e 1964), nos Cursos Internacionais de Férias Pró-Arte em Teresópolis-RJ (entre 1952 e 1956) e nos Cursos Internacionais de Férias da Universidade da Bahia⁵ (entre 1954 e 1958), todas estas iniciativas de Koellreutter após o fim do Grupo Música Viva. Nestes e em outros cursos, Cozzella atuava como professor de matérias teóricas como percepção, harmonia, contraponto e composição. Isso nos reforça a noção de que Cozzella dominava com maestria a linguagem musical. Todavia, o mais interessante de se observar é sua posição em relação à música popular massiva. Embora dominasse o *métier* da música de concerto, era consciente da música que o circundava. Ao invés de fechar os ouvidos a este universo sonoro, encontrou nele a possibilidade de “viver de música”.

⁴ Entre suas trilhas sonoras para o cinema, destacam-se os filmes *As Cariocas*, de Walter Hugo Khouri (1966), *Trilogia do Terror*, de José Mojica Marins, Luís Sérgio Person e Ozaldo Candeias (1968) e *Panca de Valente*, de Luís Sérgio Person (1968), todas em parceria com Rogério Duprat. Assinou, também, a trilha sonora da animação *Piconzé*, de Ypê Nakashima (1972).

⁵ Atualmente, Universidade Federal da Bahia (UFBA).

É o que pode ser depreendido do projeto de pesquisa apresentado à Universidade Estadual de Campinas quando pleiteou alcançar o cargo de Professor Titular em Regime de Dedicação Integral à Docência e à Pesquisa em 1981:

Tradicionalmente, todo o trabalho acadêmico de música só leva em conta a música chamada erudita, isto é, a música escrita e lida. Em outras palavras, o estudo superior musical procura operar exclusivamente com o veículo concerto, e a música de concerto. A rigor a música estudada nem necessita ser ouvida, já que todo o trabalho é feito com base na leitura das partituras de música. Com isto, a academia deixa de considerar a música que é veiculada mais extensamente naquilo que é hoje o principal meio de comunicação para a música, isto é, o rádio. No rádio incomparavelmente mais música popular é veiculada do que erudita. Assim, logo surge um primeiro problema para o acadêmico de música: privado de traquejo com a música pop, ele vai começar por perder este mercado. Ademais, a música pop que é ouvida e consumida incomparavelmente mais do que a erudita, perde a colaboração da academia. A sugestão que eu me faço, como acadêmico da música, é a de ligar sistematicamente o rádio dentro da sala de aula. Ouvir música pop tanto quanto a erudita. Escrever, ler e estudar música pop tanto quanto a erudita. Tornar a música pop também acadêmica. Os dois gêneros não são, é claro, irreconciliáveis. Para um músico, não devem ser. Há, em verdade, um conjunto de desconceitos da academia em relação à música de consumo, mas isto é facilmente superável. E para mim parece que só há vantagens em se combinar os dois gêneros: para a música de escola, ganha-se no contato com a comunicabilidade pop; e, para a pop, ganha-se na qualidade erudita (Cozzella, 1981).

O texto demonstra a compreensão de Cozzella a respeito da experiência musical em seu tempo, e como ele considerava importante que o estudante de música estivesse atento e preparado para atuar nesse campo em transformação.

Até aqui, foi mencionada a atuação de Cozzella como arranjador e professor. Todavia, desde muito jovem, o músico esteve envolvido com a composição. Através de Koellreutter, Cozzella teve suas primeiras apresentações como compositor. O registro mais antigo de que dispomos até o momento é uma crítica de Ricardi publicada na Folha da Manhã sobre uma série de concertos realizada em 1950 no Museu de Arte de São Paulo denominada “Música da nova geração”. De acordo com a crítica, a série era uma parceria com o Movimento Música Viva e reuniu cinco jovens discípulos de Koellreutter: Damiano Cozzella, Nininha Gregori, Hans Hann, Roberto Schnorrenberg e Dagmar Leme de Campos. Embora não seja objetivo deste texto uma análise da recepção da obra de Cozzella pela crítica, cabe a reprodução de um trecho da matéria, apenas para demonstrar o impacto que ela teve naquele momento.

Damiano Cozzella e Nininha Gregori foram anunciados como autores de música subjetiva, vagando numa atmosfera de densidades, matizes e cores que caracterizam o expressionismo. Para eles o “ritmo passa para o último plano e os conceitos tradicionais de tonalidade, forma, harmonia, desenvolvimento e sonoridade são sacrificados pela dilatação extrema da vontade expressiva”. Depois dessa descrição não é preciso muito argumentarmos para demonstrar que, através da produção desses compositores, vimos ficarem desprezadas as inúmeras conquistas, no terreno do som e do estilo, e isso pela justaposição de meros agregados sonoros, música que mais fica nos títulos de Satie do que transparece na música propriamente dita (Ricardi, 1950).

Ainda não temos informação sobre qual foi a obra apresentada por Cozzella neste concerto, mas fica evidente que ela trazia um alto grau de experimentação. Isso é absolutamente condizente com o meio musical animado por Koellreutter que o jovem compositor de 22 anos frequentava naquele momento. Anos mais tarde, já na década de 1960, Cozzella se filiou a outros músicos de São Paulo, todos interessados pela música de vanguarda e experimental produzida na Europa e nos Estados Unidos da América, e juntos constituíram o Grupo Música Nova. A existência do Grupo foi efêmera, mas causou relativo impacto na vida musical paulista e posteriormente foi incorporado à historiografia da música brasileira.

