

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y  
CORPORAL



Tesis Doctoral

**TRAYECTORIA, PENSAMIENTO Y OBRA (MÚSICA – TEATRO) DE  
ESTERCIO MARQUEZ CUNHA**

Autora: Martha Martins de Castro Andrade Guerra Barretto

Directora de Tesis: Dr<sup>a</sup>. Sonia Marta Rodrigues Raymundo

Tutora: Dr<sup>a</sup>. María Palacios Nieto

Salamanca

2021



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y  
CORPORAL



Tesis Doctoral

**TRAYECTORIA, PENSAMIENTO Y OBRA (MÚSICA-TEATRO) DE  
ESTERCIO MARQUEZ CUNHA**

Autora: Martha Martins de Castro Andrade Guerra Barretto

Directora de Tesis: Dr<sup>a</sup>. Sonia Marta Rodrigues Raymundo

Tutora: Dr<sup>a</sup>. María Palacios Nieto

Salamanca

2021

*O tempo  
tece sua rede  
com a linha do horizonte  
Longe  
onde o manso rio  
finca a t mpera da terra...*

Estercio Marquez Cunha<sup>1</sup>

El tiempo  
teje su red  
con la línea del horizonte  
Lejos  
donde el manso río  
fija la templa de la tierra...

Estercio Marquez Cunha<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Poema de la canción compuesta para la Banda Sonora del cortometraje "*Tempo de Espera*", (Directora y Guión: Selma Ferreira), estrenado en 2004, en Goi nia – GO.

<sup>2</sup> Traducción del Portugués al Español hecha por la autora.

## RESUMEN

BARRETTO, Martha Martins de Castro Andrade Guerra. **Trayectoria, pensamiento y obra (Música–Teatro) de Estercio Marquez Cunha**. 2021. 437 f. Tesis (Doctorado) – Universidad de Salamanca, Salamanca, 2021.

Este trabajo discute la trayectoria, el pensamiento y la obra (Música–Teatro) del compositor brasileño Estercio Marquez Cunha (1941- ). La importancia de la discusión propuesta está en la singularidad de las obras del compositor y el contrapunto existente entre su producción y la de sus contemporáneos en Brasil en el final de la década de 1970. El objetivo principal es analizar las relaciones existentes entre la trayectoria de Cunha, sus ideas, concepciones, pensamientos musicales y sus obras del género Música-Teatro compuestas en 1977 y 1978 para demostrar cómo el compositor concibe conexiones entre cuerpo, sonido y silencio y el proceso de elaboración de la *performance* de estas obras. Para tanto, se adoptó el método deductivo como un camino metodológico y los métodos histórico y analítico como métodos de procedimiento durante esta investigación. En el comienzo se describen algunas circunstancias de la trayectoria del compositor para poder establecer una conexión entre ellas y su obra. Algunos acontecimientos de la vida de Cunha son narrados a través de textos y fotografías. Se realiza una reflexión sobre la práctica de componer y escribir entre los compositores del siglo XX. Se comenta la relación de Cunha con la escritura de poemas para, enseguida, abordar el pensamiento musical del compositor por medio de sus textos y artículos publicados. Estos textos son analizados, separados por categorías y comentados, para establecer relaciones con su obra. La obra de Cunha es abordada de forma general por medio de los géneros musicales encontrados en su catálogo. Se comentan las características estético-musicales presentes en su obra. Se estudian las nueve obras del género Música-Teatro compuestas por Estercio Marquez Cunha. Después de relacionadas y comentadas, dos de estas obras: *O Guarda-Noite* (1977) y *Tempo* (1978) se analizan detalladamente. Se presentan registros inéditos de montajes de estas dos obras: un audio de la primera y un DVD de la segunda. Se relata el proceso de montaje y grabación de estos registros. Se discute la coherencia de las relaciones entre la trayectoria, el pensamiento y la obra (Música-Teatro) de Estercio Marquez Cunha, así como el cuerpo, el sonido y el silencio en la construcción de la *performance* musical de estas obras. La principal conclusión es que cuerpo, sonido y silencio son elementos fundamentales en las obras del compositor, particularmente en las obras compuestas en los años de 1977 y 1978. Estos son también elementos fundamentales para la construcción de la *performance* del músico-actor que interpretará estas obras. Pues es justamente a través de la experiencia de vivir tales elementos que el músico-actor puede construir su interpretación.

**Palabras clave:** Música brasileña. Estercio Marquez Cunha. Música-Teatro. Performance.

## ABSTRACT

BARRETTO, Martha Martins de Castro Andrade Guerra. **Trayectoria, pensamiento y obra (Música–Teatro) de Estercio Marquez Cunha**. 2021. 437 f. Tesis (Doctorado) – Universidad de Salamanca, Salamanca, 2021.

This thesis discusses the path, the thought and the work of Brazilian composer Estercio Marquez Cunha (1941- ), focusing particularly on his works for Music Theater. The importance of the discussion proposed relies on the singularity of the works of Cunha and the counterpoint existing between his production and those of his counterparts in Brazil in the end of years 1970. The main objective is to analyze the relationship between the path of the composer, his ideas, conceptions, musical thoughts and his music on Music Theater genre composed specifically in 1977 and 1978 to show how the composer establishes links between body, sound and silence and the process of elaboration of the performance in these works. For this purpose, the method deductive was chosen as a methodological path while historical and analytical as methods for procedures during the investigation. In the beginning, a description of the circumstances of Cunha's path as a composer let a connection be established between his path and his work. Specific situations of his life are described with text and pictures. Cunha's compositional practice is then placed within the overall panorama of composition and writing practices of Twentieth-century composers. Cunha's activities as a poet is then described in order to arrive at his musical thinking by means of his texts and published papers. These texts are critically examined, separated in varied categories and commented to hence be linked to its compositional output. The work of Cunha is then analyzed in a general manner by the musical genres find in his work catalog. Comments are made on the aesthetic-musical features presented in his works. The nine works in the Music Theater genre composed by Estercio Marquez Cunha are studied. After being related and commented, two of these works, namely: *O Guarda Noite* [The Night Watcher] (1977) and *Tempo* [Time] (1978) are in depth analyzed. Recordings for first time hearings of these two works are provided: a sound for the first and a DVD for the later. Detailed process to produce and record these pieces are accounted. It is discussed the coherence between the path, the thought and the work for Music Theater of Estercio Marquez Cunha as well as the body, the sound and the silence in the construction of the musical performance of these works. The main conclusion yields that the body, sound and silence are fundamental elements in the works of the composer, specifically in the works composed in the years 1977 and 1978. These are, also fundamental elements for the construction of the performance of the music-actor that will play these works, once is just through the personal experience of living such elements that his interpretation is created. The concluding part of this thesis also connects Cunha's trajectory as a composer, his compositional thoughts and his output into a coherent focus, while also analyzing the common traits found in *O Guarda-Noite* and in *Tempo*.

**Keywords:** Brazilian music. Estercio Marquez Cunha. Music Theater. Performance.

## LISTA DE ABREVIACIONES Y SIGLAS

ABEM	Associação Brasileira de Educação Musical
Adufg	Sindicato dos Docentes das Universidades Federais de Goiás
ANPPOM	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música
BPM	Batimentos por Minuto
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CBM	Conservatório Brasileiro de Música
CDMC	Centro de Documentação de Música Contemporânea
CGM	Conservatório Goiano de Música
CNT	Conservatório Nacional de Teatro
CPC	Centro Popular de Cultura
EMAC	Escola de Música e Artes Cênicas
ENMUB	Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil
FAV	Faculdade de Artes Visuais
FEB	Força Expedicionária Brasileira
FEFIEG	Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara
FEFIER	Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro
IA	Instituto de Artes
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ISME	International Society for Music Education
IVL	Instituto Villa-Lobos
MM	Metrônomo de Maelzel
PUC-Goiás	Pontifícia Universidade Católica de Goiás
PUC SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
r.p.m.	rotaciones por minuto
SBMC	Sociedade Brasileira de Música Contemporânea
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
UnB	Universidade de Brasília
UNE	União Nacional dos Estudantes
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UNI-RIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

## LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 – <i>Música para Piano n.º 27</i> .....	45
Ilustración 2 – <i>Música para Canto e Piano n.º 5</i> (01/1970) .....	50
Ilustración 3 – Primera página de la <i>Música para Piano n.º 44</i> (11/1970) .....	54
Ilustración 4 – Mapa político de Brasil .....	66
Ilustración 5 – Mapa geográfico del estado de Goiás, con destaque para Goiatuba, ciudad donde nació Estercio .....	67
Ilustración 6 – Glicério Ferreira Cunha en su graduación en Odontología, en 1934 ..	68
Ilustración 7 – Boda de Glicério y Linoca en Itumbiara .....	69
Ilustración 8 – La partida de los novios para el viaje de luna de miel .....	70
Ilustración 9 – Glicério Ferreira Cunha, como piloto aéreo, y un amigo en el Aeroclube de Goiatuba – GO, en 1941 .....	70
Ilustración 10 – Estercio Marquez Cunha con un año de edad .....	71
Ilustración 11 – De izquierda a derecha: Amaury, Linoca y Estercio .....	74
Ilustración 12 – De izquierda a derecha: Amaury, Linoca y Estercio .....	75
Ilustración 13 – De izquierda a derecha: Amaury, Linoca y Estercio .....	75
Ilustración 14 – De izquierda a derecha: los hermanos Ademar y Zezo con Estercio, vestidos para la presentación de ballet en el <i>Palácio das Esmeraldas</i> , en Goiânia, Goiás .....	76
Ilustración 15 – Fachada del <i>Conservatório Goiano de Música</i> , Avenida Tocantins, n. 22, Centro, Goiânia, Goiás .....	77
Ilustración 16 – Fachada de la <i>Escola Nacional de Música</i> . Se estima que esta foto es de los años 40 o 50 .....	79
Ilustración 17 – Interior del edificio de la <i>Escola Nacional de Música</i> : hall de acceso .....	80
Ilustración 18 – Interior del edificio de la <i>Escola Nacional de Música</i> : <i>Salão Leopoldo Miguez</i> .....	80
Ilustración 19 – Homenaje prestado a la Profesora Elzira Polonio Amábile (centro) en el <i>Auditório Lorenzo Fernandez</i> , del <i>Conservatório Brasileiro de Música</i> , en los años 60 .....	81
Ilustración 20 – Profesora Virgínia Salgado Fiúza .....	83
Ilustración 21 – Carnet de estudiante .....	84



Ilustración 22 – Río de Janeiro, 1 de abril de 1964. Incendio de la sede de la UNE, <i>Praia do Flamengo</i> , 132.....	86
Ilustración 23 – Homenaje prestado a Estercio Marquez Cunha a través de la audición de sus obras en el <i>Conservatório de Música</i> , de la <i>Universidade Federal de Goiás</i> , a finales de los años 60 .....	91
Ilustración 24 – El compositor en su estudio, en clase con el alumno y amigo, el trompetista Alessandro da Costa, en mayo de 2017.....	92
Ilustración 25 – Estercio y María Lúcia, en su fiesta de 15 años.....	94
Ilustración 26 – Estercio y Maria Lúcia en su boda .....	95
Ilustración 27 – Estercio y Maria Lúcia en Nueva York, en 2006 .....	96
Ilustración 28 – Estercio y Maria Lúcia en su residencia, en 2017 .....	97
Ilustración 29 – Mapa de Estados Unidos, con destaque para Oklahoma, donde Estercio estudió y vivió por cierto tiempo .....	100
Ilustración 30 – El compositor en su mesa de trabajo en los Estados Unidos de América.....	101
Ilustración 31 – Estercio frente al edificio de la Escuela de Música, en la <i>Oklahoma City University</i> .....	101
Ilustración 32 – Estercio con su familia frente a su domicilio en Oklahoma .....	102
Ilustración 33 – En el sentido horario: Maria Lúcia, Estercio, André, Luciana y Tiago .....	103
Ilustración 34 – El compositor en su residencia, en 1999 .....	119
Ilustración 35 – El compositor en su residencia, en 1999 .....	120
Ilustración 36 – Estudio del compositor, abril de 2005 .....	120
Ilustración 37 – El compositor en la terraza de su residencia, abril de 2005.....	121
Ilustración 38 – Manos del compositor (2005).....	121
Ilustración 39 – Estercio Marquez Cunha componiendo, en abril de 2005.....	122
Ilustración 40 – Estercio Marquez Cunha componiendo, en abril de 2005.....	122
Ilustración 41 – Estercio Marquez Cunha retratado en abril de 2005.....	123
Ilustración 42 – Piano de Estercio Marquez Cunha.....	123
Ilustración 43 – El compositor con sus nietos Júlia y Bernardo en su estudio .....	124
Ilustración 44 – Fotos de la residencia de Estercio .....	125
Ilustración 45 – Fotos de la residencia de Estercio .....	125
Ilustración 46 – Estercio en su residencia con Maria Lúcia y el hijo André, en mayo de 2017 .....	126

Ilustración 47 – Estercio en su residencia, en mayo de 2017 .....	127
Ilustración 48 – Estercio en su residencia, en mayo de 2017 .....	128
Ilustración 49 – Estercio en su residencia, en mayo de 2017 .....	129
Ilustración 50 – Carta a su nieta Júlia .....	155
Ilustración 51 – Portada y página 1 de <i>Lírica Infantil</i> , de Estercio Marquez Cunha.188	
Ilustración 52 – Primera página de <i>Brincadeiras no Piano</i> , de Estercio Marquez Cunha .....	192
Ilustración 53 – Página 1 de <i>Natal</i> , de Estercio Marquez Cunha .....	195
Ilustración 54 – Portada, páginas 1 y 2 de <i>Ofício do Homem</i> , de Estercio Marquez Cunha .....	198
Ilustración 55 – Primera página de <i>Rizoma</i> , de Estercio Marquez Cunha .....	204
Ilustración 56 – Primera página de <i>Diálogo</i> , de Estercio Marquez Cunha .....	207
Ilustración 57 – Portada y página 1 de <i>O Homem Só</i> .....	210
Ilustración 58 – Yêda Schmaltz (1941-2003).....	216
Ilustración 59 – Programa de Lanzamiento del libro <i>O Peixenauta</i> .....	218
Ilustración 60 – Portada de <i>O Peixenauta</i> .....	219
Ilustración 61 – Contraportada de <i>O Peixenauta</i> .....	220
Ilustración 62 – <i>O Guarda-Noite I</i> .....	221
Ilustración 63 – <i>O Guarda-Noite II</i> .....	222
Ilustración 64 – Ilustración de Siron Franco para el poema <i>O Guarda-Noite</i> .....	223
Ilustración 65 – <i>O Guarda-Noite III</i> .....	224
Ilustración 66 – <i>O Guarda-Noite IV</i> .....	225
Ilustración 67 – <i>O Guarda-Noite V</i> .....	226
Ilustración 68 – Manuscrito de la portada y página 1 de <i>O Guarda-Noite</i> .....	235
Ilustración 69 – Partitura de <i>O Guarda-Noite</i> editada.....	239
Ilustración 70 – Copia de la partitura manuscrita de <i>Tempo</i> [Tiempo] .....	261
Ilustración 71 – Primera página del manuscrito de <i>Tempo</i> y reloj de Cunha .....	268
Ilustración 72 – <i>Negertanz</i> (ca. 1638), de Zacharias Wagner .....	300
Ilustración 73 – <i>Encomendação das Almas</i> .....	314
Ilustración 74 – QRCode de <i>O Guarda-Noite</i> .....	324
Ilustración 75 – QRCode de <i>Tempo</i> .....	327

## ÍNDICE

<b>I INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>12</b>
<b>I.1 Objetivos</b> .....	<b>18</b>
<b>I.2 Estado de la cuestión</b> .....	<b>19</b>
<b>I.3 Metodología</b> .....	<b>21</b>
<b>I.4 Fuentes empleadas</b> .....	<b>23</b>
<b>I.5 Problemas planteados</b> .....	<b>26</b>
<b>II LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX: LA MÚSICA BRASILEÑA, EL FINAL DE LOS AÑOS 70 Y EL COMPOSITOR ESTERCIO MARQUEZ CUNHA</b> .....	<b>29</b>
<b>II.1 Panorama de la música brasileña en la segunda mitad del siglo XX</b> .....	<b>29</b>
<b>II.2 Música Brasileña en el final de los años 70</b> .....	<b>35</b>
<b>II.3 Contextualización de Estercio Marquez Cunha y de las obras elegidas en este escenario</b> .....	<b>43</b>
<b>III LA TRAYECTORIA DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA</b> .....	<b>60</b>
<b>III.1 Trayectoria del compositor</b> .....	<b>60</b>
<i>III.1.1 Algunos encuentros</i> .....	<i>64</i>
III.1.1.1 Familia.....	65
III.1.1.2 Niñez y adolescencia.....	71
III.1.1.3 Estudios en Río de Janeiro .....	77
III.1.1.4 Curso de composición .....	82
III.1.1.5 Docencia .....	84
III.1.1.6 Un encuentro especial.....	92
III.1.1.7 Más estudios .....	98
III.1.1.8 Estilo de vida .....	104
III.1.1.9 Religiosidad.....	116
<b>III.2 Trayectoria de la producción musical</b> .....	<b>130</b>
<i>III.2.1 Géneros musicales</i> .....	<i>133</i>
<i>III.2.2 Características estético-musicales</i> .....	<i>140</i>
<b>IV EL PENSAMIENTO MUSICAL DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA</b> .....	<b>150</b>
<b>IV.1 Sobre componer y escribir</b> .....	<b>150</b>
<b>IV.2 Comentarios sobre los textos y artículos publicados de Estercio Marquez Cunha</b> .....	<b>156</b>

<i>IV.2.1 Cuatro textos en un periódico no académico de su provincia</i> .....	158
<i>IV.2.2 Un texto en una revista académica</i> .....	165
<i>IV.2.3 Comentarios en tres ediciones de partituras (manuscritas) de obras suyas</i> .	168
<i>IV.2.4 Dos textos en anales académicos</i> .....	173
<i>IV.2.5 Una Presentación y una solapa de libros de otros autores</i> .....	177

## **V EL GÉNERO MÚSICA-TEATRO EN ESTERCIO MARQUEZ CUNHA: ANÁLISIS DE LAS OBRAS SELECCIONADAS** .....

### **V.1 Las obras del género Música-Teatro compuestas por Estercio Marquez Cunha** .....

<i>V.1.1 O Guarda-Noite [El Sereno]</i> .....	187
<i>V.1.2 Tempo [Tiempo]</i> .....	187
<i>V.1.3 Lírica Infantil [Lírica Infantil]</i> .....	187
<i>V.1.4 Brincadeiras no Piano [Juegos en el Piano]</i> .....	191
<i>V.1.5 Natal [Navidad]</i> .....	194
<i>V.1.6 Ofício do Homem [Oficio del Hombre]</i> .....	197
<i>V.1.7 Rizoma [Rizoma]</i> .....	203
<i>V.1.8 Diálogo [Diálogo]</i> .....	206
<i>V.1.9 O Homem Só [El Hombre Solo]</i> .....	209

### **V.2 Análisis de las obras seleccionadas** .....

<i>V.2.1 O Guarda-Noite [El Sereno]</i> .....	214
<i>V.2.1.1 El texto en O Guarda-Noite [El Sereno]</i> .....	214
<i>V.2.1.2 La música en O Guarda-Noite</i> .....	234
<i>V.2.2 Tempo [Tiempo]</i> .....	260
<i>V.2.2.1 Copia de la partitura manuscrita de Tempo [Tiempo]</i> .....	260
<i>V.2.2.2 Análisis de la partitura</i> .....	266
<i>V.2.2.3 Esquema Formal de Tempo [Tiempo]</i> .....	320

### **V.3 Dos montajes** .....

<i>V.3.1 Audio de O Guarda-Noite [El Sereno]</i> .....	321
<i>V.3.2 DVD de Tempo [Tiempo]</i> .....	324

## **VI RELACIONES ENTRE LA TRAYECTORIA, EL PENSAMIENTO Y LA OBRA (MÚSICA-TEATRO) DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA: CUERPO, SONIDO Y SILENCIO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA PERFORMANCE MUSICAL** .....

### **VI.1 Cuerpo** .....

<b>VI.2 Sonido.....</b>	<b>337</b>
<b>VI.3 Silencio .....</b>	<b>342</b>
<b>VII CONSIDERACIONES FINALES .....</b>	<b>349</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>354</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>368</b>
<b>ANEXO A – PROGRAMAS CON OBRAS DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA, ENTREVISTA Y REPORTAJES EN PERIÓDICOS, FOTOGRAFÍAS E IMÁGENES DEL COMPOSITOR.....</b>	<b>369</b>
<b>ANEXO B – TEXTOS Y ARTÍCULOS PUBLICADOS POR ESTERCIO MARQUEZ CUNHA, TRADUCIDOS PARA EL ESPAÑOL.....</b>	<b>393</b>
<b>ANEXO C – PARTITURA MANUSCRITA DE <i>O GUARDA-NOITE</i> (1977), DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA .....</b>	<b>417</b>
<b>ANEXO D – PARTITURA EDITADA DE "EL SERENO" (SIBELIUS), DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA .....</b>	<b>424</b>
<b>ANEXO E – UN POEMA DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA.....</b>	<b>437</b>

## I INTRODUCCIÓN

*"[...] Hoy no existe, como antiguamente, quien aliente nuestro trabajo. ¿Piensas que hay alguien capaz de identificarse con la investigación del compositor vivo? Un tipo de relación que, en el pasado, proporcionaba entusiasmo y razón para trabajar."*  
Karlheinz Stockhausen<sup>3</sup>

El investigador estudia lo que conoce para descubrir lo desconocido. Nadie investiga algo si no lo conoce anteriormente (una variación del aforismo latino *nihil volitum, nisi praecognitum*, o sea, no se ama lo que no se conoce antes). Tal vez esto ocurra porque, para el desarrollo de cualquier investigación, es fundamental el acceso al material a estudiar. Además, cada investigación tiene un camino, una historia, que empieza en el encuentro entre el investigador y su objeto de estudio. Sin embargo, este encuentro depende de circunstancias diversas.

El origen de esta investigación fue un encuentro en la ciudad de Goiânia, capital del Estado de Goiás, en el Centro-Oeste de Brasil. Nuestros estudios musicales empezaron en esa ciudad, en la *Universidade Federal de Goiás*, al cursar la Licenciatura en Instrumento - Piano (1987-1990) y la Licenciatura en Educación Artística - Habilitación en Música (1991-1992). Durante el año de 1990, estudiamos con el compositor Estercio Marquez Cunha,<sup>4</sup> nacido en 1941, en la ciudad de Goiatuba, interior del Estado de Goiás. Cunha fue profesor en esa Universidad durante muchos de los años de su carrera docente. Subrayamos que en su trayectoria la práctica docente siempre estuvo lado a lado con el oficio de compositor.

Al estudiar en dicha Universidad tuvimos la oportunidad no solo de convivir y estudiar con Cunha, sino de conocer, interpretar y, posteriormente, también dirigir algunas de sus obras. Actualmente, su catálogo comprende más de trescientas composiciones de índole muy diversa y la mayoría de ellas, desafortunadamente, aún no han sido editadas. El contacto académico y personal con el profesor-compositor nos permitió acercarnos más a su obra.

<sup>3</sup> Traducción nuestra del portugués al español. *"[...] Hoje, não existe como outrora quem encoraje o nosso trabalho. Acha que há alguém capaz de se identificar com a pesquisa do compositor vivo? Um tipo de relacionamento que, no passado, dava rasgo e razão de trabalhar."* (STOCKHAUSEN; TANNENBAUM, 1991, p. 102).

<sup>4</sup> Estercio Marquez Cunha (1941 - ) es un compositor brasileño, nacido en Goiatuba – estado de Goiás (GO), en la región Centro-Oeste de Brasil, compuesta por los Estados de Goiás, Mato Grosso y Mato Grosso do Sul, además del Distrito Federal, donde se localiza Brasília, la capital del país desde 1960. Es uno de los más significativos compositores en actividad, enseña a muchos estudiantes y a otros compositores en la región y ejerce su influencia sobre ellos.

Esas experiencias, sumadas a la generosidad del compositor, hicieron posible el acceso a su archivo personal, a los originales de sus obras, así como a poder contar con su presencia en muchos ensayos y presentaciones de sus obras que interpretamos o dirigimos y su disponibilidad para entrevistas y diálogos aclaradores. Una persona sencilla, un profesor siempre amigo y próximo a sus estudiantes y un artista muy accesible: así se puede describir a Estercio Marquez Cunha en el tratamiento con las personas, en sus relaciones con los estudiantes de música, intérpretes o investigadores, y también con el público que lo rodea.

Entre los años de 1998 y 2000 continuamos nuestros estudios e investigaciones musicales en el *Conservatório Brasileiro de Música*, en Río de Janeiro (Estado de Río de Janeiro), donde realizamos la Maestría en Musicología, con especialización en Música Brasileña. Durante ese periodo, investigamos algunas canciones con música y letra de Estercio Marquez Cunha. En esas canciones percibimos la importancia del silencio en la música y en los poemas del compositor y, por eso, el silencio fue el elemento conductor del análisis de las canciones elegidas.

En el Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología, del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Salamanca, seguimos con nuestras investigaciones sobre la obra de Cunha, pero esta vez abordamos las obras del género Música-Teatro de su catálogo. De un total de nueve obras, algunas son instrumentales, otras poseen texto de otros autores y otros textos del propio compositor.

No obstante, percibimos que, debido a la localización geográfica que ocupa el Estado donde vive Cunha –en el centro de Brasil y lejos de grandes centros culturales como São Paulo y Río de Janeiro– y también a su temperamento sencillo y tímido, su obra aún no es muy conocida en su propio país. El musicólogo brasileño José Maria Neves, en su libro *Música Contemporânea Brasileira* (Música Contemporánea Brasileña), diserta sobre Estercio Marquez Cunha en el capítulo titulado *Compositores Isolados* (Compositores Aislados) (NEVES, 2008, p. 301).

En el Capítulo II, titulado “La Segunda Mitad del Siglo XX: la música brasileña, el final de los años 70 y el compositor Estercio Marquez Cunha”, trazamos un breve panorama de la música brasileña en este periodo para situar en él a Cunha y sus obras del género música-teatro. Subrayamos el final de los años 70, período en el que Cunha compuso las obras que elegimos analizar. Dividimos el capítulo en tres

partes: II.1 Panorama de la Música Brasileña en la segunda mitad del Siglo XX; II.2 Música Brasileña en el final de los años 70 y II.3 Contextualización de Estercio Marquez Cunha y de las obras elegidas en ese escenario.

En el Capítulo III, titulado “La trayectoria de Estercio Marquez Cunha”, en su primera parte titulada “III.1 Trayectoria del Compositor”, narramos sus orígenes familiares, su nacimiento, pasando por el periodo de niñez y adolescencia, sus primeros estudios musicales, que empezaron también en Goiânia y después continuaron en el *Conservatório Brasileiro de Música*, en Río de Janeiro, cuando realizó los estudios de Licenciatura en Piano y en Composición, en la década de 1960. Comentamos también las experiencias como docente en Río de Janeiro y después en la *Universidade Federal de Goiás*, al volver a Goiânia (Estado de Goiás), en 1967, en donde ejerció la docencia durante casi treinta años, hasta jubilarse en 1995. Comentamos sobre su familia: esposa, hijos y nietos, el periodo que pasaron en Estados Unidos de América, donde el compositor realizó sus estudios de Maestría y Doctorado, en Oklahoma, y, por fin, tratamos de su estilo de vida y de su relación con la religión.

Se comentó la trayectoria del compositor para que comprendiésemos mejor su formación artística, el camino que buscó y recorrió hasta su madurez, sus influencias como músico, compositor, educador e investigador y el contexto histórico y geográfico de su vida, para situarla en el tiempo y en el espacio con el objetivo de tener una mejor percepción de los cambios y las características presentados por su obra y que continúa presentando en sus prácticamente cincuenta años de oficio como compositor. Nuestro objetivo no fue presentar una biografía del compositor, sino mostrar hechos relevantes de su trayectoria, en su contexto histórico y geográfico, buscando relacionar esos hechos con sus pensamientos y obras.

En Brasil todavía se conocen muy poco no solo las trayectorias de sus compositores, sino también sus ideas y pensamientos, principalmente de los de los siglos XX y XXI. La publicación de libros sobre música o músicos, así como la edición de partituras, todavía carecen de apoyo e incentivo por parte de los gobernantes, de las instituciones y de los fomentadores de la educación y de la cultura en nuestro país.

En su segunda parte, titulada “III.2 Trayectoria de la Producción Musical”, discurremos sobre los géneros musicales presentes en su catálogo de obras y sobre sus principales características estético-musicales. Para tanto, dividimos esta



segunda parte del Capítulo III en dos tópicos: III.2.1 Géneros musicales y III.2.2. Características estético-musicales.

En el Capítulo IV, titulado “El pensamiento musical de Estercio Marquez Cunha”, abordamos la relación que el compositor tiene con la escritura. Dividimos este capítulo en dos partes. En la primera, que llamamos “IV. 1 Sobre componer y escribir”, nos basamos en el libro del compositor español José María García Laborda (LABORDA, 2004, p. I-XIX) y reflexionamos sobre la importancia de los escritos de los compositores del siglo XX. También comentamos la relación de Cunha con la poesía, puesto que escribe poemas que aparecen en algunas de sus obras para coro, Música-Teatro o en sus canciones. Además de los textos publicados y de los poemas que aparecen en sus composiciones, Cunha tiene guardados algunos poemas, textos escritos para sus familiares y apuntes para clases y cursos que ha impartido y aún sigue impartiendo.

En la segunda parte del Capítulo IV, “IV.2 Comentarios sobre los textos y artículos publicados de Estercio Marquez Cunha”, nos enfocamos en los escritos en los que aparecen el pensamiento musical y estético del compositor. El criterio que utilizamos para la selección de los textos comentados en esta parte fue el de haber sido publicados. Son un total de doce textos, comprendiendo un periodo que va desde 1975 hasta 2004. Hacemos esta aclaración porque si comparamos el número de escritos con el número de composiciones de Cunha, vemos que las publicaciones de textos realmente son pocas.

Pese al escaso número de textos, ellos tratan de temas que interesan mucho a los estudiantes de música, intérpretes o compositores, educadores, investigadores y, también, a la sociedad en general. A partir de la selección, la lectura y el análisis de esos textos, creamos cinco categorías, a saber:

1. Cuatro textos en un periódico no académico de su provincia;
2. Un texto en una revista académica;
3. Comentarios en tres ediciones de partituras de obras suyas;
4. Dos textos en anales académicos;
5. Una presentación y una solapa de libros de otros autores.

Seguimos el orden cronológico en la presentación de las categorías y en la estructura de cada una de ellas.

Después de conocer los orígenes y la trayectoria del compositor y, también, su relación con la poesía y parte de sus pensamientos musicales que aparecen en sus textos publicados, en el Capítulo V, intitulado “El género Música-Teatro en Estercio Marquez Cunha: análisis de las obras seleccionadas”, tratamos sobre las obras de este género compuestas por Cunha.

Entre los géneros musicales visitados por Cunha, el “Música-Teatro” es uno de los más significativos para la representatividad de su estilo y estética compositiva. Además, percibimos que, entre sus obras, este género muestra una gran relación con su trayectoria, desde su adolescencia, cuando estudió ballet en Goiânia, pasando también por la maestría y el doctorado en los Estados Unidos de América, bajo la orientación de dos compositores y de un director teatral en la *Oklahoma City University* y la *Oklahoma University*: Ray Edward Luke (1928-2010), Michael Hennagin (1936-1993) y Carveth J. Osterhaus (1937-2013), respectivamente, que ejercieron mucha influencia sobre él.

Por lo tanto, en el Capítulo V, en su primera parte titulada “V.1 Las obras del género Música-Teatro compuestas por Estercio Marquez Cunha”, analizamos las obras de este género que compuso y que hasta el momento son nueve, comprendiendo un periodo que va desde 1977 hasta 2016. Investigamos cada una de estas obras de manera general y, enseguida, seleccionamos dos de ellas para examinarlas de forma más profunda y detenida. Son ellas: “*O Guarda-Noite*” (1977) y “*Tempo*” (1978). Esto se encuentra en la parte V.2 “Análisis de las obras seleccionadas”.

Los criterios para la elección de estas dos obras específicas fueron los siguientes:

1. Se trata de las dos primeras obras compuestas por Cunha en este género y ambas fueron escritas en el final de los años 70. Esa época fue un importante periodo para la historia de la música brasileña del siglo XX;
2. La primera obra posee texto y la segunda es solamente instrumental, ejemplificando dos maneras distintas que Cunha utiliza para la composición de este género;
3. En estas dos obras la temática y la presencia femeninas son factores relevantes: en “*O Guarda-Noite*” el compositor explica, en la partitura, que la interpretación

- deben realizarla solamente mujeres; en “*Tempo*” el papel principal, la persona que toca una cadena, debe ser interpretado también por una mujer;
4. Las relaciones entre estas dos obras y los textos escritos por Cunha en el mismo periodo, el final de los años 70 y el inicio de los años 80, son significativas;
  5. Otra característica común entre estas dos obras es que ambas tratan en su temática central de la cuestión del tiempo y del paso del tiempo;
  6. La presencia del silencio en estas dos obras como elemento estructural.

Esta investigación contribuyó mucho para nuestra carrera y experiencia académicas, pues enseñamos en la *Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC)* de la *Universidade Federal de Goiás (UFG)*, donde desarrollamos proyectos con alumnos de los cursos de Licenciatura en Música y Licenciatura en Artes Escénicas. También en el Capítulo V, en su tercera parte “V.3 Dos montajes”, presentamos dos ejemplos de montajes de obras de Cunha, del género Música-Teatro, que realizamos con alumnos de esta institución, que resultaron en un registro de audio y en un DVD inéditos.

En el primer ejemplo, presentamos un audio de “*O Guarda-Noite*” (1977), originalmente grabado en 1994, cuando ensayamos y dirigimos a un grupo de alumnas de la UFG. Comentamos el proceso de este montaje y creemos que se trata de un registro válido, aunque sin imágenes, puesto que todavía no teníamos una grabación disponible para conocer la obra o aproximarnos de ella. En 1994, la grabación se realizó en cinta casete, solo para registro de uno de los últimos ensayos generales para la presentación de nuestras alumnas. Es importante subrayar que la reproducción de esta cinta casete para CD fue realizada en 2005, por el compositor goianiense Paulo Guicheney, ya como parte de las investigaciones para la elaboración de esta Tesis Doctoral. Trabajamos con Guicheney, que fue alumno de composición de Cunha, en la edición de la reproducción y, juntos, conseguimos mejorar bastante la calidad sonora y musical del registro de 1994.

En el segundo ejemplo presentamos un DVD de la obra “*Tempo*” (1978), realizado también con alumnos de la EMAC/UFG, en 2012. Se comenta el proceso de montaje del concierto que culminó con la grabación del DVD en vivo. Este montaje, desde su inicio, se realizó como parte de las investigaciones realizadas para la elaboración de esta Tesis. Trabajamos con alumnos de los cursos de Licenciatura y Posgrado en Música y también con alumnos de Licenciatura en Artes

Escénicas de esta institución. De la misma manera, no existía un registro anterior disponible de la obra, ni en audio ni en DVD.

Creemos que los dos registros aquí presentados servirán como contribuciones para estudios e interpretaciones posteriores de estas y de otras obras de Cunha, independientemente de que sean del género Música-Teatro. Este trabajo pretendió contribuir a la divulgación de la trayectoria, de los pensamientos musicales y de la obra del compositor. Los datos y las informaciones investigados y aquí registrados, todavía no se encuentran fácilmente disponibles o han sido divulgados para personas de otros países o de lugares distantes de la región centro-oeste de Brasil.

Por fin, en el Capítulo VI, “Relaciones entre la Trayectoria, el Pensamiento y Obra (Música-Teatro) de Esterco Marquez Cunha: cuerpo, sonido y silencio en la construcción del performance musical”, analizamos las relaciones existentes entre la trayectoria del compositor, sus ideas, concepciones y pensamientos musicales y sus obras del género Música-Teatro compuestas en el final de los años 70. Dar a conocer la coherencia entre vida, pensamiento y arte, en su caso, es lo que hacemos en el capítulo final de este trabajo, además de reflexionar sobre cómo las conexiones entre cuerpo, sonido y silencio pueden contribuir al proceso de preparación para la performance de estas obras.

## I.1 Objetivos

El **objetivo principal** de esta investigación ha sido presentar la trayectoria del compositor y de su producción musical, demostrar cómo el compositor concibe conexiones entre cuerpo, sonido y silencio y el proceso de preparación para la performance de sus obras del género Música-Teatro compuestas en el final de los años 70.

Los **objetivos complementarios** que nos proponemos alcanzar en esta investigación fueron los siguientes:

- Trazar un breve panorama de la música brasileña en la segunda mitad del siglo XX;
- situar la figura del compositor Cunha en este panorama;
- presentar hechos relevantes de la trayectoria del compositor en su contexto histórico y geográfico;

- presentar las ideas, concepciones y pensamientos musicales del profesor-compositor presentes en los textos y artículos publicados por Cunha;
- contextualizar las obras del género música-teatro de Cunha;
- estudiar detenidamente dos de sus obras del género música-teatro: “*O Guarda-Noite*” (El Sereno) y “*Tempo*” (Tiempo), compuestas, respectivamente, en 1977 y 1978, analizándolas musicalmente;
- destacar y analizar cómo el compositor trató el silencio en estas dos obras específicas y la relación con los textos escritos en el mismo periodo abordado por estos temas;
- presentar registros inéditos de audio y DVD de las obras “*O Guarda-Noite*” y “*Tempo*”, respectivamente;
- discutir las relaciones entre cuerpo, sonido y silencio como elementos estructurantes para la performance del músico-actor;
- dar a conocer la obra de Cunha, el género Música-Teatro presente en su obra, y también sus textos ya publicados en Brasil, en España y en otros países de lengua española.

## **I.2 Estado de la cuestión**

Actualmente, tenemos disponibles algunos trabajos de investigación sobre Cunha. Prestaremos especial atención a las Disertaciones de Maestría y Tesis Doctorales presentadas en Brasil sobre el compositor y sus obras. Para tanto, hemos seleccionado los trabajos aquí comentados en la página web de la *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES* ([www.capes.gov.br](http://www.capes.gov.br)), donde hay un banco de datos de tesis y disertaciones (*Banco de Teses e Dissertações*, disponible en <http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#!/>) presentadas en Programas de Posgrado reconocidos por el Ministerio de Educación de Brasil. A continuación, buscamos también en la página web del Programa de Posgrado de la EMAC-UFG (<https://mestrado.emac.ufg.br>).

La búsqueda realizada en el banco de tesis y disertaciones de la CAPES y en el Programa de Posgrado de la EMAC-UFG tuvo como objetivo mapear la producción de trabajos referentes al compositor y a su obra, con especial atención a los que presentasen alguna afinidad con la investigación aquí propuesta. El grupo de palabras clave utilizado para esta búsqueda –*Estercio Marquez Cunha*– se refiere

directamente a la temática de este estudio, estando presentes en los títulos y en los resúmenes de los trabajos disponibles en los sitios mencionados.

Inicialmente, hicimos una lectura preliminar de los resúmenes de todos los trabajos basados en el criterio propuesto para identificar aquellos que se encuadraban en la temática de nuestra investigación. A partir de ese punto, realizamos su lectura. Verificamos que algunos trabajos, aunque tuvieran el nombre del compositor en el título, no aportaban nada a la temática de esta investigación. Nuestra búsqueda tuvo dos excepciones: el trabajo de Santos (2017) que no cumplía los requisitos del criterio establecido, pero contenía, en su título y resumen, palabras que están relacionadas con nuestro trabajo, y Andrade (2000) que cumplía los requisitos del criterio establecido, pero curiosamente no constaba en la página web de la CAPES.

A continuación, citaré en orden cronológico, del más reciente al más distante, los trabajos a los cuales tuvimos acceso y que elegimos para lectura:

SANTOS, Kemuel Kesley Ferreira dos. **Música cênica para percussão: abordagem conceitual interpretativa e análise da obra Lost and Found, de Frederic Rzewski.** 2017. 111 f. Disertación (Maestría en Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

BARBARESCO FILHO, Eduardo. **Entretempos do corpo e da voz na escrita de artista como história: testemunho e (des)construção de representações na escritura biográfica de Esterco Marquez Cunha (Goiânia, dos anos 1965 a 2013).** 2015. 343 f. Tesis (Doctorado en Historia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

ANGELO, Jackes Douglas Nunes. **O gesto musical na interpretação de três obras para trombone de Esterco Marquez Cunha.** 2015. 51 f. Disertación (Maestría en Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

VIEIRA, Adriana Lemes Dias. **O piano nos trios de Esterco Marquez Cunha.** 2013. 133 f. Disertación (Maestría en Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

CARVALHO, Leonardo Victor de. **A obra vocal de Estercio Marquez Cunha: especificidades da música e memória musical no cenário goianiense.** 2012. 219 f. Disertación (Maestría en Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

GONÇALVES, Marina Machado. **As canções de Estercio Marquez Cunha sob o ponto de vista do pianista colaborador.** 2014. 265 f. Tesis (Doctorado en Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

GARCIA, Nilséa Maioli. **A música para piano de Estercio Marquez Cunha: estudo de uma linguagem musical.** 2002. 179 f. Disertación (Maestría en Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2002.

SILVA, José Alessandro Gonçalves. **Aspectos do controle de ar na performance de Dois Movimentos para clarineta solo de Estercio Marquez Cunha.** 2002. 65 f. Disertación (Maestría en Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2002.

ANDRADE, Martha Martins de Castro. **Poética musical como instauração de mundo pelos caminhos de Estercio Marquez Cunha.** 2000. 238 f. Disertación (Maestría en Musicología) – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 2000.

### **I.3 Metodología**

Al elegir como tema la música de un compositor vivo, su trayectoria, pensamientos y obras del género Música-Teatro, esta investigación llevó en consideración la idea del escritor italiano Umberto Eco, que, comentando esta cuestión en “¿Temas antiguos o temas contemporáneos?” [*Argomenti antichi o argomenti contemporanei?*] escribe:

[...] De cierto no hay reglas precisas: y un investigador valiente puede llevar a cabo un análisis histórico o estilístico sobre un autor contemporáneo con la misma penetración y precisión filológica con que se trabaja sobre uno antiguo. [...] Por esto el único consejo que me siento capaz de dar es: *trabaje sobre un contemporáneo como si fuera un antiguo y sobre un*

*antiguo como si fuera un contemporáneo. Será más divertido y hará un trabajo más serio* (ECO, 1977, p. 28).<sup>5</sup>

Para esta investigación se utilizó el método deductivo. De acuerdo con Severino (2007, p. 105), la deducción es el “procedimiento lógico, raciocinio, por el cual se puede obtener de una o de varias proposiciones (premisas) una conclusión que de ellas proviene por fuerza puramente lógica. La conclusión proviene necesariamente de las premisas”.<sup>6</sup> Es decir: se parte de lo universal para lo singular, lo particular.

Los métodos de procedimiento adoptados fueron:

1. Método histórico: recopilamos los materiales; buscamos los artículos (fuentes primarias y secundarias); entrevistamos al compositor; entrevistamos a personas que participaron, directa o indirectamente, en los acontecimientos citados o narrados en este trabajo.
2. Método analítico: definimos los criterios para la selección de los textos a analizar; analizamos los textos seleccionados; definimos los criterios para la selección de las partituras a analizar; examinamos las partituras elegidas.

Los métodos de procedimiento pueden definirse como “[...] etapas más concretas de la investigación, con finalidad más restringida en términos de explicación general de los fenómenos y menos abstractas. [...] Presuponen una actitud concreta con relación al fenómeno y se limitan a un dominio particular”<sup>7</sup> (MARCONI; LAKATOS, 2010, p. 88).

---

<sup>5</sup> Traducción nuestra de: “[...] *Certo non esistono regole precise: e un bravo ricercato repù condurre un'analisi storica o stilistica su un autore contemporaneo con la stessa penetrazione e precisione filologica con cui si lavora su uno antico. [...] Per cui l'unico consiglio che mi sentirei veramente di dare è: lavorate su un contemporaneo come se fosse un antico e su un antico come se fosse un contemporaneo. Vi divertirete di più e farete un lavoro più serio*” (ECO, 1977, p. 28).

<sup>6</sup> Traducción nuestra de: “*procedimento lógico, raciocínio, pelo qual se pode tirar de uma ou de várias proposições (premissas) uma conclusão que delas decorre por força puramente lógica. A conclusão segue-se necessariamente das premissas*” (SEVERINO, 2007, p. 105).

<sup>7</sup> Traducción nuestra de: “[...] *etapas mais concretas da investigação, com finalidade mais restrita em termos de explicação geral dos fenômenos e menos abstratas. [...] Pressupõem uma atitude concreta em relação ao fenômeno e estão limitados a um domínio particular*” (MARCONI; LAKATOS, 2010, p. 8).



## I.4 Fuentes empleadas

Las **fuentes primarias** utilizadas para la realización de esta Tesis fueron:

- Los textos y artículos publicados de Cunha, que, hasta el momento, suman doce documentos. Comprenden un periodo de prácticamente treinta años, empezando en 1975 y llegando a 2004. La temática que el autor aborda es bastante variada. Encontramos textos que tratan sobre la polución sonora que la sociedad vivía ya en enero de 1975, pasando por la función educadora del arte, que forma ciudadanos críticos, los cambios sufridos por la canción con el surgimiento de la Industria Cultural, en el siglo XX, y la comercialización de la música, hasta llegar a la conservación del patrimonio artístico-cultural de un pueblo y las relaciones entre tiempo y memoria.