O Grupo Música Nova iniciou suas atividades em 1960 com um concerto da Orquestra de Câmara de São Paulo que, regida por Olivier Toni, apresentou na VI Bienal de São Paulo um programa com obras dos compositores Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, além de outros compositores estrangeiros. Em 1961, através de uma bolsa do governo alemão, Cozzella fez cursos de análise e composição musical nas cidades alemãs de Karlsruhe, Colônia e Darmstadt, nesta última tendo participado dos Cursos Internacionais de Férias para a Música Nova, um dos mais importantes centros da música contemporânea no pós-guerra, onde teve aulas com György Ligeti, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. Seus colegas de Grupo Música Nova Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat, participaram do referido curso no ano seguinte.

Em 1963, esses compositores, juntamente com Alexandre Pascoal, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia e Régis Duprat, lançaram o Manifesto Música Nova, texto em que apresentavam as diretrizes que orientavam a atuação do Grupo. Dentre estas, destaca-se o grande interesse dos

compositores pela comunicabilidade musical, em oposição à ideia de música pura, bem como a busca por um equilíbrio entre a informação nova e a redundância, ou seja, entre a experimentação e a comunicação. Muitos outros aspectos estão elencados no Manifesto, mas este tem especial importância para o presente trabalho, pois justamente fundamenta o pensamento e a atuação de Cozzella entre a música “de escola”, ou seja, a música acadêmica, e a música popular massiva.

Em 1964, Cozzella e Rogério Duprat foram convidados por Cláudio Santoro para fazerem parte do corpo docente do Departamento de Música da recém-fundada Universidade de Brasília. A experiência não durou muito, pois em 1965, no contexto do recrudescimento da atuação arbitrária da Ditadura Militar, uma série de eventos levou à demissão voluntária em massa de mais de 200 professores, dentre os quais estavam Rogério Duprat e Damiano Cozzella, além de sua esposa, a também professora de música Maria Amélia Cozzella.

No retorno a São Paulo, em 1965, Cozzella e Duprat, juntamente com Décio Pignatari (também demissionário da UnB), fundaram a produtora Audimus, através da qual ofereciam seus serviços de arranjadores e produtores de *jingles* e música para propaganda.

Embora muitas outras informações pudesse ser acrescentadas a respeito da biografia de Cozzella, acreditamos que este breve recorrido seja suficiente para ilustrar sua trajetória multifacetada. Na sequência, demonstramos de que maneira Cozzella mobilizou, em suas composições, aspectos da cultura midiática, da música popular massiva e da linguagem de propaganda como formas expressivas, assumindo a composição como ato crítico.

2. Composição como ato crítico

Por ocasião da estreia de sua obra *Sem Título, Com Falas*, em 1982, Cozzella deu uma entrevista ao jornalista João Marcos Coelho, em que aponta:

Reabri, depois de quase dez anos parado, este canal de composição mais por insistência do Benito Juarez, mas sem muita vontade. Não quero ser conhecido como compositor, apenas sinto a necessidade de criticar a elite. Não quero, porém, fazer parte dela” (Cozzella, 2008, p. 110).

Pode-se observar que Cozzella assumiu uma posição crítica em relação àquilo que ele compreendia como uma elite artística, o campo da música de concerto. No entanto, o compositor nunca esteve completamente fora deste campo, pois seus três vínculos profissionais formais – Universidade Estadual de Campinas, Universidade de São Paulo e Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas⁶ – são instituições vinculadas a certas elites (se não financeiras, ao menos intelectuais), e que reproduzem formas musicais condizentes com tais elites.

É nesse contexto de dubiedade que Cozzella atuou corroendo as estruturas da elite musical por dentro. Fosse arranjando música popular midiática para coro e para orquestra, fosse incorporando tal repertório nos seus cursos de composição e matérias teóricas na Unicamp, ou ainda incorporando tal repertório em sua própria prática composicional. Ao introjetar elementos oriundos da cultura midiática em seus campos de atuação, Cozzella construía uma crítica não somente pelo discurso, mas principalmente por meio da elaboração poético-musical.

A seguir, são apresentados 3 casos que ilustram a forma como Cozzella relacionou alta cultura, baixa cultura e cultura popular em uma perspectiva do fazer composicional como ato crítico. No primeiro exemplo, destaca-se a relação entre todas as camadas acima mencionadas, na qual o compositor ironiza o nacionalismo musical brasileiro; no segundo exemplo, Cozzella constrói uma autoironia atribuindo a si o arquétipo do gênio; por fim, no terceiro exemplo há uma demonstração do deslocamento de sentidos na relação entre técnicas compostionais do cânone da música ocidental e textos de publicidade.

3. *Variações em delicada bitonalidade: o nacionalismo musical em xeque*

Para uma primeira ilustração sobre o pensamento de Cozzella acerca do universo da música de concerto, mais especificamente sobre a vertente da música nacionalista, podemos mencionar o conjunto de peças denominado *Variações, em delicada bitonalidade, sobre Koellreutter tinha uma flauta e sobre De água fria eu tenho medo*.

⁶ Em todos esses vínculos, trabalhou juntamente com o maestro Benito Juarez.

Nesta composição, Cozzella ironiza o nacionalismo musical, corrente da qual esteve sempre posicionado em campo oposto, fosse em seu vínculo com o Grupo Música Viva, fosse com o Grupo Música Nova⁷.

A peça inicia com o seguinte esclarecimento, em tom jocoso:

Num belo dia de maio, entre 17:15 e 22:55, o autor viu-se acometido de um severo surto de nacionalismo. Foi quando ele, indignado, exclamou: “Exclamou!”, escrevendo, a seguir estas formosas composições musicais de cunho marcadamente nacionalista. Só o cunho, porém (Cozzella, 19--a).

O “cunho nacionalista” ao qual o compositor se refere diz respeito à utilização do tema de tradição oral “Bartolo tinha uma flauta”⁸, seguido de uma série de variações. Observa-se, todavia, que não há qualquer caráter nacionalista na obra em questão, sendo tão somente um recurso discursivo para criticar a elite musical.

Nesta composição, ao menos 4 camadas podem ser observadas. Em primeiro lugar, a utilização do tema com variações, procedimento composicional característico do período Barroco que permanece no câncone da música de concerto até a atualidade. Trata-se, portanto, de uma técnica característica da assim chamada “música erudita”, o que a posiciona no polo da “alta cultura”.

Em segundo lugar, o tema sobre o qual são construídas as variações é uma canção de tradição oral (Figuras 1 e 2), o que a caracteriza como “cultura popular”. A aplicação de variações sobre temas “folclóricos” foi bastante difundida dentro do contexto do nacionalismo musical brasileiro, a exemplo de obras como *Variações sobre um tema nordestino* de Camargo Guarnieri e *Variações sobre Mulher Rendeira*, de Osvaldo Lacerda, entre muitos outros.

⁷ As disputas e querelas entre o nacionalismo musical e a música de vanguarda no século XX abundam na historiografia da música brasileira. São exemplos os trabalhos de Vasco Mariz (1981) e José Maria Neves (2008). Para leituras críticas sobre esta questão, ver: Kater (2001), Carvalho (2013) e Magre (2022, 2023).

⁸ Há algumas variações para a canção, como “Belarmino tinha uma flauta” e “Lobato tinha uma flauta”. A melodia possui semelhança com a canção popular “O sapo não lava o pé”. Além disso, é popular a versão em língua espanhola “Belarmino tenía una flauta”, no entanto, a melodia apresenta consideráveis diferenças.

Figura 1 – Tema de “Variações, em delicada bitonalidade, sobre Koellreutter tinha uma flauta”.



Fonte: Cozzella (19--a)

Figura 2 – Tema de “Variações, em delicada bitonalidade, sobre De água fria eu tenho medo”.



Fonte: Cozzella (19--a)

Em terceiro lugar, ao invés de utilizar o texto próprio da cantiga escolhida⁹, Cozzella o substitui por uma paródia de caráter cômico. Na primeira peça, *Koellreutter tinha uma flauta*, há apenas a substituição do sujeito pelo nome de Koellreutter¹⁰; na segunda peça, *De água fria eu tenho medo*, a

⁹ “Bartolo tinha uma flauta / A flauta era do Bartolo / Seu pai sempre dizia / Toca a flauta seu Bartolo”.

¹⁰ Adapta a grafia para “Colrroiter”.

substituição é completa, conforme pode ser visto na figura 2. Ao substituir o texto “autêntico” por uma paródia de caráter cômico e até chulo, o compositor implica um novo sentido, dissolvendo a aura “erudita” da obra através de um material oriundo da “baixa cultura”. A menção a Koellreutter complexifica o significado, pois o alemão foi considerado por compositores da ala nacionalista como um risco à música brasileira, por sua orientação a uma música cosmopolita.¹¹

Em quarto lugar, ao invés de propor variações em caráter tonal ou modal, que seriam adequados ao material utilizado, todas as variações são feitas em bitonalidade (Figura 3), em que há a sobreposição de duas tonalidades, uma em cada mão do pianista. Este procedimento é usual na música moderna da primeira metade do século XX, em um momento de ampliação das possibilidades do pós-tonalismo – portanto, podemos localizá-lo como “alta cultura”.

Figura 3 – Variação III em Ré Maior e Lá bemol Maior de “De água fria eu tenho medo”.



Fonte: Cozzella (19--a)