Cunha también comenta algunos de sus conceptos de música y composición; la importancia del silencio en algunas de sus obras y el movimiento lento presente en su estética; la pérdida de la dualidad, para el público, al explicar una obra musical antes de escucharla; su relación con la poética del cristianismo; el papel de la Universidad para la educación del ciudadano-conocedor, el individuo capaz de elegir, seleccionar; la música en la Universidad brasileña; las relaciones entre música y lenguaje, música y tiempo, música y memoria y, por fin, música y poesía, entre otras cuestiones abordadas por el compositor.

Aunque su estilo de escritura es conciso, ya que sus textos son casi siempre muy cortos, Cunha es profundo y filosófico en sus reflexiones. Sus escritos permanecen actuales y, muchas veces, atemporales. Citamos, a seguir, sus referencias bibliográficas en orden cronológico. Seguimos el orden cronológico en la presentación de las categorías que creamos y en la estructura de cada una de ellas. Son las siguientes:

- Cuatro textos en un periódico no académico de su provincia:  
 CUNHA, Estercio Marquez. O silêncio, uma solução. **Jornal O Popular**, Suplemento Cultural, Goiânia, 12/01/1975.  
 CUNHA, Estercio Marquez. Arte – Função Educação. **Jornal O Popular**, Goiânia, p. 11, 30/03/1975.

CUNHA, Estercio Marquez. Música Popular – de um espontâneo cantar a um sofisticado modismo. **Jornal O Popular**, Goiânia, p. 11, 22/06/1975.

CUNHA, Estercio Marquez. De cultura e cidadania. **Jornal O Popular**, Goiânia, 02/01/2002.

- Un texto en una revista académica:

CUNHA, Estercio Marquez. Música: mudança de atitude na sociedade atual. **Revista Goiana de Artes** (Universidade Federal de Goiás), Goiânia, v. 3, n. 2, p. 155-161, jul./dez. 1982.

- Comentarios en tres ediciones de partituras (manuscritas) de obras suyas:

CUNHA, Estercio Marquez. Três peças de Estercio Cunha. **Revista Goiana de Artes** (Universidade Federal de Goiás), Goiânia, v. 5, n. 2, p. 211-225, jul./dez. 1984.

CUNHA, Estercio Marquez. Três peças para soprano, flauta e violão. **Revista Goiana de Artes** (Universidade Federal de Goiás), Goiânia, v. 6, n. 1, p. 43-55, jan./dez. 1985.

CUNHA, Estercio Marquez. O ofício do homem. **Separata da Revista Goiana de Artes** (Universidade Federal de Goiás), Goiânia, v. 7, n. 1, p. 91-128, jan./dez. 1986.

- Dos textos en anales académicos:

CUNHA, Estercio Marquez. Influências culturais na formação do professor. *En*: VVAA. **Anais do IV Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical**. Goiânia, 1995. p. 19-20.

CUNHA, Estercio Marquez. Alternativas contemporâneas para a música na Universidade Brasileira. *En*: VVAA. **Anais do X Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Goiânia, 27 a 30 de agosto de 1997. p. 176-177.

- Una presentación y una solapa de libros de otros autores:

CUNHA, Estercio Marquez. Apresentação. *In*: SÁ, Leomara Craveiro de (org.). **A teia do tempo e o autista: música e musicoterapia**. Goiânia: UFG, 2003. p. 11-12.

CUNHA, Estercio Marquez. Solapa del libro. *In: LINHARES, Robervaldo. Poemas de amor e variações*. Goiânia: Ponto & Traço, 2004. p. 72.

- Manuscritos de las partituras de las obras del género Música-Teatro de Estercio Marquez Cunha. Citémoslos abajo, con sus respectivas fechas de composición y en el orden cronológico:

*O Guarda-Noite* (El Sereno), junio de 1977;

*Tempo* (Tiempo), marzo de 1978;

*Lírica infantil*, septiembre de 1982;

*Brincadeiras no piano* (Juegos en el piano), junio de 1983;

*Natal* (Navidad), mayo de 1984;

*Ofício do homem* (Oficio del hombre), octubre de 1985;

*Rizoma*, enero de 2001;

*Diálogo*, 2011;

*Um homem só* (Un hombre solo), abril de 2016.

Observamos que la primera y la segunda obras ("*O Guarda-Noite*" y "*Tempo*") fueron compuestas antes del periodo de estudios que Cunha pasó en los Estados Unidos de América. Después, en la década de 80, podemos dividir en dos partes las obras del género Música-Teatro: en 1982 y 1983, el compositor escribió dos piezas para niños: "*Lírica infantil*" y "*Brincadeiras no piano*". En 1984 y 1985, compuso dos piezas sacras: "*Natal*" y "*Ofício do homem*", las dos para músicos adultos.

A partir del año 2001, vemos tres piezas distintas, cada una con su temática. "*Rizoma*", compuesta en 2001, es una obra cómica para un grupo instrumental de cámara. "*Diálogo*", de 2011, fue escrita para un trombón y una voz masculina y la última compuesta en este género hasta el momento, "*Um homem só*", de 2016, para un percusionista bailarín.

Tuvimos acceso a todas estas partituras por medio de fotocopias de los originales cedidos por el propio compositor y también por medio de fotografías digitales que realizamos en visitas efectuadas al archivo del compositor. Desafortunadamente solamente se publicaron dos: *O Guarda-Noite* y *Ofício do homem*. La partitura manuscrita del *Guarda-Noite* fue publicada en el libro *O*

*Peixenauta* (SCHMALTZ, 1983). En el libro *O Apolíneo e o Dionisíaco em Yêda Schmaltz e Estercio Marquez Cunha* (SPENCIERI, 2009), se publicó una partitura editada de la misma obra. La partitura manuscrita de *O Ofício do Homem* fue publicada en la *Revista Goiana de Artes*, Vol. 7, n.1 (1986).

- Fotografías del acervo personal y familiar del compositor.  
Muchas fotografías fueron cedidas por el propio compositor y otras fueron realizadas expresamente para este trabajo.

Las **fuentes secundarias** utilizadas para la realización de esta Tesis fueron:

- entrevistas realizadas por la autora al compositor;
- entrevistas realizadas por la autora con personas que participaron, directa o indirectamente, de los acontecimientos citados o narrados en este trabajo;
- artículos académicos existentes sobre el compositor y su obra;
- disertaciones de maestría sobre el compositor y su obra;
- tesis de doctorado sobre el compositor y su obra;
- textos en periódicos no académicos escritos sobre el compositor y su obra;
- programas y notas de programas de conciertos donde se interpretaron obras de Estercio Marquez Cunha;
- grabaciones en cinta casete, CD y DVD de obras del compositor;
- encartes de los CDs y DVD grabados con obras de Cunha;
- páginas web relacionadas con los temas estudiados;
- fotografías e imágenes del compositor y de su obra en internet;
- grabaciones de obras del compositor disponibles en internet.

## **I.5 Problemas planteados**

Planteamos tres problemas centrales en este trabajo:

El primer punto planteado se refiere al contexto de la producción de los compositores brasileños contemporáneos de Estercio Marquez Cunha. En Brasil, la música del siglo XX ha pasado por diversos cambios y movimientos importantes que surgieron en los centros culturales de São Paulo, Río de Janeiro y Bahía, como una respuesta al nacionalismo tradicional de la primera mitad del siglo (NEVES, 2008).

Las técnicas de composición de aquel momento histórico, músicas dodecafónicas, seriales o simplemente atonales, aleatorias, electroacústicas y del género música-teatro, entre otras, aparecen también en las obras de los compositores brasileños.

Ante este contexto nos cuestionamos hasta qué punto la obra de Cunha tuvo influencia de estos movimientos, por estar en el centro-oeste de Brasil, aislado, por lo tanto, de tales acontecimientos. También cuestionamos cómo su obra reflejó esas tendencias.

El segundo punto está relacionado al género música-teatro en la década de 70 en Brasil. En el siglo XX, hubo un interés cada vez mayor por parte de los compositores en mezclar la música con las artes escénicas, fuera del género ópera (SALZMAN; DESI, 2008). Cuestionamos cómo se realizaron las obras del género música-teatro entre los compositores brasileños de los años 70; cómo se pusieron en evidencia las relaciones entre cuerpo, sonido, silencio y tiempo en obras de este género.

Los conceptos de silencio y tiempo y sus formas de utilización por parte de los compositores fueron modificados en la música del siglo XX (FERRAZ, 2014). También cuestionamos el abordaje del silencio y cómo la forma de su percepción se refleja en las obras de este período en Brasil, más precisamente en la obra de Estercio Marquez Cunha.

Por fin, el tercer punto muestra la importancia de discutir el tema para la optimización de las performances con énfasis en las obras del género música-teatro. Todo músico tiene en su propio cuerpo su instrumento primordial. Las relaciones entre cuerpo y performance musical son basales (PEDERIVA, 2004). El intérprete de las obras del género música-teatro debe ser un músico-actor o un actor-músico. El gesto corporal es el propio sonido. Un músico instrumentista o cantor, sin vivencias teatrales o sin una conciencia corporal bien trabajada, tendrá dificultades para interpretar a contento las obras de este género. Nos preguntamos cómo podemos optimizar las performances de obras de este género; cómo los intérpretes deben prepararse para los procesos de estudio e interpretación de una obra del género música-teatro.

Por lo tanto, la discusión aquí propuesta pasa a ser pertinente como contribución para la aclaración de la problemática anteriormente expuesta que posibilitará alcanzar el objetivo principal de esta tesis, es decir, presentar la trayectoria de Estercio Marquez Cunha y de su producción, demostrar cómo el

compositor concibe conexiones entre cuerpo, sonido y silencio y el proceso de preparación para el performance de estas obras.

## II LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX: LA MÚSICA BRASILEÑA, EL FINAL DE LOS AÑOS 70 Y EL COMPOSITOR ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

En este capítulo trazamos un breve panorama de la música brasileña en la segunda mitad del siglo XX para situar a Estercio Marquez Cunha, su trayectoria y sus obras en ese periodo. Destacamos el final de los años 70, que incluye el periodo en que se compusieron las obras del género Música-Teatro que analizaremos en este trabajo (1978 y 1979). Para tanto, dividimos el Capítulo II en tres partes distintas: II.1. Panorama de la música brasileña en la segunda mitad del siglo XX; II.2. Música Brasileña en el final de los años 70 y II.3. Contextualización de Estercio Marquez Cunha y de las obras elegidas en este escenario.

### II.1 Panorama de la música brasileña en la segunda mitad del siglo XX

Para Eric Hobsbawm la estructura del Breve Siglo XX puede dividirse en tres partes distintas: la Era de la Catástrofe (desde 1914 hasta después de la II Guerra Mundial), la Era de Oro (aproximadamente los 25 o 30 años siguientes) y la última parte del siglo (a partir de los años 70). En la Era de Oro hubo un extraordinario crecimiento económico y transformación social. La sociedad humana cambió de manera profunda en un periodo muy corto de tiempo. A partir de los años 70 comienza una nueva era de descomposición, incertidumbre y crisis. En los años 80 y 90 aumentaba la melancolía *fin-de-siécle* (HOBBSAWM, 1995). En las palabras del autor:

[...] Visto desde el privilegiado punto de vista de la década de 1990, el Breve Siglo XX pasó por una corta Era de Oro, entre una crisis y otra, y entró en un futuro desconocido y problemático, pero no apocalíptico. Con todo, [...], habrá un futuro. [...] en cuanto haya raza humana habrá historia. (HOBBSAWM, 1995, p. 16).<sup>8</sup>

En 1942, Brasil entró en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), al lado de Estados Unidos de América. En 1944 y 1945 la *Força Expedicionária Brasileira (FEB)* participó del combate en suelo italiano con 25 mil hombres, de los cuales 451

---

<sup>8</sup> Traducción nuestra de: “[...] *Visto do privilegiado ponto de vista da década de 1990, o Breve Século XX passou por uma curta Era de Ouro, entre uma crise e outra, e entrou num futuro desconhecido e problemático, mas não apocalíptico. Contudo, [...], haverá um futuro. [...] enquanto houver raça humana haverá história*” (HOBBSAWM, 1995, p. 16).

murieron en combate (ALMANAQUE ABRIL, 2000). Estas cifras representan un número pequeño de militares en el campo de guerra, en comparación con los de Estados Unidos de América o de países europeos, pero para Brasil esta participación representó un esfuerzo significativo.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Europa tuvo enormes perjuicios, por haber sido el principal escenario de los conflictos. El mundo vivía el delicado momento de la posguerra. Durante el conflicto, los gastos fueron enormes y en todo el mundo se perdieron millones de vidas. El mundo necesitaba una reorganización. A partir de 1945 empieza el proceso de reconstrucción física, económica y social de los países envueltos en el conflicto mundial. Algunos países fueron más afectados que otros, pero todo el mundo sufrió los reflejos económicos y sociales provenientes de la Segunda Guerra.

Lo que sucedió entre 1949 y 1991 fue lo siguiente:

Después de la Segunda Guerra Mundial, EE.UU. y la URSS disputan la hegemonía planetaria en la Guerra Fría: intensa batalla económica, diplomática y tecnológica por la conquista de zonas de influencia en el mundo, que estaba dividido en dos bloques, el capitalista (liderado por EE.UU.) y el socialista (comandado por la URSS). Provoca una carrera armamentista que se extiende durante décadas y coloca a la humanidad bajo la amenaza de una guerra nuclear. El hito final de la Guerra Fría es la disolución de la URSS, en 1991. (ALMANAQUE ABRIL, 2000, p. 411-412).<sup>9</sup>

En Brasil, al final de la llamada Era Vargas, el retorno de los soldados brasileños que participaron en la Segunda Guerra Mundial, causa entusiasmo popular y acelera las presiones de democratización. En enero de 1946 asume el gobierno el general Eurico Gaspar Dutra. En 1950 Vargas gana las elecciones presidenciales, suicidándose en 1954. En 1955 Juscelino Kubitschek es elegido presidente. Se da prioridad a los sectores de energía, transporte, alimentación, industria de base y educación. La capital de Brasil deja de ser la ciudad de Río de Janeiro y Brasilia, la nueva capital, es inaugurada en 1960. El gobierno de Kubitschek trabaja para expandir la nación hacia el centro y el norte de Brasil, abriendo nuevas carreteras: comienza en Brasil la Era de Oro.

---

<sup>9</sup> Traducción nuestra de: “Após a II (sic) Guerra Mundial, EUA e URSS disputam a hegemonia planetária na Guerra Fria – intensa batalha econômica, diplomática e tecnológica pela conquista de zonas de influência no mundo, que se encontra dividido em dois blocos, o capitalista (liderado pelos EUA) e o socialista (comandado pela URSS). Provoca uma corrida armamentista que se estende por décadas e coloca a humanidade sob a ameaça de uma guerra nuclear. O marco final da Guerra Fria é a dissolução da URSS, em 1991” (ALMANAQUE ABRIL, 2000, p. 411-412).



El 31 de marzo de 1964 las Fuerzas Armadas de Brasil deponen al presidente João Goulart. Brasil pasa a vivir bajo el Régimen Militar. Contra el comunismo y por la defensa de la democracia, Brasil permanecerá bajo la Dictadura Militar hasta 1984. En ese periodo, Brasil sufrió consecuencias significativas en la producción artístico-cultural y educativa. A partir de 1968, aumentan las acciones de grupos de lucha armada y, como consecuencia, a partir de 1969 se instaura el periodo de censura, represión, persecución política, torturas y desaparición de personas.

Los reflejos de este cuadro sobre la música fueron sentidos por los compositores brasileños. Toda la clase artística, incluyendo los compositores, vivió años muy difíciles en este periodo. La situación no se limitó a Brasil, sino también a toda América Latina, con regímenes totalitarios en países como Argentina, Chile, Paraguay, Perú, Venezuela, Ecuador y Cuba.

Es importante observar la proporción y el contexto que la música de América Latina ocupa en las obras de referencia de la Historia de la Música Occidental del Siglo XX. Robert P. Morgan destina un corto capítulo titulado “América Latina” en su libro “La Música del Siglo XX”. En él solamente son citados dos compositores brasileños: Carlos Gomes, compositor de óperas del siglo XIX y Heitor Villa-Lobos, bastante conocido internacionalmente. También son citados el mexicano Carlos Chávez y el argentino Alberto Ginastera. En el tópico “Otros Latinoamericanos” aparecen otros tres nombres: el mexicano Julián Carrillo y dos compositores argentinos que desarrollaron sus carreras fuera de América Latina: Mauricio Kagel, en Alemania, y Mario Davidovsky, en Estados Unidos. Ningún compositor brasileño es mencionado en este tópico (MORGAN, 1999).

El argentino Mauricio Kagel ocupa un lugar de destaque en el libro “La Música Contemporánea a partir de 1945”, de Ulrich Dibelius. Aparece junto a nombres como Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Hans Werner Henze, Luigi Nono, Henri Pousseur, Gottfried Michael Koenig, Luciano Berio, Gyorgy Ligeti y John Cage, en el tópico “La joven generación”. Kagel aparece también en otra parte del libro, en el tópico “Música sobre Música”, al lado de Witold Lutoslawsky (DIBELIUS, 2004).

América Latina aparece en el tópico llamado “A modo de panorámica” en el que se citan algunos compositores brasileños. Dibelius menciona la formación de dos grupos de compositores en Brasil: *Música Nova*, de Santos y São Paulo, con Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella y Rogério Duprat y el *Grupo de Compositores de Bahía*, fundado por Ernst Widmer, que emigró de Suiza a

Brasil en 1956, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira y Jamary de Oliveira, entre otros.

Estos dos grupos tienen relación con el compositor alemán que emigró a Brasil en 1937 y que ejerció una influencia ideológica sobre estos y muchos otros músicos, educadores y compositores brasileños: Hans-Joachim Koellreutter. Dibelius también cita a otros cuatro compositores brasileños: José Almeida Prado, Agnaldo Ribeiro, Marlos Nobre y Jorge Antunes (DIBELIUS, 2004).

Debemos subrayar que la llegada a Brasil del alemán Hans Joachim Koellreutter es un ejemplo del éxodo artístico-musical que Europa sufrió debido a los conflictos y dificultades causados por la Segunda Guerra Mundial. Él también invitó al suizo Ernst Widmer para que viniera a Brasil. El movimiento de los músicos europeos: compositores, profesores e instrumentistas partiendo desde Europa rumbo a las Américas, también tendrá una gran influencia sobre la actuación de músicos, educadores y compositores en Brasil. Koellreutter estudió con Paul Hindemith y también fue bastante influenciado por el maestro Hermann Scherchen que era un respetado flautista y ya había dado inicio a su carrera como director en Alemania cuando su familia, simpatizante del nazismo, lo denunció a la Gestapo por ser novio de una joven judía. Koellreutter se exilió en Brasil, estableciéndose inicialmente en Río de Janeiro y desarrolló un importante papel junto a compositores brasileños.

En 1939 Koellreutter fundó el movimiento "*Música Viva*", que se extendió de 1939 hasta 1950, teniendo entre sus alumnos a los compositores Cláudio Santoro, César Guerra Peixe, Eunice Katunda y Edino Krieger. Terminada la Segunda Guerra Mundial pudo volver a Europa y después de un periodo de trabajos y viajes por diferentes países del mundo, Koellreutter vuelve a Brasil en 1975, cuando fija su residencia, hasta el final de su vida, en São Paulo. Carlos Kater (2016, p. 89) escribe:

De manera general, la importancia del movimiento *Música Viva* todavía es subvaluada. Los jóvenes compositores Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Eunice Katunda y Edino Krieger, entre otros músicos, liderados por Koellreutter, no son tan solo responsables por la primera fase de la composición atonal y dodecafónica de la música brasileña. Les cabe a ellos, más precisamente, la creación de una nueva perspectiva de la producción musical, inserida en una concepción contemporánea de la función social del artista. Como movimiento, *Música Viva* generó intensa dinámica cultural, agregando al amplio conjunto de actividades promovidas –conciertos, audiciones experimentales, conferencias, cursos, programas de radio,

edición de boletines y de partituras etc. –temas contemporáneos para reflexión y oportunidades intrigantes para debates. Todas esas iniciativas se ofrecieron como ricas alternativas de participación, provocando una aceleración en la comprensión del arte, del músico y de sus respectivos papeles en la sociedad de su época. *Música Viva* fue un movimiento musical concebido bajo el triple enfoque: Educación (formación) –Creación (composición)– Divulgación (interpretación, presentaciones públicas, ediciones, transmisiones radiofónicas) que, integrados, tuvieron intensidades proporcionales a lo largo de su existencia. (Itálicos nuestro).<sup>10</sup>

Tal vez la música brasileña de la segunda mitad del siglo XX haya sido menos conocida en el mundo durante el siglo pasado y en el propio Brasil, debido a la falta de publicaciones relativas al tema en su propio país. Solamente en 1981 se publicó el libro del musicólogo brasileño José Maria Neves: *Música Contemporânea Brasileira* (NEVES, 1981). Esta fue la primera obra publicada en Brasil dedicada exclusivamente al tema: la música brasileña en el siglo XX. El autor dividió su libro en cuatro partes distintas: 1. Adviento de la conciencia nacional, 2. Música Viva, grupo de renovación, 3. Renacimiento del nacionalismo y 4. De lo nacional a lo universal. En esta última parte, además del Grupo Música Nova, de São Paulo y del Grupo de Compositores de Bahía, el autor comenta también el movimiento musical en Brasilia, en Río de Janeiro, compositores aislados y la música electroacústica en Brasil.

En la segunda edición de este libro (NEVES, 2008), revisada y ampliada por la profesora Salomea Gandelman, se añadió un artículo del propio autor, publicado originalmente en 1983 y titulado “*Música hoje no Brasil: partindo dos novíssimos*” [Música hoy en Brasil: partiendo de los nuevísimos]. En este texto Neves aborda la música brasileña entre 1963 y 1983, citando eventos importantes surgidos en ese periodo para la divulgación de la música brasileña contemporánea, tales como: los *Festivais de Música da Guanabara*, creados en Río de Janeiro, en 1969; la *Bienal de*

---

<sup>10</sup> Traducción nuestra de: “*De maneira geral, a importância do movimento Música Viva é ainda hoje sub-avaliada. Os jovens compositores Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger, entre outros músicos, liderados por Koellreutter, são não apenas responsáveis pela primeira fase da composição atonal e dodecafônica da música brasileira. Cabe a eles mais precisamente a criação de uma nova perspectiva da produção musical, imbricada numa concepção contemporânea da função social do artista. Enquanto movimento que foi, Música Viva gerou intensa dinâmica cultural, agregando ao amplo conjunto de atividades promovidas - concertos, audições experimentais, conferências, cursos, programas de rádio, edição de boletins e de partituras, etc. – temas contemporâneos para reflexão e oportunidades instigantes para debates. Todas essas iniciativas ofereceram-se como ricas alternativas de participação, provocando um aceleramento na compreensão da arte, do músico e de seus respectivos papéis na sociedade de sua época. Música Viva foi um movimento musical concebido sob o triplice enfoque: Educação (formação) – Criação (composição) – Divulgação (interpretação, apresentações públicas, edições, transmissões radiofônicas), que integrados tiveram intensidades proporcionais ao longo de sua existência” (KATER, 2016, p. 89).*

*Música Brasileira Contemporânea*, en Río de Janeiro, en 1975; el *Panorama da Música Brasileira Atual*, creado en 1978, por la *Escola de Música* de la *Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Hasta su quinta edición, el compositor Ricardo Tacuchian fue el coordinador de ese panorama.

También se mencionan eventos importantes que merecieron destaque en toda América Latina, además de en Brasil. Entre ellos podemos citar los *Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea*, que fueron creados por los compositores uruguayos Conrado Silva y Coriún Aharonián y tuvieron lugar entre 1971 y 1989 en diferentes países de América Latina, entre ellos Brasil. Otros compositores brasileños también son citados por Neves en el artículo, como: Esther Scliar, Jorge Antunes, Ricardo Tacuchian, Murilo Santos, Aylton Escobar, Marlos Nobre, Almeida Prado y jóvenes compositores, tales como Maria Helena Fernandes, Tato Taborda Jr. y Tim Rescala (NEVES, 2008).

Sobre los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea, Neves (2008, p. 346) comenta:

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea, que se componen de dos semanas de trabajos intensivos en cursos, conferencias, palestras, seminarios, talleres y audiciones con comentarios y debates, caminan hacia su decimosegunda edición, a ser realizada en enero de 1984, en el *Conservatório de Música de Tatuí*, en São Paulo. Se trata del más importante evento musical periódico relacionado con la música contemporânea latinoamericana. [...] En esos cursos, se observa con claridad la preocupación por la problemática latinoamericana, la búsqueda de soluciones propias para el caso de la música de América Latina, una representatividad realmente continental y una elección cuidadosa de los invitados de cada evento (medida por la actuación de los músicos en sus países). Todo ello sin desconsiderar lo que ocurre en el resto del mundo, puesto que para cada curso son invitados músicos con obra y acción significativas en diferentes países de América del Norte, de Europa, de África y de Asia, convocados para intercambio de experiencias y de ideas, sin caer en los círculos cerrados que acaban caracterizando los encuentros internacionales de ese tipo, realizados siempre y en todos los lugares con las mismas personas. De acuerdo con una norma adoptada desde el primero de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea, ningún artista o profesor, ni tampoco los miembros del equipo de organización, son invitados a más de dos eventos consecutivos. La tentación de la "piña", por lo tanto, se corta por la raíz. (Itálicos nuestros).<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Traducción nuestra de: "Os Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea, que se compõem de duas semanas de trabalhos intensivos em cursos, conferências, palestras, seminários, oficinas e audições com comentários e debates, caminham para sua décima segunda edição, a ser realizada, em janeiro de 1984, no Conservatório de Música de Tatuí, em São Paulo. Trata-se do mais importante evento musical periódico relacionado com a música contemporânea latino-americana. [...] Nesses cursos, vê-se, com clareza, a preocupação com a problemática latino-americana, a busca de soluções próprias para o caso da música da América Latina, uma representatividade realmente continental e uma escolha criteriosa dos convidados de cada evento

Volviendo al desconocimiento de la música brasileña de la segunda mitad del siglo XX, otro factor para tal problema tal vez sea también el tardío surgimiento de los programas de posgrado en música en las universidades brasileñas. En 1974 surge el primer programa de posgrado en Artes, en la *Universidade de São Paulo* y, en 1980, el primer programa de posgrado en Música, en la *Universidade Federal del Rio de Janeiro* (RAY, 2019). En abril de 1988 se fundó en Brasil la *Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, con el objetivo de promover y consolidar la investigación y los programas de maestría y doctorado en música en el país. El acta de la reunión de fundación del *ANPPOM* fue firmada en Brasilia por los socios fundadores Alda Oliveira, Cristina Magaldi, Estercio Marquez Cunha, Ilza Nogueira, Jmary Oliveira, Jorge Antunes, Manuel Veiga, Marisa Rezende y Raimundo Martins.<sup>12</sup>

Con el surgimiento y el crecimiento del número de programas de posgrado en música en Brasil a partir de los años 80, los congresos, las investigaciones y publicaciones sobre la música del propio país también surgen y crecen cada vez más. Sin embargo, resulta muy necesario conocer, investigar y publicar más sobre la música de los compositores brasileños del siglo XX.

## II.2 Música Brasileña en el final de los años 70

En los años 70 encontraremos entre los compositores de Brasil un momento de búsqueda de nuevos lenguajes composicionales y rupturas con el nacionalismo. En las palabras de Béhague (2002, p. 270):

A pesar de los limitados recursos del escenario musical brasileño, en los años 70 la mayoría de los compositores defendía la utilización de nuevos recursos y técnicas, en una completa ruptura con la tendencia predominante del nacionalismo musical. [...] Los principales nombres surgidos en los años

---

*(medida pela atuação dos músicos em seus países). Isso sem desprezo pelo que ocorre no resto do mundo, pois para cada curso são convidados músicos com obra e ação significativas em diferentes países da América do Norte, da Europa, da África e da Ásia, chamados para troca de experiências e de ideias, sem que se caia nos círculos fechados que acabam caracterizando encontros internacionais dessa espécie, feitos sempre e em todos os lugares com as mesmas pessoas. Por uma norma adotada desde o primeiro dos Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea, nenhum artista ou professor, nem mesmo os membros da equipe de organização, é convidado para mais de dois eventos consecutivos. A tentação da "panelinha" está, assim, cortada pela raiz" (NEVES, 2008, p. 346).*

<sup>12</sup> Disponible en: <https://anppom.org.br/sobre/>. Acceso el: 02/08/2020.

70 y 80 incluyen a Marlos Nobre, Jorge Antunes, Almeida Prado, Aylton Escobar, Ricardo Tacuchian, Jocy de Oliveira, Raul do Valle, Ronaldo Miranda y Vasconcellos Corrêa.<sup>13</sup>

Tal vez la expresión “*limitados recursos del escenario musical brasileño*”, utilizada por Béhague en este párrafo, traduzca las dificultades enfrentadas por los compositores en Brasil en aquel momento. El oficio de compositor no suele ser fácil en ninguna parte y en un país del tercer mundo, en aquel momento, tampoco lo era. Políticamente no era un momento fácil en Brasil: entre 1964 y 1984 el país pasó por una Dictadura Militar. Los estados que tenían un movimiento cultural más vivo también eran pocos: Río de Janeiro, la antigua capital de Brasil, São Paulo y Bahía eran los destaques. Los compositores que no eran de esos estados tenían mayores dificultades para conocerse, darse a conocer y divulgar sus obras en el país. Brasil, que cuenta con un gran número de compositores, es un país de dimensiones continentales. Debemos recordar que el mundo todavía no era globalizado y la internet no existía en los años 70.

Neves (2008) cita a compositores de otros estados de Brasil en el tópico de su libro titulado “Compositores aislados”. Del estado de Rio Grande do Sul son mencionados Armando Albuquerque, Bruno Kiefer, Breno Blauth y Luiz Carlos Vinholes. Del estado de São Paulo se mencionan dos compositores que no pertenecían al grupo *Música Nova* ni al nacionalismo de la escuela Camargo Guarnieri: Mário Ficarelli y José Antônio de Almeida Prado. Estercio Marquez Cunha es citado, en representación del estado de Goiás, como “[...] autor de muchas obras que exploran los caminos del serialismo y de la aleatoriedad (ver las *Músicas para piano n.º 37* y las siguientes, el *Quarteto n.º 3*, la *Peça para coro e orquestra*, y la *Lírica n.º 1* para sexteto vocal)” (NEVES, 2008, p. 301, traducción e itálico nuestros).<sup>14</sup> Las obras mencionadas por Neves fueron compuestas en 1969, 1971, 1972 y 1973, respectivamente. Se cita también a otros compositores: Delamar

<sup>13</sup> Traducción nuestra de: “*In spite of the limited means of the Brazilian musical scene, by the 1970’s most composers advocated the use of new musical resources and techniques, thus breaking completely with the predominant trend of musical nationalism. [...] The major figures who emerged in the 1970’s and 80’s included Marlos Nobre, Jorge Antunes, Almeida Prado, Aylton Escobar, Ricardo Tacuchian, Jocy de Oliveira, Raul do Valle, Ronaldo Miranda and Vasconcellos Corrêa*” (BÉHAGUE, 2002, p. 270).

<sup>14</sup> Traducción nuestra de: “[...] autor de muitas obras que exploram os caminhos do serialismo e da aleatoriedade (vejam-se as *Músicas para piano n.º 37* e as seguintes, o *Quarteto n.º 3*, a *Peça para coro e orquestra*, e a *Lírica n.º 1* para sexteto vocal)” (NEVES, 2008, p. 301).

Alvarenga, Jamil Maluf, Roberto Martins, Lourival Silvestre, Pêrsio Moreira da Rocha y Rodolfo Coelho de Souza.

Aunque en un contexto de dificultades, destacamos tres iniciativas que señalaron muy positivamente el universo de los compositores brasileños en la segunda mitad del siglo XX: la creación del *Festival Música Nova de Santos*,<sup>15</sup> en 1962, el surgimiento de la *Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*,<sup>16</sup> en el inicio de los años 70 y la creación de la *Bienal de Música Brasileira Contemporânea, en Río de Janeiro*, en 1975. Sobre estos dos últimos eventos, Béhague (2002, p. 270) comenta:

Durante el periodo 1975-97, la *Bienal de Música Brasileira Contemporânea*, organizada en Río, principalmente por Edino Krieger, representó un estímulo esencial para los compositores brasileños, mientras que la *Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, especialmente durante la gestión de la pianista Belkiss Carneiro de Mendonça, fue decisiva para crear un espíritu de Comunidad. (Itálicos nuestros).<sup>17</sup>

En Río de Janeiro, en 1969 y 1970, surgió por medio del *I* y del *II Festival de Música da Guanabara*, respectivamente, la idea que daría origen, algún tiempo después, a la *Bienal de Música Brasileira Contemporânea*, ambos eventos supervisados por Gonzaga da Gama Filho, secretario de la Educación del Estado de Guanabara. El compositor Edino Krieger fue el responsable por la elaboración del proyecto del tercero, pero después de la muerte de Gonzaga Gama Filho, el evento no contó con el mismo apoyo por parte de su sucesor: Vieira de Mello (KRIEGER, 2008).

El proyecto de Krieger solamente se realizó cinco años después, del 8 al 12 de octubre de 1975: la *I Bienal de Música Brasileira Contemporânea*, en la *Sala*

<sup>15</sup> Sobre el *Festival Música Nova de Santos*, hablaremos en el próximo tópico de este Capítulo.

<sup>16</sup> De acuerdo con el compositor brasileño Harry Crawl, presidente de la *Sociedade Brasileira de Música Contemporânea* entre 2002 y 2006, es difícil precisar la fecha exacta de la fundación de esta institución, pero a partir de los años 70 ella se mantuvo en actividad de forma más regular. La idea principal era crear una representación brasileña junto a la *International Society for Contemporary Music* (ISCM), fundada en Salzburgo, Austria, en la década de 1920 para difundir la música de los compositores vivos a través de los festivales *World Music Days*. Desafortunadamente, por cuestiones económicas, el contacto y esta representación siempre fueron muy difíciles para los compositores brasileños. La *Sociedade Brasileira de Música Contemporânea* estuvo activa hasta 2006 (CROWL, 2020) [Información obtenida por medio de correo electrónico en 04/08/2020].

<sup>17</sup> Traducción nuestra de: “*During the period 1975-97, the Bienal de Música Brasileira Contemporânea, organized in Rio mainly by Edino Krieger, represented a much-needed encouragement for Brazilian composers, while the Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, especially during the tenure of the pianist Belkiss Carneiro de Mendonça, was influential in creating a sense of Community*” (BÉHAGUE, 2002, p. 270).

*Cecília Meireles*, en Río de Janeiro. En su primera edición, diferentes intérpretes, grupos y orquestas interpretaron las obras de treinta y cinco compositores brasileños. Sobre la *I Bienal*, Krieger (2008, p. 354) escribió:

Se presentaron obras de 35 compositores de las más diversas tendencias estéticas, tradicionalistas y nacionalistas, como José Siqueira, Radamés Gnattali, Mignone, Souza Lima y Camargo Guarnieri, conviviendo pacíficamente con Santoro, Guerra-Peixe, Bruno Kiefer, Widmer y los más jóvenes y avanzados, como Jocy de Oliveira, Raul do Valle, Fernando Cerqueira, Lindembergue Cardoso, Jamary Oliveira, Aylton Escobar y Jorge Antunes.

Este pluralismo estético de la *I Bienal*, aprobado en declaración conjunta de todos los compositores presentes, que también enfatizaban la necesidad de dar continuidad a la iniciativa, daría el tono para la definición conceptual de las *Bienales*: un espacio abierto para la presentación periódica de una muestra de la producción musical brasileña reciente de todas las tendencias. (Itálicos nuestros).<sup>18</sup>

La *II Bienal*, realizada en 1977, presentó una novedad: un concurso nacional de composición. El objetivo era dar oportunidad a obras de jóvenes compositores y también asegurarles un espacio. En su segunda edición la Bienal contó con la participación de 42 compositores.

La secuencia ininterrumpida de las Bienales y el número cada vez mayor de compositores participantes consagraron este evento en Brasil como un gran incentivo a la música contemporánea. En la *Bienal* de 1997 se presentaron “123 obras de 117 compositores” (KRIEGER, 2008, p. 364). De acuerdo con Zumpano, las Bienales se realizan sin interrupciones desde su origen. Hubo tan solo una excepción entre la *XXI*, en 2013, y la *XXII*, en 2017. En agosto de 2016 hubo una edición especial del evento, “*Bienais Olímpicas*”, [Bienales Olímpicas] durante los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro (ZUMPANO, 2017).

Bonfim y Augusto (2016, p. 117) añaden:

Hasta 2011, según fuentes de los propios organizadores, se estrenaron cuatrocientas doce obras en el festival y, por lo menos, se presentaron mil cuatrocientas. En la *XIX Bienal*, se contrataron cuatro orquestas, un coro y

<sup>18</sup> Traducción nuestra de: “*Foram ouvidas obras de 35 compositores das mais diversas tendências estéticas – tradicionalistas e nacionalistas, como José Siqueira, Radamés Gnattali, Mignone, Souza Lima e Camargo Guarnieri, convivendo pacificamente com Santoro, Guerra-Peixe, Bruno Kiefer, Widmer e os mais jovens e avançados, como Jocy de Oliveira, Raul do Valle, Fernando Cerqueira, Lindembergue Cardoso, Jamary Oliveira, Aylton Escobar e Jorge Antunes. Este pluralismo estético da I Bienal, aprovado em declaração conjunta de todos os compositores presentes, que também enfatizavam a necessidade de dar continuidade à iniciativa, daria o tom para a definição conceitual das Bienais: um espaço aberto para a mostragem periódica da produção musical brasileira recente, de todas as tendências*” (KRIEGER, 2008, p. 354).



más de cien intérpretes, con gastos del orden de los R\$ 2,7 millones, siendo R\$1,2 millón para pago de las obras del concurso o encomendadas y R\$ 1,5 millón para los demás gastos con intérpretes, infraestructura y divulgación. Constituyó un instrumento importante de fomento a la música y a los músicos brasileños [...]. (Itálicos nuestros).<sup>19</sup>

Sobre los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea,<sup>20</sup> que mencionamos en el tópico anterior de este Capítulo, debemos subrayar que la séptima edición del evento se realizó en Brasil, por primera vez, en 1978. Podemos leer en el Informe N.º 2 sobre el evento: “El Séptimo Curso Latinoamericano de Música Contemporánea tendrá lugar en São João Del Rei - Minas Gerais, Brasil – en el periodo del 9 al 22 de enero de 1978. Es la primera vez en que uno de estos Cursos se realiza en Brasil.” (traducción nuestra).<sup>21</sup> El compositor brasileño Gilberto Mendes (2008, p. 182-183) comenta:

[...] Más tarde uniríamos fuerzas para la realización de los heroicos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, de origen uruguayo, que recorrieron varios países latinoamericanos, cinco veces Brasil, y fueron también un tipo de resistencia a las siniestras dictaduras de los años de plomo.<sup>22</sup>

En el Folleto Final del evento se encuentra la lista de los profesores participantes del evento con Cursos de Introducción, Talleres, Seminarios-Talleres,

<sup>19</sup> Traducción nuestra de: “Até 2011, segundo fontes dos próprios organizadores, quatrocentos e doze obras estrearam no festival e pelo menos mil e quatrocentas foram executadas. Apenas na XIX Bienal, quatro orquestras, um coro e mais de cem intérpretes foram contratados, com gastos na ordem de R\$ 2,7 milhões, sendo R\$1,2 milhão para pagamento das obras do concurso ou encomendas e R\$ 1,5 milhão para os demais gastos com intérpretes, infraestrutura e divulgação. Sendo um instrumento importante de fomento à música e aos músicos brasileiros [...]” (BONFIM; AUGUSTO, 2016, p. 117).

<sup>20</sup> En el Informe n.º 2 sobre el evento leemos: “Os Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea, surgidos por iniciativa da Sociedade Uruguaia de Música Contemporânea (seção nacional da Sociedade Internacional de Música Contemporânea) são o único evento anual no gênero em toda a América Latina. Estão estruturados em função de um aprendizado ativo e vivencial e são articulados em torno de oficinas de trabalho especializado (composição, recursos eletroacústicos, interpretação, teatro musical, mesomúsica, pedagogia), seminários (temática diversificada em cada novo curso), cursos intensivos de iniciação (música contemporânea, utilização de recursos tecnológicos, etc...), painéis, conferências e audições diárias seguidas de debates. O ritmo de trabalho é intenso (dez horas diárias de trabalho programado), permitindo um aproveitamento máximo do tempo. O corpo docente é selecionado com esmero, buscando-se tanto sua multinacionalidade como o reflexo das diversas tendências do fazer criativo atual, especialmente o da jovem geração” (SÉPTIMO CURSO LATINOAMERICANO..., 1978, p. 2).

<sup>21</sup> Traducción nuestra de: “O Sétimo Curso Latino-Americano de Música Contemporânea terá lugar em São João Del Rei - Minas Gerais, Brasil - no período de 9 a 22 de janeiro de 1978. É a primeira vez em que um destes Cursos se realiza no Brasil” (SÉPTIMO CURSO LATINOAMERICANO..., 1978, p. 2).

<sup>22</sup> Traducción nuestra de: “[...] Mais tarde uniríamos forças para a realização dos heroicos Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea, de origem uruguaia, que percorreram vários países latino-americanos, cinco vezes o Brasil, e foram também um tipo de resistência às sinistras ditaduras dos anos de chumbo” (MENDES, 2008, p. 182-183).

Seminarios, Conferencias, Secciones Especiales, Audiciones, Otros Eventos, además de Servicios, como: dos pequeños estudios electroacústicos, un taller de construcción de instrumentos, una pequeña librería y secretaría. Transcribimos a continuación la relación de los profesores del Séptimo Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, realizado en Brasil, con sus respectivas referencias:

**ALBERTO VILLAPANDO.** La Paz, Bolivia, 1940; compositor, profesor.

**CHRISTIAN CLOZIER.** Compiègne, Francia, 1945; compositor, cofundador y codirector del Grupo de Música Experimental de Bourges, Francia.

**CONRADO SILVA.** Montevideo, Uruguay, 1940; compositor, especialista en acústica, codirector de *Travessia, Oficina de Música*, profesor del Instituto de Artes do Planalto de la UNESP y de la Faculdade de Arquitetura, cofundador de los *Núcleos Música Nova* de Montevideo y São Paulo.

**CORIÚN AHARONIÁN.** Montevideo, Uruguay, 1940; compositor, director de coros, crítico musical, profesor, cofundador del Núcleo Música Nueva de Montevideo, Secretario de la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea.

**DIETER KAUFMANN.** Viena, Austria, 1941; compositor, profesor en el Instituto de Electroacústica de la Escuela Superior de Música de Viena, Vicepresidente de la Sección Austríaca de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.

**EDUARDO BÉRTOLA.** Coronel Moldes, Córdoba, Argentina, 1939; compositor, profesor, cofundador del Núcleo Música Nueva de Buenos Aires.

**ESTHER SCLiar.** Porto Alegre, Brasil, 1926; compositora y profesora.

**FOLKE RABE.** Estocolmo, Suecia, 1935; compositor, trombonista, profesor, director de programación del Rikskonsert.

**GILBERTO MENDES.** Santos, Brasil, 1922; compositor, crítico musical, profesor de la PUC de São Paulo y de la Faculdade de Música de Santos, responsable por los *Festivais de Música Nova de Santos*.

**GRACIELA PARASKEVAÍDIS.** Buenos Aires, Argentina, 1940; compositora, profesora, cofundadora del Núcleo Música Nueva de Buenos Aires.

**HANS-JOACHIM KOELLREUTTER.** Freiburg, Alemania, 1915; compositor, flautista, director, creador del *Grupo Música Viva do Rio de Janeiro*, de los *Cursos Internacionais de Férias* en Teresópolis y de los *Seminários Internacionais de Música da Bahia*, director del Instituto Cultural Brasil-Alemania de Río de Janeiro.

**HÉCTOR TOSAR.** Montevideo, Uruguay, 1923; compositor, pianista, director, profesor, presidente de la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea y del Núcleo Música Nueva de Montevideo.

**HELMUT LACHENMANN.** Stuttgart, Alemania, 1935; compositor, profesor en la Escuela Superior de Música de Hannover.

**JORGE PEIXINHO.** Montijo, Portugal, 1940; compositor, pianista, profesor, cofundador del Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, miembro del Consejo Presidencial de la SIMC.

**JORGE RAPP.** Buenos Aires, Argentina, 1946; compositor, profesor en la Universidad de El Salvador de Buenos Aires, cofundador del Núcleo Música Nueva de Buenos Aires.

**JOSÉ MARIA NEVES.** São João del-Rei, Brasil, 1943; compositor, director, musicólogo, profesor en el *Centro de Artes de FEFIERJ* y en el *Conservatório Brasileiro de Música*, cofundador de la *Sociedade Brasileira de Educação Musical*.

**JOSÉ VICENTE ASUAR.** Santiago de Chile, 1933; compositor y profesor en la Universidad de Chile.

**KEITH SWANWICK.** Condado de Lancashire, Inglaterra, 1937; organista, trombonista, director, profesor y jefe del departamento en el Instituto de Educación de la Universidad de Londres.

**KONRAD BOEHMER.** Berlín, Alemania, 1941; compositor, musicólogo, profesor en el Conservatorio Real de La Haya, presidente de la Unión de Compositores de Holanda.