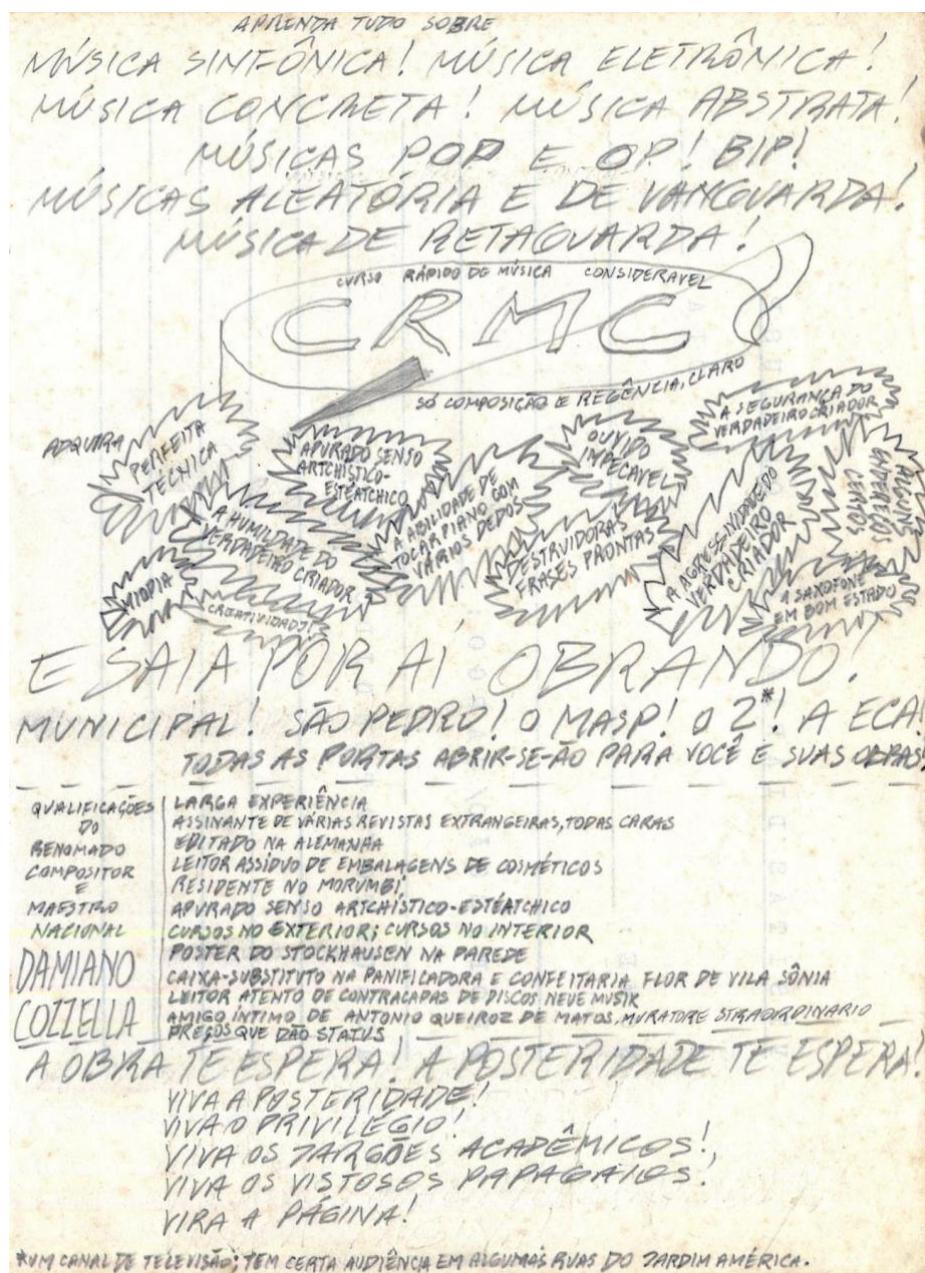
Assim, o que se pode ver nesta obra é um atravessamento constante e horizontalizado entre as categorias alta cultura, baixa cultura e cultura popular, realizado como uma forma de criticar a “alta cultura” de dentro, ou seja, a partir de seus próprios procedimentos.

¹¹ Ver a Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil publicada por Camargo Guarnieri em 1950 (Kater, 2001, p. 119-124).

4. *Curso Rápido de Música Considerável: ironizando o mito do gênio musical*

Em muitos casos, Cozzella coloca a si próprio como alvo de suas ironias, como pode ser visto em anotações encontradas em seu arquivo pessoal (figura 4):

Figura 4 – Anotações.



Neste material, Cozzella utiliza-se de “chavões” do mundo da propaganda para ironicamente promover o “curso rápido de música considerável”, curso no qual ele seria professor. Nesta espécie de anúncio, o músico ironiza a si mesmo ao enumerar as “qualificações do renomado compositor e maestro nacional”, tais como: “larga experiência”, “assinante de várias revistas extrangeiras [sic], todas caras”, “leitor assíduo de embalagens de cosméticos”, “pôster do Stockhausen na parede”, “leitor atento de contracapas de Neue Musik” (Cozzella, 19--b), entre outros. Aos imaginários alunos deste curso, Cozzella promete ensinar “tudo sobre” diversas vertentes musicais, como música sinfônica e eletrônica, além de algumas inventadas, como “música de retaguarda”, em contraposição irônica à música de vanguarda, para que, assim, o aluno saia “obrando” nos espaços culturais de prestígio de São Paulo, como o Theatro Municipal de São Paulo, o MASP e o Teatro São Pedro. Promete, ainda, a aquisição de algumas habilidades, tais como “perfeita técnica”, “a humildade do verdadeiro criador”, “ouvido impecável”, “destruidoras frases prontas”, “a agressividade do verdadeiro criador”, “alguns endereços certos” (Cozzella, 19--b), entre outros. Por fim, lança vivas à posteridade, ao privilégio, aos jargões acadêmicos e aos vistosos papagaios.

Este pequeno material nos oferece um rico exemplo do humor irônico e crítico de Cozzella. O compositor elenca os principais jargões do mundo da música de concerto, especialmente do universo dos compositores de música contemporânea, de forma debochada, porém, não se eximindo, mas colocando a si mesmo como sujeito desse universo.

Por volta da década de 1970, houve um desencantamento de Cozzella e Rogério Duprat em relação à música de vanguarda. Se em 1963 eles defendiam no Manifesto Música Nova um “compromisso total com o mundo contemporâneo”, que se daria por meio do “desenvolvimento interno da linguagem musical” tomando o concretismo como “atual etapa das artes” (Nova Música, 1963), em 1967, ao responder a uma questão de Júlio Medaglia sobre qual o sentido e a função da vanguarda na atualidade, Cozzella pondera: “Não te dá brotoejas o termo ‘vanguardas’? Acho que está desgastado; é melhor não usar”. E mais adiante complementa:

Tem sempre sido um brinquedo muito caro em música. Dá seus resultados, certo, mas é caro. Semelhante à pesquisa pura, usa excessos de capital, coisa de que nós não dispomos. Qual a entidade que jamais vai patrocinar atividades desse tipo no Brasil? Mas disto os vanguardeiros gostam porque, em geral, sofrem da síndrome de J.C. (Cozzella et al., 2014).