**LEO KÜPPER.** Nidrum, Bélgica, 1935; compositor, fundador y director del Estudio de Investigaciones y Estructuraciones Electrónicas Auditivas de Bruselas.

**MARCO ANTÔNIO GUIMARÃES.** Belo Horizonte, Brasil, 1948; compositor, violoncelista, constructor de instrumentos musicales, profesor de la *Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte*.

**MARGA GRAJER.** Buenos Aires, Argentina, 1932; cantante, profesora, especialista en educación musical.

**MARGARITA SCHACK.** Frankfurt, Alemania; cantante, profesora.

**MICHEL PHILIPPOT.** Verzy, Francia, 1925; compositor, profesor, jefe del Departamento de Música del *Instituto de Artes do Planalto* de la UNESP.

**OSCAR BAZÁN.** Cruz del Eje, Córdoba, Argentina, 1936; compositor, pianista, profesor del Instituto de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

**TADAMASA SAKAI.** Tokio, Japón, 1938; pianista y profesor.

**VÂNIA DANTAS LEITE.** Río de Janeiro, Brasil, 1945; compositora, pianista, profesora de la *Escola de Música Villa-Lobos* de Río de Janeiro.

**VIOLETA HEMSY DE GAINZA.** Tucumán, Argentina, 1929; pianista, profesora especialista en Educación Musical, cofundadora y secretaria general de la Sociedad Argentina de Musicoterapia, cofundadora y secretaria general de la Sociedad Argentina de Educación Musical, presidente de la Comisión Internacional de Musicoterapia de la S.I.E.M.

**WERNER TAUBE.** Leipzig, Alemania, 1930; violoncelista, profesor de la Escuela Superior de Música de Stuttgart.

**WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA.** Recife, Brasil, 1938; compositor, profesor de la *Escola de Comunicações e Artes* de la USP. (SÉPTIMO CURSO LATINOAMERICANO, 1978, p. 15-17).

El hecho de que Brasil haya sido sede de un evento de tal porte en 1978, nos muestra de forma clara la intensa búsqueda de los músicos estudiantes, educadores musicales, intérpretes y compositores de América Latina de nuevos lenguajes, de música contemporánea, de las nuevas músicas compuestas en aquel momento. Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea eran, sin duda, una resistencia de la clase artístico-musical a las dictaduras militares existentes en aquel momento histórico de América Latina, incluyendo Brasil. Sobre esta característica de compromiso político de los Cursos, Mendes (1994, p. 215) comenta:

Una cuestión de honor para los Cursos Latino-americanos era solamente aceptar músicos de reconocido carácter, postura política correctísima e idealismo. Importantes compositores, pero vinculados a la música oficial, al *establishment* de su país, podían perder las esperanzas, porque jamás serían invitados a participar de los Cursos. Tuve la honra de ser muchas veces invitado y estar presente en cuatro de ellos. Empezaron en Piriápolis, Uruguay, e intentaron recorrer toda América Latina, llegando a realizarse en

Argentina, Venezuela, República Dominicana y muchas veces en Brasil, donde se realizó el último, en 1989. (MENDES, 1994, p. 215).<sup>23</sup>

Mendes, que participó como profesor de esta primera edición del Curso en Brasil, en 1978, publicó un texto en la prensa de la época: el periódico “*A Tribuna*”, de la ciudad de Santos, en el Estado de São Paulo, el 19 de febrero de 1978, titulado “*Confronto de Novas Tendências Musicais*” [Confronto de Nuevas Tendencias Musicales], comentando el intercambio de ideas entre los compositores europeos y los latinoamericanos durante el evento:

Con tantos europeos y latinoamericanos presentes, el 7° Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, realizado este año en São João Del Rei, proporcionó un verdadero enfrentamiento y discusión de las más nuevas tendencias surgidas en la música actual compuesta en nuestro continente y en el Viejo Mundo. Fue un verdadero enfrentamiento con discusiones en un clima de la más absoluta franqueza. Sin ningún pudor, cada uno dijo lo que realmente pensaba de la música de los demás. [...] Pero éramos todos hermanos y todo terminó bien, con las mismas ventajas para todos los lados. Hubo un denominador común: la preocupación por el hombre de nuestro tiempo, por su destino inquietante. La tónica y la dominante, para usar expresiones musicales, fueron el Humanismo. [...] Pero es siempre el mismo lenguaje, con los mismos problemas, las mismas tendencias. Porque un mismo hombre está por detrás de todo, el hombre occidental de hoy, fruto de las contradicciones de nuestro tiempo, de las relaciones de producción y consumo de nuestros días. [...] Y el problema no es la búsqueda de una música típicamente brasileña, o típicamente latinoamericana: el problema es resolver una crisis que es del lenguaje de la música contemporánea occidental, de la cual la música de las Américas es uno de los aspectos, y la brasileña, un aspecto todavía más particular. Un problema único y general. Enfrentado con seriedad y valentía por compositores europeos y americanos, la solución surgirá sorprendentemente fácil: una retomada de hacer la música como siempre se hizo. Es mi previsión. Y según constaté, ya hay mucha gente que lo hace en Europa y en las Américas. Lo constaté allí mismo, en São João Del Rei. Pero lo dejo para contarlo en la próxima vez. (MENDES, 1978).<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Traducción nuestra de: “*Um ponto de honra dos Cursos Latinoamericanos (sic) era só aceitar musicistas de reconhecido caráter, postura política corretíssima, idealismo. Importantes compositores, mas ligados à música oficial, ao establishment de seu país, podiam perder as esperanças, porque jamais seriam convidados a participar dos Cursos. Tive a honra de ser muitas vezes convidado e pude atender a quatro deles. Começaram em Piriápolis, Uruguai, e tentaram percorrer toda a América Latina, chegando a ser realizados na Argentina, Venezuela, República Dominicana e muitas vezes no Brasil, onde aconteceu o último, em 1989*” (MENDES, 1994, p. 215).

<sup>24</sup> Traducción nuestra de: “*Com tantos europeus e Latino-Americanos presentes, o 7° Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, realizado neste ano em São João Del Rei, proporcionou verdadeiro confronto e discussão das tendências mais novas surgidas na música de hoje feita em nosso continente e no Velho Mundo. E o confronto foi para valer, as discussões num clima da mais absoluta franqueza. Sem a menor cerimônia, cada um disse o que realmente achou da música do outro. [...] Mas éramos todos irmãos, ali, e tudo acabou muito bem, com igual proveito de todos os lados. Houve um denominador comum: a preocupação com o homem de nosso tempo, com o seu destino inquietante. A tónica e a dominante, para usarmos expressões musicais, foram o Humanismo. [...] Mas é sempre a mesma linguagem, com os mesmos problemas, as mesmas tendências. Porque um mesmo homem está por detrás disso tudo, o homem ocidental de*

El autor y compositor sintetizó en este artículo el momento que vivía la música latinoamericana y, más específicamente, la música brasileña. Afirma que el momento tampoco era diferente en Europa: en verdad había una crisis del lenguaje de la música contemporánea occidental. Los compositores se preocupaban por el hombre de su tiempo y su destino inquietante, el hombre occidental, fruto de las contradicciones de aquel momento y las relaciones de producción y consumo de aquel tiempo.

Esto caracterizará muchas de las obras de los compositores brasileños en el final los años 70, brindando un periodo muy fértil y productivo, con originalidad en las composiciones musicales, resistencia política y fortalecimiento entre la clase artístico-musical. ¡Un periodo que merece ser más conocido, estudiado e interpretado por los músicos de nuestro siglo XXI!

### **II.3 Contextualización de Estercio Marquez Cunha y de las obras elegidas en este escenario**

Después de haber escrito sobre el panorama de la música brasileña en la segunda mitad del siglo XX y sobre la música brasileña en el final de los años 70, ahora sí, en este momento vamos a insertar en este contexto al compositor Estercio Marquez Cunha y sus dos obras del género Música-Teatro, “*O Guarda-Noite*” (1977) y “*Tempo*” (1978).

En el capítulo siguiente de este trabajo trataremos sobre la trayectoria de Cunha de manera más detallada, pero aquí citaremos algunos acontecimientos de su formación composicional sucedidos principalmente en el periodo de los años 70. Cunha salió de Goiânia, la capital del estado de Goiás, en 1960 para realizar sus estudios universitarios de música en Río de Janeiro. Inicialmente, pensaba en ser pianista. Durante su curso de piano, bajo la orientación de la Profesora Elzira

---

*hoje, fruto das contradições de nosso tempo, das relações de produção e consumo dos nossos dias. [...] E o problema não é a busca de uma música tipicamente brasileira, ou tipicamente Latino-Americana: o problema é resolver uma crise, que é da linguagem da música contemporânea ocidental, da qual a música das Américas é um dos aspectos, e a brasileira, um aspecto mais particular ainda. Um problema único, geral. Enfrentado com seriedade e coragem, por compositores europeus e americanos, a solução pintará surpreendentemente fácil: uma retomada do fazer a música como ela sempre foi feita. É o que antevêjo. E que, constatei, muita gente já anda fazendo na Europa e pelas Américas. Constatei ali mesmo, em São João Del Rei. Só que deixo para contar a próxima vez” (MENDES apud SÉPTIMO CURSO LATINOAMERICANO, 1978, p. 36-38).*

Polonio Amábile, es incentivado por su profesora de armonía, la compositora Virgínia Fiuza, a cursar también composición. El joven estudiante universitario hizo los dos cursos en el *Conservatório Brasileiro de Música*, en Río de Janeiro.

En 1967, Cunha regresa a Goiânia tras concluir sus estudios universitarios de Piano y Composición. Comienza a enseñar en el *Conservatório de Música*, que ya era parte integrante de la *Universidade Federal de Goiás*, fundada en 1960. Da clases de Armonía Superior, Contrapunto y Fuga. Durante los años 70, también actúa como profesor en el curso de Música de la *Faculdade de Artes* de la *Universidade Federal de Uberlândia*, en el estado de Minas Gerais. La docencia, paralela a la actividad de compositor, siempre estuvo presente en la vida profesional de Cunha.

En 1973, el compositor y tres profesoras amigas fundan una escuela de artes en Goiânia: "*MVSika! Centro de Estudos*".<sup>25</sup> Cunha no permaneció como socio fundador durante mucho tiempo, pero participó de la elaboración del proyecto pedagógico de la institución. Durante mucho tiempo, *MVSika! Centro de Estudos* fue una de las escuelas más importantes de arte de nivel técnico-profesional de Brasil, ofreciendo cursos de danza, artes plásticas, teatro y música. Sigue funcionando en Goiânia, con casi cincuenta años de actividades ininterrumpidas (ANDRADE, 2000).

En estos primeros años de composición, bajo la orientación de su profesora Virgínia Fiuza, observamos que el compositor trabajó principalmente con su instrumento de formación: el piano. La mayor parte de sus composiciones de los años 60 fueron escritas para este instrumento. Cunha compone su *Música para Piano n.º 1*, el 28 de marzo de 1960, cuando se traslada a Río de Janeiro para realizar sus estudios de licenciatura. *Música para Piano n.º 40* es de septiembre de 1969. Además de estas 40 obras, Cunha compuso en 1966 las siguientes: *Tema com variações*, *Variações sobre um tema de Virginia Fiusa*, *Variações sobre um tema goiano*, *Suíte Clássica* y *Suíte Brasileira*, todas para piano solo. "Esa fase, que comprende su producción como alumno de composición, se caracteriza por la utilización de un lenguaje tonal, formas tradicionales y, algunas veces, la temática nacionalista" (GARCIA; BARRENECHEA, 2002, p. 9).<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Verificar la página web [www.musikacentrodeestudos.com.br](http://www.musikacentrodeestudos.com.br).

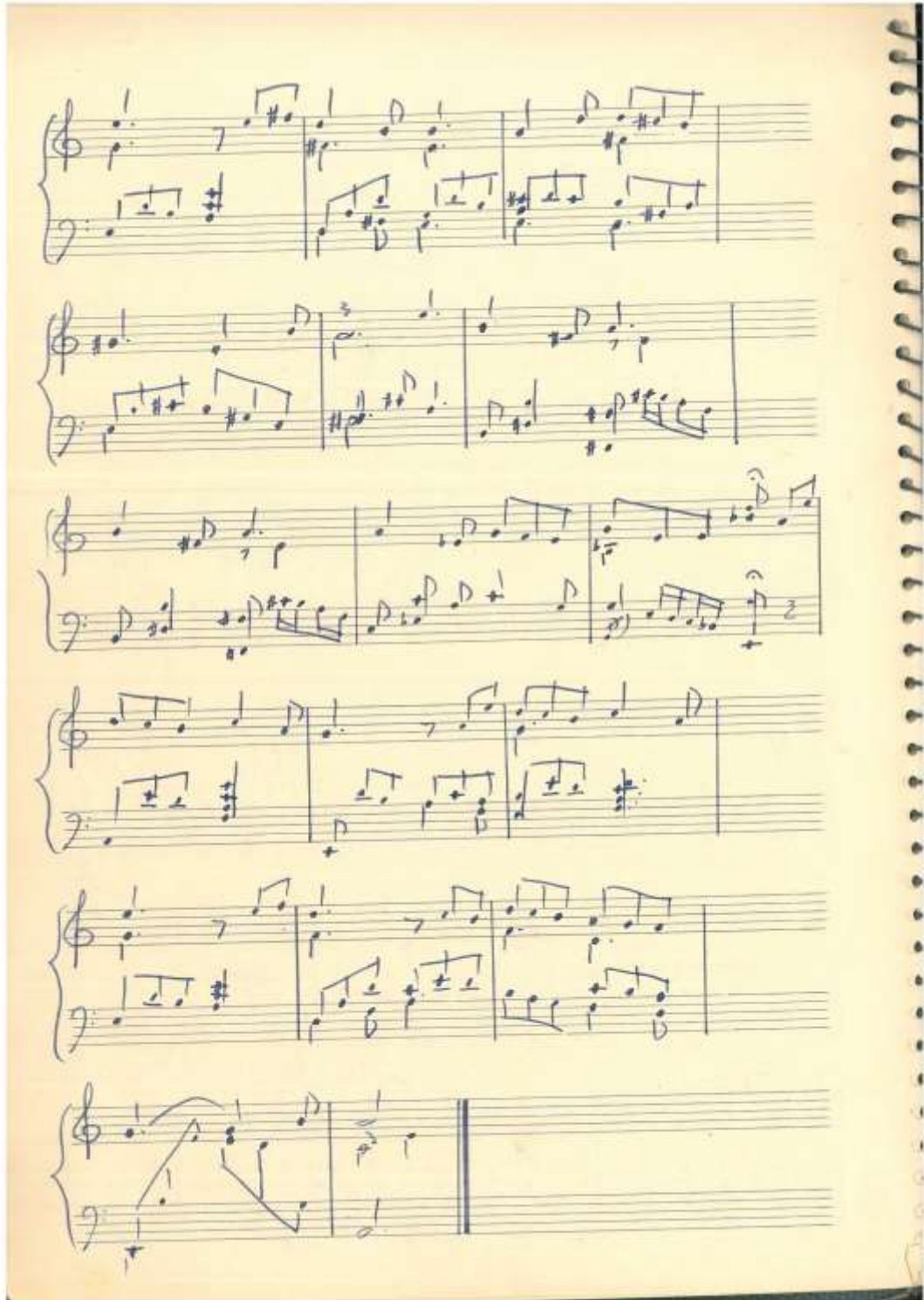
<sup>26</sup> Traducción nuestra de: "Essa fase, que compreende sua produção como aluno de composição, se caracteriza pela utilização de uma linguagem tonal, formas tradicionais e, por vezes, a temática nacionalista" (GARCIA; BARRENECHEA, 2002, p. 9).

Podemos observar estas características en su *Música para Piano n.º 27* (Ilustración 1), probablemente compuesta también en 1966. En el manuscrito no tiene la fecha. Las *Músicas para Piano n.º 18 a n.º 28* están sin fecha, pero como las *Músicas para Piano n.º 17 A y 17 B* son de 1966 y la *Música para Piano n.º 29* de 1967, podemos deducir que el ejemplo que mostraremos a continuación se compuso, muy probablemente, en 1966.

Ilustración 1 – *Música para Piano n.º 27*

The image shows a handwritten musical score for a piano piece. At the top, it is titled "Música para piano - 27" and marked "MODERATO". The score is written in 6/8 time and consists of six systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like "p" and "f". The handwriting is clear and professional.





En el final de los años 60, Cunha empieza a componer para otros instrumentos y formaciones, aunque en número bastante menor si comparado con su producción para piano solo del mismo periodo. Las *Música para canto e piano n.º 1* y *n.º 2* fueron compuestas en 1966, las *n.º 3* y *4* en 1969. De este periodo debemos citar también las siguientes obras, en un total de diez: *Sonata para piano e*



*violino n.º 1* (1967); *Quarteto de Cordas n.º 1* (1968); *Quarteto de Cordas n. 2* (1969); *Movimentos para quinteto de sopros n.º 1, 2, 3, 4 y 5* (1969); *Três Movimentos para quinteto de sopros* (1969); *Movimento para percussão n.º 1* (1969).

Sobre su *Sonata para piano e violino n.º 1* (1967), con lenguaje aún nacionalista, Cunha comenta:

Yo tenía que escribir una sonata para el curso de Composición. Opté por una sonata para piano y violín y pensé realmente en cosas de un carácter bastante brasileño. El primer movimiento es una sonata con trazos de desarrollo. Hay una presentación con dos temas y en la reexposición yo hago algo que fue muy interesante para los profesores en aquella época: vuelvo a exponer en primer lugar el segundo tema, y el primer tema surge como una coda final. Es básicamente un movimiento con temas brasileños. El segundo movimiento es un movimiento lento, en La dórico. En él, el violín canta de una manera muy melodiosa. Ya el tercer movimiento es un rondó, con características rítmicas del *baião*. En un primer momento, los profesores consideraron que mi composición era una osadía, pero después, cuando la pieza fue presentada, se quedaron encantados. (CUNHA, apud ALFAIX; NUNES, 2010, p. 52).<sup>27</sup>

Fue también en el final de los años 60 que el compositor empezó a buscar nuevos lenguajes y caminos compositivos. Observamos esto incluso en sus obras para piano solo:

A partir de la *Música para Piano n.º 33*, escrita en 1968, se observan las primeras tentativas de ruptura con el tonalismo en las músicas para piano solo. Algunas de esas piezas todavía traen consigo características de ejercicios compositivos, con escritura tradicional, pero buscando el atonalismo y enfatizando un poco más los ritmos complejos, con predominancia de movimientos lentos y uso amplio de todas las regiones del instrumento. (GARCIA; BARRENECHEA, 2002, p. 11).<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Traducción nuestra de: “*Eu tinha de escrever uma sonata para o curso de Composição. Optei por uma sonata para piano e violino e pensei realmente em coisas de um caráter bem brasileiro. O primeiro movimento é uma sonata com resquícios de desenvolvimento. Há uma apresentação com dois temas e na reexposição eu faço algo que foi muito interessante para os professores naquela época: eu reexponho em primeiro lugar o segundo tema, e o primeiro tema surge como uma coda final. É basicamente um movimento com temas brasileiros. O segundo movimento é um movimento lento, em lá dórico. Aqui, o violino canta de uma maneira bem melodiosa. Já o terceiro movimento é um rondó, com características rítmicas do baião. Em um primeiro momento, os professores acharam minha composição uma ousadia, depois, quando a peça foi apresentada, eles ficaram encantados*” (CUNHA apud ALFAIX; NUNES, 2010, p. 52).

<sup>28</sup> Traducción nuestra de: “*A partir da Música para Piano n.º 33, escrita em 1968, notam-se as primeiras tentativas de rompimento com o tonalismo nas músicas para piano solo. Algumas dessas peças ainda carregam características de exercícios compositivos, com escrita tradicional, mas buscando o atonalismo e enfatizando um pouco mais os ritmos complexos, com predominância de andamentos lentos e uso amplo de todas as regiões do instrumento*” (GARCIA; BARRENECHEA, 2002, p. 11).

En 1970 Cunha hizo dos cursos de especialización<sup>29</sup>: “*Música Brasileira Contemporânea para Piano*”, con el pianista brasileño Paulo Affonso de Moura Ferreira<sup>30</sup> y “*Técnica e Estética da Música de Vanguarda*”, con el compositor uruguayo Conrado Silva. Estos cursos los realizó en el *Departamento de Música* de la *Universidade de Brasília*, en el Distrito Federal de Brasil.

Los contactos con el pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira y, principalmente, con el compositor Conrado Silva fueron bastante importantes para la formación de Cunha. Después de los cursos de especialización continuó viajando de Goiânia, donde residía, a Brasilia para estudiar con Silva, que fue un compositor que tuvo una gran contribución en la formación estética y composicional de Cunha.

La convivencia con Silva abrió horizontes para el joven compositor que en ese momento entró en contacto con los nombres más importantes de la composición en el siglo XX, a ejemplo de John Cage, Karlein Stockhausen, Luigi Nono, Pierre Boulez, entre otros. Los cambios estéticos se vuelven visibles cuando se comparan algunas composiciones de Cunha anteriores a su convivencia con Silva y las compuestas después de los estudios con el compositor vanguardista.

En enero de 1970, simbólicamente, como si fuera una inauguración de otro tiempo o el nacer de un nuevo día, Cunha escribió su primera obra con poema de su autoría: *Música para Canto e Piano n.º 5* (Ilustración 2), que tuvo también su versión coral, escrita por el propio compositor en febrero del mismo año con el título de *Coral n.º 1 “Lá, bem longe”* [Allá, bien lejos]. Para esta obra el compositor utilizó la escala de tonos enteros. Sobre esto el compositor afirma: “En el *Coral n.º 1* yo experimentaba la escala de tonos enteros y pensé que el texto sugería alguna cosa vaga, como la armonía de los tonos enteros, y procuré ajustar ese texto con la música, en términos de efectos sonoros” (CUNHA apud MOREYRA, 2000).<sup>31</sup> El poema dice:

---

<sup>29</sup> En Brasil, los llamados Cursos de Especialización son cursos de posgrado que generalmente se realizan entre un curso de Licenciatura y un curso de Maestría. El alumno cursa algunas asignaturas, con trabajos para cada una de ellas, y en la conclusión entrega una monografía como trabajo final.

<sup>30</sup> El pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira contribuyó mucho para la divulgación de la música contemporánea en la segunda mitad del siglo XX en Brasil. Ver el artículo de Bispo (2017).

<sup>31</sup> Traducción nuestra de: “*No Coral n.º 1 eu estava experimentando a escala de tons inteiros e achei que o texto sugería alguma coisa vaga, como a harmonia dos tons inteiros, e procurei casar esse texto com a música, em termos de efeitos sonoros*” (CUNHA apud MOREYRA, 2000).

*Lá, bem longe, em hora de encantamento,  
O céu amou a terra  
O verde-azul pareceu vermelho  
E cobriu-se de negro pudor.*

*Fez-se então o silêncio que gera.*

*E do ventre da terra  
Nasceu o sol  
Que se derramou em luz  
Sobre o verde-azul*

[Allá, bien lejos, en hora de encantamiento,  
El cielo amó a la tierra  
El verde-azul pareció rojo  
Y se cubrió de negro pudor.

Se hizo entonces el silencio que genera.

Y del vientre de la tierra  
Nació el sol  
Que se derramó en luz  
Sobre el verde-azul]

Ilustración 2 – Música para Canto e Piano n.º 5 (01/1970)

Música n.º 5 para Canto e piano  
Doutor João Marques Alves

CANTO

PIANO

01 CALMO

06 CALMO

11

16

DEI LA - DE EM HO - RA DEU - TA - MEN - TO O ES - PIR - ITA

GA - RA

VIR - VIR - ZUL PA - RE - SEU VEL - HO - E CO -

SAIU SE DE NE - CIP - TIV - DUA

PER SEM - TAN O SIM - BO - LIZ



Durante los años 70 ocurre una inversión: Cunha escribió solamente siete obras para piano solo en este periodo. Su producción para el instrumento comprende desde la *Música para piano n.º 41*, de marzo de 1970, hasta la *Música para piano n.º 47*, de febrero de 1977. Las *Músicas para piano n.º 42, 43 y 44* también fueron compuestas en 1970, la *n.º 45* en 1972, la *n.º 46* en 1976 y por fin, la *n.º 47* en 1977, conforme mencionamos. Además de la *Música para canto e piano n.º 5*, del *Coral n. 1*, ambas de 1970, y de las siete obras para piano solo que citamos, Cunha compuso otras 28 obras para diferentes formaciones en la década de 1970.

No vamos a enumerar estas 28 obras, pero ellas incluyen composiciones para canto y piano; canto y flauta; canto, flauta y guitarra; canto y grupos instrumentales; coro; coro y grupos instrumentales; piano y violín; violoncelo solo; cuerdas; orquesta; flauta solo; conjunto de flautas; clarinete solo; percusión; piano y orquesta; música-teatro y otras formaciones. En los años 70, el compositor se abrió a nuevas posibilidades de instrumentos y timbres y su lenguaje musical cambió completamente, adentrándose en el universo atonal y sus posibilidades.

En 1971 Cunha participó del 1er Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, realizado entre el 8 y el 22 de diciembre de 1971, en Cerro del Toro, Uruguay. Conrado Silva fue uno de los organizadores del curso. En el Folleto Final del curso el Plan General presenta los Seminarios realizados:

#### PLAN GENERAL

##### Seminarios

sesiones de dos horas cada una

- Música y sociedad, 3 sesiones, a cargo de Luigi Nono.
- Música y función, 6 sesiones, a cargo de Jan Bark y Folke Rabe.
- Posibilidades y perspectivas del músico en Latinoamérica, 3 sesiones, a cargo de Mariano Etkin.
- Nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales, 3 sesiones, la primera a cargo de Mariano Etkin, la segunda de Jan Bark y Folke Rabe, y la tercera de Luigi Nono.
- Acústica y técnicas electroacústicas, 4 sesiones, la primera a cargo de Conrado Silva, la segunda de Eduardo Bértola, y la tercera y cuarta de Fernando von Reichenbach.
- Teatro musical, 3 sesiones, a cargo de Oscar Bazán. (PRIMER CURSO LATINOAMERICANO..., 1971, p. 6).

Además de estos seminarios, durante los quince días de curso se realizaron talleres, un simposio, mesas redondas, charlas, audiciones, espectáculos especiales, y servicios (biblioteca y fonoteca; sala de instrumentos y material

electroacústico; pequeña librería: a cargo de Miguel Marozzi; secretaria). Vale resaltar la participación del compositor argentino Oscar Bazán, que participó como profesor, dictando un Seminario (sesión de dos horas) y Talleres (tres sesiones de una hora y media cada una) sobre “Teatro Musical” en esta edición del evento (PRIMER CURSO LATINOAMERICANO..., 1971).

También en 1971, Cunha participó del *VII Festival Música Nova de Santos*, en el estado de São Paulo, con el estreno de su *Música para Piano n.º 44* (11/1970) (Ilustración 3), interpretada por el pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira en 24 de julio de 1971. El compositor participó también en otras dos ediciones del *Festival Música Nova de Santos* en los años 90: la *XXVIII*, el 18/08/1992, con su *Estudo* (1991) interpretado por el pianista José Eduardo Martins, a quien había dedicado esta obra, y la *XXXV*, el 22/10/1999, con su *Concerto para quatro violões e orquestra* (1998), obra dedicada al cuarteto de guitarras *Quaternaglia*,<sup>32</sup> estrenada por *Quaternaglia* y la *Orquestra Sinfônica Municipal de Santos*, bajo la dirección de Luís Gustavo Petri.

---

<sup>32</sup> *Quaternaglia* es un cuarteto de guitarras fundado en 1992, en São Paulo, SP. Desde su fundación el grupo se dedica a presentar y registrar obras originales con la colaboración de varios compositores (QUATERNAGLIA, 2020). En 1995 el cuarteto grabó *Suitermaglia* (1993), de Estercio Marquez Cunha (QUATERNAGLIA, 1995).





Abriendo un espacio distinto, debido a su importancia, hablaremos aquí sobre este Festival, que tanto contribuye para la divulgación de la música contemporánea brasileña e internacional en Brasil hasta nuestros días. El *Festival Música Nova de Santos* es un evento anual que se realiza desde 1962, año en que fue creado por el compositor Gilberto Mendes, en la ciudad de Santos, en el Estado de São Paulo. Mendes fue, además del creador, el director artístico y programador del evento de 1962 a 2010. El evento solamente dejó de realizarse durante dos años, entre 1965 y 1967, debido a la dictadura militar en Brasil instalada en 1964 y en 2002, cuando el compositor canceló su edición como forma de protesta para que no dejara de existir la orquesta de su ciudad: *Orquestra Sinfônica Municipal de Santos* (MENDES, 2008).

En 2012, por decisión suya, el evento fue transferido para la ciudad de Ribeirão Preto, también en el Estado de São Paulo, y pasó a denominarse *Festival de Música Nova "Gilberto Mendes"*, siendo acogido a partir de entonces por la *Universidade de São Paulo*, institución donde fue profesor (MENDES, 1994). En 2018 se realizó la *LII* edición de este importante *Festival*, que en realidad siempre fue un evento internacional.

Sobre el evento, el propio Gilberto Mendes comentó:

Es impresionante la lista de los excelentes intérpretes y compositores que pudimos presentar, valiéndonos de esa buena voluntad internacional, como el *S.E.M. Ensemble* de Nueva York, dirigido por el eminente compositor checo Petr Kotic, hijo del famoso pintor Jan Kotic, el belga Leo Küpper, con su fabuloso equipo de música electrónica, su singular figura, medio Drácula, capaz de atraer murciélagos al escenario, como sucedió en Santos, atraídos por especiales frecuencias electroacústicas, los españoles Luis de Pablo, Ramón Barce y Carles Santos, fantástico compositor, cantor, pianista, actor, *filmmaker*, que alcanzaría la fama años después como compositor oficial de los juegos olímpicos de Barcelona, el catalán Llorenç Barber, con su maravilloso, bucólico equipo de campanas, el fantástico compositor y pianista norteamericano Frederic Rzewski, [...] *Grupo Instrumental Bruno Maderna*, de Italia, *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa*, dirigido por el compositor pianista Jorge Peixinho, [...] y también uno de los padres de la música concreta, el francés Michel Philippot, además del padre de la música para ordenador, el norteamericano Lejaren Hiller. Tantos músicos y grupos, también aquellos ya citados anteriormente y otros que seguramente se nos olvidan. Creo que es aburrido continuar citando. (MENDES, 2008, p. 178-181, itálicos nuestros).<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Traducción nuestra de: "É impressionante a lista dos excelentes intérpretes e compositores que podemos apresentar, valendo-nos dessa boa vontade internacional, como o *S.E.M. Ensemble* de Nova York, dirigido pelo eminente compositor tcheco Petr Kotic, filho do famoso pintor Jan Kotic, o belga Leo Küpper, com seu fabuloso equipamento de música eletrônica, sua singular figura, meio Drácula, capaz de atrair morcegos ao palco, como aconteceu em Santos, chamados por especiais frequências eletroacústicas, os espanhóis Luis de Pablo, Ramón Barce e Carles Santos, fantástico

En 2020 el Festival Música Nova “Gilberto Mendes” se ha realizado de manera virtual debido a la pandemia de COVID–19 que, desgraciadamente, también llegó a Brasil.

Volviendo a los caminos recorridos por Cunha en los años 70, fue también en ese periodo que Cunha publicó sus primeros textos en el periódico de mayor circulación de su ciudad y también de su Estado: “*O Popular*”.<sup>34</sup> En 1975, el compositor escribió tres artículos distintos publicados en ese periódico: “*O Silêncio, Uma Solução*”, el 12 de enero; “*Arte – Função Educação*”, el 30 de marzo; “*Música Popular - de um espontâneo cantar a um sofisticado modismo.*”, el 22 de junio. Tan solo por los títulos de los artículos podemos percibir la presencia del silencio como algo positivo, la preocupación por la función educativa del Arte y la crítica a la Industria Cultural de aquel momento histórico. Sobre estos artículos trataremos en el Capítulo IV de este trabajo.

Debemos subrayar que fue en junio de 1977 cuando Cunha compuso su primera obra del género Música-Teatro: “*O Guarda-Noite*” y en marzo de 1978, la segunda obra del mismo género, “*Tempo*”. Sobre este género y estas dos obras hablaremos en el Capítulo V.

Aún en marzo de 1978, el compositor se traslada a los Estados Unidos de América para un periodo de estudios. Su esposa y sus tres hijos viajan en el inicio de 1979. La familia regresó a Brasil en julio de 1982. En este periodo, Cunha realiza una Maestría en Música y Doctorado en Artes Musicales (Composición). En el Curso de Maestría, en la *Oklahoma City University*, fue su tutor el compositor norteamericano Ray Edward Luke. Carveth J. Osterhaus, profesor de teatro en la misma universidad, también ejerció gran influencia en la formación del compositor.

Cunha ya había compuesto sus dos primeras obras del género Música-Teatro antes de viajar a Estados Unidos de América, incluso “*Tempo*” fue interpretada en

---

*compositor, cantor, pianista, ator, filmmaker, que seria celebrizado anos depois como compositor oficial dos jogos olímpicos de Barcelona, o catalão Llorenç Barber, com seu maravilhoso, bucólico equipamento de sinos, o fantástico compositor pianista norte-americano Frederic Rzewski, [...] Grupo Instrumental Bruno Maderna, da Itália, Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, dirigido pelo compositor pianista Jorge Peixinho, [...] e ainda um dos pais da música concreta, o francês Michel Philippot, mais o pai da música para computador, o norte americano Lejaren Hiller. Tantos musicistas e grupos, mais ainda aqueles já citados anteriormente, e outros que na certa estamos esquecendo. Fica até aborrecido continuar citando” (MENDES, 2008, p. 178-181).*

<sup>34</sup> La primera edición de “*O Popular*” data del 03 de abril de 1938. Este periódico sigue siendo publicado actualmente, sin interrupciones desde su fundación, y se considera uno de los vehículos de comunicación más influyentes del Estado de Goiás (*O POPULAR*, 2020).

este país, pero Ray Edward Luke y Carveth Osterhaus incentivaron a Cunha para que compusiera más obras de este género.

Durante los estudios de doctorado, en la *Oklahoma University*, su tutor fue el compositor norteamericano Michael Hennagin. Para los trabajos finales de Maestría y Doctorado, además de las respectivas disertaciones, Cunha escribió composiciones que envolvían música y teatro. Hennagin también fue una importante influencia en la formación del compositor.

“*Requiem for Prometheus*” [Réquiem para Prometheus] fue compuesta en 1982, para orquesta, pequeña banda, coro, solistas, actores y una actriz, como trabajo final para el Doctorado en Artes Musicales (Composición), en la *Oklahoma University*, en EE.UU. La política, el fanatismo religioso y los medios de comunicación aparecen como temas en esta obra. Cunha incluyó a Prometheus, el ser mitológico, como personaje central. Aparece como un personaje sin voz, que durante todo el tiempo intenta hablar con las personas perdidas ante la máquina política, la máquina religiosa y la máquina de los medios de comunicación.

En el enredo hay un político, un fanático religioso y un reportero, representando a los medios de comunicación. Todos intentan convencer al pueblo de cosas que no son verdaderas. Hay también una mujer, conocidísima en la alta sociedad, y que está siempre con el político. Este le pide a la mujer que intente seducir a Prometheus, pero ella no lo consigue. Desafortunadamente, Prometheus no consigue comunicarse con el pueblo. Muere al final, dando un último grito. El pueblo es totalmente masacrado. “*Requiem for Prometheus*”, escrito en inglés por el propio compositor, es una obra política.

También en 1982, Cunha compuso otra obra del género Música-Teatro: “*Lírica Infantil*” (septiembre de 1982), para coro infantil y pequeños materiales; como piedras, palos etc. En esta obra, Cunha también es autor del texto. En la primera parte el texto se repite como un *ostinato*:

Soy hombre motor  
esclavo del tiempo  
no puedo parar  
parar para pensar.<sup>35</sup>

En la segunda parte el texto dice:

---

<sup>35</sup> Traducción nuestra de: “*Sou homem motor / escravo do tempo / não posso parar / para p'ra pensar*” (CUNHA, 1982a).

Hay una hormiguita caminando. ¡Mira!  
 Se está abriendo una florecita. ¡Escucha!  
 Un niño está creciendo. ¡Despierta!<sup>36</sup>

En sus primeras cuatro obras del género Música-Teatro, entre junio de 1977 y septiembre de 1982, observamos algunas cuestiones abordadas por Cunha: la preocupación por la condición humana, la condición femenina principalmente en América Latina, el tiempo, el silencio, las cuestiones ecológicas y también las cuestiones sociales y políticas están muy presentes en estas obras.

El compositor participó tres veces en el evento que citamos en el tópico anterior de este capítulo: la *Bienal de Música Brasileira Contemporânea*, en Río de Janeiro, que tuvo inicio en 1975 y que tanto contribuye para la divulgación de la música contemporánea compuesta en Brasil hasta los días actuales. Las obras de Cunha fueron interpretadas en las VIII, X y XI ediciones de la Bienal de Música Brasileira Contemporânea; en 1989 su *Música para Flauta e Piano* (1984), en 1993 su *Variações para quatro clarinetes* (1990) y en 1995 su *Movimento, para sopro e percussão* (1993), respectivamente.

Para Cunha específicamente, y también para los compositores de Brasil, los años 70 fueron un periodo de muchos aprendizajes y descubrimientos: los cursos de especialización en Brasilia, el contacto con el pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira y con el compositor Conrado Silva, el Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, en Uruguay, su primera participación en el *Festival de Música Nova de Santos*, el contacto con compositores de vanguardia en estos eventos, la publicación de sus primeros artículos, la composición de sus primeras obras del género Música-Teatro, la permanencia en Estados Unidos de América para nuevos estudios. Todo eso dejó una profunda huella en la formación estética y composicional de Cunha. Podemos afirmar que los años 70 fueron años de profundos cambios en el estilo de Cunha y de producción de obras con nuevos lenguajes.

La segunda mitad del siglo XX fue un momento histórico de grandes cambios para la humanidad y lo mismo sucedió en la música: en ese periodo hubo transformaciones, nuevas tendencias y experimentaciones diversas. Después de la

---

<sup>36</sup> Traducción nuestra de: “*Tem uma formiguinha caminhando. Veja! / Está se abrindo uma florzinha. Escute! / Uma criança está crescendo. Acorde!*” (CUNHA, 1982a).

Segunda Guerra Mundial, todos deseaban una nueva humanidad y los compositores también anhelaban nuevas posibilidades, formas y lenguajes composicionales.

En Brasil no fue diferente. A pesar de las dificultades políticas enfrentadas debido a la dictadura militar, los compositores brasileños rompieron con el nacionalismo de la primera mitad del siglo XX y, con mucha lucha y resistencia, lograron producir Festivales, Cursos, crear Sociedades y, sobre todo, componer una enorme cantidad de obras innovadoras y originales. ¡Los años 70 fueron un periodo extremadamente productivo para la música brasileña y sus compositores!

Estercio Marquez Cunha participó activamente de estos eventos y vivió las transformaciones de su tiempo por medio de sus obras y pensamientos. De manera coherente e íntegra rompió con los lenguajes tradicionales del nacionalismo tonal y valientemente buscó nuevos caminos, lenguajes y géneros para sus obras. ¡Para Estercio Marquez Cunha y su obra todo eso sucedió en la segunda mitad del siglo XX y, más precisamente, en los años 70!

### III LA TRAYECTORIA DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

En este capítulo tratamos sobre la trayectoria del compositor Estercio Marquez Cunha y también de la de su producción musical. Para esto, dividimos el capítulo en dos partes distintas: III.1 Trayectoria del compositor y III.2 Trayectoria de la producción musical. Esta última parte se divide en dos tópicos, a saber: III.2.1 Géneros musicales y III.2.2 Características estético-musicales. En la primera parte hablamos de algunos encuentros y acontecimientos que fueron determinantes para su historia personal y en la segunda sobre los caminos recorridos por su producción musical: los géneros musicales con los cuales el compositor trabajó y las características estéticas y musicales de su obra.

#### III.1 Trayectoria del compositor

*“[...] Que eres sempre outro.  
Que eres sempre el mismo. [...]”  
Cánticos VI  
Cecília Meireles <sup>37</sup>*

En esta primera parte del capítulo, narramos algunos acontecimientos de la vida de Estercio Marquez Cunha. Acompañan el texto algunas fotografías, que tienen aquí el valor de documento y nos hacen percibir el paso del tiempo. Los acontecimientos narrados y las fotos presentadas permiten al lector una mayor aproximación a la trayectoria del compositor. Es ese nuestro objetivo. Aunque el carácter biográfico esté presente en esta parte de nuestro trabajo, deseamos aclarar que nuestra intención no ha sido la de presentar una biografía de Estercio Marquez Cunha, como lo haría cualquier biógrafo.

De acuerdo con Gomez-Navarro (2004, p. 7):

Hemos venido asistiendo en los últimos años a un resurgimiento bastante destacado de la biografía, de la biografía escrita desde perspectivas literarias principalmente, pero también de la biografía histórica realizada por historiadores profesionales.

El autor comenta dos líneas de reflexión sobre el tema en el mismo artículo, “Sobre la biografía histórica” (2004): primeramente, las condiciones historiográficas

---

<sup>37</sup> Traducción nuestra de: “[...] *Que és sempre outro. / Que és sempre o mesmo. [...]*” (MEIRELES, 1982, p. VI).

que impidieron el desarrollo de la biografía histórica entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y finales de los años setenta, así como el cambio de dichas condiciones. Después, analiza posibles contribuciones del género biográfico a la historia y las dificultades que surgen en el camino del investigador que se propone elaborar una biografía histórica.

Para Gomez-Navarro (2004), el interés del público lector por las biografías se ha mantenido siempre en un nivel alto. Razones internas a la propia evolución historiográfica son las causas de la decadencia y auge de las biografías históricas hechas por historiadores profesionales en los periodos mencionados.

Pero ¿qué es una biografía? Pensemos por un momento en esta palabra.

Podemos definir biografía como la historia de la vida de una persona. También biografía puede ser la narración escrita de la biografía de una persona. En este sentido, biografía es el género literario al que pertenecen estas narraciones. Cuando entramos en una librería, muchas veces podemos leer rótulos en las estanterías, diciendo, por ejemplo: ficción, filosofía, religión, culinaria, poesía, autoayuda, literatura y, entre muchos otros rótulos, encontramos casi siempre una estantería destinada a las biografías. Allí se encuentran los libros que cuentan la historia de la vida de las personas, conforme nos dice el primer concepto, mencionado arriba. El rótulo encontrado en esta estantería se refiere al género mencionado en la tercera definición.

Las personas biografiadas son o fueron personas importantes que se hicieron famosas por medio de sus acciones; es el caso, por ejemplo, de científicos, artistas, líderes políticos y/o religiosos, atletas, en fin, hombres o mujeres de las más variadas áreas, que hicieron alguna cosa, vivieron y existieron. No encontramos biografías de personas desconocidas o que no hayan realmente vivido. Las historias de estas personas están en los romances o libros de ficción. Los biografiados lo son por algún motivo o, incluso, por varios.

Un escritor puede hacerse famoso por ser el biógrafo de alguien. Así como tenemos al poeta para las poesías, también tenemos al biógrafo para las biografías. Hay también una especie de variación de este género literario: son los libros autobiográficos. La propia persona escribe su biografía: la vida de la persona escrita por sí misma.

A propósito, solamente los seres humanos pueden ser biografiados. La palabra biografía viene del griego: Βιογραφία, de Βιογράφος, biógrafo. En griego

tenemos palabras distintas para designar a lo que llamamos vida. Ζωή es la vida, la vida física y espiritual. De Ζωή tendremos después zoología, zootecnia. La otra palabra es Βίος, de donde tendremos biología. Para los griegos Βίος es vida, vida diaria, en el sentido de vida cotidiana, y Βίω es el vivir.

Podemos decir que solamente los seres humanos son Βιο-grafiados. No se escribe la biografía de un animal, de una planta o de una piedra. Un perro vive, pero no puede construir su vivir. Una planta vive, pero no posee un vivir cotidiano. Solamente los seres humanos pueden construir su vivir, su vida diaria, su cotidiano. Solamente los seres humanos pueden crear y hacer Historia. Una Ζωή-grafía no tendría sentido. Y una Βιο-grafía presupone una obra en paralelo.

Debemos recordar que la misma civilización de las librerías con rótulos en sus estanterías, o sea, la civilización occidental, que mensura y clasifica, es también la que representa, la de la grafía. En griego tenemos la palabra γραφή para designar escritura, del verbo γράφω, grabar, escribir o escriturar. Repensemos entonces la palabra en cuestión: bio-grafía, o sea, escribir la vida, escriturar la vida. Cuestionémonos: ¿Es posible realizar tamaña tarea? ¿Y vidas que aún no han acabado y ya han sido escritas?

Creemos que no es posible escribir completamente la vida de cualquier persona, en toda su dinámica y complejidad. Una vida no cabría en algunas palabras, y, es más, varios libros no conseguirían hablarnos de una sola vida. De esta manera, nos parece que la palabra biografía contiene en sí una cierta presunción conceptual. Lo que ocurre en los libros llamados biografías son narraciones de algunos acontecimientos de la vida del biografiado. Sería igualmente pretensioso creer que estamos escribiendo una biografía de Estercio Marquez Cunha en este capítulo de nuestro trabajo. De nuevo declaramos: no es este nuestro objetivo.

En el segundo concepto anteriormente citado, la biografía de una persona se define como una narración escrita. Pensemos en la tensión escribir-describir-inscribir por un momento. El verbo escribir viene del latín *scribere*. Si pensamos en la escritura como algo que tiende a ser lineal-causal, sucesivo y cronológico, la des-escritura nos parece mucho más amplia y originaria. Podemos pensar en la palabra describir, que viene del latín *describere*, como escribir y des-escribir al mismo



tiempo. El prefijo *des* puede significar acción contraria, o sea, des-escribir puede significar no-escribir.

Describir acontecimientos de la vida de una persona presupone admitir que, aunque escritos, de aquellos mismos acontecimientos son posibles otras escrituras, otras lecturas, des-escrituras. La vida de una persona, cuando se describe, contiene otras posibilidades, otras dinámicas. Lo que deseamos en nuestro trabajo no es solamente escribir algunos acontecimientos de la vida de Estercio Marquez Cunha, sino además describirlos.

Además de estas dos dimensiones, nuestro trabajo pasa también por la dimensión del inscribir, que viene del latín *inscribere*. Inscribir puede significar: “1. Grabar letreros en metal, piedra u otra materia. 2. Apuntar el nombre de una persona entre los de otras para un objetivo determinado.” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2001, p. 1.283). El inscripto es el que está apuntado en una lista para cierto fin. El inscripto está registrado, grabado.

En el cuarto capítulo de este trabajo comentaremos el pensamiento musical de Estercio Marquez Cunha. Las ideas del compositor que podemos leer en sus textos publicados entre 1975 y 2004. En el quinto capítulo hablaremos de la obra de Estercio Marquez Cunha compuesta en el género Música-Teatro. En el momento en que abordamos sus textos publicados y parte de su obra, estaremos inscribiéndole, grabándole, registrándole y perpetuándole entre una amplia lista de compositores: los compositores que nacieron en el siglo XX, para quienes los años 70 fueron decisivos, que están vivos, siguen publicando sus textos, muchas veces, e incluso componiendo nuevas obras en la actualidad.

Cuando decimos que vamos a escribir y describir algunos de los acontecimientos de la vida de Cunha, podríamos también decir que vamos a narrar algunos de los encuentros que el compositor tuvo en su vida. Nuestras vidas se hacen a partir de encuentros. Nacemos a través del encuentro de nuestros padres. No solo nuestro nacimiento, sino toda nuestra existencia se realiza a través de encuentros. Las decisiones y elecciones ocurren debido a determinados encuentros.

También se dice que la vida se construye de encuentros y desencuentros. Una vez más, el mismo prefijo *des*, como acción contraria: des-encuentro, el no-encuentro. Solemos interpretar, con juicios de valor, los encuentros como buenos y los desencuentros como malos, negativos. Entretanto, nos preguntamos: ¿no serán los desencuentros solamente otros encuentros? Los desencuentros son encuentros

originarios, en el sentido de que no están previstos por la trama de las acciones. Están marcados originariamente y se encuentran en el ámbito de las relaciones intramundanas y de la trama de las acciones preestablecidas. Los desencuentros se marcan por el hecho de ocurrir.

Esta primera parte del tercer capítulo podría recibir, sin problemas, el siguiente título: “Sobre algunos encuentros y desencuentros de Estercio Marquez Cunha”, para sustituir el que elegimos, “Trayectoria del Compositor”.

Para terminar esta parte, recordamos que solo merece la pena escribir o leer sobre la vida de un compositor, sobre los acontecimientos vividos por él, para mejor comprender el contexto histórico en el que estuvo inserido o donde aún lo está y, sobre todo, su obra.

### *III.1.1 Algunos encuentros*

Como ya hemos mencionado, nuestro objetivo es hacer que el lector se aproxime a la trayectoria de Estercio Marquez Cunha. Con la narración de algunos encuentros del compositor, vamos a comprender, tal vez, cómo fue que nació en el interior del Estado de Goiás, pasó su niñez y adolescencia en Goiânia, se aproximó de la música, estudió piano en Río de Janeiro y por causa de algunos encuentros y desencuentros eligió seguir el camino de la composición. El compositor se ha encontrado con otros músicos y compositores en Brasil y en otros países e, incluso, con sus innumerables alumnos, durante todos estos años de andanzas por los caminos de la música.

Narramos, a continuación, aquellos encuentros que juzgamos de mayor interés para el presente trabajo. Otros encuentros no se mencionarán aquí, de muchos otros no tuvimos conocimiento y otros más siguen ocurriendo mientras describimos estos que nos fueron contados por el propio compositor. Algunas personas que participaron en estos acontecimientos, directa o indirectamente, también contribuyeron con sus declaraciones. Recordamos que al narrar algunos acontecimientos de la vida de Estercio Marquez Cunha, también narramos la historia de un tiempo, de un estado, de un país, de la música brasileña, de la música del siglo XX y XXI, de la cual este compositor forma parte. Describimos los acontecimientos en secciones, que titulamos: Familia; Niñez y Adolescencia; Estudios en Río de Janeiro; Curso de composición; Docencia; Un encuentro

especial; Más estudios, Estilo de vida y, por último, Religiosidad. Las secciones no siempre están en orden cronológico, pero empezamos por el origen del compositor: quiénes fueron sus padres, a través de qué encuentro nació, quién fue su familia.

### III.1.1.1 Familia

Glicério Ferreira Cunha, nacido en Río Verde – Goiás, el 13 de mayo de 1913, odontólogo formado en Ribeirão Preto – São Paulo, se casó con Estherlina Marquez, nacida en Itumbiara – Goiás, el 06 de abril de 1921 y conocida por el apodo de “Linoca”. La boda se celebró en la ciudad de la novia. La pareja vivía en Pouso Alto – Goiás, en 1937, cuando nació el primer hijo de la familia Marquez Cunha, que murió a los dos años de edad. Pasados dos años más, el 24 de mayo de 1941, Linoca dio a luz a otro niño. El recién nacido recibió el nombre del hermano muerto: Estercio Marquez Cunha. El interventor del Estado de Goiás, Pedro Ludovico Teixeira, había nombrado a Glicério para el cargo de alcalde de Goiatuba, una pequeña ciudad del interior del Estado. Por este motivo, Estercio nació en Goiatuba.

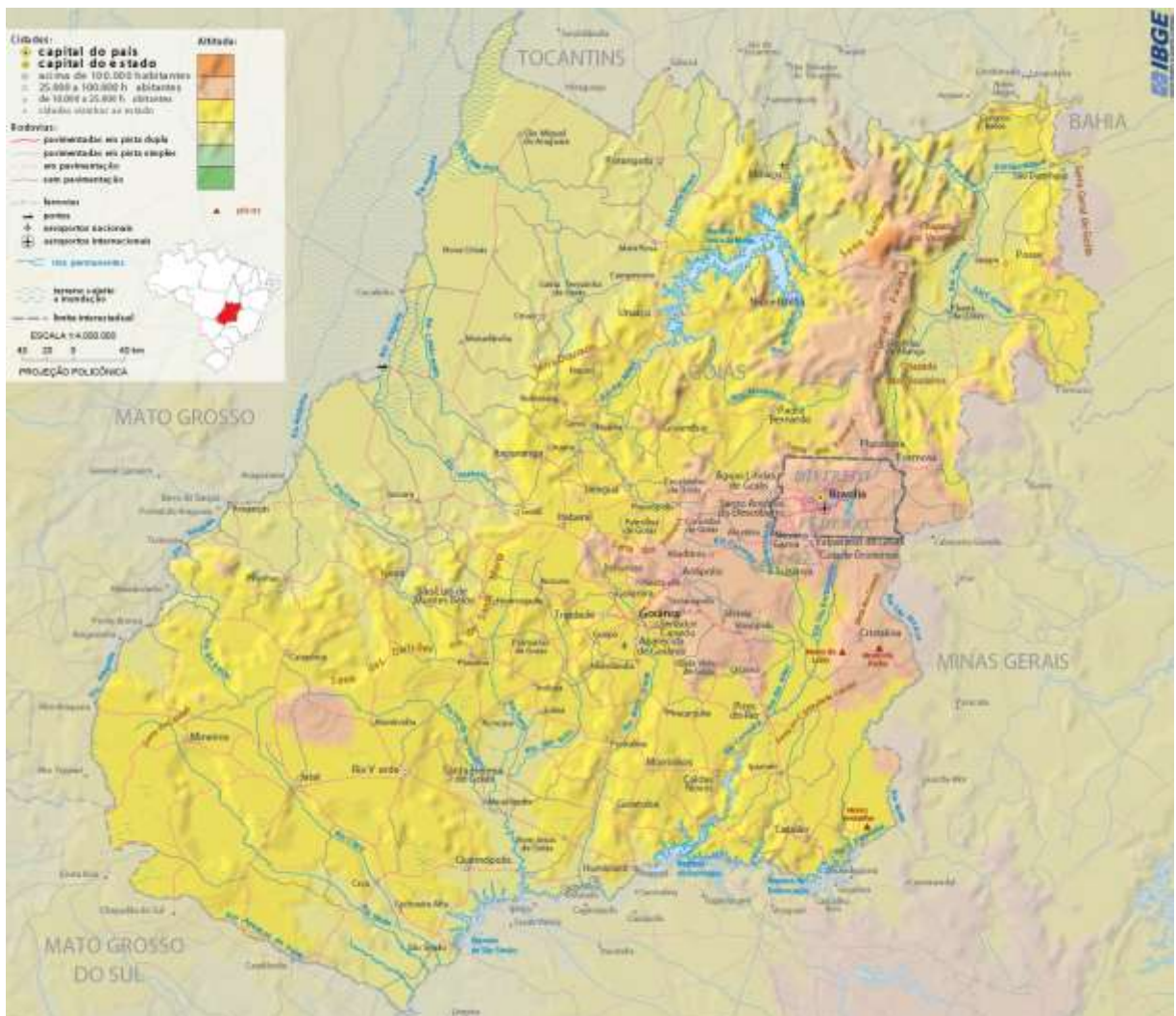
En 1942, la familia se trasladó a Goiânia, la capital del Estado de Goiás, para la llegada del hijo menor. El 31 de julio nació Amaury Marquez Cunha. Glicério, después de instalar a la familia, necesitó regresar a Goiatuba, para cumplir las últimas obligaciones como alcalde. Estando en Goiatuba, fue a pescar y contrajo la fiebre amarilla. Retornó a Goiânia, pero murió el 21 de agosto de 1942, cuando Estercio tenía un año y tres meses de edad y su hermano menor solamente veintiún días. Linoca, viuda a los veintiún años de edad, no se casó nuevamente y permaneció en Goiânia, donde crió a sus dos hijos. Cuando pequeño, Cunha poseía dos apodos cariñosos. En familia le llamaban de “*Tecinho*” o “*Teço*”. Su tío Geraldo Marquez Branquinho, que tenía el sobrenombre de Ladinho, hermano mayor de su madre, fue su referencia paterna desde siempre y ejerció un fuerte papel en la formación de los dos hermanos huérfanos de padre.

Ilustración 4 – Mapa político de Brasil



Fuente: Disponible en: [https://atlascolar.ibge.gov.br/images/atlas/mapas\\_brasil/brasil\\_politico.pdf](https://atlascolar.ibge.gov.br/images/atlas/mapas_brasil/brasil_politico.pdf). Acceso el: 15 sep. 2018.

Ilustración 5 – Mapa geográfico del estado de Goiás, con destaque para Goiatuba, ciudad donde nació Estercio



Fuente: Disponible en: [www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br). Acceso el: 15 sep. 2018.

Ilustración 6 – Glicério Ferreira Cunha en su graduación en Odontología, en 1934



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.

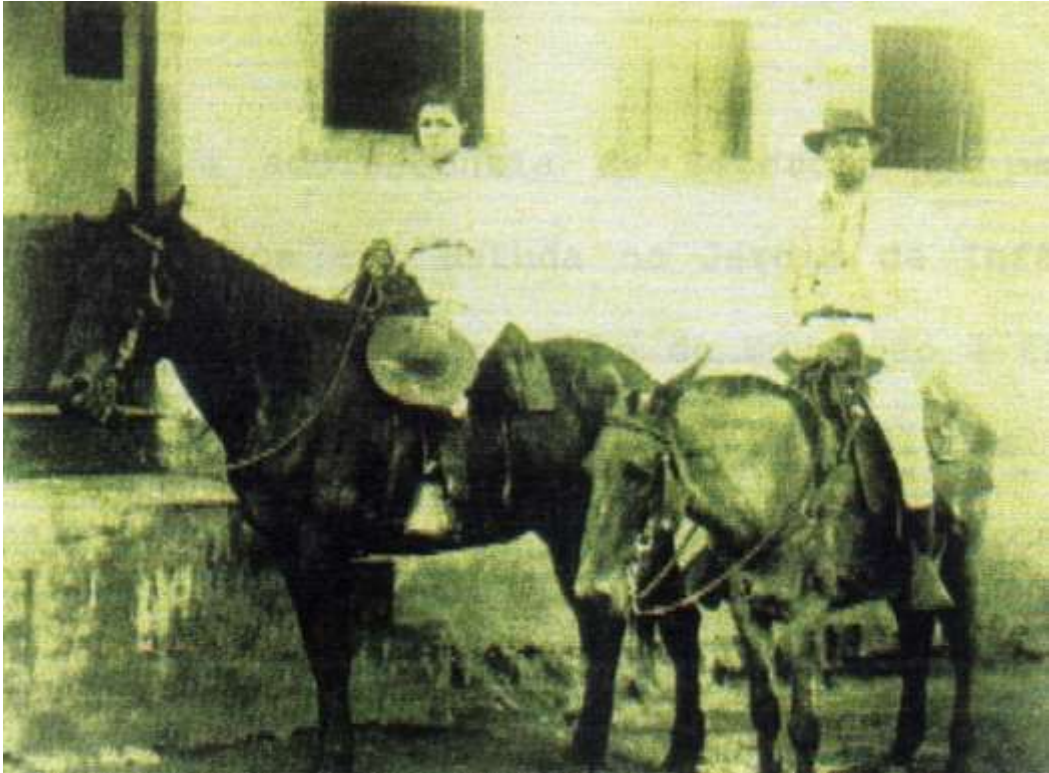


Ilustración 7 – Boda de Glicério y Linoca en Itumbiara



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.

Ilustración 8 – La partida de los novios para el viaje de luna de miel



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.

Ilustración 9 – Glicério Ferreira Cunha, como piloto aéreo, y un amigo en el Aeroclub de Goiatuba – GO, en 1941



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.



Ilustración 10 – Estercio Marquez Cunha con un año de edad



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.

### III.1.1.2 Niñez y adolescencia

La niñez y la adolescencia de Estercio Marquez Cunha transcurrieron en Goiânia. Durante esos periodos, estudió en el *Jardim de Infância de Goiânia*, en el *Grupo Escolar do Instituto de Educação* y también en el *Colégio Salesiano Ateneu Dom Bosco*,<sup>38</sup> que en aquella época era una escuela exclusivamente para niños. Dos acontecimientos marcaron estas dos fases de la vida de Cunha: la tía, que fue elegida *Miss Brasil* y la breve experiencia como bailarín. Tuvo también sus primeras clases de música siendo niño.

---

<sup>38</sup> Colegio inaugurado oficialmente en julio de 1942, en Goiânia. Disponible en: <http://portal.ateneusalesiano.com.br/Ensino>. Acceso el: 13/08/2020.

En 1949, Jussara Marquez, hermana de su madre, fue elegida *Miss Brasil* en el *Hotel Quitandinha*, en Petrópolis – Río de Janeiro. Goiânia, que en aquel entonces era una ciudad poco conocida en el resto de Brasil, recibió una enorme proyección nacional gracias a este hecho. Todos querían saber de dónde venía la nueva *Miss Brasil*. Su tía y su ciudad fueron temas de varios reportajes en las más importantes revistas y periódicos de la época. En la familia, todos conmemoraron el éxito de la belleza de Jussara Marquez con gran orgullo y alegría.

La primera profesora de música de Estercio fue la pianista Doña Amélia Brandão, conocida como “Tía Amélia”.<sup>39</sup> Con ella, tuvo sus primeras lecciones de piano, pero en seguida perdió el interés por el instrumento y solo continuó los estudios musicales en la adolescencia. Siendo todavía un niño y al ser Goiânia una pequeña ciudad, fueron necesarios algunos niños para la formación de algunas parejas para la presentación de un minuetto en una fiesta para el gobernador del Estado. La hija de Tía Amélia, Doña Silene Andrade, que enseñaba ballet a las chicas de Goiânia, era la encargada de enseñar la coreografía a las parejas. Entre los chicos estaban sus dos hijos: José Pereira de Andrade Filho, conocido como “Zezo” y Ademar Pereira de Andrade e invitó también a Cunha para formar una pareja más. La fiesta para el gobernador del Estado de Goiás, Dr. Jerônimo Coimbra Bueno, se realizó en el *Palácio das Esmeraldas*, en Goiânia. El niño bailó y le gustó la experiencia.

En otra ocasión, Doña Karen Gezatsky,<sup>40</sup> una inmigrante europea que también enseñaba *ballet* en Goiânia, necesitó un niño para una coreografía. Como algunas primas de Cunha estudiaban con Doña Karen, su tía Andiará Marquez lo llevó a los ensayos. Una vez más Cunha bailó. Esta vez él era el único chico entre las chicas bailarinas. Hubo más presentaciones. A pesar de breve, la experiencia del *ballet* en este periodo fue muy señalado, no solamente con relación a su formación

---

<sup>39</sup> Amélia Brandão Néri (1897, Jabotão PE-1983, Goiânia, GO), pianista y compositora. De acuerdo con Borges (1998, p. 830) “[...] no início da década de 50, Tia Amélia montou em sua residência, em Goiânia, uma pequena escola de piano e ballet, juntamente com sua filha Silene, responsável pelas aulas de dança. Possuíam três pianos de armário e outro ¼ de cauda. Este ficava na sala principal, onde aconteciam as apresentações dos alunos. Tia Amélia ministrava suas aulas de maneira um pouco diferente da usual. Atendia o aluno particularmente, indicava seus erros, explicava como trabalhá-los. Terminada a aula, este aluno, ao invés de voltar imediatamente para casa, continuava na escola, estudando sozinho, sob a vigilância dos ouvidos de Tia Amélia, enquanto essa passava orientações ao segundo, depois ao terceiro aluno, retornando posteriormente ao primeiro”. Para más informaciones sobre Tia Amélia, consultar *Dicionário Houaiss Ilustrado [da] Música Popular Brasileira* (2006, p. 731), *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica* (2003, p. 771-772) y (ROSA, 2014, p. 198-203).

<sup>40</sup> A este respecto, consultar Barbaresco Filho (2015, p. 93).

estética, sino sobre todo a su aspecto psicológico. A inicios de los años 50, a un chico preadolescente que bailase *ballet*, en Goiânia se le llamaba “maricón”. El prejuicio de la sociedad de la época era grande y muchas veces Cunha acabó peleándose hasta físicamente con chicos que lo provocaban en la escuela o en la calle.

Con cerca de catorce o quince años de edad el deseo de estudiar piano volvió a surgir y Cunha tuvo clases durante casi dos años con la Profesora Nize de Freitas, preparándose para el examen de selección del *Conservatório Goiano de Música*. Después de aprobarlo, su profesora de piano pasó a ser la Profesora Dalva Maria Pires Machado Bragança, con quien estudió otros dos años más.<sup>41</sup> En este periodo Estercio hacía el curso científico en el *Colégio Lyceu de Goiânia*.<sup>42</sup> Llegó la hora de elegir una profesión. Eligió la música, e incentivado por la Profesora Dalva, decidió ir a estudiar a Río de Janeiro. A su familia le dijo que iba a estudiar medicina. Cuando su madre lo llevó a Río de Janeiro hubo un diálogo aclarador entre madre e hijo: “– Escucha, vas a estudiar música, así que tendrás que estudiar con ahínco porque es una profesión muy difícil”. Estercio lo negó nuevamente y le dijo que iba a estudiar medicina en Río de Janeiro. Su madre le dijo: “– Tú les estás mintiendo a todos sobre este curso de medicina. No es necesario que me mientas a mí. Debes hacer lo que quieras con tu vida”. Con el apoyo de su madre, Estercio permaneció en Río de Janeiro para estudiar música.

Sobre este periodo, el propio Cunha cuenta:

El hecho es que cuando tenía casi los dieciocho años yo era alumno del *Conservatório de Música*, lo que es hoy la *Escola de Música* de la *Universidade* (era todavía un conservatorio particular), y mi profesora de piano Dalva Pires Bragança, una criatura maravillosa, empezó a insinuar allá en casa que yo precisaba salir de aquí para estudiar [...], que yo precisaba de un ambiente mayor. Yo creo que ella veía muy bien lo que pasaba aquí [...] y yo era casi un *E.T.* en la ciudad. Mi madre me apoyó en el sentido de irme. Cuando yo hablo de mi madre, porque a mi padre lo perdí cuando yo tenía un año de edad, quiero decir que mi madre fue madre y padre todo el tiempo [...]. Y [...] una madre fantásticamente maravillosa, una mujer que me enseñó lo que es libertad, lo que se hace de la vida [...] dirigiéndome. Ella entonces empezó a pensar que yo podía irme a Río para estudiar. Y fue así que con dieciocho años salí de Goiânia [...] y era

---

<sup>41</sup> Sobre el *Conservatório Goiano de Música* y la profesora Dalva Maria Pires Machado Bragança, consultar Borges (1998) y Pina Filho (2002).

<sup>42</sup> Actual *Centro de Ensino em Período Integral Lyceu de Goiânia*. Disponible en: <https://lyceudegoiania.com.br>. Acceso el: 09/08/2020.

realmente una vocación [...] yo quería hacer eso. (CUNHA, 2012, apud BARBARESCO FILHO, 2015, p. 95).<sup>43</sup>

Cunha mentía en defensa propia. No quería oír la clásica pregunta: “¿Qué más vas a hacer?” Si dijera la verdad: que iba a estudiar música en Río, tendría que enfrentarse al enorme prejuicio existente en aquella época. Otra dificultad era el viaje de Goiânia a Río de Janeiro a finales de los años 50. No era simple ni fácil. Su madre le acompañó en el viaje a Río de Janeiro y cuando ya estaba instalado en la ciudad, ella regresó a Goiânia.

Ilustración 11 – De izquierda a derecha: Amaury, Linoca y Esterco



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.

<sup>43</sup> Traducción nuestra de: “O fato é que quando estava chegando aos dezoito anos eu era aluno do conservatório de música, aqui o que é hoje a Escola de Música da universidade (era ainda um conservatório particular), e minha professora de piano Dalva Pires Bragança, uma criatura maravilhosa, começou a cutucar lá em casa que eu precisava sair daqui pra estudar [...], que eu precisava de um ambiente maior. Eu acho que ela enxergava muito isso que estava aqui [...] e eu era meio que E.T. na cidade. A minha mãe me apoiou no sentido de sair. Quando eu falo a minha mãe, o meu pai eu perdi quando eu tinha um ano de idade, então, minha mãe foi mãe e pai o tempo todo [...]. E [...] com a mãe fantasticamente maravilhosa, uma mulher que me ensinou o que é liberdade, o que se faz da vida [...] a me conduzir. Ela então começou a cogitar de eu ir embora para o Río pra eu estudar. E foi assim que com dezoito anos eu saí de Goiânia [...] e estava dizendo de vocação [...] eu queria fazer isso” (CUNHA, 2012, apud BARBARESCO FILHO, 2015, p. 95).



Ilustración 12 – De izquierda a derecha: Amaury, Linoca y Estercio



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.

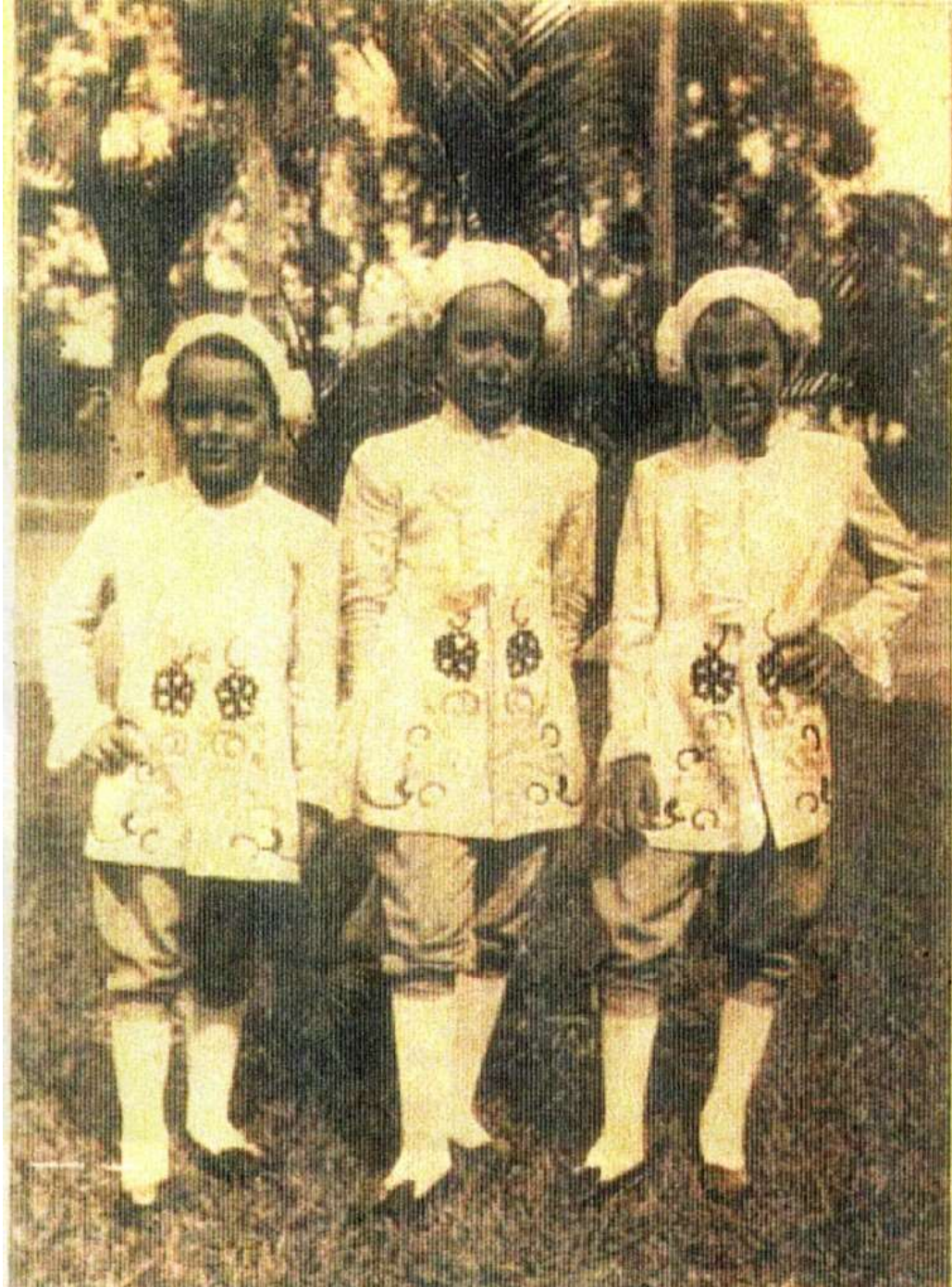
Ilustración 13 – De izquierda a derecha: Amaury, Linoca y Estercio



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.



Ilustración 14 – De izquierda a derecha: los hermanos Ademar y Zezo con Estercio, vestidos para la presentación de ballet en el *Palácio das Esmeraldas*, en Goiânia, Goiás



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.

Ilustración 15 – Fachada del *Conservatório Goiano de Música*, Avenida Tocantins, n. 22, Centro, Goiânia, Goiás



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.

### III.1.1.3 Estudios en Río de Janeiro

A finales de 1959, Cunha fue a Río de Janeiro con el deseo de convertirse en un pianista famoso. En Goiânia vivía un pianista alemán llamado Érico Pieper,<sup>44</sup> persona muy conocida en la ciudad. Era propietario de un restaurante muy frecuentado por músicos e intelectuales de la ciudad, *Restaurante Bamboo*. Este funcionaba en el centro de Goiânia y era un lugar muy agradable. Con frecuencia, varios músicos tocaban y cantaban allí, “donde hacía realizar los ‘Cafés-Concierto’,

---

<sup>44</sup> Sobre Érico Pieper, consultar Borges (1998, p. 83-86) y Pina Filho (2002, p. 35-39).



tan de moda en las ciudades europeas” (PINA FILHO, 2002, p. 39).<sup>45</sup> Su esposa, la odontóloga Edith Pieper, era muy amiga de la madre de Cunha. Cuando Érico Pieper supo que el hijo de Linoca iba a estudiar música en Río de Janeiro, se ofreció para escribir una carta de recomendación. La carta se la enviaron al profesor de violín de la *Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil - ENMUB*,<sup>46</sup> en Río de Janeiro, Profesor Santino Parpinelli,<sup>47</sup> que era muy amigo de Pieper. Parpinelli se encargó de encontrarle una buena profesora de piano. De tal forma, el joven de Goiás fue a estudiar con la Profesora Elzira Polonio Amábile.

El primer encuentro para una clase con la nueva profesora fue en la *ENMUB*, donde Amábile también era docente. Algo cómico, aunque traumático, ocurrió aquel día. La profesora le había dicho que estaría en la tercera planta del edificio de la escuela. Al llegar a la *Rua do Passeio, n. 98, Lapa*, centro de Río de Janeiro, el joven estudiante se impresionó con la belleza del edificio. Impresionado, entró al *hall* de la entrada central de la escuela y se dirigió al ascensor, pues su primera clase sería en la tercera planta. Con él, entraron dos señoras más en el ascensor. Con este ya en movimiento, una de las señoras le preguntó: “– ¿El joven sabe que este ascensor es para uso exclusivo de los profesores?”. Tímidamente Cunha dijo que no lo sabía. Un silencio embarazoso los acompañó hasta la tercera planta. Saliendo del ascensor fue para la clase de su nueva profesora de piano. El episodio del ascensor, sumado a su timidez, hizo que Cunha se pusiera nervioso. En vez de hablar con la profesora, se puso a llorar. Amábile, sin comprender lo que pasaba, le preguntó qué había ocurrido. Cuando le contó la historia del ascensor, ella lo tranquilizó. De esta manera tuvo inicio la relación profesora-alumno entre Amábile y Cunha y ella fue su profesora de piano durante todo el curso de licenciatura. En el periodo en que estudió en Río de Janeiro, además de profesora, Amábile fue también un gran apoyo para Estercio.

Cunha llevaba viviendo en Río de Janeiro cerca de cinco meses cuando su madre murió de repente en Goiânia. El tiempo de estudiante no fue fácil para él. Su único hermano, Amaury Marquez Cunha, de diecisiete años, también estaba en Río

---

<sup>45</sup> Traducción nuestra de: “[...] onde fazia realizar os ‘Cafés-Concerto’, tão em moda nas cidades europeias” (PINA FILHO, 2002, p. 39).

<sup>46</sup> Actual *Escola de Música* de la *Universidade Federal do Rio de Janeiro* (Disponible en: [musica.ufrj.br](http://musica.ufrj.br). Acceso el: 10/08/2020).

<sup>47</sup> Parpinelli fue un maestro y violinista brasileño. Primogénito de 12 hermanos, hijo del maestro y contra-bajista italiano Domingos Parpinelli, natural de Venecia (SANTINO PARPINELLI, 2020).



de Janeiro estudiando. Ellos compartían la vivienda y se mantenían con el alquiler de la casa de la familia en Goiânia.

Cunha tenía que elegir dónde haría su curso de piano: *ENMUB* o *Conservatório Brasileiro de Música (CBM)*.<sup>48</sup> Amábile, que era docente en las dos instituciones, le aconsejó que eligiera el *Conservatório*. En su opinión, en aquella época el *CBM* era una escuela más innovadora y menos tradicional que la otra opción. Siguiendo el consejo, Cunha optó por estudiar en el *CBM*. Durante todo su tiempo de estudio, Cunha tenía una beca y trabajaba como asistente de su profesora de piano y de la Profesora Juraci Pinto, que enseñaba Teoría Musical en aquella institución.

Ilustración 16 – Fachada de la *Escola Nacional de Música*. Se estima que esta foto es de los años 40 o 50



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.

---

<sup>48</sup> Institución fundada por el compositor brasileño Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948). Disponible en: [www.cbmmusica.edu.br](http://www.cbmmusica.edu.br). Acceso el: 10/08/2020.

Ilustración 17 – Interior del edificio de la *Escola Nacional de Música*: hall de acceso



Ilustración 18 – Interior del edificio de la *Escola Nacional de Música*: *Salão Leopoldo Miguez*



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.

Ilustración 19 – Homenaje prestado a la Profesora Elzira Polonio Amábile (centro) en el *Auditório Lorenzo Fernandez*, del *Conservatório Brasileiro de Música*, en los años 60



Fuente: Acervo de Amábile.

### III.1.1.4 Curso de composición

Cunha estudió piano y llegó a tocarlo bien. Su deseo era ser pianista. En el curso de piano estudió Armonía con la Profesora Virgínia Salgado Fiúza.<sup>49</sup> Un nuevo semestre estaba a punto de empezar cuando ella aconsejó a Cunha que se matriculase también en el curso de Composición. Notando el potencial del alumno en sus clases de Armonía, lo incentivó a dedicarse también a la composición. Cunha empezó entonces el segundo curso de licenciatura. Poco a poco y naturalmente su interés por la composición iba creciendo, al mismo tiempo que disminuía el deseo de hacer carrera como pianista. De esa forma, se fue convirtiendo en compositor. La Profesora Fiúza fue una persona decisiva en su vida y su profesora de composición durante todo el curso. Ella siempre tenía una opinión consistente sobre los trabajos presentados por sus alumnos. Sus críticas siempre les proporcionaban una visión distinta. Cuando el joven compositor quiso empezar a escribir, buscando su propio camino, no le puso objeciones. A pesar de las divergencias estéticas, ella le propuso una solución didáctica. Sobre Fiúza y esta solución, el propio Cunha nos relata:

Era una mujer notable y durante sus orientaciones pasaban cosas interesantes. No le gustaba el nacionalismo, su música se enfocaba en el romanticismo, pero ella sabía mucho sobre las cosas. Cierta vez, yo le dije: “Doña Virgínia, vea esto aquí para mí también”. Era una pieza disonante que yo había compuesto, pero en un contexto nacionalista. Ella señaló eso y otras cosas más y dijo: “Me parece excelente que quieras seguir por ese camino. Vamos a hacer lo siguiente: de ahora en adelante todas las veces que yo te pida una pieza, harás dos. Una como yo te lo pido y otra como tú quieres”. Fue lo mejor que me podía pasar en el curso, porque ella tenía una crítica fantástica. En ningún momento ella dejó de ver todo lo que yo hacía ni dejó de criticar. Su juicio no era simplemente “eso es feo, eso es bonito”, doña Virgínia iba mucho más allá. Ella conocía incluso el dodecafonismo. En su libro de análisis, trata del asunto con algunos ejemplos. (CUNHA apud ALFAIX; NUNES, 2010, p. 51).<sup>50</sup>

<sup>49</sup> “*Musicista cearense (1897-1987), residiu boa parte de sua vida no Rio de Janeiro onde desenvolveu atividades como vice-presidente administrativa e professora das disciplinas de piano, contraponto e harmonia no Conservatório Brasileiro de Música - Centro Universitário. A composição manteve-se presente em sua vida sendo suporte para a sua prática docente além de escrever livros didáticos de contraponto, harmonia vocal e estruturação musical. Pertenceu a Academia Nacional de Música ocupando a cadeira N.17 - Pe. José Maurício Nunes Garcia, tomando posse em 1967*” (Disponible en: file:///C:/Users/marth/AppData/Local/Temp/34321-122567-1-PB.pdf. Acceso el: 11/08/2020). Para más informaciones, consultar también *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica* (2003, p. 294).

<sup>50</sup> Traducción nuestra de: “*Era uma mulher notável e durante suas orientações aconteciam coisas interessantes. Ela não gostava do nacionalismo, sua música era voltada para o romantismo, mas ela sabia muito das coisas. Certa vez, eu cheguei e disse: “Dona Virgínia, olha isso aqui pra mim também”. Era uma peça dissonante que eu tinha feito, mas em um contexto nacionalista. Ela apontou isso, isso e aquilo, várias coisas, e disse: “Ótimo que você está querendo seguir isso daí. Vamos fazer o seguinte, de hoje em diante todas as vezes que eu te pedir uma peça, você vai*

La Profesora y compositora Virgínia Salgado Fiúza fue una persona fundamental en la trayectoria de Cunha, siendo una influencia decisiva en sus primeros pasos por los caminos que lo llevarían a su principal oficio, el de compositor.

Ilustración 20 – Profesora Virgínia Salgado Fiúza



Fuente: Acervo de Fiúza.

---

*fazer duas. Uma como eu estou pedindo e outra como você quer". Foi a melhor coisa que me aconteceu no curso, porque ela tinha uma crítica fantástica. Em nenhum momento ela deixou de olhar tudo o que eu fazia nem deixou de criticar. O julgamento dela não era simplesmente "isso está feio, isso está bonito", dona Virgínia ia muito além. Ela conhecia inclusive o dodecafonismo. Em seu livro de análise, trata do assunto com alguns exemplos" (CUNHA apud ALFAIX; NUNES, 2010, p. 51).*





Janeiro.<sup>51</sup> Estas experiencias fueron extremadamente importantes para su formación como educador.

Una historia que lo marcó tuvo lugar en el *Colégio Estadual Gomes Freire de Andrade*, localizado en *Penha*, barrio de la zona norte de Río de Janeiro. En esta escuela, el compositor-profesor quiso organizar con los alumnos del Gimnásio Industrial una banda musical con instrumentos hechos de chatarra. Los otros profesores de la escuela se quejaban del ruido causado por la actividad. Cunha encontró apoyo en el director de la escuela: el Profesor Jairo Dias de Carvalho, que le dijo que iba a buscar un lugar más adecuado para los ensayos, pero la banda de instrumentos de chatarra continuaría con su proyecto y que una escuela era un lugar de barullo, de ruido. La experiencia con la banda continuó y fue un éxito educativo.

El *Colégio Estadual Gomes Freire de Andrade*, en aquella época, era una especie de escuela experimental. Los profesores trabajaban en equipo, dirigidos por su director, con la Pedagogía Libertaria. En Brasil, por otro lado, se vivían los duros años de la dictadura militar y en ese periodo algunos profesores de esta escuela llegaron a ser presos y torturados por participar en movimientos políticos. Era un tiempo de mucha tensión en el país.

Cunha presenció otro hecho que marcó esta fase de la historia de nuestro país. El 1º de abril de 1964, el edificio donde funcionaban la sede de la *UNE – Unión Nacional dos Estudiantes*,<sup>52</sup> y el *CPC – Centro Popular de Cultura* fue incendiado por policías militares. La *UNE* y el *CPC* funcionaban en la *Praia do Flamengo, n. 132* y el compositor-estudiante vivía en la *Praia do Flamengo, n. 12*. Al llegar a casa pudo ver todo el movimiento de estudiantes y policías, así como el incendio. Antes de la *UNE* y del *CPC*, habían funcionado en el mismo edificio la *Sociedad Germánica*, aparentemente su primer ocupante, y la *Divisão de Educação Extra-Escolar*. Después del incendio la *UNE* perdió su sede y el *CPC* desapareció.

---

<sup>51</sup> 'Antiguamente había dos Estados distintos con sus respectivas capitales, también distintas: Estado de Guanabara, capital ciudad de Río de Janeiro, y Estado de Río de Janeiro, capital ciudad de Niteroi. El Estado de Guanabara ocupaba la región de la ciudad de Río de Janeiro, antigua capital de Brasil. Fue a partir de 1960 que la capital de Brasil pasó a ser Brasilia, Distrito Federal situado en el Estado de Goiás. En verdad el Estado de Guanabara era un Estado-ciudad, con solamente su capital, la ciudad de Río de Janeiro. En 1974 los dos Estados, Guanabara y Río de Janeiro, fueron unificados, pasando a denominarse Estado del Río de Janeiro, con una única capital: la ciudad de Río de Janeiro (ALMANAQUE ABRIL, 2000, p. 199).

<sup>52</sup> Entidad fundada en 1937 que representa, actualmente, a cerca de seis millones de estudiantes universitarios de los 26 Estados y del Distrito Federal de Brasil. Disponible en: [www.une.org.br](http://www.une.org.br). Acceso el: 11/08/2020.

En el edificio pasó a funcionar el *Conservatório Nacional de Teatro* y el *Instituto Villa-Lobos*, antiguo *Conservatório Nacional de Canto Orfeônico*. El auditorio existente se mantuvo con las paredes carbonizadas, resultando en una propuesta visual interesante e histórica al mismo tiempo. El *CNT* y el *IVL* formaban parte de la *FEFIEG – Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara*, fundación creada en 1969. En 1978, la *FEFIEG* cambió su nombre para *FEFIER*, y en 1979 pasó a llamarse *UNI-RIO*.

En 1980, el *CNT* y el *IVL* fueron trasladados a la *Avenida Pasteur, Urca*, integrando el *Centro de Artes* de la *UNI-RIO*. Años después todo el edificio de la *Praia do Flamengo, n.132*, fue demolido. Actualmente, en esta dirección funciona un árido aparcamiento rotativo para coches. De esta manera, las generaciones siguientes se vieron privadas de conocer *in situ* este capítulo de la historia de la dictadura militar y el movimiento estudiantil brasileño. Parte de nuestra historia fue destruida junto a aquel importante edificio.

Ilustración 22 – Río de Janeiro, 1 de abril de 1964. Incendio de la sede de la UNE, *Praia do Flamengo, 132*



Fuente: Acervo de Estercio Marquez Cunha.



Ya en 1967, con los cursos de Piano y Composición finalizados, Estercio volvió a Goiânia para dar clases en el *Conservatório de Música*, entonces parte integrante de la *Universidade Federal de Goiás*. Después de aprobado en una oposición, asumió la asignatura de Armonía Superior, Contrapunto y Fuga. El compositor dio clases en la *UFG* hasta 1995, cuando se jubiló. Durante los años 70 también dio clases en el curso de música de la *Faculdade de Artes* de la *Universidade Federal de Uberlândia*, en el Estado de Minas Gerais. Durante un buen periodo de tiempo pasaba la mitad de la semana enseñando en Goiânia y la otra mitad en Uberlândia.

A principios de 1973, junto con las profesoras Delmari de Brito Rossi, Elizabeth Carramaschi y Glacy Antunes de Oliveira, Estercio fundó, en Goiânia, la escuela de artes *MVSIKA! Centro de Estudos* (MVSIKA, 2020). No permaneció como socio fundador durante mucho tiempo, pero participó en la elaboración del proyecto pedagógico de la escuela. Actualmente, *MVSIKA! Centro de Estudos* es una escuela de danza, artes plásticas, teatro y música dirigida por la Profesora Delmari de Brito Rossi, siendo una de las mejores escuelas de arte en nivel técnico-profesional del país.

Campos (1988) destaca que Cunha fue el responsable por la asignatura *Oficina de Música* (Taller de Música), ofrecida en el currículo del ciclo básico de los alumnos del curso de Licenciatura en Educación Artística de la *UFG*. En esta ocasión, los alumnos, después de haber cursado las asignaturas del ciclo básico, elegían su área de concentración: la música o las artes visuales. La autora describe cómo Cunha dictaba su *Oficina de Música*:

La O.M. para él, es el momento que el alumno tiene para ejercitar su creatividad, descubriendo, experimentando y organizando sonidos. Entretanto, tal vez por tener experiencia con teatro, entiende que no se debe limitar ese proceso creativo a la música, sino que deben incluirse otras áreas. Partiendo de la suposición de que “el vivir diario es una cosa natural y continua”, defiende la necesidad de llevar al alumno a tener “una visión global de las cosas”. El profesor contribuye en ese sentido, incentivando al alumno, sin manipularlo. Debe lanzar informaciones, pero sin que esa sea su meta prioritaria. (CAMPOS, 1988, p. 63).<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Traducción nuestra de: “A O.M. para ele, é o momento que o aluno tem para exercitar sua criatividade, descobrindo, experimentando e organizando sons. Entretanto, talvez por ter experiência com teatro, entende que não se deve limitar esse processo criativo à música, mas que outras áreas devem ser incluídas. Partindo do pressuposto de que “o viver diário é uma coisa natural e contínua”, defende a necessidade de que se leve o aluno a ter “uma visão global das coisas”. O professor contribui para isso incentivando o aluno, sem manipulá-lo. Deve lançar informações, mas sem que essa seja sua meta prioritária” (CAMPOS, 1988, p. 63).

La orientación del compositor en esta disciplina pasaba por la “[...] Toma de conciencia: donde el arte se plantea como el hacer humano. Experimentación: donde el alumno manipula materiales. Creación o estructuración: el alumno organiza el material (predominantemente sonoro) y crea un ‘objeto comunicante’” (CAMPOS, 1988, p. 63).<sup>54</sup> Estas etapas no eran delimitadas de forma rígida. Para el trabajo final de la asignatura, los alumnos debían graficar las estructuras creadas, pero la evaluación ocurría durante todo el proceso y también en todas las clases.