O posicionamento de Cozzella, todavia, não é de negação do Manifesto que assinou anos antes, mas sim, uma reavaliação daqueles termos com base na nova realidade que se lhe apresentava. Nota-se que continua havendo “compromisso total com o mundo contemporâneo”, porém, uma ampliação do entendimento de que mundo contemporâneo é este. Não um mundo que considera apenas a inovação e experimentação da linguagem artística/musical, mas um mundo que considera as conquistas no âmbito da comunicação de massa, com suas mídias e, evidentemente, inserido em um contexto capitalista, no qual a fronteira entre arte e mercadoria é pouco definida. É o que se pode depreender de sua resposta, na mesma entrevista, à questão “Qual seria a função da música na atualidade?>:

Parta do consumo, claro. Qualquer ponto onde música possa ser consumida, em mil níveis. E faça sinfonias, jingles, trilhas sonoras, arranjos, samba e iê-iê, concertos para piano. Qualquer tipo de mensagem, já porque, nas condições atuais, você nem ninguém sabe qual é a mais importante, nem é para saber. Não são todas úteis? Mas atenção aos desígnios do cliente, que ele tem sempre a razão! (Cozzella et al., 2014).

Podemos observar completa coerência entre o pensamento de Cozzella neste momento e sua produção musical, que desde seu retorno de Brasília a São Paulo concentrou-se na produção de música sob encomenda, fosse em arranjos para coros, orquestras e indústria fonográfica, fosse no universo da comunicação sonora (*jingles*). O que não lhe impediu, todavia, de continuar compondo músicas em caráter experimental e dentro da linguagem legada pelo cânone da música ocidental.

Ainda que tal entrevista assuma, em diversos momentos, um caráter de blague, no espírito dos *happenings* que todos ali praticavam, tal posicionamento despertou certa revolta no crítico literário Roberto Schwarz (1978), que, em artigo publicado à época, reagiu à entrevista acusando os compositores do Grupo Música Nova de conformistas e, mais que isso, indicando uma concepção utilitarista da arte adotada por estes compositores, que teriam se deixado seduzir pelos “mass-media”.

Haroldo de Campos (1996, p. 261) aponta que Schwarz “manifesta o seu total desconhecimento da complexa *práxis* compositória dos músicos que censura, bem como dos impasses com que, à época (1967), estes se defrontavam”. De fato, a reflexão sobre invenção e comunicabilidade já estava posta desde o Manifesto Música Nova publicado em 1963 – e, no caso de Cozzella, pode-se

dizer que ele já estava envolvido nesse debate desde a década anterior, através de sua participação como um jovem compositor vinculado ao Grupo Música Viva de Koellreutter.

Um aspecto interessante a se destacar nessa ilustração identificada nos manuscritos de Cozzella é a forma como ele ataca a representação do artista como um ser superior. Ataque que se dá por meio da ironia, ao propor que, no seu curso, o aluno poderia aquirir a humildade, a segurança e a agressividade do verdadeiro criador. Podemos associar o verdadeiro criador ao gênio romântico, o compositor dotado de conhecimento e sensibilidade que o torna extraordinário, capaz de produzir uma obra “autêntica”. Em contraposição, Cozzella revela a inautenticidade desse tipo de música, ao elencar todos os cacoetes que a conformam e que são parte do vocabulário dos compositores de seu tempo.

5. *Três textos de primeira mão: dessacralizando a música de concerto*

Três textos de primeira mão é uma obra para coro misto *a cappella* em três partes, provavelmente escrita para o Coralusp. Cada parte é composta sobre um texto de propaganda, provavelmente extraído da seção de anúncios de algum jornal¹², a exemplo da Figura 5:

Figura 5 – Anúncio da imobiliária Júpiter.



Fonte: Imobiliária (1987)

¹² Ou retirado do próprio *Primeira mão*, um jornal de classificados bastante popular durante as décadas de 1980 e 1990.

A parte 1 traz o seguinte texto retirado de uma propaganda da Imobiliária Júpiter:

jupiter taboão esse bê campo sobrado três dorms. rekinte ót. distri. interna cont. amplos dorms. c. carp. bânh. compl. c. az. dec. teto box ampla sala c. carp. lavabo c. az. dec. teto cerâmica decorada q. t. e dâbliucê de emp. garag. p. dois carros apenas cem milhôes tr. imob. jupiter av. antonio piranga cinco sete quatro diadema f. quatro cinco meia quatro três nove nove sind. creci um um sete sete (Cozzella, 19--c)¹³.

A escrita musical desta parte é basicamente homofônica, a cinco vozes. Há uma constante alternância métrica para adequar a música à prosódia do texto. Em diversos momentos, Cozzella utiliza consoantes isoladas, que aparecem notadas com um “x” substituindo a cabeça da nota, que indica que deve ser executada sem altura definida e sem sustentação (figura 6).

Figura 6 – Parte I de Três textos de primeira mão.

coral
universidade de são paulo
coordenadoria de atividades culturais
VAI COM CALMA
POR VOLTA DE 60 E TANTOS A
1.
D. COZZELLA
C4-105/3

1.
JU-PI-TER TA-BO-ÃO ÉSSE BÊ CAMPO SOBRA-DO TRÊS DORMS.

Fonte: Cozzella (19--c)

A segunda parte é escrita sobre um texto de propaganda da DISMAC, empresa fabricante de

¹³ Observe-se que Cozzella utiliza o texto da forma em que ele aparece na propaganda, inclusive com as abreviações, o que o torna pouco inteligível no momento da performance musical. A seguir, é possível ver a transcrição do texto: “Júpiter, Taboão [da Serra], S[ão] B[ernardo] do Campo, Sobrado 3 dormitórios, requinte. Ótima distribuição interna, contém amplos dormitórios. Com carpet, banheiro completo com azulejo decorado, teto box. Ampla sala com carpet, lavabo com azulejo decorado teto. Cerâmica decorada, quarto e W.C. de empregada. Garagem para dois carros. Apenas cem milhões, tratar Imobiliária Júpiter, avenida Antônio Piranga, 574, Diadema. Fone: 4564399. Sind Creci 1177.”

calculadoras e outros aparelhos eletrônicos. Cada voz possui um texto próprio, como pode ser visto a seguir:

Soprano: “Revendedor autorizado Dismac, tem uma foto desbotada diuma mákina, uma makina descritório, uma foto incompreensível diuma mákina di contabilidade dismaki, revendedor autorizado dismaki, é dois dois sete dois dois cinco sete”; contralto: “Farmácias, supermercados, confecções, bazares e laticínios confekições”; tenor: “Calculadoras, caixas registradoras, vendas, acessórios e assist. técnica. Transforma-se. Décimo nono, mil novecentos e onze”; baixo: “Malibú, malibú, dois em um, etiquetadora. Praice printi plus, etiquetadora, uma ou duas impressões na mesma mákina. Única ke através duma tecla transforma-se em etiquetadora de uma ou duas linhas. Avenida senador Keiroz, seiscientos e cinco” (Cozzella, 19--c).¹⁴

Nesta parte, cada linha vocal é independente não somente em relação ao texto utilizado, mas também ao andamento, à tonalidade e ao estilo, como pode ser visto na figura 7 a seguir:

Figura 7 – Parte 2 de Três textos de primeira mão.

The musical score consists of four staves, each representing a different vocal part: Soprano (SOP), Alto (ALTO), Tenor (TEN), and Bass (BASS). The Soprano staff has a tempo of $\text{♩} = 140$ and includes lyrics such as 'REVENDEDOR AUTORI', 'ZADO', 'DISMAC', and 'REVENDEDOR AUTORI'. The Alto staff has a tempo of $\text{♩} = 68$ and includes lyrics like 'FAR-MÁCIAS' and 'SUPER-MERCA-DO'. The Tenor staff has a tempo of $\text{♩} = 60$ and includes lyrics such as 'CAL', 'CU', 'LA', 'DO', 'RAS', 'CAIXAS', 'RE-6IS', and 'TRA'. The Bass staff has a tempo of $\text{♩} = 84$ and includes lyrics like 'MA-LI-BU'. Above the staves, a title in Portuguese reads: '2. CADA VOZ OOM SEU PRÓPRIO MAESTRO. AS SOPRANOS, UM ROCK, BATEM PALMAS § § § : AS CONTRALTO, UM SAMBA, SÃO REGIDAS COMO ESCOLA DE SAMBA.'

Fonte: Cozzella (19--c)

Cozzella utiliza recurso de escrita semelhante em sua série de composições *A4* (figura 8) nas quais cada instrumento, voz ou naipe toca sua linha com um andamento próprio. Isso demonstra um

¹⁴ Cozzella recorrentemente modifica a escrita das palavras de acordo sua sonoridade. Neste exemplo, temos as seguintes modificações: “diuma mákina” [de uma máquina], “descritório” [de escritório], “di” [de], “dismaki” [dismac], “confekições” [confecções], “praici printi” [price print], “ke” [que], “Keiroz” [Queiroz].

procedimento característico de sua linguagem composicional: a criação de uma textura complexa resultante de um contraponto não unificado por um andamento comum.

Figura 8 – Primeiro sistema de A4, Madeiras.



Fonte: Cozzella (1991?)

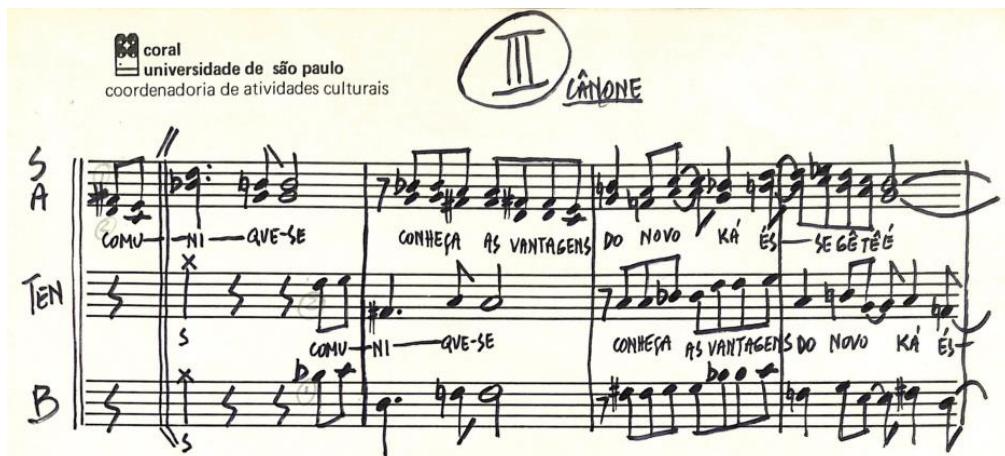
Por fim, a terceira parte (figura 9) é um cânone duplo a quatro vozes espelhado, no qual as vozes de soprano e contralto cantam em intervalos de terças ou sextas entre si, e as vozes de tenor e baixo cantam os mesmos intervalos, porém, em movimento invertido¹⁵. A parte textual é formada por uma propaganda do telefone KS GTE Multitel, reproduzida a seguir:

Comunique-se, conheça as vantagens do novo ká ésse gê tê é. Compramos, vendemos e facilitamos. Instalamos e facilitamos qualquer lugar do país, ká ésse gê tê é novos ou usados. Mark fone comercial éle tê dê á fones zero um um dois dois três nove nove zero nove dois dois três nove sete dois dois gê tê é Multitel. (Cozzella, 19--c)¹⁶.