En los Agradecimientos de su libro, Campos (1988) deja clara la dedicación y la generosidad de Cunha: “Al profesor. Estercio M. Cunha, que fue mucho más allá de lo que su función establecía, dedicándose, de forma siempre disponible, al análisis y presentación de sugerencias que fueran esenciales para este trabajo” (CAMPOS, 1988, p. 70).<sup>55</sup>

Sobre la actuación de Cunha como educador, la musicóloga Yara Moreyra relata:

Es necesario recordar, por lo tanto, que el compositor Estercio Marquez Cunha no puede separarse de la figura del profesor altamente capacitado. Todo lo que él hace gira alrededor de la enseñanza, y la atención dedicada al pequeño pianista iniciante es la misma que recibe el doctorando bajo su orientación. Las personas envueltas con obras suyas publicadas o gravadas estuvieron, en algún momento o siempre, bajo su influencia acogedora; músicos que vinieron aquí, o salieron de aquí, intérpretes consagrados, alumnos, exalumnos, colegas, amigos que frecuentemente acompañaron el proceso de creación de determinadas obras. (MOREYRA, 2015, p. 44).<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Traducción nuestra de: “[...] *Conscientização: onde a arte é colocada como o fazer humano. Experimentação: onde o aluno manipula materiais. Criação ou estruturação: o aluno organiza o material (predominantemente sonoro) e cria um ‘objeto comunicante’*” (CAMPOS, 1988, p. 63).

<sup>55</sup> Traducción nuestra de: “*Ao prof. Estercio M. Cunha, que foi muito além do que sua função estabelecia, dedicando-se, de forma sempre pronta, à análise e apresentação de sugestões que foram essenciais para este trabalho*” (CAMPOS, 1988, p. 70).

<sup>56</sup> Traducción nuestra de: “*É necessário lembrar, porém, que o compositor Estercio Marquez Cunha não pode ser dissociado da figura do professor altamente capacitado. Tudo o que ele faz gira ao redor do ensino, e a atenção dedicada ao pequeno pianista iniciante é a mesma que recebe o doutorando sob sua orientação. As pessoas envolvidas com as suas obras publicadas ou gravadas estiveram, em algum momento ou sempre, sob sua influência acolhedora – músicos que daqui saíram ou para cá vieram, intérpretes consagrados, alunos, ex-alunos, colegas, amigos que frequentemente acompanharam o processo de criação de determinadas obras*” (MOREYRA, 2015, p. 44).

Dos compositores y exalumnos de Cunha confirman las palabras de la musicóloga Yara Moreyra. Gustavo Oliveira Alfaix Assis,<sup>57</sup> en la sección “Agradecimientos”, de su libro sobre la música de Karlheinz Stockhausen, menciona su relación con Cunha como alumno:

Tuve la oportunidad de ser presentado con más propiedad al universo de la música erudita cuando tenía 17 años de edad. Atribuyo esa iniciación a una persona, por quien mantengo en mi espíritu la llama encendida de la eterna gratitud: el compositor y profesor Estercio Marquez Cunha que acogió mi entusiasmo y mi curiosidad con una espantosa generosidad que florece en raras ocasiones en los seres humanos. Fue él quien me dirigió hacia la composición musical, y es para mí un honor poder identificar su empeño en mi formación como el punto de origen alrededor del cual se agregaron las diversas sustancias necesarias para que este libro que presento pudiera hacerse realidad (traducción nuestra)<sup>58</sup> (ASSIS, 2011, p. 7).

Paulo Guicheney,<sup>59</sup> profesor de composición en la *Escola de Música e Artes Cênicas* de la *UFG*, también habla sobre Cunha:

La influencia del compositor Estercio Marquez Cunha en mi vida fue en varios niveles. Recuerdo que, cuando todavía era adolescente, escuché una pieza suya en un concierto de la *Filarmônica de Goiás*. Era una pieza atonal, llena de melodías de timbres, y aunque yo no tuviera la menor idea de lo que era aquello, fui arrebatado por aquella música como quien tiene una revelación. La simple idea de un compositor de música contemporánea en una ciudad tan provinciana como Goiânia ya era algo especial. Algún tiempo después pasé a ser alumno suyo y durante un periodo de más o menos siete años trabajé duro bajo su orientación. Todavía hoy día veo la influencia de esas clases y de su música en mi música; principalmente de su música: la claridad de las formas, la precisión, la contención y una simbiosis entre la tradición y lo nuevo. Sus obras siempre me hicieron pensar en el semiárido goiano: árido y polifónico; esta es una metáfora que me ayudó a formar mi propia poética.

Además, Estercio siempre fue, y continúa siendo, un gran amigo. Y como una figura paterna, siempre me incentivó a continuar en la música, a ser un

<sup>57</sup> Para obtener informaciones sobre el compositor Gustavo Oliveira Alfaix Assis, vea su *Curriculum*, disponible en: <https://www.escavador.com/sobre/466529/gustavo-oliveira-alfaix-assis>. Acceso el: 21/08/2020.

<sup>58</sup> Traducción nuestra de: “*Tive a oportunidade de ser apresentado com mais propriedade ao universo da música erudita quando passava pelos meus 17 anos de idade. Atribuo essa iniciação a uma pessoa, para quem mantenho em meu espírito uma chama acesa de eterna gratidão: o compositor e professor Estercio Marquez Cunha foi quem acolheu meu entusiasmo e minha curiosidade com uma espantosa generosidade que floresce em raras ocasiões nos seres humanos. Foi ele quem me impulsionou para a composição musical, e sinto-me honrado em poder identificar o seu empenho em minha formação como o ponto de origem em torno do qual as diversas substâncias necessárias para a materialização deste livro que apresento foram se agregando*” (ASSIS, 2011, p. 7).

<sup>59</sup> Basado en el *Curriculum Lattes* del compositor Paulo César Guicheney Nunes, disponible en: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4775365P5>. Acceso el: 21/08/2020.

compositor; si hoy ocupo esta función, esta manera tan importante de percibir el mundo, se lo debo mucho a él. (GUICHENEY, 2020).<sup>60</sup>

Después de su jubilación, Cunha fue profesor en distintos cursos de posgrado de diversas ciudades de Brasil. Participó y todavía participa como profesor en varios festivales, encuentros de música y viaja para dictar cursos, realizar conferencias y formar parte en tribunales. También orienta a alumnos de cursos de posgrado y a jóvenes estudiantes de música. Cunha sigue atendiendo a educadores, investigadores e intérpretes, enseñando y orientando a músicos de diferentes niveles y edades en su residencia.

---

<sup>60</sup> Traducción nuestra de: “*A influência do compositor Estercio Marquez Cunha em minha vida aconteceu em vários níveis. Lembro-me, ainda adolescente, de escutar uma peça sua em um concerto da Filarmônica de Goiás. Era uma peça atonal, cheia de melodias de timbres, e ainda que eu não tivesse a menor ideia do que fosse aquilo, fui arrebatado por essa música como quem tem uma revelação. A simples ideia de um compositor de música contemporânea em uma cidade tão provinciana quanto Goiânia já era algo especial. Tornei-me seu aluno, tempos depois, e durante um período de, mais ou menos, sete anos trabalhei com afinco sob sua orientação. Ainda nos dias de hoje vejo a influência destas aulas e de sua música em minha música – principalmente, de sua música: a clareza das formas, a precisão, a contensão, e uma simbiose entre a tradição e o novo. Suas obras sempre me fizeram pensar no cerrado goiano: árido e polifônico – esta é uma metáfora que ajudou a formar minha própria poética. Além de tudo isso, Estercio sempre foi, e é, um grande amigo. E como uma figura paterna, sempre incentivou-me a continuar na música, a ser um compositor – se hoje ocupo esta função, esta maneira tão importante de perceber o mundo, devo muito a ele*” (GUICHENEY, 2020).

Ilustración 23 – Homenaje prestado a Estercio Marquez Cunha a través de la audición de sus obras en el *Conservatório de Música*, de la *Universidade Federal de Goiás*, a finales de los años 60



A la izquierda del compositor, la Profesora Belkiss Spencieri Carneiro de Mendonça, una de las fundadoras del *Conservatório de Música* y directora del mismo en la época. A la derecha del compositor, Maria Lúcia Ferreira Marquez Cunha, su esposa.

Fuente: Acervo de Marquez Cunha.



Ilustración 24 – El compositor en su estudio, en clase con el alumno y amigo, el trompetista Alessandro da Costa, en mayo de 2017



Fuente: Acervo de Taino Barretto.

### III.1.1.6 Un encuentro especial

Con diecisiete años, cuando todavía vivía en Goiânia, Cunha empezó a salir con una compañera de las clases de Teoría Musical del *Conservatório Goiano de Música*. La novia, Maria Lúcia Ferreira, tenía catorce años de edad en aquella época. La relación de los adolescentes no fue pasajera y continuó cuando él fue a estudiar a Río de Janeiro. En 1962, el padre de Maria Lúcia, funcionario del *Banco do Brasil*, fue trasladado a São Paulo con la familia. Ella realizó el curso de Licenciatura en Piano en el *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*.<sup>61</sup> La relación se mantuvo con muchas cartas y pocos encuentros. No siempre su limitado presupuesto de estudiante le permitía a Cunha visitar a su novia. Después de seis

<sup>61</sup> Institución de gran prestigio en Brasil, conocida por su impresionante biblioteca musical y también por tener entre sus exalumnos a músicos brasileños ilustres como el compositor Francisco Mignone y el musicólogo y escritor Mário de Andrade, que allí también fue profesor (CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO E MUSICAL DE SÃO PAULO, 2020).

años de noviazgo y dos de prometidos, se casaron en São Paulo, el 29 de diciembre de 1965.

Un hecho marcó el inicio de la vida de casados. Preparándose para la boda, Estercio fue aconsejado por un tío paterno a vender la casa de la familia en Goiânia y a invertir su parte en un inmueble en Río de Janeiro. Aconsejado, de nuevo, por ese tío que entendía de inmuebles, vendió la casa de Goiânia e invirtió su parte en la entrada de un piso en construcción en *Grajaú*, un buen barrio de Río de Janeiro. La construcción del piso no había terminado y los recién casados vivieron en un piso provisional hasta que el suyo estuviera terminado.

Pero, en enero de 1966, en Río de Janeiro hubo una gran inundación. Las lluvias fueron muy fuertes y provocaron varios deslizamientos de tierra en la ciudad. Una roca grande de un monte cercano al edificio se deslizó y golpeó la base del mismo, poniendo en peligro toda la estructura de la construcción. Tuvieron que derribar el edificio y Estercio no recibió ninguna indemnización, perdiendo su pequeña herencia.

A pesar de las dificultades financieras del inicio, el matrimonio de Estercio y Maria Lúcia ya dura cincuenta y cinco años. Con Maria Lúcia Ferreira Marquez Cunha, su compañera de siempre, tuvo dos hijos y una hija: André Marquez Cunha (06/06/1968), Luciana Marquez Cunha Muniz (16/05/1971) y Tiago Marquez Cunha (22/04/1974- +25/03/2004), muerto en un trágico accidente de coche. El matrimonio tiene también tres nietos: Sofia (13/02/2004), Julia (12/12/2006) y Bernardo (29/11/2009), hijos de su hija Luciana.

Maria Lúcia trabajó como educadora musical durante muchos años. En 1985, realizando un antiguo deseo, se licenció en Enfermería, en la *Universidade Católica de Goiás* y ejerció la profesión. En 1988, habiendo aprobado las oposiciones, pasó a formar parte de la plantilla docente de la misma institución, actual *Pontifícia Universidade Católica de Goiás* (2020), impartiendo clases en el curso de Enfermería hasta el año de 2009.

Ilustración 25 – Estercio y María Lúcia, en su fiesta de 15 años



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.



Ilustración 26 – Estercio y Maria Lúcia en su boda



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.

Ilustración 27 – Estercio y Maria Lúcia en Nueva York, en 2006



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.

Ilustración 28 – Estercio y Maria Lúcia en su residencia, en 2017



Fuente: Acervo de Taino Barretto.

### III.1.1.7 Más estudios

En 1970, Estercio hizo dos cursos de especialización en el *Departamento de Música* de la *Universidade de Brasília*: “*Música Brasileña Contemporánea para Piano*”, con el pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira, y “*Técnica y Estética de la Música de Vanguardia*”, con el compositor uruguayo Conrado Silva de Marco.<sup>62</sup> Después de finalizados los cursos, Estercio siguió yendo a Brasilia, Distrito Federal, para tener clases con Conrado Silva, que mucho contribuyó para la formación estética y composicional de Cunha. Sobre este periodo, Cunha relata:

[...] Ellos estaban mostrando aquello que era vanguardia musical, todas las posibilidades de vanguardia, [...] europea, brasileña. Eso fue fundamental para mí, fue muy bueno. [...] El curso fue excelente para mí, pero no me limité al curso. Acabó y yo continué en contacto con Conrado, lo que fue muy bueno en términos de mi formación, de “despertar” para todo eso [...], de otras posibilidades. [...] Mi conciencia se abrió realmente. También en ese curso fue donde yo encontré por la primera vez a Gilberto Mendes, que para mí es el papa (sic) de la Música Brasileña, [...] y que me influyó mucho. Entonces [...] el curso de Brasilia realmente me influyó mucho. [...] Gilberto era profesor [...].(CUNHA apud BARBARESCO FILHO, 2015, p. 105).<sup>63</sup>

En 1971, participó del *I Encuentro Latino-Americano de Música Contemporánea*, realizado en Uruguay. Conrado Silva y el compositor y musicólogo Coriún Aharonián, también uruguayo, fueron los organizadores de este encuentro. Ocurrió un hecho curioso durante el viaje de ida para el encuentro. En el *Aeropuerto*

<sup>62</sup> “Conrado Silva de Marco nasceu em Montevideú, Uruguai, em 1940. Estudou com Héctor Tosar e frequentou vários cursos de férias e workshops, sob a direção de Boulez, Stockhausen, Kagel, Ligeti, Riedl, Pousseur e Jonh Cage. Especializou-se em acústica arquitetônica e em música eletroacústica. Fixou residência no Brasil a partir de 1969, contratado como professor do Departamento de Música da UnB. Foi o criador de importantes estúdios universitários no Brasil: na UnB em 1969; no Instituto de Artes da Unesp em 1977; e na Faculdade Santa Marcelina em 1985. A partir de 1986 criou seu estúdio particular denominado Síntesis. Criou juntamente com Coriún Aharonián os Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea, que ocorreram entre 1971 e 1989, em diversos países da América Latina. Coordenou o Núcleo Música Nova em São Paulo. Influenciou gerações de compositores e pesquisadores brasileiros com seu conhecimento técnico, sabedoria e generosidade ímpar” (GUERRA, 2014, p. 224). El compositor falleció en 2014, en São Paulo (CONRADO SILVA DE MARCO, 2020).

<sup>63</sup> Traducción nuestra de: “[...] Eles estavam mostrando aquilo que era vanguarda musical, as possibilidades de vanguarda toda, [...] europeia, brasileira. Isso foi fundamental pra mim, foi muito bom. [...] Foi ótimo o curso pra mim e eu não fiquei só no curso. Acabou e eu continuei o contato com o Conrado que foi muito bom em termos da minha formação, de “acordamento” disso [...], de outras possibilidades. [...] Uma abertura de consciência realmente. Nesse curso também foi onde eu encontrei pela primeira vez o Gilberto Mendes, que pra mim é o papa (sic) da Música Brasileira, [...] e que me influenciou muito. Então [...] o curso de Brasília realmente me influenciou muito. [...] O Gilberto era professor [...]” (CUNHA apud BARBARESCO FILHO, 2015, p. 105).

*Internacional de Río de Janeiro*, Cunha reconoció al compositor italiano Luigi Nono en el autobús que llevaba a los pasajeros hasta el avión. Cunha, que lo conocía solamente a través de fotos, percibió que ambos iban para el mismo encuentro y se acercó a Luigi Nono para charlar. Nono le contestó muy fríamente y hasta pareció asustarse. Le dijo que después hablaría con él. Al llegar a Uruguay, Nono le explicó a Estercio que no sabía que su vuelo tenía una escala en Río de Janeiro. En el aeropuerto sintió miedo. Siendo un compositor fuertemente unido a la política de izquierdas enfrentó riesgos en algunos momentos durante su estancia en Brasil. La represión a cualquier pensamiento de izquierdas era extremadamente fuerte en aquellos años de inicio de la década de 1970 en Brasil.

En marzo de 1978, el compositor se mudó para los Estados Unidos de América para un periodo de estudios. Maria Lúcia y sus tres hijos fueron a principios de 1979. La familia retornó a Brasil en julio de 1982. En este periodo, Cunha hizo Maestría en Música y Doctorado en Artes Musicales (Composición). Durante la Maestría, en la *Oklahoma City University*, el compositor norteamericano Ray Edward Luke<sup>64</sup> fue su tutor. Carveth Osterhaus,<sup>65</sup> actor y bailarín norteamericano, profesor y director de teatro en la misma universidad, también tuvo gran influencia en la formación de Cunha en ese periodo. El interés del compositor por el género Música-Teatro ya existía antes de su partida para los Estados Unidos de América. En junio de 1977 compuso la Música-Teatro *O Guarda-Noite* [El Sereno] y en marzo de 1978, *Tempo* [Tiempo], del mismo género, que también fue interpretada en EE.UU. y Ray Edward Luke y Carveth Osterhaus lo incentivaron a que compusiera más obras de este género.

Durante el doctorado, en la *Oklahoma University*, su tutor fue el compositor norteamericano Michael Hennagin.<sup>66</sup> Ray Edward Luke, Carveth Osterhaus y Michael Hennagin contribuyeron de manera importante en la formación de Estercio. Para los trabajos finales de la Maestría y del Doctorado, además de las respectivas disertaciones, el compositor-investigador escribió también composiciones que envolvían música y teatro. Después de volver a Brasil, Estercio siguió siempre investigando y estudiando mientras enseñaba y componía.

---

<sup>64</sup> Para más informaciones, ver Ray Edward Luke (1928 – 2010) (EVERETT, 2020).

<sup>65</sup> Para más informaciones, ver Carveth Osterhaus (1937 – 2013) (ROGERS, 2013).

<sup>66</sup> Para más informaciones, ver Michael Hennagin (1936 – 1993) (OKLAHOMA HISTORICAL SOCIETY, 2020).

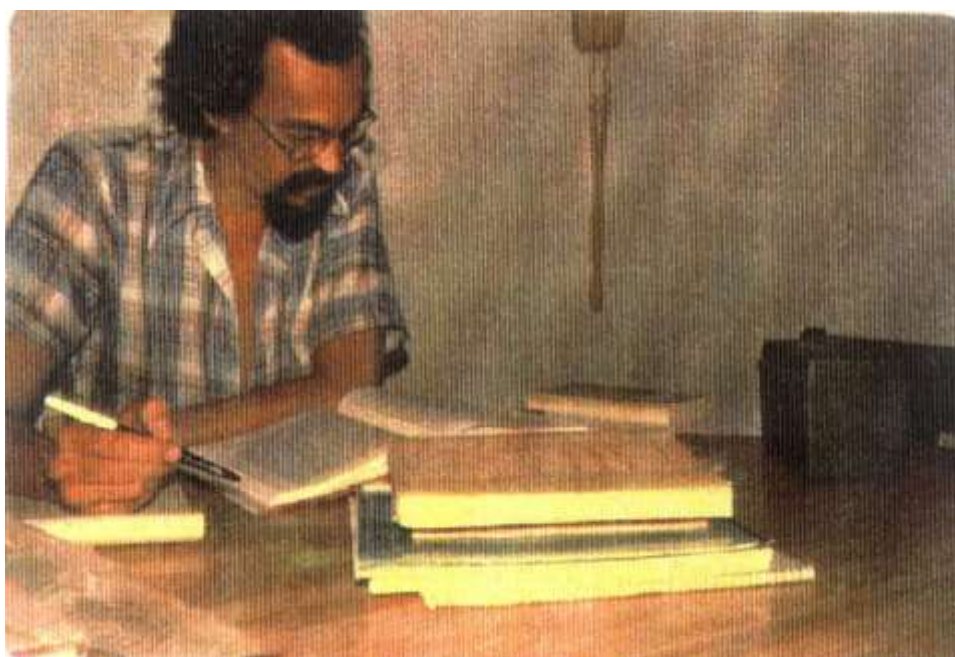


Ilustración 29 – Mapa de Estados Unidos, con destaque para Oklahoma, donde Estercio estudió y vivió por cierto tiempo



Fuente: ONTHEWORLDMAP. **Localização de Oklahoma no mapa dos EUA.** Disponible en: <http://ontheworldmap.com/usa/state/oklahoma/oklahoma-location-on-the-us-map.html>. Acceso el: 15 sep. 2018.

Ilustración 30 – El compositor en su mesa de trabajo en los Estados Unidos de América



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.

Ilustración 31 – Estercio frente al edificio de la Escuela de Música, en la *Oklahoma City University*



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.

Ilustración 32 – Estercio con su familia frente a su domicilio en Oklahoma



En sentido horario: Estercio, Maria Lúcia, Luciana, Tiago y André (1978/1982).  
Fuente: Acervo de Marquez Cunha.



Ilustración 33 – En el sentido horario: Maria Lúcia, Estercio, André, Luciana y Tiago



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.

### III.1.1.8 Estilo de vida

Para escribir sobre el estilo de vida de Cunha, hablamos sobre lo que ya percibíamos y conocíamos a través de nuestra convivencia como exalumna, investigadora e intérprete de su obra. También entrevistamos al propio compositor, a su esposa, Maria Lúcia Ferreira Marquez Cunha, y a los hijos del matrimonio: el mayor, André Marquez Cunha, y la hija Luciana Marquez Cunha Muniz. Transcribimos en este tópico algunas de las declaraciones dadas por ellos durante las entrevistas realizadas en agosto de 2020. Para facilitar la identificación de los entrevistados adoptamos las siguientes formas: Cunha, M. y Cunha, A. para indicar a la esposa y al hijo, respectivamente. Para indicar al compositor, seguimos utilizando Cunha cuando lo citamos. Hicimos esto para evitar confusiones, ya que los tres poseen el mismo apellido: Cunha. Ya para la hija no hay esta dificultad debido a que al casarse adoptó el apellido de su marido: Muniz.

En lo que se refiere al estilo de vida del compositor, podemos afirmar que Cunha es un hombre sencillo, con hábitos y costumbres también muy simples. Le gusta despertarse muy temprano, entre 3h30 y 4h de la mañana, porque le gusta ver el sol nacer. También duerme temprano, a las 8h de la noche ya se retira para su descanso nocturno. Cunha (2020) cuenta:

Despertarme temprano para mí es natural. Lo que no es natural para mí es despertarme con el día ya amaneciendo. Desde siempre fue así. Realmente en los horarios de la mañana son las horas en que yo soy más productivo. Me gusta mucho ese horario: por la mañana. Así como no me gusta el atardecer, me gusta muchísimo el amanecer.<sup>67</sup>

La madrugada es el momento más productivo para Cunha y el que más le gusta para componer. Después de componer o estudiar, el compositor sale para caminar, cuando todavía está oscuro. Cunha camina durante casi una hora todos los días. Le encanta caminar, no le gustan los coches. Tiene un coche, pero lo utiliza muy poco, solo cuando es realmente necesario.

---

<sup>67</sup> Traducción nuestra de: “*Acordar cedo pra mim é natural. O que não é natural pra mim é acordar com o dia amanhecendo. Isso desde sempre foi assim. Realmente nos horários da manhã são horas que eu sou mais produtivo. Eu gosto muito dessa hora: da manhã. Assim como eu não gosto do entardecer, eu gosto demais do amanecer*” (CUNHA, 2020) (Entrevista concedida el 15/08/2020).

Después de haber caminado y con el día ya amaneciendo, Cunha vuelve a su casa para el desayuno, después de muchas veces haber pasado para comprar el pan en la panadería de su barrio. Cuando la mayoría de las personas empieza a despertarse, Cunha ya hizo muchas cosas. Comentando su poema del *Coral n.º 1 / Música para canto e piano n.º 5*, que habla sobre el nacer del día, Cunha (2000) dice:

Pienso que la aurora y el atardecer están muy presentes en nosotros, ¿verdad? Y nuestra propia vida tiene todo eso y nosotros vemos esa imagen también. En fin, esa relación del día y noche, día-noche, nosotros vemos eso en todas las historias, en las mitologías etc. etc. Ese ciclo, eso está claro, está dentro de nosotros. Pero es bonito pensar que cada día que... hubo ese ciclo y que está naciendo el día. Nosotros decimos "nacer el día", ¿verdad? El sol está naciendo etc. [...] Ese vínculo es con el color. Yo pienso que los colores del cielo, de la imagen del semiárido, todo eso es muy fuerte en nosotros.

[...]

Me encantar ver el sol nacer. Yo siempre me despierto antes que el sol. Eso de ver amanecer el día, para mí es algo fantástico. Aquí en casa yo voy a la terraza para ver el sol y eso me produce una gran euforia. (CUNHA apud ANDRADE, 2000, p. 73).<sup>68</sup>

En esa ocasión Cunha vivía en un piso en la quinta planta de un edificio residencial. Desde 2008 él, su esposa y el hijo André viven en una casa con jardín. En las horas libres el compositor es el jardinero de su casa. Le encanta cuidar de sus plantas, de su jardín. La naturaleza siempre le fascinó. Sobre el compositor y su relación con el jardín, su esposa dice:

Yo veo a Estercio como una persona muy simple, a pesar de todo lo que hace. [...] Pero para hablar sobre él lo que yo puedo decir es que en casa es una persona así... siempre presente, que estudia mucho, está siempre escribiendo o tocando piano o escuchando música. Pero eso no toma todo su tiempo porque en los últimos tiempos se convirtió en jardinero, que es algo que a mí me gusta mucho de él. Entonces, tienes sus plantas, sus flores, ¿verdad? Todo está muy vinculado a su arte, y él no tiene ningún problema de irse al jardín y retirar maleza y limpiar. Es una persona sencilla, pero muy especial. Es así como yo lo veo. Y también un abuelo muy

<sup>68</sup> Traducción nuestra de: "*Acho que a aurora e o ocaso tá muito presente na gente, num é? E a própria vida da gente tem isso tudo e a gente olha essa imagem também. Enfim, essa relação do dia e noite, dia-noite, a gente vê isso nas estórias todas, nas mitologias, etc., etc. Esse ciclo, isso é claro, isso tá dentro da gente. Mas é bonito cê pensar que cada dia que... houve esse ciclo e que tá nascendo o dia. A gente fala é "nacer o dia", num é? O sol tá nascendo, etc [...] A ligação aqui é com cor. Eu acho que as cores do céu, da imagem do cerrado, essa coisa toda é muito forte na gente. [...] Eu adoro ver o sol nascer. Eu sempre acordo antes do sol. Isso: de ver amanhecer o dia, pra mim é um negócio fantástico, isso. Mesmo aqui em casa eu vou pra varanda pra ver o sol e eu sinto uma euforia muito grande com isso"* (CUNHA apud ANDRADE, 2000, p. 73).

cariñoso, un padre muy cariñoso es lo que yo puedo decir de él. (CUNHA, M., 2020).<sup>69</sup>

Además de ser jardinero, Cunha tiene dos otros *hobbies* que también le gustan mucho. André (2020) menciona que Cunha asiste ópera, ¡muchas óperas!, y Maria Lúcia (2020) añade:

Vea qué interesante: él es músico, pero también es panadero. Hace pan todas las semanas, un pan muy rico, con frutas y frutos secos. [...] Hasta cocina de vez en cuando, pero él es mejor jardinero y mejor panadero y, por sobre todo, un excelente marido. Su especialidad es el pan integral con frutas y los fritos de arroz.<sup>70</sup> Los nietos llegan aquí y la primera cosa que preguntan es: “¿Y los fritos de arroz?” (CUNHA, M., 2020).<sup>71</sup>

Todavía hablando de gastronomía, un hábito alimenticio presente en la vida de Cunha, desde siempre, es el *chimarrão*,<sup>72</sup> o mate. Adquirió el hábito, ya en la niñez, con su Tío Ladinho, el hermano mayor de su madre que vivió un tiempo en el sur de Brasil, trayendo consigo la costumbre del *chimarrão* para Goiás. El mate es un compañero inseparable del cotidiano del compositor. Su Tío Ladinho, siempre muy presente en su educación, fue la referencia masculina para Cunha y su hermano, que perdieron a su padre cuando eran muy pequeños.

La manera simple de vivir del compositor aparece también en su forma de vestirse. Su estilo, siempre muy auténtico y personal, luego se percibe. Su esposa comenta:

<sup>69</sup> Traducción nuestra de: “*Eu vejo o Estercio como uma pessoa muito simples, apesar de tudo o que ele faz. [...] Mas para falar dele mesmo o que eu posso dizer é que em casa ele é uma pessoa assim... sempre presente, que estuda muito, está sempre escrevendo ou tocando piano ou ouvindo música. Mas isso não toma todo o tempo dele porque ele também nos últimos tempos se fez jardineiro, que é algo que eu acho muito bonito nele. Então as plantas dele, as flores, né? Então tudo isso tá muito ligado à arte dele, certo? E ele não se acanha de ir ao jardim e capinar e limpar, certo? Então ele é uma pessoa simples, mas muito especial. É assim que eu o vejo. E também um avô muito carinhoso, um pai muito carinhoso é o que eu posso dizer dele*” (CUNHA, M., 2020, entrevista concedida el 15/08/2020).

<sup>70</sup> Los “Fritos de Arroz”, presentes en diferentes culturas en el mundo, también son un plato típico muy presente en la cultura del Estado de Goiás, en Brasil. Son fritos que llevan arroz cocido, queso rallado, hierbas y huevos (CAVALCANTI, 2015).

<sup>71</sup> Traducción nuestra de: “*Olha que interessante: ele é músico, mas ele também é padeiro. Ele faz pão toda semana, um pão muito caprichado, cheio de frutas e castanhas. [...] Até cozinhar, de vez em quando, ele cozinha, mas ele é melhor jardineiro e melhor padeiro e, acima de tudo, um excelente marido. A especialidade dele é o pão integral com frutas e o bolinho de arroz. Os netinhos chegam aqui e a primeira coisa é: ‘Cadê o bolinho de arroz?’*” (CUNHA, M., 2020, entrevista concedida el 15/08/2020).

<sup>72</sup> “El *chimarrão*, o mate, es una bebida característica de la cultura del sur del América del Sur, legada por las culturas indígenas caingangue, guarani, aimará y quíchua” (CHIMARRÃO, 2020).

Él es muy sencillo porque no se preocupa mucho por la ropa. Le gustan mucho los blue jeans. [...] No es una persona que se preocupa por la moda. Hasta cuando la ocasión es más formal se viste con simplicidad, sin mucha preocupación: el pelo largo, la barba crecida... Es muy natural, ¿verdad? (CUNHA, M., 2020).<sup>73</sup>

No le gusta utilizar los recursos tecnológicos como el internet, el ordenador o el móvil. Cuando lo necesita, su hijo André, que vive con él, le ayuda. Varios alumnos ya se ofrecieron para enseñarle programas de edición de partituras en el ordenador, pero Cunha prefiere componer a la moda antigua: con lápiz, goma y papel en sus manos. Maria Lúcia (2020) comenta:

[...] Estercio prefiere dibujar nota por nota y su escritura musical es cada vez más bonita. Es un dibujo y a mí me causa admiración. Escribe a mano. No utiliza ningún recurso tecnológico. [...] Nosotros somos de una época en que estudiábamos caligrafía en la escuela, entonces las letras eran todas parecidas, ¿verdad? Pero él nunca lo aceptó, desde niño. (CUNHA, M., 2020).<sup>74</sup>

Su hijo André Marquez Cunha es médico y profesor universitario. También es diplomado en Teatro, habiendo estudiado en Goiânia, con el actor, director y dramaturgo Hugo Zorzetti,<sup>75</sup> y en São Paulo, en la *Oficina de Atores Nilton Travesso*. André estudió cine con Fátima Toledo y también un poco de televisión en la misma ciudad. Así como su madre, Maria Lúcia, también nos concedió una entrevista hablando algunas veces de su padre, otras del compositor, refiriéndose a este último simplemente como Estercio. Sobre la percepción que tiene del compositor, André (2020) dijo: “Algunas palabras que creo que tendrían relación con la forma en que yo veo a Estercio: la primera de ellas es esencia, [...] otra es percepción y la tercera es generosidad” (CUNHA, A., 2020).<sup>76</sup>

<sup>73</sup> Traducción nuestra de: “*Ele é muito simples porque não se preocupa muito com roupas. Ele gosta sempre de uma calça jeans. [...] Ele não é uma pessoa que fica buscando moda. Mesmo quando ele vai sair ele se veste muito simplesmente, sem muita preocupação: o cabelo comprido, a barba grande... Ele é bem natural, certo?*” (CUNHA, M., 2020, entrevista concedida el 15/08/2020).

<sup>74</sup> Traducción nuestra de: “[...] *Estercio prefere desenhar nota por nota e cada vez a escrita musical dele fica mais bonita. É um desenho e eu admiro muito isso. Ele escreve à mão mesmo. Não usa nenhum recurso tecnológico. [...] Nós somos de uma época em que a gente fazia caligrafia na escola, então as letras eram todas parecidas, né? Mas ele não se submeteu a isso desde criança*” (CUNHA, M., 2020, entrevista concedida el 15/08/2020).

<sup>75</sup> Hugo Zorzetti fue uno de los fundadores del curso de Teatro en la *Universidade Federal de Goiás* y también pionero en las artes escénicas en el Estado de Goiás. Zorzetti fue también escritor y profesor de la lengua portuguesa. Él falleció en 2017 (JORNAL OPÇÃO, 2017)

<sup>76</sup> Traducción nuestra de: “*Algumas palavras que eu acho que teriam a ver com como eu percebo o Estercio: a primeira delas é essência, [...] a outra delas é percepção e a terceira delas é generosidade*” (CUNHA, A., 2020, entrevista realizada el 15/08/2020).

André (2020) se acuerda de su niñez, de la relación que tenía con los libros de su padre, de como él lo incentivaba a la percepción y al conocimiento y de cómo todo eso tuvo influencia en su formación personal y también profesional:

Yo me acuerdo [...] hablando de mi niñez, allá en la casa de la Calle 5, y yo me acuerdo, entre otras cosas, que mi padre, en lugar de ser aquel tipo de padre que hablaba sin parar, compró una enciclopedia y la dejaba allá en el despacho y nosotros jugábamos con esos libros, con los libros de la enciclopedia, los volúmenes de la enciclopedia. Y hacíamos carreteras para nuestros coches de juguete, hacíamos puentes con los libros de la enciclopedia, hacíamos casas con los libros, en fin, jugábamos con esos libros y ... él nos hacía percibirlos. [...] Él colocó la enciclopedia allí y nosotros jugábamos con esos libros. Él jugaba con nosotros. Él también hacía carreteras, casas y puentes con los libros de la enciclopedia etc. Y claro que yo manoseaba esos libros.

[...] Yo hojeaba los libros de la enciclopedia, las otras cosas que había en ellos, algunos libros de grabados que él tenía y claro que yo me fijaba en aquellos grabados, en aquellas cosas que veíamos en el libro y hacía preguntas. Y él me respondía. Pero era una cosa mucho más relacionada con percepción que..., él transmitía por medio de la percepción y nunca nos presentaba las cosas ya listas y masticadas.

Eso parece una tontería, pero veo el reflejo de todo eso en la actualidad: porque ahora que soy adulto, profesor y, principalmente en la Medicina, se discuten mucho las Metodologías Activas de Aprendizaje, donde el alumno tiene un papel activo sobre su aprendizaje y no es el profesor quien le entrega las cosas listas. Cuando comencé a realizar cursos de capacitación yo lo miraba todo y preguntaba: “Bueno ¿y qué? (pausa) ¿Verdad?”. Yo hice esos cursos y lo miraba todo y me preguntaba: “¡Ay! ¿Y qué? ¿Verdad? ¿Están reinventando la rueda? ¿No es verdad?”. Entonces me di cuenta de que muchas personas tenían dificultad para entenderlo, pero para mí aquello era natural. Y yo decía: “¡Bueno! A mí me educaron así.”. No decía nada, pero llevaba, en fin..., pero eso tiene relación con el origen de mi aprendizaje, no como profesor, no como alumno, sino como hijo: desde muy temprano me incentivaron a percibir y no a seguir reglas. ¿Verdad? Fue realmente así. Esa percepción con el ejemplo, dado por aquel hombre que estaba allí, que era mi padre, que es mi padre, y yo fue aprendiendo ese estilo de percibir el mundo mucho más que a asimilarlo y eso tuvo un reflejo enorme sobre quién soy hoy como adulto. [...] Yo no soy músico. Yo soy médico y también hice Teatro. Y todo mi trabajo gira alrededor de lo que yo percibí de mi padre, incluso en la Medicina y en la docencia. (CUNHA, M., 2020).<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Traducción nuestra de: “*Eu me lembro [...] eu falando da minha infância, lá na casa da Rua 5, e eu me lembro, dentre outras coisas, que o meu pai ao invés de ser aquele pai que ficava falando, falando, falando, ele comprou uma enciclopédia e deixava lá no escritório e a gente brincava com esses livros, com os livros mesmo da enciclopédia, os volumes da enciclopédia. E a gente fazia ali estrada de carrinho pra brincar, fazia ponte com os livros da enciclopédia, a gente fazia casa com os livros, enfim, a gente manuseava esses livros e... ele nos fazia perceber. [...] Então ele colocou a enciclopédia e a gente brincava com esses livros ali. Ele brincava com a gente. Ele fazia estrada com os livros da enciclopédia, casa, ponte etc. E é óbvio que eu manuseava esses livros. [...] Eu folheava os livros da enciclopédia, as outras coisas que tinham, alguns livros de gravuras que ele tinha e, obviamente, eu ia percebendo aquelas gravuras, aquelas coisas que a gente via no livro e eu fazia perguntas. E aí ele me respondia. Mas era uma coisa muito mais a ver com percepção do que..., ele transmitia pela percepção e nem tanto por aquilo mastigado e entregue. Isso parece uma besteira, mas eu fico vendo o reflexo disso hoje em dia: porque eu agora um homem adulto, professor e, principalmente na Medicina, se discute muito hoje Metodologias Ativas de Aprendizado, onde o aluno tem um papel ativo sobre o seu aprendizado e não o professor*”

Cunha todavía mantiene esta enciclopedia en su biblioteca y mantiene con ella una relación de mucho afecto. Sobre su *Enciclopédia Delta Larousse* (1969) el compositor comenta:

[...] Pero la enciclopedia es fundamental para cualquier iniciante, para que los niños estudien. Y la mía está aquí, es una Delta. Sirvió para que los niños jugasen con sus coches, [...] para que hicieran todas esas cosas. Y hoy día yo tengo el gusto de abrir la enciclopedia y de encontrar en varias páginas recados de los niños que yo guardaba, encuentro dibujos hechos por ellos ¡la enciclopedia tiene una historia maravillosa dentro de ella! [...] Encuentro notas escritas por ellos, tiene... en fin, hay una historia entera dentro de esos libros que encontramos al hojearlos. (CUNHA, 2020).<sup>78</sup>

El compositor aborda la relación que sus hijos, sobrinos, nietos y alumnos siempre tuvieron con su despacho o estudio. Cunha siempre tuvo una sala separada en su casa para poder estudiar, componer y recibir a sus alumnos. En la casa actual, proyectada por un arquitecto, su estudio es más amplio que los anteriores. El compositor menciona a su hijo menor, Tiago Marquez Cunha, que falleció en 2004, a punto de cumplir los treinta años de edad. Tiago era médico veterinario. Cunha (2020) nos dice:

[...] Yo siempre tuve, desde que nos casamos, en casa, yo siempre tuve mi sala de estudio o sala en la que yo daba clases, en fin..., pequeña o no, pero siempre existía. Y... [...] hasta hoy día me encanta mi sala, mis cosas, ¿cierto? Porque aquí compongo, aquí leo, sí, hago esas cosas todo el tiempo.

---

*entrega tudo isso. E eu cheguei pra poder fazer esses cursos de capacitação e tudo mais e eu olhava pra aquilo e eu falava: "E daí? (pausa) Né?". Então eu fui fazer esses cursos e eu olhava pra aquilo e eu falava: "Uai! E daí? Né? Tão reinventando a roda? Né?". E aí eu fui me tocar que muita gente tava tendo dificuldade de perceber aquilo e pra mim isso, isso era natural pra mim. Aí eu falava: "Uai! Eu fui educado assim.". Não falava nada, mas levava, enfim..., mas isso tem tudo a ver com a origem desse meu aprendizado, agora não como professor, não como aluno, mas como filho: que eu fui desde cedo instigado a perceber e não a seguir regras. Não é? Então foi muito disso: essa percepção pelo exemplo, por quem era esse homem que estava ali, que era o meu pai, que é meu pai e eu fui aprendendo esse estilo de como perceber o mundo muito mais do que apreender e isso teve um reflexo enorme sobre quem eu sou hoje como adulto. [...] Eu não sou músico. Eu sou médico e também fiz Teatro. E todo o meu trabalho gira em torno do que eu percebi do meu pai, inclusive na Medicina e na docência" (CUNHA, A., 2020, entrevista realizada el 15/08/2020).*

<sup>78</sup> Traducción nuestra de: "[...] Mas a enciclopédia é fundamental para qualquer iniciante, qualquer menino estudar. E a minha enciclopédia tá aqui, a Delta. Serviu pros meninos brincarem de carrinho, [...] de fazerem todas essas coisas. E quando abre hoje em dia eu tenho o gosto de abrir a enciclopédia e em várias páginas abro: tem bilhetes dos meninos que eu guardava, tem figurinha que eles fizeram, então tem uma história dentro dela maravilhosa! [...] Então tem bilhete deles, tem... enfim, tem uma história inteira dentro dos livros quando a gente fica folheando assim" (CUNHA, 2020, entrevista concedida el 15/08/2020).

Pero, yo me acuerdo de algunas cosas que me dejaron marca. Cuando André nació, y ya andaba a gatas por la casa, Maria Lúcia me dijo un día: “cierra la puerta de tu despacho para que puedas tener tranquilidad para estudiar y así yo puedo dejar que André ande por ahí.” Y yo hice eso un día. Hasta que escuché que alguien arañaba la puerta, o algo así... y fui a abrir. Era André que estaba allí. Nunca más cerré la puerta del despacho. Y mis hijos; André, Luciana, Tiago, todos solían ir para mi despacho, [...] se quedaban allí y nunca me molestaron.

Y lo que es más: hasta los sobrinos. Tengo un sobrino al que quiero mucho, Tuca,<sup>79</sup> que cuando vivía al lado nuestro [...] él corría siempre, y lo recuerdo hasta hoy día, corría para mi despacho y se metía debajo de la mesa. Di muchas clases con él debajo de mi mesa de trabajo. Y él se quedaba allí encogido, escuchando. ¡Es una persona a la que siempre quise mucho! Cuantas veces los sobrinos iban a mi casa y estaban en el medio de todo aquello. Pero siempre mi sala de estudios y mi despacho eran el lugar preferido. [...] Todos ellos jugaron allí. André hablaba de él, pero Luciana también, Tiago, en fin, todos ellos jugaron mucho allí.

Y los nietos, Júlia y Bernardo, vienen aquí a casa y también les gusta, principalmente a Bernardo, le encanta quedarse aquí en el despacho. Y no es que se queda allí y habla todo el tiempo, no. Entra aquí, se queda conmigo, duerme aquí en mi despacho algunas veces, también se sube en la escalera para ver los libros, le encanta descubrir libros, ¿cierto? Sigue el mismo proceso, Ese proceso del que André hablaba, del inconsciente, que se comenta en la actualidad. Yo tenía eso, tal vez no muy consciente, pero yo quería que el libro fuera eso: por lo menos abrirlo, para pintarrajearlo, para ir descubriendo las cosas.

[...] Hasta hoy día mis nietos vienen y les gusta quedarse aquí en la sala de estudios, como les gustaba a mis hijos, a mis sobrinos, siempre les gustó a todos. Es un lugar de descubrimiento también, de ver los libros, de ver cosas graciosas, de ver... ¿cierto?

[...] Pero, en fin, creo que la sala de estudio es eso: es un lugar de encuentro. Y cuántos... cuántos alumnos pasaron por aquí también. [...] Yo realmente creo que enseñar, lo que se dice enseñar, uno no enseña. Lo que hacemos es empujar y orientar, ¿verdad? (CUNHA, 2020).<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Tuca es el apodo del sobrino de Cunha: Astulio Caiado Ferreira.

<sup>80</sup> Traducción nuestra de: “[...] *Mas eu sempre tive, desde que a gente casou, na casa, eu sempre tive minha sala de estudo ou a minha sala que eu dava aula, enfim..., pequena ou não, mas sempre tinha. E... [...] até hoje eu sou apaixonado pela minha sala, pelas coisas, né? Porque aqui eu tô compondo, aqui eu tô lendo, sim, eu tô fazendo isso o tempo todo.*

*Mas, eu lembro de algumas coisas que, pelo menos, me marcaram. Quando André nasceu, que ele engatinhava pela casa, a Maria Lúcia falou um dia pra mim: “Ó, tranca a porta do seu escritório pr’ocê ter sossego pra estudar que aí eu deixo o André engatinhando.” E eu fiz isso um dia. Até que aí eu comecei a escutar arranharr a porta, uma coisa assim... e eu fui abrir. Era o André que tava ali. Eu nunca mais fechei a porta do escritório. E os meus meninos; o André, a Luciana, o Tiago, todos eles acostumaram a ir, [...] a ficar no meu escritório e não me atrapalhavam de jeito nenhum.*

*Mais ainda: até sobrinhos. Tenho um sobrinho muito querido, o ??, que quando ele morava vizinho da gente [...] ele corria sempre, e ele lembra disso até hoje, corria lá pro meu escritório e ficava debaixo da mesa. Muitas aulas eu dei com ele debaixo da minha mesa de estudos. E ele ficava encolhido lá, escutando. É uma pessoa queridíssima até hoje! Então quantas vezes sobrinhos iam lá pra casa também pra ficar no meio daquilo. Mas sempre minha sala de estudos e o escritório era o ponto. [...] Todos eles brincaram. O André tava falando dele, mas Luciana também, o Tiago, enfim, todos eles brincaram muito!*

*E os netos, Júlia e Bernardo, vêm aqui pra casa e ficam muito, principalmente Bernardo, ele adora ficar aqui no escritório. E também num tem essa coisa dele ficar conversando, não. Ele vem aqui, ele fica comigo aqui, ele dorme aqui no escritório às vezes, ele pega a escada e quer ver os livros, aquilo de descobrir livros, num é? Ele passa pelo mesmo processo, né? Esse processo que o André falava dele, de inconsciente, que se fala hoje. Eu tinha isso, talvez não muito consciente,*



André (2020) comenta algunas características sobre la forma en que Cunha educa, tanto a sus hijos como también a sus alumnos, y comenta también aspectos de su forma de ser:

[...] Porque yo fui un niño muy libre para escoger mis caminos. Lógico que eso no significa que él no me vigilara. Él era un padre muy presente dentro de casa, y por eso [...] fuimos niños muy bien vigilados y cuidados y protegidos, ¿cierto? Pero dentro de aquellos límites podíamos transitar.