¹⁵ Na parte final da peça, há breves momentos em que o compositor utiliza outros intervalos.

¹⁶ Neste trecho, o compositor escreve por extenso as letras que compõem as siglas KS GTE e LTDA, além do número de telefone.

Figura 9 – parte 3 de Três textos de primeira mão.



Fonte: Cozzella (19--c)

Esta obra oferece um interessante material para a reflexão empreendida neste texto. Nela, Cozzella relaciona elementos da cultura midiática, como propagandas banais sobre aspectos do dia a dia, com elementos da “alta cultura”, como a utilização de procedimentos compostionais característicos da tradição musical europeia, como a homofonia e o cânone. O contato entre esses elementos tão discrepantes gera um estranhamento, conforme aponta Heloísa Valente:

Ao deslocar os elementos de seu contexto usual, combinando-os de maneira inesperada, o espectador-ouvinte (receptor, no processo comunicativo) reage, face à discrepância, à incompatibilidade entre os elementos postos em relação; e uma das formas possíveis de reação (que é, ao mesmo tempo, cognitiva e emocional) é o riso. Isto porque muitos dos componentes não são aceitos no âmbito da cultura vigente. O riso aparece como reação crítica, choque de valores (estéticos, morais, de costumes etc.) (Valente, 2011, p. 6).

Por um lado, ao incorporar textos tão banais à “música erudita”, Cozzella opera uma dessacralização da música, trata-a como uma brincadeira. Por outro lado, ao tratar a “música erudita” como brincadeira, possibilita que o receptor se divirta com ela e, assim, se aproprie dela. Pode-se observar que este não é um jogo inocente, pois Cozzella tinha, de fato, interesse nesse processo de dessacralização e de tornar a música de concerto mais acessível, como pode ser visto em sua fala: “Fazendo música para a elite visando sacudi-la; fazendo arranjos de música popular, para mostrar à massa a riqueza de timbres e sons de uma sinfônica; e também entrar em jingles etc.” (Cozzella, 2008).

Dessa forma, *Três textos de primeira mão* concentra diferentes procedimentos que são encontrados diluídos em outras obras de Cozzella: a utilização de artefatos da cultura midiática, neste caso, propagandas; o contato discrepante entre esses artefatos e a “alta cultura”, utilizando-se de técnicas e conjuntos musicais reconhecidos como “eruditos”; e, consequentemente, a dessacralização dessa música “erudita” e, com isso, sua popularização.

6. Considerações finais

Através deste texto, buscamos demonstrar como a trajetória e a produção musical de Cozzella desafiam as fronteiras entre baixa cultura, alta cultura e cultura popular, aqui representadas respectivamente pela mobilização de artefatos da cultura popular massiva, de técnicas da música de concerto e de fontes de tradição oral. Menos do que concordar ou não com as críticas do compositor, este texto busca compreender de que modo Cozzella as construiu, sobretudo no âmbito da *práxis*, ou seja, em sua atividade como compositor.

Os aspectos biográficos apresentados, longe de tentar narrar a totalidade de sua existência, têm por objetivo demonstrar como, ao longo de sua vida, Cozzella esteve sempre entre esses dois mundos de modo muito orgânico. Nesse sentido, temos analisado a trajetória de Cozzella sempre partindo da constatação de que ele era um profissional da música, ou seja, alguém que, mais do que apenas exercer sua “livre fantasia” de compositor (Elias, 1995), atendia a trabalhos muito específicos que lhe eram demandados: arranjos, *jingles*, trilhas sonoras, composições didáticas etc.

As obras selecionadas e analisadas neste artigo demonstram três situações em que Cozzella concebe o ato composicional como ato crítico, seja por meio de paratextos que adicionam camadas de significados às composições, seja no próprio material musical utilizado. Ou ainda, na fricção entre materiais musicais tão discrepantes que geram o estranhamento e provocam o riso. Nas obras selecionadas, as críticas dirigem-se ao campo da música de concerto, campo no qual ele esteve completamente envolvido, portanto, podemos considerá-lo, nessas obras, um intelectual êmico – aquele que produz a crítica “de dentro”.

Retomando a ideia de Néstor García Canclini apresentada no início do texto, podemos afirmar

que Cozzella é um músico que produz “hibridação” entre planos culturais por meio de sua prática criativa. Não temos, aqui, a ambição de negar as especificidades dessas diferentes camadas culturais, mas apenas considerá-las como componentes que se atravessam. Assim, o culto, o popular e o massivo estão na obra de Cozzella tão assimilados e “hibridizados” que não é possível compreender sua trajetória se tais universos forem mantidos isolados uns dos outros.

AGRADECIMENTOS

Este artigo é fruto do projeto de pós-doutorado “O universo musical de Damiano Cozzella: em busca de sua linguagem composicional”, realizado por Fernando de Oliveira Magre sob supervisão de Mónica Vermes no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Agradecemos ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES) pelo financiamento integral da pesquisa, dentro do Programa de Apoio à Fixação de Jovens Doutores no Brasil, processo nº 400182/2023-8, com bolsa da categoria Pós-Doutorado Júnior, processo nº 150319/2023-1.

Agradecemos também ao Arquivo Central do Sistema de Arquivos da Unicamp (SIARQ), ao Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC/CIDDIC/UNICAMP) e ao Coralusp (USP) pela disponibilização de partituras e documentos fundamentais para a realização deste trabalho.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Haroldo de. **Arte construtiva no Brasil:** depoimento por ocasião dos 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta. Revista USP, São Paulo, nº 30, p. 251-261, 1996. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25920>>. Acesso em: 27 mar. 2025.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2019.
- CARVALHO, Guilhermina Maria Lopes. **Princípios de observação em três obras historiográficas panorâmicas sobre a música brasileira.** 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- COZZELLA, Levy Damiano. Plano de pesquisa. Processo nº 2253/73, de 26 de março de 1981. **Arquivo Central do Sistema de Arquivos (SIARQ).** Universidade Estadual de Campinas, fl. 48, 1981.
- COZZELLA, Levy Damiano. **Variações, em delicada bitonalidade.** Centro de Documentação de Música Contemporânea, Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural, Universidade Estadual de Campinas. Código de localização: LDC021. Não publicado. 19--a. 15p. Piano.
- COZZELLA, Levy Damiano. **Sem nome (anotações).** Centro de Documentação de Música Contemporânea, Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural, Universidade Estadual de Campinas. Código de localização: LDC015. Não publicado. 19--b.
- COZZELLA, Levy Damiano. **Três textos de primeira mão.** Coral da Universidade de São Paulo. Código de localização: C4-105/3. Não publicado. 19--c. Coro.
- COZZELLA, Levy Damiano. **A4, Madeiras.** Centro de Documentação de Música Contemporânea, Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural, Universidade Estadual de Campinas. Código de localização: LDC010. Não publicado. 1991?. Flauta, oboé, clarineta em dó, fagote.
- COZZELLA, Levy Damiano. **A música de Cozzella, sacudindo a platéia.** [Entrevista cedida a João Marcos Coelho]. In: COELHO, João Marcos (org.). No calor da hora: música & cultura nos anos de chumbo. São Paulo: Algol Editora, 2008. 109-114. (Publicado originalmente no jornal Folha de S. Paulo, 17/07/1982).
- COZZELLA, Levy Damiano; DUPRAT, Rogério; MENDES, Gilberto; OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Música, não música, antimúsica. [Entrevista cedida a Júlio Medaglia]. In: ARIEL, Marcelo (Org.). **Encontros: Gilberto Mendes.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014. p. 18-35.

(Publicado originalmente no jornal O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 22/04/1967).

ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

IMOBILIÁRIA. **A Tribuna**, Santos, ano XCII, n. 288, p. 26, 10 jan. 1987. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/153931_06/84870. Acesso em: 27 mar. 2025.

KATER, Carlos. **Música viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora, 2001.

MAGRE, Fernando de Oliveira. **A música-teatro como prática permanente no Brasil**: aspectos históricos e composicionais. 2022. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.

MAGRE, Fernando de Oliveira. **Discursos sobre a música-teatro na historiografia da música brasileira**: duas obras musicológicas em perspectiva e seus desdobramentos. Diagonal: An Ibero-American Music Review, v. 8, n. 2, p. 81-102, 2023. DOI. 10.5070/D88261451. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/9dr562wj>>. Acesso em: 16 mai. 2025.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MARTINS, Raimundo; SÉRVIO, Pablo Passos. **Polêmicas e indagações acerca de classificações da cultura**: alta, baixa, folk, massa. Visualidades, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 129-149, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.5216/vis.v10i1.23088>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

NOVA MÚSICA brasileira: manifesto. **Invenção**: revista de arte de vanguarda, São Paulo, v. 2, n. 3, 1963, p. 5-6.

RICARDI, Alberto. Música da nova geração. **Folha da Manhã**, São Paulo, ano 26, n. 8192, noticiário geral, p. 6, 12 dez. 1950. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=24895&anchor=213141&pd=3d267d09b07153da42f0758039cd0e1c>. Acesso em: 27 mar. 2025.

SCHWARZ, Roberto. Nota sobre vanguarda e conformismo. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1978, p. 47-54.

VALENTE, Heloísa. **Do silêncio das sereias aos saraus da Sunset Boulevard**: a sinfonia solar de Gilberto Mendes. In: COELHO, Francisco Carlos (Coord.). Música contemporânea brasileira: Gilberto Mendes. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 2006. p. 17-32.

SOBRE OS AUTORES

Fernando Magre é musicólogo, Professor Titular de Musicologia Histórica na Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES) e Professor Colaborador no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP) e Graduado em Música pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Vencedor do II prêmio Otto Mayer-Serra Award for Music Research (University of California, Riverside, edição de 2022). Coordena o Laboratório de Estudos em Musicologia e História Contemporânea (LEMUHC). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1608-1389>. Email: fernandomagre@gmail.com

Mónica Vermes é musicóloga e professora titular na Universidade Federal do Espírito Santo, onde lidera o NELM - Núcleo de Estudos Literários e Musicológicos e participa das atividades do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-Graduação em Letras. Bolsista de Produtividade do CNPq (2018-2023) e Bolsista do Programa de Apoio à Pesquisa da Biblioteca Nacional (2016-2017), é pesquisadora do Labelle – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque (UERJ), do NOMOS – Núcleo de Musicologia Social do Instituto de Artes da Unesp (IA-Unesp) e do grupo de pesquisa Estudos de Gênero, Corpo e Música (UFRGS). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4077-3302>. Email: mvermes@gmail.com

CREDIT TAXONOMY

Fernando de Oliveira Magre			
X	Conceptualização		Recursos
X	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal		Supervisão
X	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação		Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

Mónica Vermes			
	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
	Análise formal	X	Supervisão
X	Aquisição de financiamento	X	Validação
	Investigação		Visualização
X	Metodologia		Escrita – manuscrito original
X	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.