[...]

Como mi padre siempre fue partidario de la percepción y de la libertad de acción, siempre tuvo esa imagen muy diferente. [...] Él fue un hombre que siempre caminó mucho, caminaba mucho. Él se iba caminando del *Setor Sul* para el *Setor Universitário*,<sup>81</sup> en fin, él siempre fue un hombre libre. No le gustan los coches. [...] Él siempre caminó mucho, por eso tiene esa forma física envidiable.

Entonces, fue un Estercio el que yo percibí que, por más libertad que diera, también instiga por ese lado. Es como si él transmitiese: “Elabora, crea a partir de lo que te están presentado.” Y yo veo que él hace eso tanto con los alumnos, como también en la música. [...] Es un hombre que dice: “Mira: yo soy padre, soy profesor y enseño. Pero es bueno que tú elabores tu propia forma de ser”. Y él te da los medios para tanto. Entonces ese es un... es casi un didacta lo que yo identifico en él, ¿cierto? Alguien que abre horizontes, que deja a un lado el modelo tradicional para elaborar algo nuevo. Ese es el estilo que yo veo en él. (CUNHA, A., 2020).<sup>82</sup>

*mas eu queria, sim, que o livro fosse isso: pelo menos abrir, pra rabiscar, pra ir descobrindo as coisas.*

*[...] Até hoje os meus netos vêm e gostam de ficar aqui na sala de estudos, como os meus filhos, como os meus sobrinhos, todo mundo sempre gostou. É um lugar de descoberta também, de ver os livros, de ver coisas engraçadas, de ver... né?*

*[...] Mas, enfim, acho que sala de estudos é isso: é lugar de encontro. E aqui quantos... quantos alunos passaram por aqui também. [...] Eu acredito mesmo que, que ensinar, de que a gente não ensina. A gente empurra, a gente orienta, certo?” (CUNHA, 2020, entrevista concedida el 15/08/2020).*

<sup>81</sup> *Setor Sul* y *Setor Universitário* son barrios distintos de la ciudad de Goiânia. La mayoría de las personas suelen desplazarse utilizando algún medio de transporte entre estos dos barrios.

<sup>82</sup> Traducción nuestra de: *“[...] Porque eu fui um menino muito livre pra escolher os meus caminhos. Lógico que isso não significa que ele não me vigiou. Ele era um pai muito presente dentro de casa, e assim, [...] fomos crianças muito bem vigiadas e cuidadas e protegidas, né? Mas naquele repertório todo a gente podia transitar.*

*[...]*

*Como meu pai sempre foi muito da percepção e da liberdade de ação, ele sempre teve essa imagem muito diferente. [...] Ele foi um homem que sempre andou muito, andava muito. Ele ia a pé do Setor Sul pra o Setor Universitário, enfim, ele sempre foi um homem livre. Ele não gosta de carro. [...] Ele sempre andou muito, por isso essa forma física invejável que ele tem.*

*Então foi um Estercio que eu percebi que, por mais liberdade que ele dê, ele também instiga por esse lado. Então é como se ele transmitisse: “Elabore, crie a partir disso que está apresentado pra você.” E eu vejo que ele faz isso tanto com os alunos, como também na música. [...] Então ele é um homem que também diz assim: “Ó, o seguinte: eu sou pai, eu sou professor e eu ensino. Mas é bom que você elabore a sua forma de ser.” E ele dá os meios pra isso. Então esse é um... é quase um didata que eu identifico nele, tá? Alguém que abre horizontes, joga fora o modelo tradicional pra que algo novo seja elaborado. Então esse é o estilo que eu vejo nele” (CUNHA, A., 2020, entrevista concedida el 15/08/2020).*

La hija de Cunha, Luciana Marquez Cunha Muniz, es diplomada en Danza y Letras (Lingüística), y también es fotógrafa. Muniz (2020) habla sobre cómo ve a Cunha, tanto como compositor y educador, además de como padre:

Yo creo que no hay una ruptura entre el Estercio-compositor, el Estercio-padre y el Estercio-educador. Creo que hasta los elementos que utiliza en su composición, las composiciones, acaban reflejando mucho su estilo de vida.

Cuando yo veo así... Papá a veces crea cosas así tan inusitadas, ¿verdad? Cuántas veces que ya le vi, yo qué sé...en una composición juntó instrumentos que uno dice: "¡Por Dios! ¿De dónde sacó todo eso?" Pero es el elemento que tiene allí delante, ¿verdad? Él ve posibilidades en aquello. Cuando yo veo las posibilidades que Papá encuentra en plantar una piedra, ¿cierto? Es lo mismo que él encuentra en las composiciones. Creo que las composiciones de Papá invitan mucho a la percepción. Que es un punto de Papá, como educador, que él comenta mucho: solamente se educa a través de la percepción. Cuando yo hablo de plantar, de las posibilidades, lo que uno tiene delante para crear: ¿Es una piedra? ¿Es la semilla? ¿Cómo voy a unir esas cosas y crear algo? Yo creo que todo eso está muy conectado: aquel ser que hace el pan, que espera la fermentación, que tiene la percepción del tiempo de la fermentación, del tiempo del horno... Todo está conectado. (MUNIZ, 2020).<sup>83</sup>

Muniz (2020) comenta también cómo el compositor se relaciona con los objetos, la creatividad y el cotidiano: "Yo creo que lo que resume a Papá es que él ve potencial en una piedra [...] ve potencial en cualquier objeto. No es en lo banal, sino que es en no hacer que el cotidiano sea banal. Es hacer de aquello una transformación" (MUNIZ, 2020).<sup>84</sup>

Sobre la relación del compositor con la naturaleza, André (2020) dice:

Yo siempre veo a mi padre, desde niño, cuidando de las plantas, cuidando de la casa, ¿cierto? Pero principalmente de las plantas. Un estilo que siempre va a [...] buscar la esencia, ¿verdad? Le gusta mucho la naturaleza,

<sup>83</sup> Traducción nuestra de: "Eu acho que não há uma desvinculação do Estercio-compositor do Estercio-pai do Estercio-educador. Eu acho que até os elementos que ele utiliza na composição dele, as composições, elas acabam refletindo muito o estilo de vida dele.

Quando eu vejo assim... o Papai às vezes, ele cria coisas assim tão inusitadas, né? Quantas vezes que eu já vi ele, sei lá, uma composição juntou instrumentos que cê fala: "Nossa! De onde ele tirou isso, né?" Mas é o elemento que tá ali diante dele, né? Então ele vê possibilidades ali. Quando eu vejo as possibilidades que o Papai encontra em plantar uma pedra, né? É a mesma coisa que ele encontra nas composições. Eu acho que as composições do Papai, elas convidam muito pra percepção. Que é um ponto do Papai, assim como educador, que ele fala muito nisso: você só educa pela percepção. E aí quando eu falo do plantar, das possibilidades, o que que você tem diante de você para criar: é uma pedra? É a semente? Como que eu vou unir essas coisas e criar algo? Então eu acho que tudo isso tá muito interligado: aquele ser que faz o pão, que espera a fermentação, que tem a percepção do tempo da fermentação, do tempo do assar... Então tudo isso tá muito interligado" (MUNIZ, 2020, entrevista concedida el 29/08/2020).

<sup>84</sup> Traducción nuestra de: "Eu acho que o que resume o Papai, assim, ele vê o potencial numa pedra [...] ele vê o potencial em qualquer objeto ali. Não é no banal, mas assim: é não tornar o cotidiano banal. É fazer daquilo uma transformação" (MUNIZ, 2020, entrevista concedida el 29/08/2020).

lo que es natural. Él se integra en la naturaleza. Él no mira, saca fotos, no se dedica tan solo a mirar. Entra dentro de la naturaleza. [...] Entonces, él es un hombre que no contempla. Se integra. Eso tiene mucho que ver con lo que es de la esencia, ¿verdad?

[...]

Como él fue también un visionario, por buscar siempre esa esencia. [...] Fue un visionario tal vez por esa búsqueda de la esencia de las cosas. Eso está presente dentro de él, como hombre, como padre, pero, principalmente, como artista.

[...]

Pero yo creo que él es un hombre natural. Natural en el sentido de que deja que pase lo que tiene que pasar, y tal vez [...] esa elaboración suya, de la música, sea algo que él percibe que ya llegó el momento de suceder. Hay un tiempo, ¿verdad? Para que las cosas sucedan. Tal vez él tenga un canal abierto para que eso pueda surgir. (CUNHA, A., 2020).<sup>85</sup>

Además de la búsqueda por la esencia, de la percepción y de la generosidad, como palabras que pueden definir a su padre, André (2020) presenta también otra característica muy presente en la vida y en la obra de Cunha: el instigar a pensar, el cuestionamiento. El hijo añade que después de un periodo de rebeldía, natural y esperada durante su adolescencia, él vuelve a percibir a su padre de una manera más profunda y real en su vida adulta:

[...] De un padre que, de un hombre en verdad, padre y hombre, que busca primero borrar todo aquello que no es verdadero. No es una persona pragmática. Entiende que es preciso buscar la esencia de las cosas. Por eso, es bueno vivir siempre cuestionando aquello que parece ser una verdad para todos, la forma de ser de todos. Él fue diferente exactamente para instigar a que se repensara la forma en que se hacen las cosas.

¿Y qué es el arte sino ese ejercicio? ¿No es eso? De tomar aquello que está allí en la monotonía, pescar algo del caos que esté relacionado. [...] Él fue ese hombre. No negó la monotonía, la tradición, aquello que es conservador, pero osó, lo cuestionó, pescando algo del caos para elaborar algo mejor. Fue entonces cuando comencé realmente a comprender a mi

---

<sup>85</sup> Traducción nuestra de: “*Eu sempre vejo o meu pai, desde criança, cuidando de plantas, cuidando da casa, tá? Mas principalmente das plantas. Um estilo que vai muito [...] buscar a essência, né? Ele gosta muito da natureza, daquilo que é natural. Ele se integra na natureza. Ele não olha, ele não fica tirando foto, ele não fica só olhando. Ele entra dentro da natureza. [...] Então ele é um homem que não contempla. Ele se integra a. Isso tem muito a ver com aquilo que é da essência, né?*”

[...]

*Como ele foi também um visionário, por buscar sempre essa essência. [...] Ele foi um visionário talvez por essa busca da essência das coisas. Isso tá presente nele enquanto homem, enquanto pai, mas acima de tudo também enquanto artista.*

[...]

*Mas eu acho que ele é essencialmente um homem natural. Natural no sentido em que deixa a coisa acontecer, quando é pra acontecer, e talvez [...] essa elaboração dele, da música, seja algo que ele vá percebendo que está na hora daquilo acontecer. Há um tempo, certo? Pra isso acontecer. E ele talvez esteja com o canal aberto pra que isso venha à tona”* (CUNHA, A., 2020, entrevista concedida el 15/08/2020).

padre, nuevamente, así como cuando yo era un niño que percibía. El psicoanálisis brindó eso, el teatro trajo eso [...]. (CUNHA, A., 2020).<sup>86</sup>

Al mismo tiempo que Cunha busca la esencia de las cosas, no interesa lo que no tiene sentido para él. Su hijo comenta:

[...] De la misma forma con que hay el rechazo de lo que no tiene sentido. Él no copia a los demás, él crea. [...] Entonces tiene eso de no perder mucho tiempo con aquello que es, tal vez, trivial, no lo sé, para hacer cosas que tienen sentido para él, ¿cierto? La música, la esencia de las cosas, la jardinería, el cuidar de la casa y, principalmente, cuidar a sus hijos y a sus nietos y a su esposa. Es un hombre de familia. Yo veo a mi padre como alguien que cuida de la familia, cuida de las plantas, cuida de la casa y que también cuida de la tradición. ¡Es muy curioso! Es casi una paradoja: ese hombre de vanguardia que cuida de la tradición. Pienso que eso está muy relacionado con la cuestión de la religiosidad y del aprecio por la búsqueda de lo que es importante. (CUNHA, A., 2020).<sup>87</sup>

Mientras Cunha vivía en los Estados Unidos de América para sus estudios de posgrado recibió diversas invitaciones para que él y su familia permaneciesen en el país. Pero el compositor decidió volver a su país de origen, Brasil, con la familia. André (2020) cuenta el vínculo que su padre tiene con sus raíces:

Le gusta todo lo que es muy natural, que lleva a las raíces. Creo que él es una persona de raíces. Es un hombre de raíz.  
[...]  
Existe todo un cuidado con los orígenes, o sea, toda esa creatividad [...] no es una creatividad sin límites. Puede ser hasta sin límites, es infinita, pero tiene una raíz muy fuerte. Eso proporciona consistencia.

<sup>86</sup> Traducción nuestra de: “[...] *De um pai que, de um homem na verdade, pai e homem, que busca primeiro apagar tudo aquilo que não é verdadeiro. Ele não é uma pessoa pragmática. Ele entende que é preciso buscar a essência das coisas. Então é bom sempre viver no questionamento daquilo que parece ser uma verdade pra todos, o estilo de todos serem. Ele foi diferente justamente pra instigar que se repensassem a forma com que a coisa tá sendo feita.*

*E o que é a arte, senão esse exercício? Né? De pegar ali aquilo que tá na monotonia, então pescar algo do caos que tenha a ver. [...] Ele foi esse homem. Ele não negou a monotonia, a tradição, aquilo que é conservador, mas ele ousou, questionou isso pescando algo do caos para elaborar algo melhor. E aí foi quando eu comecei a compreender meu pai realmente, de novo, assim como eu era uma criança que percebia. A psicanálise trouxe isso, o Teatro trouxe isso [...]”* (CUNHA, A., 2020).

<sup>87</sup> Traducción nuestra de: “[...] *Da mesma forma com que há a recusa daquilo que não faz sentido. Ele não copia o outro, ele cria. [...] Então essa coisa de não perder muito tempo com aquilo que é, talvez, trivial, não sei, pra coisas que fazem sentido pra ele, né? A música, a essência das coisas, a jardinagem, o cuidar da casa e, acima de tudo, cuidar dos filhos e dos netos e da esposa. Ele é um homem de família.*

*Eu vejo o meu pai muito como alguém que cuida de família, cuida da planta, cuida da casa, cuida da tradição também. É muito curioso! É quase paradoxal: esse homem de vanguarda que cuida da tradição. Que eu acho que aí entra muito na questão da religiosidade e do apreço pela busca daquilo que importa”* (CUNHA, A., 2020).

Es así que yo percibo a ese hombre: un hombre que da mucha libertad para crecer. No hay límites, pero para alcanzar lo que quiere mantiene la raíz y no se va a desprender de ella. Su grandiosidad reside en esa capacidad de tener raíces y anhelar llegar lo más lejos posible. (CUNHA, A., 2020).<sup>88</sup>

El propio compositor habla sobre lo que es central en su vida:

[...] Tengo manía de plantas. ¡Me encanta mi jardín! ¡Me encanta cuidar las plantas! Pero, los míos: mi familia, mis alumnos, mis hijos, mi mujer, todo eso, es el centro de mi vida. Creo que es lo que merece la pena. [...] Es lo que pienso. Naturalmente. Somos eso en el cotidiano Es muy bueno tener nuestra casa e hijos y nietos, tener a mi mujer, tener a la mujer que se quiere al lado y la vida es eso. Lo que escribimos, lo que componemos es fruto de eso. [...] La simplicidad es algo muy agradable. El cotidiano de las cosas. (CUNHA, 2020).<sup>89</sup>

Iniciamos este tópico diciendo que Cunha es un hombre simple y concluimos con el propio compositor reafirmando su simplicidad. Sus textos y sus composiciones son resultado de su forma de ser, de su forma de percibir el mundo y un reflejo de eso. Tradición y vanguardia, raíz y libertad, la búsqueda por la esencia de las cosas, el instigar a pensar y, sobre todo, la generosidad y el amor con que vive su cotidiano: esas son algunas de las características del estilo de vida del compositor Estercio Marquez Cunha que fueron mencionadas aquí y que también están presentes en sus obras.

Trataremos a continuación sobre otro aspecto del estilo de vida del compositor: la religiosidad. La religiosidad siempre estuvo muy presente en el estilo de vida del compositor.

---

<sup>88</sup> Traducción nuestra de: “*E ele gosta de tudo que é muito natural, que remete às raízes. Eu acho que ele é uma pessoa de raízes. Ele é um homem de raiz.*

[...]

*Há todo um cuidado com as origens, ou seja, toda essa criatividade [...] ela não é uma criatividade sem limites. Ela até é sem limites, ela é infinita, mas ela tem uma raiz muito forte. Isso dá consistência.*

*E é assim que eu percebo esse homem: um homem que dá muita liberdade pra crescer. O céu é o limite, mas pra chegar lá tá na raiz e não vai dar pra soltar da raiz, não. A grandiosidade dele tá nessa coisa: nessa capacidade de ter raízes e almejar chegar ao céu” (CUNHA, A., 2020, entrevista concedida el 15/08/2020).*

<sup>89</sup> Traducción nuestra de: “[...] *Tenho mania de plantas, sim. Adoro o meu jardim! Adoro cuidar das plantas! Mas, os meus: a minha família, os meus alunos, os meus filhos, a minha mulher, tudo, é meu centro de vida. E acho que é isso que vale a pena. [...] Acho que é isso. Naturalmente. A gente é isso no dia a dia. É muito bom a gente ter a casa da gente e ter os filhos, ter os netos, ter a mulher da gente, ter a mulher que a gente ama junto da gente, assim, e a vida é isso. O que a gente escreve, o que a gente compõe é fruto disso. [...] É muito gostoso essa simplicidade que a gente tem. O dia a dia das coisas” (CUNHA, 2020, entrevista concedida el 15/08/2020).*

### III.1.1.9 Religiosidad

Cunha fue educado en un ambiente cristiano. Su abuela materna, Isaura Marquez, que era conocida como Doña Sinhá Marquez fue una de las fundadoras de la *Irradiação Espírita* [Irradiación Espiritista]<sup>90</sup> en Goiânia. Su madre también era espiritista practicante. Sin embargo, sus tías eran católicas y acompañarlas a misa por la mañana era un paseo agradable en su infancia.

Durante sus estudios en el *Colégio Ateneu Dom Bosco* los padres se enteraron de que Cunha no había sido bautizado en la iglesia católica. El Padre José Dalla Mutta, conocido como Padre Zezinho, le escribió una carta a su madre pidiéndole permiso para bautizarlo. Linoca contestó sin poner objeciones. Ella defendía la libertad religiosa y consintió con el bautismo de su hijo. El Padre Zezinho eligió como padrinos de Estercio al matrimonio formado por el Dr. Alpheu da Veiga Jardim y la Sra. Solomny Lobo Jardim. Desde aquel momento, ellos siempre estuvieron presentes en la vida de su ahijado. El catolicismo fue solamente una fase que no persistió durante mucho tiempo en la vida de Cunha.

Durante el periodo en que estudió en Río de Janeiro no participó de ningún movimiento religioso. En esa fase lo que fascinaba a Cunha era la fiesta de *Iemanjá*,<sup>91</sup> el 31 de diciembre en la Playa de Copacabana, ritual en homenaje a la

<sup>90</sup> Institución donde se estudia y practica la doctrina del espiritismo kardecista, codificada por el francés Allan Kardec (ESPIRITISMO, 2020).

<sup>91</sup> “Regalo a Iemanjá. Ofrenda ritual hecha a la reina del mar: en Bahía, el 2 de febrero, en el dique; en Río de Janeiro, en la playa del Russel o Santa Luzia, el obá de Iemanjá. Actualmente el local es Copacabana y lugares elegantes, con divulgación periodística y una multitud asistente, entre irreverente y devota, el 31 de diciembre, así como en Recife, en Praia Grande, en São Paulo, y en Natal, donde hay una ofrenda espectacular el 24 de diciembre. [...] El “regalo” actual consta de cestas artísticamente adornadas de flores y cintas de papel de colores, con decenas y decenas de objetos de uso elegante: jabones, frascos de perfume, latas de talco, abanicos, peines, collares, pendientes, anillos, espejos. Los que hacen las ofrendas, vestidos de blanco, cantando, embarcan y lanzan el “regalo” en el medio de las aguas profundas. Si se hunde, es señal de que Iemanjá aceptó el homenaje. Caso contrario significa un rechazo” (traducción nuestra) (CASCUDO, 2000, p. 531-532).

Traducción nuestra de: “*Presente a Iemanjá. Oferenda ritual feita à rainha do mar: na Bahia, em 2 de fevereiro, no dique; no Rio de Janeiro, na praia do Russel ou Santa Luzia, o obá de Iemanjá. Atualmente o local é Copacabana e lugares elegantes, com divulgação jornalística e uma multidão assistente, entre irreverente e devota, no dia 31 de dezembro, assim como no Recife, na Praia Grande, em São Paulo, e em Natal, onde há oferta espetacular em 24 de dezembro. [...] O “presente” atual consta de cestas artísticamente ornadas de flores e fitas de papel colorido, com dezenas e dezenas de objetos de uso elegante: sabonetes, vidros de essências, latas de talco, leques, pentes, colares, brincos, anéis, espelhos. Os ofertantes, vestidos de branco, cantando, embarcam e atiram o “presente” no meio das águas profundas. Se submergido, é sinal de que Iemanjá aceitou a homenagem. Do contrário, recusou*” (CASCUDO, 2000, p.531-532).

reina del mar, *Iemanjá*, en las religiones afrobrasileñas.<sup>92</sup> Asistió varias veces a este ritual, pero su fascinación era por el aspecto cultural y no por el religioso. Cuando el compositor regresó a Goiânia, a finales de los años 60, se sintió atraído por la doctrina del Espiritismo. A partir de entonces pasó a ser un espiritista practicante. En su vida, la religiosidad es un factor importante y su obra refleja esta característica. Actualmente, Cunha (2020) se define como practicante de la *Umbanda*.<sup>93</sup>

Yo soy espírita, sí. Yo frecuento el Centro de Umbanda. Maria Lúcia también va conmigo. Y yo creo en todo eso. Pero pienso que nuestra religiosidad va mucho más allá. Es preciso pensar a cada instante lo que es cultural, lo que es nuestro, lo que está en nuestro inconsciente y lo que necesitamos desarrollar más, ¿cierto? [...] Es el momento social de cada uno, pero el momento individual también. Nosotros vivimos eso, ¿verdad? (CUNHA, 2020).<sup>94</sup>

El compositor se considera cristiano y su obra muchas veces muestra esa característica. Él hace una crítica sobre algunos aspectos de las religiones que le molestan:

Repito: yo soy cristiano. Yo me siento cristiano, pero yo no puedo negar y no niego y me irrita mucho la cuestión de la dominación de las diferentes religiones. La cuestión del dominio, del convencimiento de las personas, en fin, todo eso. ¡Eso me molesta mucho, realmente! (CUNHA, 2020).<sup>95</sup>

Cunha cita entre sus lecturas recientes al francés Émile Durkheim (1858 – 1917), cuando dice: “En el fondo, por tanto, no hay religiones falsas. Todas son verdaderas a su modo: todas corresponden, aunque de maneras diferentes, a

<sup>92</sup> Las religiones afrobrasileñas tienen su origen en la cultura de diversos pueblos africanos traídos como esclavos a Brasil entre los siglos XVI y XIX (RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS, 2020).

<sup>93</sup> *Umbanda* es una religión brasileña. “Formada en el inicio del siglo XX en el sudeste del Brasil a partir de la síntesis de movimientos religiosos como el Candomblé, el Catolicismo y el Espiritismo. Es considerada una “religión brasileña por excelencia” con un sincretismo que combina el catolicismo, la tradición de los *orixás* africanos y los espíritus de origen indígena” (UMBANDA, 2020).

<sup>94</sup> Traducción nuestra de: “*Eu sou espírita, sim. Eu frequento o Centro de Umbanda. A Maria Lúcia vai comigo também. E eu acredito em tudo isso aí. Mas eu acho que a religiosidade da gente vai além disso. É preciso da gente tá pensando a cada instante aquilo que é cultural, aquilo que é nosso, aquilo que tá no nosso inconsciente e aquilo que a gente tem que desenvolver mais, certo? [...] É o momento social de cada um, mas o momento individual também. A gente vive isso, num é?”* (CUNHA, 2020, entrevista concedida el 15/08/2020).

<sup>95</sup> Traducción nuestra de: “*Repito: eu sou cristão. Eu me sinto cristão, mas eu não posso negar e não nego e me irrita demais a questão da dominação das diferentes religiões. A questão do domínio, do convencimento das pessoas, enfim, tudo isso. Isso me incomoda, realmente, muito!”* (CUNHA, 2020, entrevista concedida el 15/08/2020).

condiciones dadas de la existencia humana” (DURKHEIM, 1996, p. VII).<sup>96</sup> El compositor finaliza diciendo:

Para mí, en todo eso hay algo fundamental: que cada uno de nosotros es un individuo, que, por ser un individuo, cada uno de nosotros es una inteligencia y esa inteligencia es inmortal. ¡Es lo que yo creo! Pensando en eso, veo que esa inteligencia está en evolución. Y caminamos hacia la evolución, hacia Dios. Pero estamos en constante evolución. (CUNHA, 2020).<sup>97</sup>

Sobre la palabra “religión” leemos el siguiente comentario en el Diccionario de Filosofía de Nicola Abbagnano (1998, p. 847):

[...] Etimológicamente, esta palabra significa probablemente “obligación”, pero, según Cícero, derivaría de *relegere*: “Aquellos que cumplían cuidadosamente todos los actos del culto divino y, por así decirlo, los releían atentamente fueron llamados religiosos – de *relegere* –, así como elegantes viene de *elegere*, diligentes de *diligere* e inteligentes de *intelligere*; de hecho, en todas estas palabras se nota el mismo valor de *legere*, que está presente en R.” (*De nat. deor.*, II, 28, 72). Para Lactânncio (*Inst. Div.*, IV, 28) y S. Agustín (*Retract.*, I, 13); sin embargo, esta palabra deriva de *religare* [...]. (ABBAGNANO, 1998, p. 847).<sup>98</sup>

El lector tal vez se pregunte: ¿Por qué leer sobre religiosidad en la vida de Estercio Marquez Cunha? ¿Por qué saber de algunos de sus encuentros? ¿Por qué acercarse a su trayectoria? ¿Serán estos acontecimientos relevantes? Creemos que sí y, de una forma casi religiosa en este trabajo, a través de nuestra lectura y relectura de estos encuentros, buscamos unirlos y reunirlos a la mirada que daremos a la parte de la obra de Estercio Marquez Cunha que comentaremos en este trabajo.

Los versos de Manoel de Barros, poeta brasileño, dicen: “[...] Esa es la razón de que se pueda decir que las palabras de un poeta están enfermas de sí mismo, de

<sup>96</sup> Traducción nuestra de: “*No fundo, portanto, não há religiões falsas. Todas são verdadeiras a seu modo: todas correspondem, ainda que de maneiras diferentes, a condições dadas da existência humana*” (DURKHEIM, 1996, p. VII).

<sup>97</sup> Traducción nuestra de: “*Em tudo isso aí pra mim tem uma coisa fundamental: que nós somos, cada um, nós somos um indivíduo, que sendo indivíduo, cada um de nós é uma inteligência e essa inteligência é imortal. Isso eu acredito! Então, pensando nisso aí, essa inteligência tá em evolução, não é? E caminhamos pra evolução, pra Deus. Mas estamos em constante evolução*” (CUNHA, 2020, entrevista concedida el 15/08/2020).

<sup>98</sup> Traducción nuestra de: “[...] Etimologicamente, essa palavra significa provavelmente “obrigação”, mas, segundo Cícero, derivaria de *relegere*: “*Aqueles que cumpriam cuidadosamente todos os atos do culto divino e, por assim dizer, os reliam atentamente foram chamados de religiosos – de relegere –, assim como elegantes vem de elegere, diligentes de diligere e inteligentes de intelligere; de fato, em todas essas palavras nota-se o mesmo valor de legere, que está presente em R.*” (*De nat. deor.*, II, 28, 72). Para Lactânncio (*Inst. Div.*, IV, 28) e S. Agostinho (*Retract.*, I, 13), porém, essa palavra deriva de *religare* [...].” (ABBAGNANO, 1998, p. 847).



sus raíces, de sus tripas, de sus deseos. El lector solo tiene que incorporarse [...]” (BARROS, 1996, p. 320).<sup>99</sup> Aprovechando las palabras de Barros (1996), también decimos que las composiciones de Estercio Marquez Cunha están enfermas de sí mismo, de sus raíces, de sus tripas, de sus entrañas, de sus deseos, y además añadimos: de sus encuentros, de sus desencuentros, de su historia.

Decimos que en la vida de Estercio Marquez Cunha la religiosidad es un factor importante y que su obra muchas veces refleja esa característica. Pero creemos que el resto de los acontecimientos aquí narrados también se reflejan, de alguna manera, en su obra. Los lugares por donde pasó, las personas que conoció, sus encuentros y desencuentros, la pérdida de su padre y de su madre cuando todavía era tan joven, su timidez, su experiencia con el *ballet*, su estilo de vida, todo eso está presente en el cuerpo, en el sonido, en el silencio y en el tiempo de que hablan sus obras.

Ilustración 34 – El compositor en su residencia, en 1999

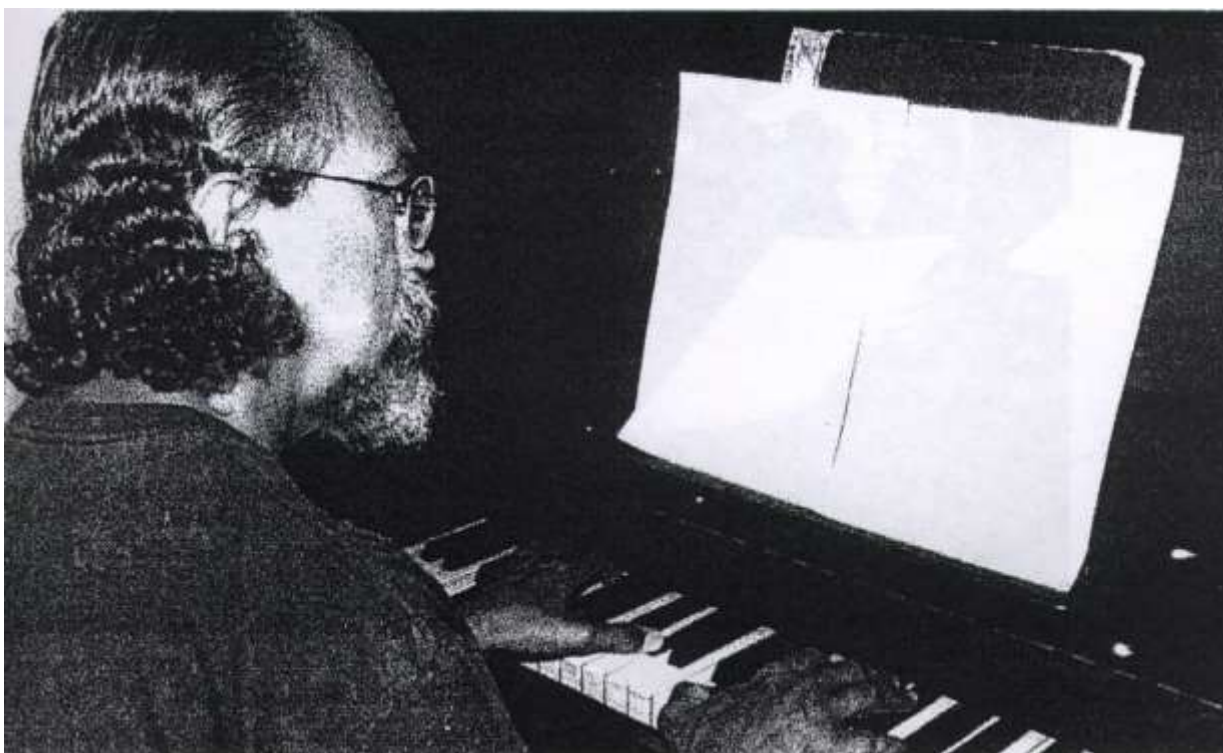


Fuente: Acervo de Luciana Marquez Cunha.

---

<sup>99</sup> Traducción nuestra de: “[...] *Por daí que se pode dizer que as palavras de um poeta vêm adoecidas dele, de suas raízes, de suas tripas, de seus desejos. Ao leitor não resta que se incorporar [...]*” (BARROS, 1996, p. 320).

Ilustración 35 – El compositor en su residencia, en 1999



Fuente: Acervo de Luciana Marquez Cunha.

Ilustración 36 – Estudio del compositor, abril de 2005



Fuente: Acervo de Taino Barretto.

Ilustración 37 – El compositor en la terraza de su residencia, abril de 2005



Fuente: Acervo de Taino Barretto.

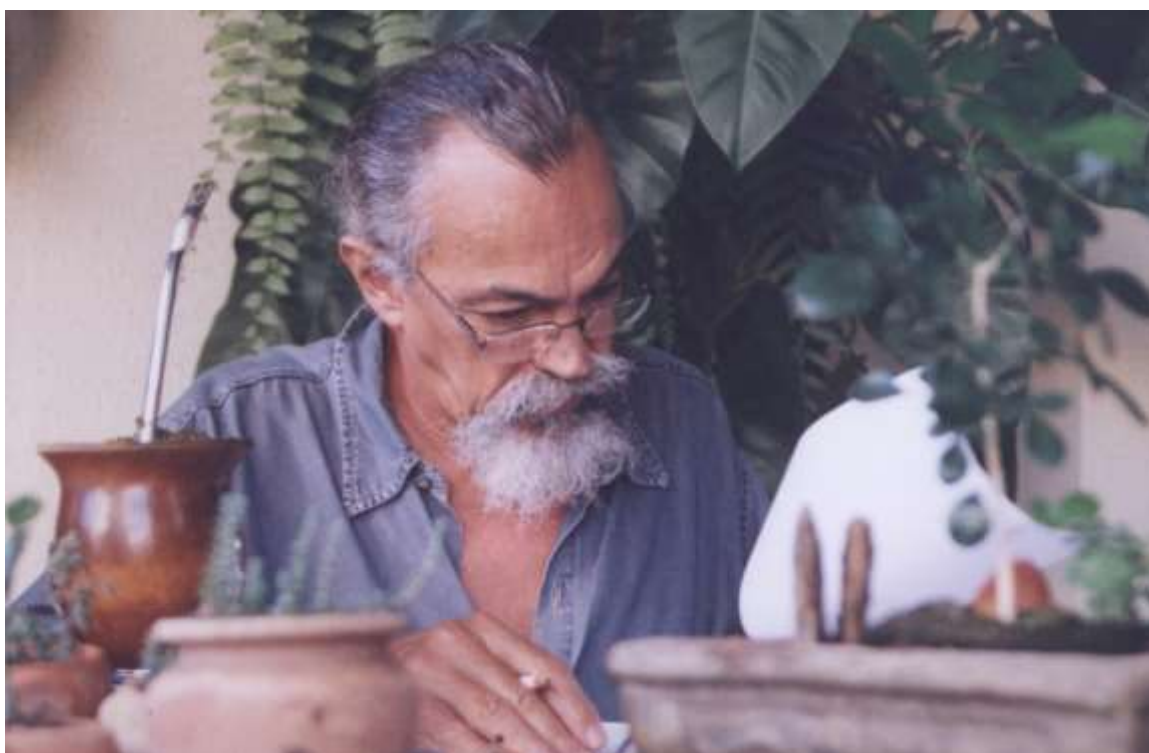
Ilustración 38 – Manos del compositor (2005)



Fuente: Acervo de Taino Barretto.

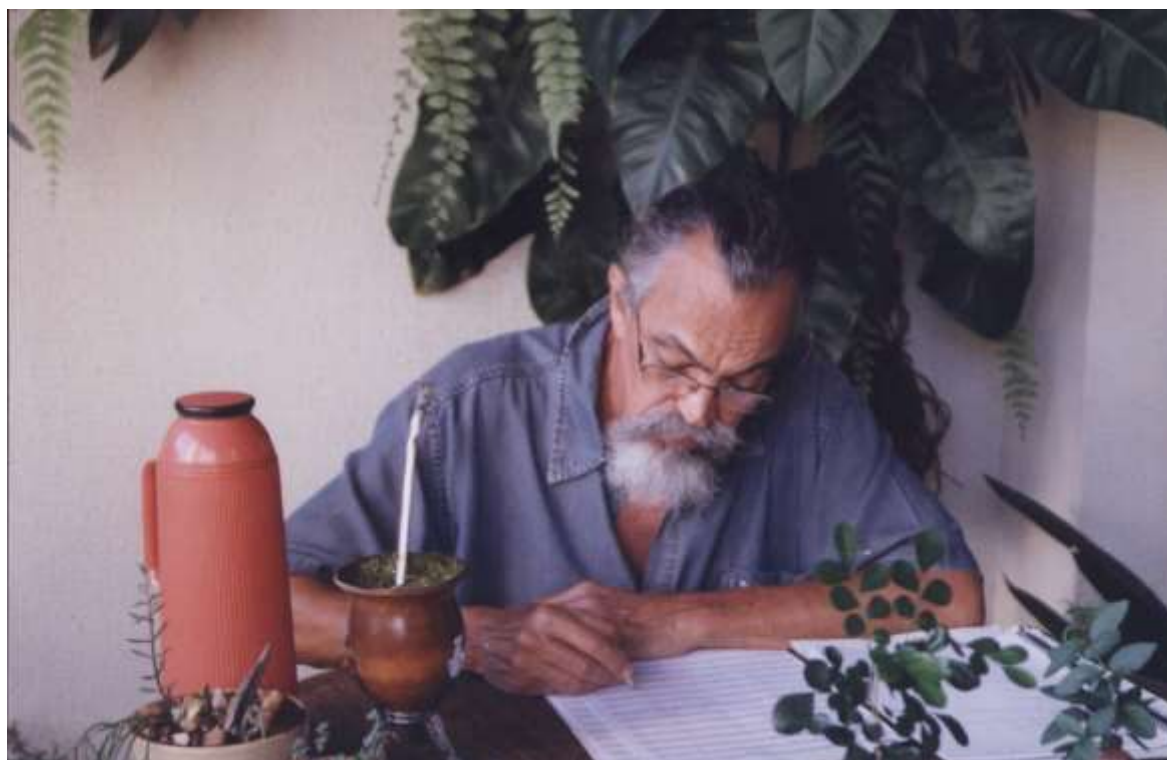


Ilustración 39 – Estercio Marquez Cunha componiendo, en abril de 2005



Fuente: Acervo de Taino Barretto.

Ilustración 40 – Estercio Marquez Cunha componiendo, en abril de 2005



Fuente: Acervo de Taino Barretto.

Ilustración 41 – Estercio Marquez Cunha retratado en abril de 2005



Fuente: Acervo de Taino Barretto.

Ilustración 42 – Piano de Estercio Marquez Cunha



Fuente: Acervo de Taino Barretto.

Ilustración 43 – El compositor con sus nietos Júlia y Bernardo en su estudio



Fuente: Acervo de Marquez Cunha.



Ilustración 44 – Fotos de la residencia de Estercio



Fuente: Acervo de Taino Barretto.

Ilustración 45 – Fotos de la residencia de Estercio



Fuente: Acervo de Taino Barretto.

Ilustración 46 – Estercio en su residencia con Maria Lúcia y el hijo André, en mayo de 2017



Fuente: Acervo de Taino Barretto.

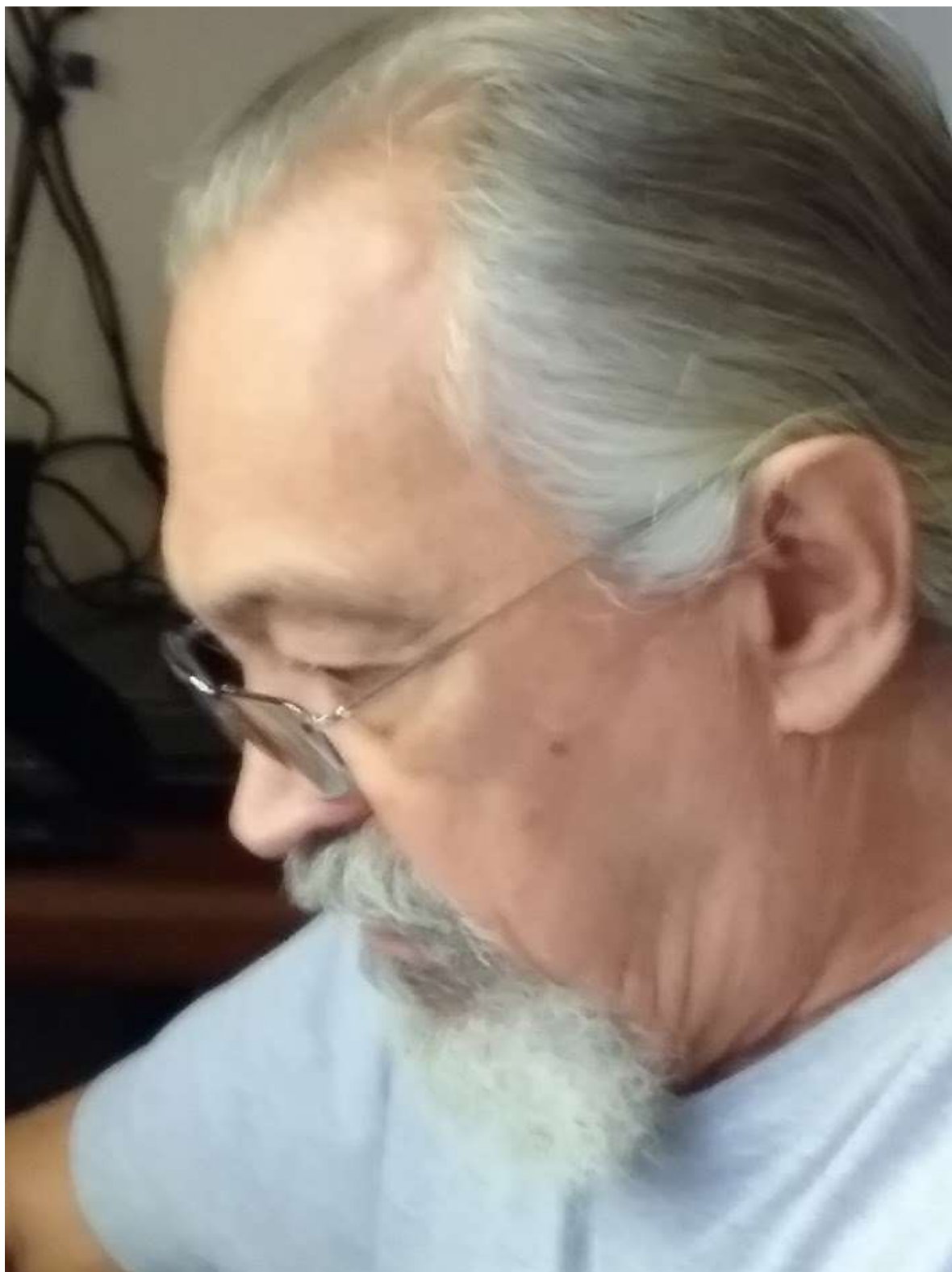


Ilustración 47 – Estercio en su residencia, en mayo de 2017



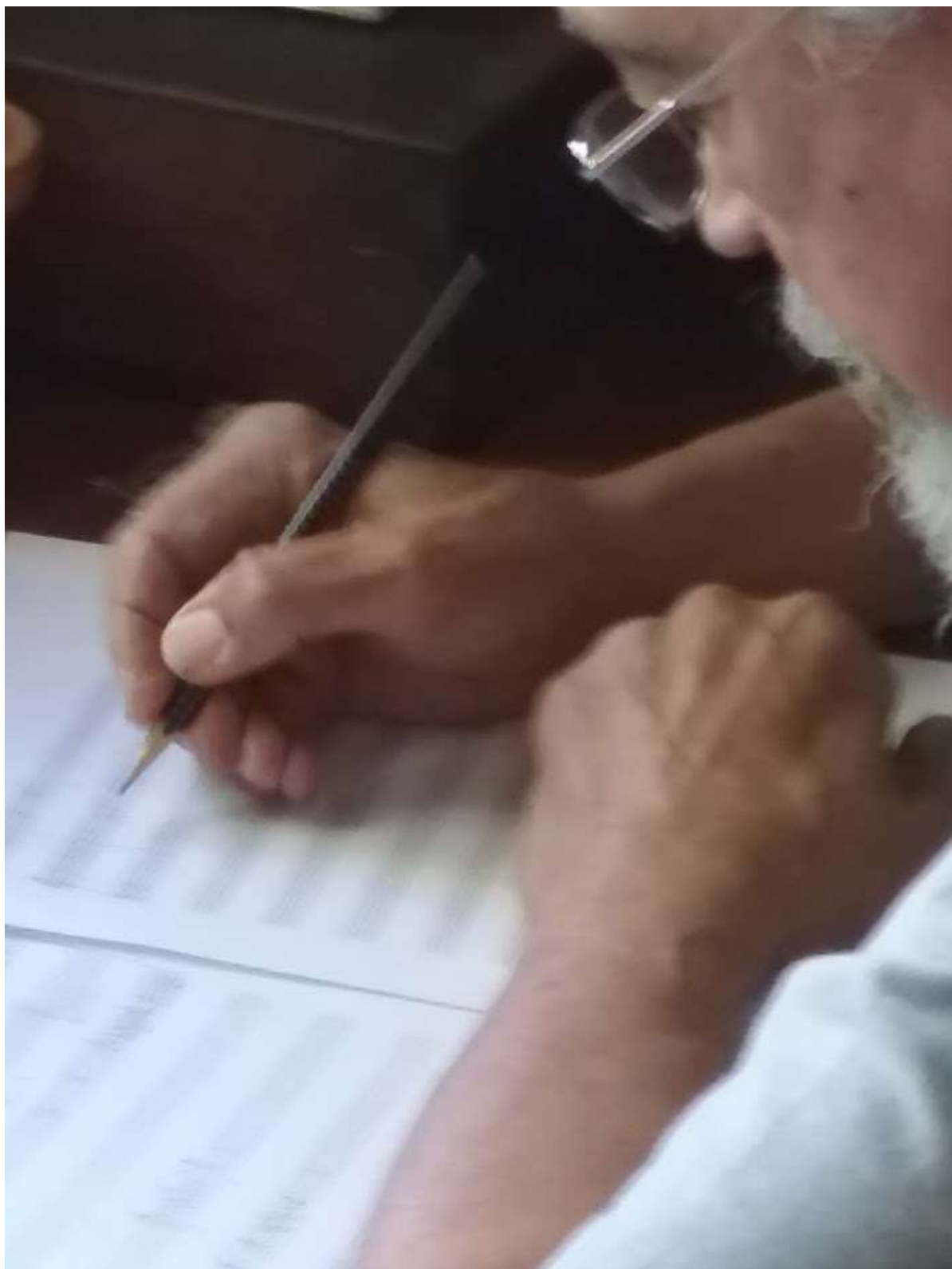
Fuente: Acervo de Taino Barretto.

Ilustración 48 – Estercio en su residencia, en mayo de 2017



Fuente: Acervo de Taino Barretto.

Ilustración 49 – Estercio en su residencia, en mayo de 2017



Fuente: Acervo de Taino Barretto.

## III.2 Trayectoria de la producción musical

“[...] Al músico solo le resta pagar la cuenta del paso del tiempo, para alcanzar la meta.  
Tiempo y concentración.”  
Karlheinz Stockhausen <sup>100</sup>

En esta segunda parte del Capítulo III trataremos sobre la trayectoria de la producción musical de Estercio Marquez Cunha. Discurremos sobre los géneros musicales presentes en su catálogo de obras y sobre sus principales características estético-musicales. Para tanto, dividimos esta parte en dos tópicos: III.2.1 Géneros musicales y III.2.2. Características estético-musicales.

Hay un dicho popular sobre los músicos: "Si quieres ser músico, estudia casi veinte años. Pero, ¡si quieres ser un buen músico, puedes estudiar veinte años más!". Tal vez el oficio de músico y, principalmente, el de compositor, sea uno de los que más se beneficia con la madurez del individuo y con su experiencia. ¡Es necesario tiempo! En este caso, a diferencia de muchos otros oficios, el tiempo cuenta a favor para el surgimiento de un compositor y, de la misma manera, para que puedan surgir nuevas obras de ese compositor.

La trayectoria de la producción musical de Cunha comenzó en 1960, cuando se fue a Río de Janeiro para realizar sus estudios de licenciatura en piano y después de composición, y continúa hasta nuestros días. En un periodo de 60 años de trabajo sin interrupción, podemos constatar una obra extensa y variada, incluyendo composiciones con lenguajes diversos, para diferentes instrumentos y géneros musicales.

Un catálogo de sus obras fue presentado, por la primera vez, en el Anexo III de la Disertación de Maestría intitulada: “La Música para piano de Estercio Marquez Cunha: estudio de un lenguaje musical”,<sup>101</sup> de Nilsea Maioli Garcia (GARCIA, 2002, p. 120-139). La autora catalogó las obras compuestas por Cunha durante cuarenta y dos años: desde el inicio de la década del 60 hasta el año 2002.

El compositor Gustavo Oliveira Alfaix Assis, como alumno del Curso de Licenciatura en Composición Musical en la *Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)*, ubicada en el Estado de São Paulo, presentó un trabajo en el XI

<sup>100</sup> Traducción nuestra de: “[...] Ao músico apenas resta pagar a conta da passagem do tempo, para alcançar a meta. Tempo e concentração” (STOCKHAUSEN; TANNENBAUM, 1991, p. 20).

<sup>101</sup> Traducción nuestra de: “A Música para piano de Estercio Marquez Cunha: estudo de uma linguagem musical”, título de la Disertación de Maestría de Nilsea Maioli Garcia” (GARCIA, 2002).

*Congresso Interno de Iniciação Científica* de la UNICAMP, realizado en septiembre de 2003. En el Cuaderno de Resúmenes del evento, Assis (2003) escribió:

El objetivo principal de este trabajo es la creación y organización de un archivo de partituras del compositor brasileño contemporáneo Estercio Marquez Cunha. Visto entre las personalidades de la música brasileña, Estercio ha sido responsable por la formación de músicos actuantes en ámbito local y nacional. Su obra presenta una profunda originalidad artística, suscitando gran interés para estudio. Debido al aislamiento geográfico-cultural en que Estercio Marquez Cunha se encuentra, la divulgación de su obra está muy por debajo de lo que debería, si consideramos la envergadura de su trabajo. El acervo, producto de este trabajo, comporta toda su obra, aproximadamente 200 partituras entre piezas para instrumento solo, conjunto de cámara, coro, orquesta, conciertos para solista y orquesta, música de escena y una ópera. (ASSIS, 2003, p. 6)<sup>102</sup>

Desafortunadamente, no ha sido posible realizar en su totalidad el proyecto de crear y organizar el archivo de las partituras del compositor Estercio Marquez Cunha. Pero entre 2002 y 2003, Assis colaboró como Asistente de Producción en el *Centro de Documentação de Música Contemporânea* (CDMC), en la UNICAMP, y actualmente esta institución tiene listadas 129 obras de Estercio Marquez Cunha.

En el Anexo II de la Tesis Doctoral de Marina Machado Gonçalves (GONÇALVES, 2014, p. 235-265), leída en 2014 en la UNICAMP, intitulada: “Las canciones de Estercio Marquez Cunha desde el punto de vista del pianista colaborador”,<sup>103</sup> se hizo una actualización del catálogo presentado por Garcia (2002). Fueron listadas, por Gonçalves (2014), 263 obras del compositor en forma cronológica, llegando hasta julio de 2012, y se añadieron también otras 35 obras sin fecha de composición al final de la relación, resultando en un total de 298 obras catalogadas. Gonçalves (2014), en su Tesis Doctoral, enumeró doce años más de la

---

<sup>102</sup> Traducción nuestra de: “O objetivo principal deste trabalho é a criação e organização de um arquivo de partituras do compositor brasileiro contemporâneo Estercio Marquez Cunha. Visto entre as personalidades da música brasileira, Estercio tem sido responsável pela formação de músicos atuantes em âmbito local y nacional. Sua obra apresenta profunda originalidade artística, suscitando grande interesse para estudo. Devido ao isolamento geográfico-cultural em que Estercio Marquez Cunha se encontra, a divulgação de sua obra está muito aquém do que deveria, se considerarmos a envergadura de seu trabalho. O acervo, produto deste trabalho, comporta toda sua obra, aproximadamente 200 partituras entre peças para instrumento solo, conjunto de câmara, coro, orquesta, concertos para solista e orquesta, música de cena e uma ópera” (ASSIS, 2003, p. 6).

<sup>103</sup> Traducción nuestra de: “As Canções de Estercio Marquez Cunha sob o ponto de vista do pianista colaborador”. La Tesis Doctoral de Marina Machado Gonçalves, con el Catálogo de Obras de Cunha, se encuentra disponible (GONÇALVES, 2014).

producción composicional de Cunha, realizada después del catálogo de Garcia (2002).

En 2015, una última actualización fue presentada en la Tesis Doctoral de Eduardo Barbaresco Filho, leída en la *Faculdade de História* de la UFG, bajo el título: “Entretiempos del cuerpo y de la voz en la escritura del artista como historia: testimonio y (des)construcción de representaciones en la escritura biográfica de Estercio Marquez Cunha (Goiânia, de 1965 a 2013).<sup>104</sup> En el Anexo 3, intitulado: “*Índice Cronológico de las Obras*”, el autor relacionó las obras compuestas entre 2003 y 2013, en las palabras del autor: “hasta mediados de 2013 aproximadamente” (traducciones nuestras) (BARBARESCO FILHO, 2015, p. 256). Otro año más de la producción composicional de Estercio Marquez Cunha se listó en este trabajo, en comparación al catálogo realizado por Gonçalves (2014). El autor comenta: “En una actualización de un catálogo realizado por la profesora Nilsea Maioli Garcia hasta el año 2002 [...] hay (informaciones obtenidas en lectura de documentos, partituras, fichas del artista): 2003: [...]” (BARBARESCO FILHO, 2015, p. 254).<sup>105</sup> A pesar de leída en 2015, la tesis doctoral de Barbaresco Filho aborda la obra de Cunha solamente hasta el año 2013, como percibimos en su subtítulo. Las obras de Cunha ya superaban las 300 composiciones en esta ocasión, 2013, y hasta este momento, en 2021, el compositor sigue componiendo nuevas obras.

Esos trabajos contribuyen mucho para quien desea conocer, interpretar, enseñar o investigar las obras del compositor. No presentaremos una actualización de este catálogo en nuestra Tesis. Su obra, como ya dijimos, es extensa y variada. Citar todas sus obras en este momento no fue el objetivo de esta investigación. El lector puede ver en los trabajos aquí citados (los dos últimos ya se encuentran disponibles en Internet) la extensión y variedad de su producción musical de manera detallada. Sin embargo, debemos decir que sería necesaria la edición de un catálogo completo y actualizado para una mejor divulgación de la obra de Estercio Marquez Cunha.

---

<sup>104</sup> Traducción nuestra de: “*Entretempos do Corpo e da Voz na Escrita de Artista Como História: testemunho e (des)construção de representações na escritura biográfica de Estercio Marquez Cunha (Goiânia, dos anos 1965 a 2013)*”. La Tesis Doctoral de Eduardo Barbaresco Filho con el “*Índice Cronológico de las Obras*” de Cunha se encuentra disponible (BARBARESCO FILHO, 2013).

<sup>105</sup> Traducción nuestra de: “*Numa atualização de um catálogo realizado pela professora Nilsea Maioli Garcia até o ano de 2000 [...] tem-se (informações obtidas em leitura de documentos, partituras, fichamentos do artista): 2003: [...]*” (BARBARESCO FILHO, 2015, p. 254).

Comentaremos aquí la trayectoria de sus composiciones, citando también algunos comentarios del propio compositor, hablando sobre su obra y su manera de componer. En el próximo tópico abordaremos los géneros musicales presentes en su obra y en el siguiente sus características estético-musicales.

### *III.2.1 Géneros musicales*

Empecemos hablando de la **música vocal** que está bastante presente en las composiciones de Estercio Marquez Cunha. La voz aparece en muchas de sus composiciones y es abordada de diversas maneras. Además del canto, utilizado de forma tradicional, muchas veces en sus obras son explorados varios efectos de la voz, tales como el susurro, el gemido, el habla, el *Sprechgesang*,<sup>106</sup> la voz aspirada, el *glissando*, sonidos guturales, alturas no definidas o en torno de una altura definida, las improvisaciones vocálicas, entre otros. Entre los géneros que incluyen la voz como instrumento, Cunha compuso canciones, música de cámara (dúos, tríos, voz y grupos instrumentales), piezas para coro a capela y coro con grupos instrumentales, música-teatro y ópera. Las canciones para canto y piano son en mayor número, pero hay los dúos para canto y flauta; canto y clarinete; canto y trompa. Hay los tríos escritos para canto, flauta y guitarra; canto, flauta y piano; canto, oboe y piano y, por fin, canto y diversos grupos instrumentales.

A propósito, el canto combinado con flauta y guitarra se utiliza mucho en la música brasileña y aparece en varias obras del compositor. Es este instrumental el que aparece en la obra que vamos a analizar en el capítulo siguiente: “*O Guarda-Noite*” (El Sereno) (1978), donde además del canto, de la flauta y de la guitarra, el compositor añade solamente un pequeño coro femenino. Sobre esta formación<sup>107</sup> Cunha (2000) comenta:

<sup>106</sup> Palabra alemana para designar canción hablada, voz hablada. Tipo de ejecución vocal entre la declamación y la canción. Arnold Schoenberg (1874–1951) utilizó este recurso en sus *Gurrelieder* (1900–1911), en *Die glückliche Hand* (1910–1913) y, especialmente, en *Pierrot Lunaire* (1912) y en su ópera *Moses und Aron* (1930–1932). El *Sprechgesang* también fue utilizado por Alban Berg (1885–1935) en su ópera *Wozzeck* (1917–1922). Vale lembrar que antes de Schoenberg el compositor alemán Engelbert Humperdinck (1854–1921) ya había utilizado esta técnica en la primera versión de su ópera *Königskinder*, en 1897 (KENNEDY, 1994).

<sup>107</sup> El compositor comenta aquí sus *Músicas para soprano, flauta e violão n.º 1, 2 y 3*, compuestas en 1976, 1984 y 1985, respectivamente.



La formación que más me gusta es flauta, guitarra y voz femenina. Las tres *Músicas para Soprano, Flauta y Guitarra* son independientes, no constituyen un conjunto, aunque combinen bien juntas. Eso porque la pieza central tiene texto y en las demás la voz se considera un instrumento musical, es solo un timbre – en la primera, no sabemos donde empieza la flauta, donde empieza la voz, permanece una fusión de las dos; en la tercera, además de eso, hay realmente la valorización del timbre, la flauta, la voz y hasta la guitarra luchan entre sí en términos de ataque y de timbre. (CUNHA apud MOREYRA, 2000, encarte CD).<sup>108</sup>

En el área de la música vocal, el compositor escribió varias composiciones para **coro**. Muchas incluyen coro e instrumentos variados y otras fueron escritas solamente para coro. Esta es una parte significativa de su obra. Destacamos la obra *Reza* (1971), que fue estrenada en Goiânia en noviembre de 1977, con performance escénica en la Catedral Metropolitana de Goiânia. Moura (2011) comenta esta obra:

Medio expresivo: tres coros (femenino, mixto y masculino con por lo menos diez personas en cada grupo - cuanto más mejor) y percusión (instrumentos que tengan resonancia – tímpano, gongo, plato etc. – y dos pequeños objetos – palos, piedras – con sonido suave y opaco) [...] En esta pieza no hay pentagramas, sino solamente una línea de referencia indicando tres grandes regiones (agudo – medio – grave). Contornos melódicos, alturas libres, efectos de densidades y actuaciones habladas o susurradas con variaciones de carácter constituyen la base de la actuación coral distribuida entre los tres grupos, que a veces deben también ejecutar la percusión (palos y piedras). Algunos solos están indicados, siguiendo la misma línea de actuación. Los instrumentos de percusión deberán posicionarse atrás de cada grupo coral, que debe estar separado de los demás. El autor emplea también acotaciones cronométricas en lugar de barras de compás. (MOURA, 2011, p. 130-131).<sup>109</sup>

Otra obra vocal que Moura (2011) comenta en su libro, también compuesta en los años 70, es *Lírica n.º 1*, compuesta en 1973. El autor dice:

<sup>108</sup> Traducción nuestra: “*A formação que eu mais gosto é flauta, violão e voz feminina. As três Músicas para Soprano, Flauta e Violão são independentes, não constituem um conjunto embora combinem bem juntas. Isso porque a peça central tem texto e nas demais a voz é encarada como instrumento musical, é só um timbre – na primeira, a gente não sabe onde começa a flauta, onde começa a voz, fica um amálgama das duas; na terceira, além disso, há realmente a valorização do timbre, a flauta, a voz e até o violão lutam entre si em termos de ataque e de timbre*” (CUNHA apud MOREYRA, 2000, encarte CD)

<sup>109</sup> Traducción nuestra de: “*Meio expressivo: três coros (feminino, misto e masculino com pelo menos dez pessoas em cada grupo - quanto mais melhor) e percussão (instrumentos que tenham ressonância – tímpano, gongo, prato etc. – e dois pequenos objetos – paus, pedras – com som suave e opaco) [...] Nesta peça não há pentagramas, mas apenas uma linha de referência indicando três grandes regiões (agudo-médio-grave). Contornos melódicos, alturas livres, efeitos de densidades e atuações faladas ou sussurradas com variações de carácter constituem a base da atuação coral distribuída entre os três grupos, que às vezes devem também executar a percussão (paus e pedras). Alguns solos estão indicados, seguindo a mesma linha de atuação. Os instrumentos de percussão deverão posicionar-se atrás de cada grupo coral, que deve estar separado dos demais. O autor emprega também marcações cronométricas em lugar de barras de compasso*” (MOURA, 2011, p. 130-131).

Medio expresivo: sexteto vocal mixto (tres femeninas / tres masculinas) [...] La pieza se basa en la exploración tímbrica de algunas posibilidades expresivas de la voz por medio de procedimientos colectivos tales como susurros, murmullos, sonidos aspirados, vocales cantadas con alturas libres, contornos melódicos, chasquidos de lengua y ataques con sonidos guturales. El autor no utiliza pentagrama, sino solamente una línea de referencia indicando tres grandes regiones (agudo-medio-grave) y el texto lo constituyen sílabas y fonemas que los intérpretes podrán sustituir por otros, que podrán también definir combinaciones armónicas de los sonidos emitidos. El autor no utiliza fórmula de compás o marcaciones cronométricas, organizando espacialmente los eventos, determinando así variaciones de densidades y el agenciamiento entre eventos. (MOURA, 2011, p. 126-127).<sup>110</sup>

Cunha compuso también obras en el género **Música-Teatro**. Sobre este género hablaremos más adelante. El compositor compuso dos **Óperas**: *Requiem for Prometheus* [Réquiem para Prometheus] (1982b), con libreto del propio compositor, y *A 14ª Estação* (La 14ª Estación) (2005), con libreto del escritor goiano Miguel Jorge. La primera ópera, *Requiem for Prometheus*, fue compuesta con texto en inglés, como parte del trabajo final de doctorado de Cunha en los Estados Unidos de América, y no llegó a ser estrenada. En *A 14ª Estação* el libreto está basado en el cuento homónimo de Miguel Jorge. La ópera fue compuesta para solistas, coro y orquesta de cámara (cuerdas, dos flautas, dos clarinetes, dos trompetas, dos trompas, dos trombones y percusión). *A 14ª Estação* se estrenó los días 01 y 02 de octubre de 2019, en el Teatro Goiânia, en Goiânia. Sobre esta Ópera, con abertura y dos actos, Cunha dice:<sup>111</sup>

Sobre la música. Herencia occidental del teatro griego, la ópera (obra) es un espectáculo, una celebración catártica; tiempo y espacio en escena, envolviendo texto, música y movimiento.

*A Décima Quarta Estação*. Yo ya conocía el bellissimo cuento *Décima Quarta Estação* cuando recibí de Miguel Jorge el texto transformado en libreto para ópera. Fui siempre lector y admirador de la obra de ese gran escritor y sentí, entonces, el peso de componer música para aquel texto.

---

<sup>110</sup> Traducción nuestra de: “*A peça é baseada na exploração tímbrica de algumas possibilidades expressivas da voz por meio de procedimentos coletivos como susurros, murmúrios, sons aspirados, vogais cantadas com alturas livres, contornos melódicos, estalos de língua e ataques com sons guturais. O autor não utiliza pentagrama, mas apenas uma linha de referência indicando três grandes regiões (agudo-médio-grave), e o texto é constituído de sílabas e fonemas que poderão ser substituídos por outros pelos intérpretes, que poderão também definir combinações harmônicas dos sons emitidos. O autor não utiliza fórmula de compasso ou marcações cronométricas, organizando espacialmente os eventos determinando assim variações de densidades e o agenciamento entre eventos*” (MOURA, 2011, p. 126-127).

<sup>111</sup> Un video del estreno de la ópera *A 14ª Estação*, en Goiânia, se encuentra disponible en el canal Youtube (ESTERCIO MARQUEZ CUNHA: ópera 14, 2019).

La ópera es un espectáculo teatral cuya base es el texto. La música aparece, en ese contexto, como apoyo expresivo. Por eso, pensé la música para *Décima Quarta Estação*: un fluir rítmico-sonoro que contorne la acción teatral y la recitación de los personajes. No usé la fórmula clásica, recitativo – aria – coro, sino, en el tiempo musical, la reiteración de células musicales caracterizando personajes y acciones. (CUNHA; JORGE, 2019, p. 8)<sup>112</sup>

Vale subrayar que, en muchas de sus canciones, composiciones para coro y composiciones del género Música-Teatro, Estercio Marquez Cunha escribe también el texto. Sobre el hecho de que Cunha haya escrito los poemas para varias de sus obras, hablaremos en el próximo capítulo de este trabajo.

Sobre la música vocal de Estercio Marquez Cunha, podemos leer la disertación de Maestría de Andrade (2000), que analiza las canciones en las que Cunha compuso la música y también escribió los poemas. La disertación de Maestría de Carvalho (2012) sobre la obra vocal de Cunha aborda dos obras para coro y una para soprano, flauta y guitarra del compositor. En la tesis doctoral de Gonçalves (2014), el tema abordado son las canciones del compositor compuestas para canto y piano, específicamente, desde el punto de vista del pianista colaborador. En el libro de Moura (2011), Cunha está entre los compositores relacionados en el “Catálogo de la música informal brasileña: categoría vocal” (traducción nuestra) que el autor presenta en la segunda parte. Se comentan once de sus obras para coro o grupos vocales.

En la **música instrumental** también vemos una gran cantidad y variedad de obras. La **música de cámara** está muy presente en la obra de Estercio. Para **cuerdas** hay un dueto para violines; tres Sonatas para piano y violín; obras para otros instrumentos; obras para violoncelo y piano; clarinete, violoncelo y piano; piano, violoncelo y flauta; dos flautas y violoncelo; dos obras más: un octeto y un sexteto para violoncelo y otros instrumentos. Hay seis cuartetos de cuerdas y otras seis obras para cuerdas y otros instrumentos. Las obras para orquesta son diez e

---

<sup>112</sup> “Sobre a música. Herança ocidental do teatro grego, a ópera (obra) é um espetáculo, uma celebração catártica; tempo e espaço em cena, envolvendo texto, música e movimento. A *Décima Quarta Estação*. Eu já conhecia o bellissimo conto *Décima Quarta Estação* quando recebi de Miguel Jorge o texto transformado em libreto para ópera. Fui sempre leitor e admirador da obra desse grande escritor e senti, então, o peso de compor música para aquele texto. A ópera é um espetáculo teatral cuja base é o texto. A música aparece, nesse contexto, como apoio expressivo. Assim, pensei a música para *Décima Quarta Estação*: um fluir rítmico-sonoro que contorne a ação teatral e a recitação dos personagens. Não usei a fórmula clássica, recitativo – ária – coro, mas, no tempo musical, a reiteração de células musicais caracterizando personagens e ações” (CUNHA; JORGE, 2019, p. 8)

incluyen: orquesta y coro; piano y orquesta; orquesta de cuerdas; guitarra y orquesta; oboe y cuerdas; cuatro guitarras y orquesta; contrabajo y orquesta; clarinete y cuerdas y solamente dos obras más para orquesta. Para **guitarra** tenemos obras para guitarra sola; guitarra y flauta; guitarra, soprano y flauta; obras para otros instrumentales.

Para **maderas** tenemos obras para flauta sola y grupo de flautas; piano y flauta; flauta y guitarra; flauta, voz y guitarra; flauta, voz y piano; flauta, violoncelo y piano; flauta, violín y piano; y otras veinte obras para otros instrumentales. Hay también obras para clarinete solo y grupo de clarinetes; clarinete y piano; obras para otros instrumentales; obras para oboe solo; quinteto con oboe; oboe, trompa y piano; hay también una obra para fagot y cuerdas.

Para **metales**, hay obras para trombón solo y grupo de trombones; una música para trombón y piano; otras tres obras para otros instrumentales; obras para trompeta y trombón; trompeta y piano; flauta y trompeta; cuarteto de trompetas; obras para trompa y soprano; oboe, trompa y piano; órgano y trompa; trompa y coro; trompa solo; una obra para piano, voces, trompa, clarinete y flauta; una obra para trompa y sixxen.<sup>113</sup> Silva, en su artículo, (2017) comenta sobre esta última obra y también sobre el repertorio para trompa en la obra de Cunha. Hay también otras nueve composiciones para grupos de viento. En el artículo de Angelo (2015) son analizadas tres obras distintas de Cunha para trombón.<sup>114</sup>

La **percusión** aparece en obras para grupos de percusión y también en composiciones para otros instrumentales. Hay también varias obras para coro y percusión. En la obra *Tempo* [Tiempo] (1978) Cunha eligió la percusión para la composición, junto a dos instrumentos de metal. En *Rizoma* (2001) la percusión aparece junto a un director, voces solistas, coro, una trompeta, tres clarinetes y piano. En *O Homem Só* [El Hombre solo] (2016) el compositor trabajó solamente con la percusión corporal. Estas tres últimas obras mencionadas son del Género Música-Teatro.

---

<sup>113</sup> Una grabación de la *Música para Trompa e Sixxen*, de Estercio Marquez Cunha, se encuentra disponible en Youtube (MÚSICA PARA TROMPA E SIXXEN, 2017). Hay también un video disponible, en el mismo canal, con la *Música para Trompa Solo n.º 2*, del compositor (ESTERCIO MARQUEZ CUNHA – Música para Trompa Solo n. 2, 2016).

<sup>114</sup> El trombonista Jackes Douglas Nunes Angelo puso a disposición diferentes videos con obras de Cunha en el Canal Youtube. Estudioso de la obra de Cunha para trombón, él desarrolla un trabajo de contribución entre intérprete-compositor con Cunha hace algunos años.

La obra para piano en el catálogo de Cunha es la de mayor cantidad: son más de sesenta composiciones para **piano solo** y ocho más para **piano a cuatro manos**. Sobre la cantidad de obras escritas para piano y su relación con este instrumento, Cunha (2002) comenta:

[...] Está claro que el piano es algo muy cercano para mí [...] Cuando fui a estudiar música, todavía adolescente, mi sueño era ser pianista y no estoy frustrado, no; no soy pianista, claro que nunca hubiera sido el mayor pianista del mundo, pero no soy pianista por opción. De pronto, me incliné hacia la composición, pero pienso que son cosas de la vida. Digo esto porque el piano es un instrumento mío, un instrumento con el que tanto he trabajado y que me gusta, y tiene un significado para mí. En términos de cantidad, creo que no he escrito tanto para otro instrumento como he escrito para piano. Además del gusto por el piano, está la facilidad de experimentar, yo mismo, las posibilidades del piano. Es un instrumento próximo a nosotros, todavía es un instrumento vivo. (CUNHA apud GARCIA, 2002, p. 94).<sup>115</sup>

Además, sobre componer para piano, Cunha (2002) añade:

[...] yo veo el piano como la voz humana, como cualquier otro instrumento, como instrumento musical, la fuente que nos abastece, está claro, con su timbre particular. Sé que yo tengo más... por el contacto que tengo con el piano, mi instrumento, el de mi primera formación, tal vez tenga un fluir más natural que con los otros instrumentos, pero para mí, es un instrumento musical, estoy haciendo sonido, no tengo imágenes para componer para piano, como no tengo imágenes para componer para orquesta, o cualquier otro instrumento. Puedo tener imágenes cuando tengo un texto, puedo tenerlas, pero no las tengo. En este caso, como instrumento musical, el piano, nunca he pensado en él como virtuosismo instrumental, sino como un instrumento de fluencia de un determinado timbre. Hay cosas que he experimentado en el piano, como las he experimentado en otros instrumentos, como las he experimentado con la voz también. En otros momentos no es experimental con relación al timbre. Pero, en fin, no hay en este sentido, no hay diferencia que sea el piano o la flauta o la voz humana, son instrumentos. (CUNHA, apud GARCIA, 2002, p. 94-95).<sup>116</sup>

<sup>115</sup> Traducción nuestra de: “[...] É claro que o piano é muito próximo de mim [...] Quando eu fui estudar música, um adolescente, o meu sonho era ser pianista e eu não sou frustrado não; não sou pianista, claro que eu nunca seria o maior pianista do mundo, mas eu não sou pianista por opção. De repente, me enveredei por composição, mas acho que são coisas da vida. Estou dizendo isso, porque o piano é um instrumento meu, é o instrumento com que eu lidei tanto e de que eu gosto, e tem um significado sim, para mim. Em quantidade, eu acho que eu não tenho escrito para outro instrumento como eu tenho escrito para piano. Além do gosto pelo piano, há a facilidade de estar experimentando, eu mesmo, as possibilidades do piano. Ele é um instrumento que está próximo da gente, ainda é um instrumento vivo” (CUNHA apud GARCIA, 2002, p. 94).

<sup>116</sup> Traducción nuestra de: “[...] eu vejo o piano como a voz humana, como qualquer outro instrumento, como instrumento musical, a fonte que vai fornecer, é claro, com aquele timbre. Eu sei que eu tenho mais... pelo contato que eu tenho com o piano, meu instrumento, da minha primeira formação, talvez tenha um fluir mais natural que os outros instrumentos, mas para mim ele é instrumento musical, estou fazendo som, não tenho imagem para compor para piano, como não tenho imagem para compor para orquestra, ou qualquer outro instrumento. Eu posso ter imagem quando tenho um texto, posso até ter imagem, mas não é que eu tenho não. Nesse caso aí, como instrumento musical, o piano, eu nunca pensei nele como virtuosismo instrumental, mas um

La disertación de Maestría de Garcia (2002) y el artículo de Garcia y Barrenechea (2002) tratan específicamente sobre la obra para piano de Estercio Marquez Cunha. Cunha compuso *Brincadeiras no Piano* [Juegos en el Piano] (1983), para tres intérpretes al piano, en el género Música-Teatro.

Hablaremos sobre el género **Música-Teatro** en el Capítulo V de este trabajo. Este fue el género que el compositor eligió para escribir las obras “*O Guarda-Noite*” [“El Sereno”] (1977) y “*Tempo*” (Tiempo) (1978), que se analizarán más adelante. Este es uno de los géneros predilectos de Cunha y, tal vez, uno de los que más sintetice sus características estéticas y estilísticas. Son nueve obras en total, comprendiendo un periodo que va desde 1977 hasta 2016.

Dentro del ámbito de **banda sonora y música y otros lenguajes artísticos**, podemos añadir también: banda sonora para la instalación *Cabeça* [Cabeza], para flauta solo, (abril/2003), de la artista plástica Ciça Fittipaldi; banda sonora para el cortometraje *Tempo de Espera* [Tiempo de Espera] (2003), con dirección y guion de Selma Ferreira; banda sonora para Teatro, *Pó* [Polvo] (2008), de Rosi Martins. En estas obras vemos la relación de la música de Cunha con las artes plásticas, el cine y las artes escénicas.

No se debe pensar que Cunha compone solamente para instrumento solo, para grupos de música de cámara, voz, grupos vocales o coro. Cunha compuso tres obras para **banda sinfónica**: *Música para Banda n.º 1* (1981);<sup>117</sup> *Música para Banda n.º 2* (2011)<sup>118</sup> y *Música para Banda n.º 3* (2012) y sus composiciones para **orquesta** son más de diez. Destacamos el *Movimento para Orquestra* [Movimiento para Orquesta] (2002);<sup>119</sup> *Movimento para Cordas n.º 2* [Movimiento para Cuerdas n.º 2] (2004);<sup>120</sup> *Movimento, para Flauta e Cordas* [Movimiento, para Flauta y Cuerdas]

---

*instrumento de fluir um determinado timbre. Tem coisas que experimentei no piano, como experimentei em outros instrumentos, como experimentei com voz também. Em outros momentos não é experimental com relação ao timbre. Mas, enfim, não há nesse sentido, não há diferença ser o piano ou ser a flauta ou ser a voz humana, são instrumentos”* (CUNHA apud GARCIA, 2002, p. 94–95).

<sup>117</sup> Explicación del compositor y grabación de la *Música para Banda n.º 1* (1981), realizada en 2012 (DVD SOPROS DO CERRADO, 2015a).

<sup>118</sup> Explicación del compositor y grabación de la *Música para Banda n.º 2* (2011), realizada en 2012 (DVD SOPROS DO CERRADO, 2015b).

<sup>119</sup> Grabación de *Movimento para Orquestra* (2002), realizada en 2018 (ESTERCIO MARQUEZ CUNHA: *Movimento para orquestra*, 2020).

<sup>120</sup> Grabación de *Movimento para Cordas n.º 2* (2004), realizada en 2019 (ESTERCIO MARQUEZ CUNHA: *Movimento para Cordas n. 2*, 2019).

(2005),<sup>121</sup> obra dedicada a la flautista Sara Lima; *Cantigantiga, para violino e cordas* [Cantigantiga, para violín y cuerdas] (2011).<sup>122</sup>

Con géneros variados en su catálogo, que ya cuenta con más de trescientas obras, Cunha sigue componiendo activamente en Goiânia, en la región centro-oeste de Brasil. Sus obras son cada vez más interpretadas y grabadas en Brasil y en otros países del mundo.

### III.2.2 Características estético-musicales

Las características estético-musicales de la producción musical de Estercio Marquez Cunha varían, pues sus obras pasan por distintos momentos. Es natural que, en un periodo de sesenta años de creación, principalmente para un compositor que empezó a componer en la segunda mitad del siglo XX y todavía sigue componiendo en 2021, sus obras presenten cambios y diferentes lenguajes musicales.

Durante la década de 1960, cuando Cunha empezó su producción composicional durante sus estudios de licenciatura en Río de Janeiro, vemos obras que transitan entre el modal y el tonal, visitando el estilo nacionalista algunas veces. La mayoría de sus obras en este periodo fueron compuestas para su propio instrumento: el piano. Fueron 40 composiciones numeradas de su serie *Música para Piano* y 5 obras más con formas tradicionales: *Tema com Variações* [Tema con Variaciones], *Variações sobre um tema de Virgínia Fiusa* [Variaciones sobre un tema de Virgínia Fiusa], *Variações sobre um tema Goiano* [Variaciones sobre un tema Goiano], *Suíte Clássica* [Suite Clásica] y *Suíte Brasileira* [Suite Brasileña]. Estas últimas cinco obras mencionadas fueron todas compuestas en 1966.

Además de estas obras compuestas para piano, Cunha compuso también 4 *Músicas para canto e piano* [Músicas para canto y piano], las n.º 1 y 2 en 1966 y las n.º 3 y 4 en 1969; *Sonata para piano e violino n.º 1* [Sonata para piano y violín n.º 1] (1967); *Quarteto de cordas* [Cuarteto de cuerdas] n.º 1 (1968) y n.º 2 (1969); *Movimentos para quinteto de sopros n.º 1, 2, 3, 4 e 5* [Movimientos para quinteto de

<sup>121</sup> Grabación del *Movimento para Flauta e Cordas* (2005), realizada en 2011 (MOVIMENTO, PARA FLAUTA E CORDAS (2011) – Estercio Marquez Cunha – Sara Lima).

<sup>122</sup> Grabación de *Cantigantiga* (2011), por la *Camerata Filarmônica de Goiás*, violín: Alessandro Borgomanero, realizada en 2011 (ESTÉRCIO MARQUEZ – Cantigantiga para violino e cordas, 2011).



vientos n.º 1, 2, 3, 4 y 5] (1969) y *Três Movimentos para quinteto de sopros* [Tres Movimientos para quinteto de vientos] (1969); *Movimento para percussão n.º 1* [Movimiento para percusión n.º 1] (1969). Las Músicas para canto y piano compuestas entre 1966 y 1969, tienen un texto anónimo y otros tres escritos por Silvia Nascimento y Marietta Telles Machado.

El propio compositor comenta sobre su periodo de estudios de composición en Río de Janeiro, bajo la orientación de la profesora Virgínia Fiusa:

[...] En el curso de composición pasábamos por todas las formas tradicionales. Entonces yo pasé mucho [...], yo recibí de ella toda esa carga tradicional. Tenía que componer en todas las formas, todos los conjuntos, desde las fugas barrocas, que nosotros hacíamos muchas fugas, sonatas, sinfonías etc., todo eso hacíamos. (CUNHA apud BARBARESCO FILHO, 2015, p. 101-102).<sup>123</sup>

Sobre este periodo, Garcia y Barrenechea (2002, p. 11) hablan:

Hasta 1967, las obras escritas para piano fueron casi todas construidas en las tonalidades de Do Mayor y Menor, La Menor, Sol Mayor y Fa Mayor, en armonías y ritmos simples, principalmente con la utilización de tresillos, síncopes y notas con puntillo, en una cierta repetición sistemática de estándares rítmicos en melodías y acompañamientos. La simplicidad de esas obras refleja el momento de estudio y aprendizaje del compositor, y son significativas en este sentido, aunque no caractericen totalmente su estilo compositivo y su postura estética, sino que retraten tan solo un periodo de asimilación de técnicas compositivas.<sup>124</sup>

Como podemos percibir a través de las obras citadas anteriormente, fue en el final de la década de 1960 que Cunha empezó a componer para otras formaciones instrumentales, tales como: canto y piano, piano y violín, cuarteto de cuerdas, quinteto de viento, percusión, y también a experimentar caminos para el atonalismo. Las autoras añaden:

<sup>123</sup> Traducción nuestra de: “[...] *A gente passava no curso de composição pelas formas tradicionais todas. Então eu passei muito [...], eu recebi com ela muito toda essa carga tradicional. Tinha que compor em todas as formas, todos os conjuntos, desde as fugas barrocas, que a gente fazia um punhado de fugas, sonatas, sinfonias etc., todas essas coisas a gente fazia*” (CUNHA apud BARBARESCO FILHO, 2015, p. 101-102).

<sup>124</sup> Traducción nuestra de: “*Até 1967, as obras escritas para piano foram quase todas construídas nas tonalidades de Dó Maior e Menor, Lá Menor, Sol Maior e Fá Maior, em harmonias e ritmos simples, principalmente com a utilização de quiálteras, síncopes e notas pontuadas, numa certa repetição sistemática de padrões rítmicos em melodias e acompanhamentos. A simplicidade dessas obras reflete o momento de estudo e aprendizagem do compositor, e são significativas neste sentido, embora, não caracterizem totalmente o seu estilo compositivo e a sua postura estética, mas apenas retratem um período de assimilação de técnicas compositivas*” (GARCIA; BARRENECHEA, 2002, p. 11).

A partir de la *Música para piano n.º 33*, escrita en 1968, se notan los primeros intentos de ruptura con el tonalismo en las músicas para piano solo. Algunas de esas piezas todavía cargan características de ejercicios composicionales, con escritura tradicional, pero buscando el atonalismo y enfatizando un poco más los ritmos complejos, con predominancia de andamientos lentos y uso amplio de todas las regiones del instrumento. (GARCIA; BARRENECHEA, 2002, p.11).<sup>125</sup>

Como tratamos en el Capítulo II, fue a partir de la década de 1970 que las características estético-musicales de Cunha pasaron por grandes cambios. Los dos Cursos de Especialización que realizó en la *Universidade de Brasília*, en 1970, fueron muy importantes para su formación: *Música Brasileira Contemporânea para Piano*, con el pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira, y *Técnica e Estética da Música de Vanguarda*, con el compositor uruguayo Conrado Silva. El contacto con Silva y también la participación como alumno en el *1er Curso Latino Americano de Música Contemporânea*, realizado en 1971, en Cerro del Toro, en Uruguay, fueron decisivos para la formación estética y musical de Cunha.

A través de estos cursos y de la continuación del contacto y de la amistad con Conrado Silva, Cunha continuó yendo a Brasilia con frecuencia, incluso después de terminados los cursos, para mantener el contacto con Silva; el compositor tuvo acceso a las vanguardias musicales, tanto europea como brasileña, de aquel momento. Para Cunha, este acceso provocó una apertura de conciencia con relación a otras posibilidades estéticas y musicales.

De acuerdo con Cunha (apud BARBARESCO FILHO, 2015), el compositor estuvo por la primera vez con Gilberto Mendes,<sup>126</sup> que fue el compositor fundador del *Festival Música Nova de Santos*, en los Cursos de Especialización de la *Universidade de Brasília*. Después, Cunha estuvo otras veces con Mendes y por medio del estudio de su obra fue muy influenciado por él, principalmente con las ideas del teatro música del compositor paulista.

---

<sup>125</sup> Traducción nuestra de: “*A partir da Música para piano n.º 33, escrita em 1968, notam-se as primeiras tentativas de rompimento com o tonalismo nas músicas para piano solo. Algumas dessas peças ainda carregam características de exercícios composicionais, com escrita tradicional, mas buscando o atonalismo e enfatizando um pouco mais os ritmos complexos, com predominância de andamentos lentos e uso amplo de todas as regiões do instrumento*” (GARCIA; BARRENECHEA, 2002, p. 11).

<sup>126</sup> El compositor Gilberto Mendes estuvo en los *Ferienkurse für Neue Musik* en Darmstadt, Alemania, en 1962 y 1968. Su obra es variada, incluyendo el género Música-Teatro (MENDES, 2008). Gilberto Mendes (1922–2016) influenció a muchos compositores en Brasil, incluyendo a Estercio Marquez Cunha.

Cunha menciona también que estuvo dos veces con Hans-Joachim Koellreutter, presenciando y participando en talleres ministrados por el profesor, musicólogo y compositor alemán, que fue el fundador del movimiento Música Viva en Brasil. Cunha comenta que mucho más que traer para Brasil el Dodecafonismo, Koellreutter trajo una nueva concepción sobre lo que es música y lo que es componer, una concepción mucho más amplia sobre la posibilidad de organización sonora (CUNHA apud BARBARESCO FILHO, 2015).

Cunha empieza una fase de experimentación en el atonalismo y con obras seriales a partir de 1970. El lenguaje atonal se utilizará durante los años 70 y 80, firmándose como una característica señalada en la obra de Cunha. También a partir de 1970, con su *Música para canto e piano n.º 5* y su *Coral n.º 1*, Cunha casi siempre escribirá los poemas para sus canciones y también para sus piezas para coro. Esta característica de escribir el texto y la música permanecerá con el compositor y tendrá lugar cada vez más frecuentemente en sus obras vocales, incluyendo algunas obras del género Música-Teatro.

La música compuesta por Cunha para coro surge a partir de la década de 1970. Moura (2011) incluye a Cunha entre los compositores que trabajaron en la tendencia por él denominada de “música informal brasileña”. El autor presenta 11 obras para coro del compositor en el “Catálogo de la música informal brasileña: categoría vocal” elaborado por él para obras significativas del periodo de 1960 a 1985, en Brasil. Algunos de los criterios establecidos por MOURA (2011) para el concepto de música informal y presentes en la obra vocal de Cunha son: Medios extramusicales (acción escénico-teatral, instrumentos no convencionales, como palos, piedras, cadena, metrónomo); Principios compositivos aleatorios o de estéticas indeterministas (improvisación, estructuras abiertas o modulares); Notación no convencional (grafismos, esquemas, gráficos, guiones verbales etc.).

Las características mencionadas por Moura (2011) aparecen no solo en las obras vocales, sino también en muchas de las obras instrumentales de Cunha, a partir de los años 70. Podemos encontrar también la exploración de técnicas extendidas, *clusters*, armónicos, la exploración del timbre de cada instrumento y de la dinámica. Haciendo una especie de contrapunto, Moreyra (2015, p. 43) comentando algunas obras compuestas por Cunha entre 1986 y 2011 cita tres características estético-musicales perceptibles: “[...] El gusto por el arcaísmo sonoro

[...] La fascinación por la temática religiosa [...] Yendo más allá, el amor por los cantos del pueblo de Goiás, aliado al sólido conocimiento de las herramientas de trabajo”.<sup>127</sup>

En las obras de Cunha percibimos que el compositor de vanguardia es el mismo que trabaja también con la tradición. Uno no excluye al otro. Todo depende de la propuesta que se quiere trabajar en cada obra. En las obras de Cunha hay el conocimiento y el dominio de las técnicas y formas tradicionales de composición, pero también hay el conocimiento y el dominio de las técnicas de vanguardia musical de la segunda mitad del siglo XX.

Sobre la relación entre la libertad de creación y el respeto a la tradición del pasado, presentes en la obra de Cunha, André Marquez Cunha (2020), el hijo mayor del compositor comenta:

[...] y vemos así otra característica suya: aunque experimenta, está abierto a todo, deja caminos abiertos, no lo hace de una forma caótica. [...] Toda esa libertad de crear, yo identifico eso en él, viene con un concepto: se basa en los conocimientos pasados, porque él respeta mucho el pasado. [...] Por lo tanto, no es una creatividad gratuita, sin referencia, [...] eso está en su estilo, está siempre presente. (CUNHA, A., 2020).<sup>128</sup>

En el segundo libro de poemas de Robervaldo Linhares Rosa: "*Poemas de Nascer*" [Poemas de Nacer], el pianista y musicólogo dedicó uno de sus poemas al compositor Estercio Marquez Cunha. En el poema IV, sin título, Rosa (2016, p. 18) simplemente escribe "*Para Estercio*":

El sonido viaja en las alas fluyentes del silencio y prosigue mientras dura su viaje-música como un río en el mar. La música es efímera y el silencio es el gran padre que permite al hijo-sonido descansar en el padre, nacer y vivir en el padre, para que una vez más descansa en los brazos del padre. Y después el descanso se convierte en música nuevamente, hasta que comprenda que él es la música totalmente silenciosa del padre, y el padre es el todo en todo. Los dos son uno como río es mar.<sup>129</sup>

<sup>127</sup> Traducción nuestra de: “[...] O gosto pelo arcaísmo sonoro [...] O fascínio pela temática religiosa [...] Indo além, o amor pelos cantos do povo de Goiás, aliado ao sólido conhecimento das ferramentas de trabalho” (MOREYRA, 2015, p. 43).

<sup>128</sup> Traducción nuestra de: “[...] e aí que vem outra característica dele: ele apesar de experimentar, de estar aberto pra tudo, deixar caminhos abertos, ele não faz isso de uma forma caótica. [...] Toda essa liberdade de criar, eu identifico isso nele, ela vem com um conceito: ela é baseada nos conhecimentos passados, porque ele respeita muito o passado. [...] Então não é uma criatividade gratuita, sem referência, [...] isso tá no estilo dele, tá sempre presente” (CUNHA, A., 2020, entrevista concedida el 15/08/2020).

<sup>129</sup> Traducción nuestra de: “O som pega carona nas asas fluentes do silêncio e prossegue enquanto dura sua viagem-música feito rio no mar. A música é efêmera e o silêncio é o grande pai que permite o filho-som descansar no pai, nascer e viver no pai, para que mais uma vez descansa nos braços do pai. E depois o descanso se torna música de novo, até que compreenda que ele é a

El poeta menciona una característica presente en muchas de las obras de Cunha: el silencio. Tal vez una de las características más fuertes de la estética de Cunha sea la presencia del **silencio** en sus composiciones: el silencio como parte del discurso musical, el silencio y su relación con el sonido. Muchas veces el compositor escribe un calderón sobre una pausa. Otras veces, aparece sobre la barra doble, al final de la obra o incluso en el inicio de la obra, sobre una pausa, antes de que haya sonado cualquier sonido. Como el poema de Rosa (2016) nos dice: la música de Cunha empieza y termina en el silencio. Pero durante el discurso, en muchas obras, el silencio se hace presente como elemento fundante.

Sobre **pausa y silencio** vale mencionar que ni siempre una pausa significa silencio en música. Muchas veces una pausa es solamente un respiro. En las obras que analizaremos en el Capítulo V de este trabajo veremos ejemplos de silencios propuestos por Cunha. Son silencios que no interrumpen el discurso, sino que forman parte de él.

André Marquez Cunha (2020), habla también sobre el silencio en la obra de su padre:

Su música hace pensar realmente, promueve una percepción, tal vez, hasta sobre la propia música. Es así como yo lo veo: él es un hombre que instiga a las personas a pensar sobre la esencia de la cosa. No es una casualidad que a él lo mueva tanto el silencio. El silencio está tan presente en su obra. Como no pensar en la música, en su esencia, sino a partir del silencio, ¿verdad? (CUNHA, A., 2020).<sup>130</sup>

Otra característica muy frecuente en las obras de Cunha es la búsqueda de los recursos del **timbre** de cada instrumento, en una exploración profunda. Cada nota es valorada. Cada sonido debe ser sentido y oído en su totalidad y al máximo. La obra de Cunha es una invitación a las sutilezas de cada instrumento, de cada sonido, de cada detalle. El intérprete y el oyente no deben tener prisa. Cada obra es una inmersión en un mar de sonidos o de silencios. **Técnicas expandidas** aparecen en muchas de sus obras. La **dinámica** es establecida por Cunha en cada detalle. En

---

*música toda silenciosa do pai, e o pai é o todo em tudo. Os dois são um como rio é mar*” (ROSA, 2016, p. 18).

<sup>130</sup> Traducción nuestra de: “A música dele faz pensar realmente, promove uma percepção, talvez, até sobre a própria música. É assim que eu vejo: ele é um cara que instiga as pessoas a pensarem sobre a essência da coisa. Não é à toa que ele é tão movido pelo silêncio. O silêncio tá tão presente na obra dele. Como não pensar na música, na essência dela, senão a partir do silêncio, né?” (CUNHA, A., 2020, entrevista concedida el 15/08/2020).

muchas partes predominan la gradación entre el *ppp* (*pianísimo*) y el *p* (*piano*). El intérprete y el oyente deben percibir diferencias sutiles entre una nota y otra. En otros momentos se alcanza el máximo de intensidad solamente con un *mf* (*mezzo-forte*). El *f* (*forte*) también aparece para contrastar con los sonidos delicados y extremadamente suaves propuestos por el compositor.

Tampoco podemos dejar de citar la predilección del compositor por los **movimientos lentos**. Gran parte de su obra se compuso en ese movimiento. Las indicaciones del metrónomo muchas veces sugieren la negra a 40 o a 50 BPM. También, muchas veces Cunha solamente escribe “*Muy lento*” en la indicación de movimiento y no sugiere la marcación del metrónomo. Esto muchas veces se convierte en un desafío para el intérprete, que no está acostumbrado a este tipo de pulsación.

Sobre el movimiento *Lento*, muy presente en su estética compositiva, el compositor dice:

Yo pienso que el movimiento lento es un algo mío. Yo trabajo siempre [...], el tiempo que yo tardo para percibir una cosa lenta... puedo enriquecer mucho ese tiempo, más que cuando tengo un movimiento rápido, donde las cosas suceden rápidamente. [...] ...eso es una herramienta mía de lenguaje, que dentro de un establecimiento de un pulso lento, mejor hablar de pulso porque el tiempo va a existir allí, pero dentro de un pulso lento de repente yo insiero, y lo hago mucho, algún elemento más rápido, y muchas veces en un ritmo romper su periodicidad en movimiento rápido, aquel fragmento que aparece allí parecerá mucho más rápido que si estuviera en una cosa continuamente rápida. Me parece que es lento, lento, lento, de repente alguna quiebra aquí en el medio, eso llama la atención, es contraste dentro de la forma. (CUNHA apud BARBARESCO FILHO, 2015, p. 339).<sup>131</sup>

Como profesora universitaria, cuando trabajo piezas de Cunha con mis alumnos jóvenes, veo que ellos tienen una gran dificultad para interpretar las piezas donde Cunha pide “*Lento*” o “*Muy Lento*”. Casi siempre, gran parte de los alumnos universitarios interpreta el “*Lento*” o incluso el “*Muy Lento*” con la negra a 60 BPM. Yo suelo preguntarles: “¿Esto es tu ‘*Lento*’ o ‘*Muy Lento*’?”. Principalmente para una

<sup>131</sup> Traducción nuestra de: “*Eu acho que o andamento lento é uma coisa minha mesmo. Eu trabalho sempre [...], o tempo que eu gasto pra perceber uma coisa lenta eu posso enriquecer muito esse tempo aí, mais do que quando eu tenho um andamento rápido, onde as coisas acontecem rapidamente. [...] ...isso é uma ferramenta da minha linguagem, que dentro de um estabelecimento de um pulso lento, melhor falar de pulso porque o tempo vai existir ali, mas dentro de um pulso lento de repente eu inserir, e eu faço muito isso, algum elemento mais rápido, e muitas vezes num ritmo quebrar a sua periodicidade em andamento rápido, aquele fragmento que aparece ali vai parecer muito mais rápido do que se ele estiver numa coisa continuamente rápida. Eu tenho que é lento, lento, lento, de repente alguma coisa quebrada aqui no meio, isso chama atenção, é contraste dentro da forma*” (CUNHA apud BARBARESCO FILHO, 2015, p. 339).

generación donde todo es muy rápido, esta experiencia propuesta en muchas obras de Estercio Marquez Cunha, es algo que proporciona un gran aprendizaje para un intérprete.

Sobre la música de Cunha, su hijo André Marquez Cunha (2020) comenta que: “No es una música fácil de interpretar. No es una música que uno puede oír rápidamente mientras conduce el coche para ir al trabajo, y escucha un pequeño trecho y se acabó” (CUNHA, A., 2020).<sup>132</sup> Sobre la percepción del silencio y la experiencia de oír composiciones de Cunha, su hija Luciana Marquez Cunha Muniz (2020) dice:

Yo pienso que esas composiciones reflejan mucho lo que papá siempre nos dijo: oír el silencio, es el tiempo, la espera, es percibir el espacio negativo. En cuanto uno no limpia ese espacio, tiene dificultad para percibir los elementos presentes. Yo creo que las composiciones de papá tienen mucho eso de percibir los elementos, de silenciar y percibir el tiempo. Entonces, no se trata solo de una apreciación, digamos, estética. Lleva a una reflexión que de cierta forma evoca otro concepto del que él siempre habla, que es la cuestión de que no existe educación sin arte. [...] Educación artística es un término redundante. [...] Educación y arte son prácticamente sinónimos. Cuando uno hace arte, realiza una transformación. Educación también es una transformación. Entonces las dos cosas están muy interconectadas. (MUNIZ, 2020).<sup>133</sup>

El educador, el compositor y sus obras se funden en este proceso creativo, estético y musical. En verdad, podemos decir que la música de Cunha saca al público, a sus oyentes e incluso a sus intérpretes de su zona de comodidad. Es necesario penetrar en otro espacio para percibir, disfrutar o interpretar una obra de Cunha de forma más profunda y completa. Sin duda, las características estético-musicales presentes en la obra de Estercio Marquez Cunha proporcionan una experiencia más allá de estética para aquellos que perciben, alguna vez, una de sus obras.

---

<sup>132</sup> Traducción nuestra de: “*Não é uma música fácil de interpretar. Não é uma música para qualquer um ouvir rapidamente enquanto tá dirigindo o carro pra chegar no trabalho, e ouve um trechinho e acabou*” (CUNHA, A., 2020, entrevista concedida el 15/08/2020).

<sup>133</sup> Traducción nuestra de: “*Eu acho que essas composições tão refletindo muito isso que o Papai sempre fala pra gente, que é: o ouvir o silêncio, é o tempo, a espera, é perceber o espaço negativo. Enquanto você não limpa aquele espaço, você tem dificuldade de perceber os elementos que tão ali. Então eu acho que as composições do Papai têm muito isso, assim, de você perceber os elementos, de você silenciar, de você perceber tempo. Então, assim, não é uma coisa só de uma apreciação, vamos dizer, estética. Ela te leva a uma reflexão que de certa forma evoca um outro conceito que ele sempre tá falando, que é a questão que não existe educação sem arte. [...] Educação artística é um termo redundante. [...] Educação e arte são praticamente sinónimos. Quando faz arte você faz uma transformação. Educação também é uma transformação. Então as duas coisas tão muito interligadas*” (MUNIZ, 2020, entrevista concedida el 29/08/2020).



A partir de la década de 1990 y de los años 2000, percibimos un compositor cada vez más maduro que transita con libertad entre los sistemas modal, tonal y atonal. Un ejemplo de ello puede observarse en la obra *Cantigantiga* [Cantigantigua], para violín y cuerdas, compuesta en 2011. En ella Cunha revisita el tema presentado en el segundo movimiento de su *Sonata para piano e violino n.º 1*, compuesta en 1967 en el estilo nacionalista. Cunha trabaja en el modo dórico presentando una orquestación de maestro para cuerdas.

Otro aspecto más reciente también se observa en las composiciones extremadamente simples y en forma de miniaturas hechas por ocasión del nacimiento de sus nietos, Júlia y Bernardo, su sobrina Vitória y de hijos de alumnos y exalumnos amigos suyos. Gonçalves (2014) menciona las siguientes obras compuestas para estos niños: *Seis miniaturas musicais* [Seis miniaturas musicales] (2008); *Música para Piano n.º 56* (2009); *Música para Piano n.º 57* (2009) y *Música da Vitória* [Música de la Vitória] (2010), todas para piano. La autora cita también la canción *Noite* [Noche], compuesta en 2012, con texto recitado por Bernardo Cunha Muniz, nieto de Cunha, que en la ocasión tenía solamente 3 años de edad.

El mismo compositor crea en 2016 la obra *O Homem Só* [El Hombre Solo], para un percusionista–bailarín que debe percutir el propio cuerpo, en el género Música-Teatro, y la *Música para Trompa e Sixxen*, compuesta el mismo año. Estas dos obras son ejemplos de la versatilidad del compositor, presentando el lenguaje atonal y una estética contemporánea.

Estercio Marquez Cunha todavía sigue componiendo nuevas obras, utilizando con libertad y seguridad el lenguaje musical y los recursos más adecuados para traducir sus ideas: la idea del momento, de su momento, de su tiempo.

Para concluir, recordamos que las primera y segunda parte de este Capítulo III, “Trayectoria del Compositor” y “Trayectoria de la Producción Musical” respectivamente, se mezclan, influyen, complementan y funden. La historia personal y la obra del compositor, en este caso, se conectan y dialogan entre sí todo el tiempo. La trayectoria del compositor y la de su producción musical suceden como una trayectoria única y coherente. Estercio Marquez Cunha es un hombre íntegro, en el sentido de ser entero en su vida y en su oficio de educador y compositor. Su historia de vida, los géneros musicales y las características estético-musicales

presentes en su obra se relacionan durante estos años todos de composición. Él mismo nos dice:

Yo creo que componer es construir. Componer música es construir. Y vivir también es construir. Pienso que no esperamos una cosa y otra. Construimos cada minuto de nuestra vida. Y en eso están todos los amigos y las personas queridas. (CUNHA, 2020).<sup>134</sup>

La versatilidad de Estercio Marquez Cunha como compositor queda clara por medio de la cantidad, de la variedad y también de la calidad de su extensa obra: ¡son ya más de trescientas! En 2020 el compositor cumplió sesenta años de producción composicional sin interrupciones, ofreciendo a sus intérpretes y a sus oyentes una obra original. En mayo de 2021 Estercio Marquez Cunha cumplió 80 años de vida. Sigue componiendo y sus obras son cada vez más interpretadas en el Estado de Goiás, en Brasil y también en otros países. ¡Larga vida y nuevas obras para el compositor!

---

<sup>134</sup> Traducción nuestra de: “*Eu acredito que compor é construir. Compor música é construir. E viver também é construir. Acho que uma coisa e outra a gente não espera. A gente constrói cada minuto da vida da gente. E, nisso, os amigos e as pessoas queridas estão todas nisso*” (CUNHA, 2020, entrevista concedida el 15/08/2020).

## IV EL PENSAMIENTO MUSICAL DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

En este capítulo trataremos sobre el pensamiento musical de Estercio Marquez Cunha que puede conocerse por medio de su producción bibliográfica. Solamente se analizarán los textos publicados. En el tópico inicial del capítulo: "IV.1. Sobre componer y escribir", hablamos sobre las relaciones entre los compositores y la producción de textos. En diferentes momentos de la historia de la música podemos constatar compositores que produjeron textos diversos. La importancia de conocer tales textos aumenta cuando el objetivo es estudiar más profundamente la obra de un compositor. En este tópico se abordan también las relaciones de Cunha con la composición de poemas y textos no académicos.

En el tópico siguiente: "IV.2. Comentarios sobre los textos y artículos publicados de Estercio Marquez Cunha", analizaremos los textos del compositor que han sido publicados. Separamos los textos por categorías y, casi siempre, también por orden cronológico. En este tópico encontraremos textos publicados entre 1975 y 2004, resultando en un total de doce textos. Cada uno de ellos se analiza individualmente. Percibimos que siguen siendo actuales y todavía son motivo de reflexión para sus lectores.

### IV.1 Sobre componer y escribir

En su libro "La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)" (2004), el compositor español José María García Laborda escribe: "...Las obras musicales representan el *documento* primario fundamental de la Historia de la Música, del mismo modo que los cuadros o las obras literarias son el objeto principal del estudio de sus respectivas artes." (LABORDA, 2004, p. I). Las obras son creadas por los compositores y estos son considerados por el autor como los principales protagonistas de esta Historia. Luego, lo que los compositores escriben en forma de texto "[...] representa un *documento* complementario fundamental para la comprensión de la obra de arte musical contemporánea." (LABORDA, 2004, p. I).

Para Laborda (2004), esta aproximación *documental* a la música contemporánea es algo natural. Resulta evidente si comparamos la cantidad de cambios radicales habidos en los procedimientos técnicos y estilísticos en la música

de los siglos XX y XXI, con otros periodos anteriores de la Historia de la Música. Es imprescindible la lectura de esos textos, escritos por los propios compositores, para una mejor comprensión del sentido de tales cambios. Los textos sobre música, escritos por numerosos compositores, amplían la perspectiva de los musicólogos. El autor añade:

La atención cada vez mayor que se viene prestando a la publicación de los escritos de los propios compositores proviene, por una parte, del interés por conocer más a fondo sus ideas musicales y, por otra, del afán por desentrañar la intrínseca relación existente entre la música y el lenguaje, así como de la compenetración profunda entre dos campos de la creación artística tan afines como son la música y la literatura. (LABORDA, 2004, p. II).

Podemos afirmar que la música y la literatura son artes que siempre estuvieron relacionadas en la Historia del Arte: desde el Canto Gregoriano, los Trovadores Medievales, pasando por los motetes del Renacimiento; en el Periodo Barroco el surgimiento de la ópera, la Teoría de los Afectos, el oratorio y la música de la Reforma Protestante, siempre con el texto para conducir a los oyentes; las óperas y oratorios del Periodo Clásico; los *Lieder* de Franz Schubert; el Poema Sinfónico del Romanticismo, el *lied*, la *chanson*, la canción romántica.

La canción es un género musical de los más antiguos, más originarios y que nos hace volver en el tiempo y en la Historia, acompañando al ser humano desde que surgieron la música y la palabra. Mucho antes de las canciones de los Trovadores Medievales, encontramos en el Libro de los Salmos del Antiguo Testamento de las Escrituras Sagradas los poemas cantados por los hebreos en diferentes ocasiones y con diversas funciones.

También en los primordios de nuestra civilización occidental, en la Grecia arcaica, existía el Aedo: el poeta-cantor responsable de la memoria transmitida de generación en generación. Tal vez antes de la canción solamente existía la naturaleza, la percusión, el grito de la voz humana. Al establecerse la comunicación, la canción pasó a acompañar al ser humano. Esta forma de expresión, cantar-recitar un texto, pasó por innumerables transformaciones durante la historia del ser humano y de su relación con la música, sin nunca llegar a perderse.

En los siglos XX y XXI tenemos las más diversas manifestaciones musicales envolviendo la palabra, el texto y la literatura. La voz, ya en el inicio del siglo XX fue

bastante explorada en sus efectos, tales como: el *Sprechgesang* en *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg, o todos los efectos sugeridos en la obra *Sequenza III*, por Luciano Berio. Los experimentos con la voz hablada y susurrada, las masas sonoras con voces, las piezas escritas para coro con las más variadas estéticas, los musicales de *Broadway*, en los Estados Unidos de América, la canción popular de la radio, la industria cultural y todo lo que vivimos desde hace algún tiempo con internet. La canción resiste al tiempo y continúa presente, ya sea en la cultura popular, en la música de la industria cultural o en la música de los llamados compositores eruditos o del medio académico.

Cabe señalar que el compositor que investigamos, Estercio Marquez Cunha, posee varias canciones en el catálogo de sus obras. En muchas de estas canciones, en sus composiciones para coro y en el género Música-Teatro, Cunha escribe también el texto. La mayoría de las veces en las que el compositor escribe un poema está pensando en una nueva música. Ha escrito pocos poemas a los que no les haya puesto música y tampoco se considera un poeta. Observamos también que esta manera de componer, es decir, escribir la música y el poema, fue más frecuente a partir de los años 90. Si comparamos su producción de los años 70 y 80 con la de los años 90, veremos que en esa última década la cantidad de obras con poemas del propio compositor es mucho mayor. Pensamos que la madurez del compositor fue el factor de contribución para tanto.

No abordaremos aquí los poemas escritos por el compositor y presentes en su obra, pero recordamos que la relación de Cunha con la palabra y el acto de escribir pasa también por la poesía. Sobre escribir poesía y música él mismo nos dice:<sup>135</sup>

No, no siempre he escrito poesía; no. A veces anotaba una cosa u otra, así... no soy poeta; no.

Pienso que surgió de la siguiente manera: de... claro, yo anotaba las cosas, pero... siempre que yo tenía una idea para hacer música, cuando hacía música con el texto de alguien porque ese texto había llegado a mis manos

<sup>135</sup> Decidimos, deliberadamente, mantener las expresiones utilizadas por el compositor con sus características regionales porque creemos que de esta manera daríamos una autenticidad mayor a sus declaraciones. Esta observación no tiene el carácter de eximir nuestro trabajo de errores que hagan referencia a las exigencias de una probable norma culta de la lengua portuguesa, sino transcribir y valorar la expresión oral típica de una determinada región de Brasil. Las expresiones regionales aparecen aquí en *italico*. Esto se repetirá en todas las declaraciones concedidas por Estercio Marquez Cunha presentes en nuestro trabajo. Siempre presentaremos el texto original, conforme dicho por Cunha en portugués, en las notas de pie de página. Esto ocurre en la próxima nota.

para que yo hiciera eso, era una cosa. Pero otras veces yo estaba buscando alguna idea para hacer una canción y buscando en las poesías de otros, y eso es muy difícil de encontrar.

De repente me encontré hablando conmigo mismo y me dije: espera, si sé componer, o por lo menos pienso que sé componer música, sí... componer música y componer ideas con palabras: sí, es lo mismo. Y a partir del momento en que me convencí de ello perdí un poco el miedo de escribir, ¿de acuerdo? Quiero decir, yo... poéticamente estoy organizando las palabras para darles un "n" sentidos que eso tiene, ¿verdad? Pues es lo mismo... con la música también organizamos las ideas sonoras. Entonces, pienso que componer música y hacer poesía es prácticamente lo mismo. Por tanto, estoy diciendo que a partir del momento en que me di cuenta de ello, perdí el miedo y empecé a escribir textos para mí también. (CUNHA, 1998).<sup>136</sup>

### Sobre escribir canciones el compositor-poeta comenta:

De repente dije: pero ¿por qué no? Sí... si puedo organizar sonidos, si la poesía es sonido también, ¿por qué no? Es que las dos cosas están muy relacionadas.

En el caso de la canción, llevo pensando mucho en esto: en el texto con la música, una cosa y otra ya en relación... Ahora si estoy pensando en hacer música: quiero hacer una canción. Pero ¿qué canción quiero hacer? Ya estoy pensando en un texto también. A esto creo que se debe el que haga más música y texto. (CUNHA, 1998).<sup>137</sup>

Cunha compone también utilizando poemas o textos de otros autores, pero cuando considera los actos de componer música y escribir poesía como actividades creadoras semejantes, vemos una manera de pensar originaria. Esta manera de pensar nos remite a un pasado distante donde poetas-cantores recitaban-cantaban

<sup>136</sup> Traducción nuestra de: "*Não, num sempre escrevi poesia, não. Às vezes eu anotava uma coisa ou outra, assim... Eu não sou poeta, não.*

*Acho que a coisa surgiu assim: de... claro, eu anotava as coisas, mas... sempre que, que eu tinha uma idéia pra fazer música, quando eu fazia música com o texto de alguém porque o texto veio na mão pra eu fazer aquilo, era uma coisa. Mas outras vezes eu tava procurando alguma idéia pra fazer uma canção e procurando nas poesias das pessoas, e é muito difícil de achar isso.*

*De repente eu comecei a matutar comigo também e falei: pera lá, se eu sei compor, ou pelo menos penso que sei compor música, é... compor música e compor idéias com palavras: é, dá na mesma coisa. E da hora que isso caiu na minha cabeça eu perdi um pouco o medo de escrever, certo? Quer dizer, eu... poeticamente eu tô organizando palavra pra dar um "n" sentidos que tem aquilo, não é? Mas é a mesma coisa de... assim com música também a gente organiza as idéias sonoras. Então eu acho que compor música e fazer poesia é muito a mesma coisa. Isso: eu tô dizendo que a hora que isso me bateu na cabeça, eu perdi o medo e comecei a escrever texto pra mim também" (CUNHA, 1998, declaración concedida el 29/10/1998.).*

<sup>137</sup> Traducción nuestra de: "*De repente eu falei: uai, por que não? É... se eu posso organizar som, se poesia é som também, por que não? E aí uma coisa tá junto com a outra.*

*No caso da canção eu tô pensando muito nisso: no texto com a música, uma coisa e outra já em relação... Agora se eu tô pensando em fazer música: quero fazer uma canção. Mas que canção que eu quero fazer? Eu já tô pensando num texto também. Por isso eu acho que recai mais nisso de eu fazer mais música e texto" (CUNHA, 1998, declaración concedida el 29/10/1998).*

sus propios poemas y sus propias melodías. Si volvemos a la Grecia antigua encontraremos a Aedo: el poeta-cantor.

Estercio Marquez Cunha no tiene la costumbre de escribir, como un oficio, como lo hace con la composición musical. Además de los textos ya publicados y los poemas que están presentes en sus obras, él guarda algunos poemas, textos escritos para personas de su familia y notas diversas para clases o conferencias que dicta (CUNHA, declaración concedida el 15/06/2017). Aunque el compositor afirma que no es un poeta, percibimos que el pensamiento poético siempre está presente en sus escritos.

Hay un texto corto escrito para su nieta Júlia, nacida en diciembre de 2006, cuando ella tenía cerca de seis años y ya sabía leer. Ella misma leyó el texto enviado por el abuelo compositor. Para mostrar un ejemplo de los textos que, si bien no trataremos aquí, nos acercan al pensamiento de Cunha, traducimos el texto dedicado a su nieta Júlia. No hay título ni dedicatoria y el original es manuscrito. Podemos también observar la caligrafía de Cunha en esta copia del original que nos fue cedida por el propio compositor:



## Ilustración 50 – Carta a su nieta Júlia

Era uma vez um vazio...  
 No vazio flutuava uma pedra.  
 Depois de muito flutuar, abriu-se-lhe uma fenda.  
 Da fenda escorreu água.  
 Tanta água escorreu pelo vazio que a pedra virou ilha.  
 Então, uma vez que era ilha, na ilha cresceram árvores,  
 frutos e flores.  
 Ora, com árvores, frutos e flores, apareceram minhocas  
 e passarinhos. E, eles apareceram, mais onças,  
 tamanduás, lobos, ... uma bicharada. Ah! Peixes  
 também. É claro, com tanta água!  
 Não era mais um vazio, vez que o vento, o verde,  
 o vermelho, o azul, os fios e os rios doavam  
 suas riquezas por toda a parte.  
 Pedra que escorre água, que junta frutos, flores e  
 bicharada, é pedra-viva. A vida tanto pulou  
 dentro da pedra-ilha que, por outros fendidos, espiraram  
 lavas em fogo, muita lava. A ilha cresceu e se  
 multiplicou em vidas. E, lá estava gente-menina,  
 feita à imagem e semelhança, que tudo via, escutava  
 e transformava. Se assim esta estória se nos derrela.

A continuación, nuestra traducción del portugués al español del texto escrito por Cunha para su nieta Júlia:

*Era una vez un vacío...  
 En el vacío flotaba una piedra.  
 Después de mucho flotar, se le abrió una grieta.  
 De la grieta escurrió agua.  
 Tanta agua escurrió para el vacío que la piedra se convirtió en isla.  
 Entonces, una vez que era isla, en la isla crecieron árboles, frutos y flores.  
 Y, claro, con árboles, frutos y flores, aparecen nidos y pequeños pájaros. Y ellos aparecieron, más jaguares, oso hormiguero, lobos, ... muchos animales. ¡Ah! Peces también. ¡Claro, con tanta agua!  
 No era más un vacío, ya que el viento, el verde, el rojo, el azul, los píos y los aullidos sonaban suavidades por todas partes.  
 Piedra que escurre agua, que junta frutos, flores y muchos animales, es piedra-viva. La vida tanto pulsó dentro de la piedra-isla que, por otras grietas, brotaron lavas en fuego, mucha lava. La isla creció y se multiplicó en vidas. Y, allí estaba una persona-niña, hecha 'a la imagen y semejanza', que todo lo veía, escuchaba y transformaba. Solamente así se nos revela esta historia.*

A pesar de escrito en estilo narrativo, el texto está repleto de metáforas, pensamientos poéticos y estéticos. La poética y la estética están presentes en prácticamente todo lo que Cunha hace o escribe. La naturaleza, el ser humano, las relaciones entre uno y otro también son temáticas que aparecen en muchas de sus obras y sus textos, como vamos a constatar en el siguiente tópico de este capítulo.

## **IV.2 Comentarios sobre los textos y artículos publicados de Esterco Marquez Cunha**

Elegimos como criterio presentar en este segundo tópico del capítulo solamente comentarios sobre los textos publicados de Esterco Marquez Cunha. Los textos, que originalmente fueron escritos separadamente -por circunstancias, objetivos distintos y también por espacios de tiempo- ahora están todos reunidos en este trabajo. Percibimos, también, que ellos se encontraban esparcidos, olvidados, guardados, no más leídos, desconocidos por los más jóvenes. A partir de nuestra lectura y análisis, decidimos presentarlos separados nuevamente, pero en categorías que establecemos. Hay textos del período de 1975 a 2004, incluyendo

textos en un periódico no académico de su provincia, un texto en una revista académica, comentarios en tres ediciones de partituras de obras suyas, dos textos en anales académicos, una presentación y una solapa de libros de otros autores. Por lo general, tratamos de presentarlos en orden cronológico, en las categorías establecidas y también dentro de cada una ellas.

Los textos seleccionados constituyen un total de doce publicaciones, pocos si comparados al número de más de trescientas composiciones de Estercio Marquez Cunha, y además el autor suele ser conciso. No hay textos largos, pero son densos en cuestionamientos y que nos enseñan, muchas veces, los conceptos musicales, posicionamientos estéticos, pensamientos sobre la educación musical, críticas a la sociedad de los siglos XX y XXI, críticas a la enseñanza de la música en la Universidad, entre otras cuestiones que estuvieron, o aún están, presentes en el pensamiento del compositor. El silencio, característica tantas veces presente en sus obras y un fuerte trazo de su estilo musical, es un tema frecuente también en algunos de sus textos.

Aunque el primer texto que presentamos aquí fue escrito en 1975, hace más de cuarenta años, las cuestiones abordadas por Cunha siguen actuales y pertinentes para los profesionales de la música, sean ellos educadores, intérpretes, compositores o investigadores, así como para la sociedad en general. El compositor, por razones obvias, no podría escribir sobre el internet en sus primeros textos. Pero aborda problemas estéticos y sociales resultantes del desarrollo industrial y tecnológico de los siglos XX y XXI. Podemos afirmar que muchos problemas citados por él, en los años 70, se agravaron en el final del siglo pasado y en siglo XXI con los avances y perfeccionamientos cada vez más frecuentes de las tecnologías y el uso de ellas sin ningún sentido crítico. Los primeros textos del compositor suenan como un preuncio de lo que estaba por venir en los días que vivimos hoy.

En lo que se refiere a la Educación Musical de manera general, y más precisamente sobre la enseñanza de la Música en Universidades, la función educativa del arte, las relaciones entre Música y Sociedad, Música y Musicoterapia, Música y Poesía, los textos de Cunha continúan contribuyendo para una reflexión más profunda en todos aquellos profesionales que trabajan con Música o la enseñan en la Universidad o fuera de ella. Como ya mencionamos en el capítulo anterior, en

la trayectoria de Cunha las actividades de educador musical y compositor siempre estuvieron juntas, porque él escribe basado en su propia experiencia de vida.

Creemos que será una importante contribución presentar en este trabajo todos los textos de Esterco Marquez Cunha, originalmente publicados en portugués de Brasil, traducidos al español. Dentro de este capítulo, en algunos momentos, citaremos partes de los textos, pero en el Anexo II, al final de este trabajo, presentaremos los textos completos traducidos al español. De tal forma, una parte del pensamiento musical del compositor estará disponible también para los lectores de lengua española.

#### *IV.2.1 Cuatro textos en un periódico no académico de su provincia*

**CUNHA, Esterco Marquez. O silêncio, uma solução. *Jornal O Popular*, Suplemento Cultural, Goiânia, 12/01/1975a.**

En este texto, publicado en enero de 1975, en el Suplemento Cultural del periódico “*O Popular*”<sup>138</sup>, el compositor plantea el silencio como una solución. En la primera parte del artículo, la obra de arte se presenta como un campo comunicante, que se ofrece al conocimiento sensible. Un ser humano vive la experiencia de otro ser humano a través del arte. Pero esta experiencia solamente ocurre cuando se está abierto a lo nuevo. El prejuicio impide la función de lo nuevo y lo nuevo es un factor evolutivo.

En la parte central del texto se critica la banalización de los vehículos de comunicación y el exceso de información, con sus consecuentes contaminaciones visual, sonora y mental. Con la radio y el disco el ser humano oye, pero no escucha. La música está en todos los locales y circunstancias: el “hilo musical”. La radio y la televisión determinan el gusto musical. Lo nuevo o lo más elaborado pasa a ser difícil para el oyente. El ser humano, de esta manera, no evoluciona intelectualmente. Además del exceso y de la banalización de los vehículos de comunicación, también se critica el mal uso que se hace de ellos.

---

<sup>138</sup> *O Popular* es un periódico que circula en todo el Estado de Goiás y que fue fundado en 1938 por Jaime Câmara, Joaquim Câmara e Rebouças Câmara. Todavía sigue siendo el periódico de mayor circulación en este Estado.

En la última parte del texto, el compositor propone no la destrucción de los vehículos de comunicación, sino la educación del ser humano para esta situación. Es necesario ofrecer condiciones de crítica para que el individuo pueda determinar su gusto. La educación artística desarrolla lo sensible y crea el espíritu crítico en el ser humano.

Para concluir, el compositor propone la práctica del silencio, el silencio interior, como camino para crear condiciones de receptividad consciente en los procesos educacionales. Cunha escribe: “El silencio debería ser el punto de partida para las prácticas educativas. Solamente con el silencio dirigido puede obtenerse la concentración necesaria, no solamente para la práctica artística, sino para toda la práctica intelectual” (CUNHA, 1975a, Suplemento Cultural).<sup>139</sup>

A pesar de publicado en enero de 1975, este texto sigue completamente útil en sus críticas y consejos para las contaminaciones visual, sonora y mental que la sociedad vive en nuestros días. ¿Qué diría Cunha sobre la relación que muchos niños tienen actualmente con el internet? Desafortunadamente, los problemas de concentración entre los estudiantes, diagnosticados cada vez más precozmente, son cada vez más comunes. Más recientemente, en una declaración de 2013, Cunha reflexiona sobre el estado hipnótico de la sociedad, principalmente entre los jóvenes:

Lo que se ve actualmente [...], (*sic*) cuando yo hablo de estado de orgía, es lo que Adorno decía hace cincuenta años, hablaba de [...], (*sic*) de la barbarie, hoy nosotros podemos hablar de orgía, o sea, **todo** lo que en la civilización se hace hoy es orgiástico, uno quiere hacer las cosas sin parar, incluso oír música. Todos los jóvenes de hoy día van a hacer gimnasia, van a caminar, llegan a casa y todo eso lo hacen con los auriculares puestos, escuchando **siempre** el mismo tipo de música. Se sientan a la mesa para comer de esa forma, a los padres les parece mal, es un aislamiento total dentro de aquello que es hipnótico, [...], entonces nosotros sabemos que la obra de arte necesita ofrecer lo nuevo no para ser vanguardia, la cuestión es que en la civilización el hombre necesita de estímulo de percepción todo el tiempo. Y es así en la música, en la música de la industria cultural se hace exactamente lo opuesto. Ella tiene un patrón que va y que hipnotiza, entonces las personas no necesitan más pensar y si la persona no piensa no tiene espíritu crítico, si ella no tiene nada de eso, es dirigida para lo que hace la masa. Y nosotros estamos viendo nuestra civilización hoy día, sin duda alguna cuando se habla de civilización de la orgía [...] todo se hace sin parar. El joven quiere escuchar música sin parar [...] como cuando cualquier gesto nuestro, acción nuestra que es hipnótica, ella empieza a perder el

---

<sup>139</sup> Traducción nuestra de: “*O silêncio deveria ser o ponto de partida para as práticas educacionais. Somente com o silêncio dirigido pode se obter a concentração necessária, não somente à prática artística, mas toda a intelectual*” (CUNHA, 1975a, Suplemento Cultural).

sentido. Y principalmente es esa falta de sentido que yo veo en los jóvenes de la actualidad. (CUNHA apud BARBARESCO FILHO, 2015, p.310-311).<sup>140</sup>

Debemos recordar, como ya mencionamos en el Capítulo III, que Cunha todavía no tiene teléfono móvil ni tampoco internet. Hay un teléfono fijo en su casa y cuando es imprescindible el uso de alguno de esos recursos, su esposa, Maria Lúcia, o sus hijos Luciana y André son quienes le representan. El compositor escribe todas sus composiciones en papel, usando lápiz y goma. Cuando es necesario editar una obra suya para ser estrenada o presentarla, siempre se contrata a un profesional, o un amigo, un alumno o exalumno lo hacen. A nosotros nos cabe el desafío de utilizar, con sabiduría y visión crítica, todos esos recursos tecnológicos a nuestro favor.

**CUNHA, Estercio Marquez. Arte - Função Educação. *Jornal O Popular*, Goiânia, p. 11, 30/03/1975b.**

El compositor-educador empieza su texto con un epígrafe: “La razón de ser del arte nunca permanece totalmente la misma” (E. Fischer), para en seguida cuestionar: “¿Cuál sería la razón de ser del arte en el siglo XX?”

Para Cunha el arte posee, innegablemente, una función educativa. Entiende el arte como acción consciente que proviene de la voluntad, que es creadora, siendo por lo tanto algo dinámico y vivo. Él comenta su concepción sobre el arte y la educación:

---

<sup>140</sup> Traducción nuestra de: “O que a gente vê hoje em dia [...], (sic) quando eu falo em estado de orgia, o que o Adorno falava há cinquenta anos atrás, falava de [...], (sic) da barbárie, hoje nós podemos falar de orgia, quer dizer, **tudo** que na civilização se faz hoje é orgiaco, você quer fazer sem parar, inclusive escutar música. Todo jovem hoje em dia ele vai fazer a ginástica dele, vai caminhar, ele chega em casa, tudo, com o fone de ouvido, escutando **sempre**, aquele padrão de música. Ele senta na mesa pra comer com aquilo, o pai acha ruim, é um isolamento total dentro daquilo que é hipnótico, [...], então a gente sabe que a obra de arte precisa oferecer o novo não é para ser vanguarda, mas é questão de que na civilização o homem precisa de estímulo de percepção o tempo todo. E é isso na música, na música da indústria cultural faz exatamente o oposto. Ela tem um padrão que vai e que hipnotiza, então as pessoas não precisam pensar mais, se a pessoa não pensa, ela não tem espírito crítico, se ela não tem nada disso, ela é levada para aquilo que a massa faz. E nós estamos vendo a civilização nossa hoje, sem dúvida nenhuma quando se fala de civilização da orgia [...] tudo se faz sem parar. O jovem quer escutar música sem parar [...] como quando qualquer gesto nosso, ação nossa que é hipnótica, ela começa a perder o sentido. E é essa falta de sentido principalmente que eu vejo nos jovens hoje em dia” (CUNHA apud BARBARESCO FILHO, 2015, p.310-311).

La creación artística es fruto de profunda observación. Es el individuo frente a la naturaleza, moldando, adaptándose, adquiriendo nuevos significados. De este juego surge la obra como conclusión de una vivencia. Esto es educación.

Por otra parte, la real fruición de la obra es aquella en la que el individuo se coloca en conflicto: sus ideas en lucha con los significantes de la obra. El individuo se encuentra en otro, se discute, y al final descubre nuevas ideas, nuevas aperturas. Allí él se realiza, encuentra un universal. Es una práctica socializadora, es el factor evolutivo, es educación. (CUNHA, 1975b, p. 11).<sup>141</sup>

Pensando de esta manera, Cunha no ve sentido real en ideas tales como el arte siendo complemento de la educación, o aún, recreación. Caminando en dirección opuesta, el compositor-educador tiene como cierta la educación por el arte, defendiendo la necesidad de activarse lo sensible y lo creativo incluso antes, o en paralelo, a lo racional. Desde su punto de vista, es a partir de aquello que el alumno crea y de su voluntad activa que la escuela tendrá los elementos vivos para la educación y mayor apertura para la asimilación de los contenidos informativos.

Cunha concluye su texto diciendo: “En este siglo de las máquinas se tendrá, cada vez más, hombres técnicos frustrados, a menos que se forme al ‘hombre integral’, con sus potenciales desarrollados, con su capacidad crítica agudizada” (CUNHA, 1975b, p.11).<sup>142</sup> De esta manera, la función del arte en la escuela debe ser despertar y poner en movimiento la voluntad creadora de cada individuo.

Aunque el texto es corto, Cunha no aborda el tema de forma superficial. Esta es una característica del autor, presente en la mayoría de sus publicaciones.

**CUNHA, Estercio Marquez. Música Popular – de um espontâneo cantar a um sofisticado modismo. *Jornal O Popular*, Goiânia, p. 11, 22/06/1975c.**

El compositor empieza su texto con una pregunta y una negación: “¿La música está en crisis?”, “¡No hay nuevas propuestas!”. Él afirma que un hecho no

---

<sup>141</sup> Traducción nuestra de: “*A criação artística é fruto de profunda observação. É o indivíduo frente a natureza, moldando, adaptando-se, adquirindo novos significados. Deste jogo surge a obra como conclusão de uma vivência. Isto é educação.*

*Por outro lado, a real fruição da obra é aquela em que o indivíduo se coloca em conflito: suas ideias em luta com os significantes da obra. O indivíduo se encontra em outro, se debate, e no final descobre novas ideias, novas aberturas. Aí ele se realiza, encontra um universal. É uma prática socializante, é fator evolutivo, é educação”* (CUNHA, 1975b, p.11).

<sup>142</sup> Traducción nuestra de: “*Neste século das máquinas ter-se-ão, cada vez mais, homens técnicos frustrados, a menos que se forme o ‘homem integral’, com suas potencialidades desenvolvidas, com sua capacidade crítica aguçada”* (CUNHA, 1975b, p.11).



tiene crisis, pero el hombre sí. La crisis del hombre (el ser humano) sería la crisis del compositor y del oyente, ambos ya sin condiciones de distinguir lo nuevo de la novedad.

Que el hombre siempre cantó es un hecho. De un cantar tan despreocupado, que solamente la tradición lo preservó.

Lejos está el tiempo de los trovadores: ¿Quién consiguió comunicar como ellos? La alegría de una ronda es atemporal. El toque del birimbao estuvo cargado de significado y el canto de la mucama lleno de noble resignación. Hubo mucha emoción en los *choros* bañados de luna; mucha gracia en la agilidad de los desafíos.

Todo esto eran experiencias. No necesitaban promociones. (CUNHA, 1975c, p. 11).<sup>143</sup>

El autor pasa entonces a comentar sobre las profundas transformaciones que el simple acto de cantar sufrió en el transcurso de los siglos, y en especial a partir del final del siglo XIX. Cunha (1975c, p. 11) escribe:

Surgen con el siglo los vehículos de comunicación –vehículos amplios– la radio, el disco, el cine, la televisión que, con rápida difusión, se transforman en industria, amplían el universo, transforman el comportamiento... y lo que era una experiencia se transforma en consumo.<sup>144</sup>

El compositor afirma que está hablando de su país, Brasil, pero esta transformación no es solamente local, sino que sin duda es occidental. Cunha (1975, p. 11) constata: “De ofrecer aquello que el público pide, a hacerle querer aquello que se ofrece, hay un camino programado, no muy lejano”.<sup>145</sup> También añade que en este recorrido la música se convierte en un producto a la venta. Como tal, este producto Música, necesita ser adornado. El compositor critica los arreglos hechos con este objetivo:

---

<sup>143</sup> Traducción nuestra de: “*Que o homem sempre cantou é um fato. De um cantar tão despreocupado, que somente a tradição o preservou.*

*Longe o tempo dos menestréis: quem como eles comunicou? A alegria de uma ronda não tem data. O toque do berimbau foi carregado de significado e o canto da mucama cheio de nobre resignação. Houve muita emoção nos choros banhados de lua; muita graça na agilidade dos desafios.*

*Tudo isto eram vivências. Não necessitavam promoções*” (CUNHA, 1975c, p.11).

<sup>144</sup> Traducción nuestra de: “*Surgem com o século os veículos de comunicação – veículos amplos – o rádio, o disco, o cinema, a televisão, que, com rápida difusão, se transformam em indústria, ampliam o universo, modificam o comportamento... e o que era uma vivência transforma-se em consumo*” (CUNHA, 1975c, p. 11).

<sup>145</sup> Traducción nuestra de: “*De oferecer aquilo que o público pede a fazer o público querer aquilo que se oferece, há um caminho programado, não muito longe*” (CUNHA, 1975c, p. 11).

El producto, música, en función del disco a la venta, sufre “arreglos” que, en la mayoría de los casos, no tienen la mínima función en el contenido. Son tan solo un adorno, ¡así como ciertos objetos vendidos a turistas! En este tipo de producto difícilmente surge lo nuevo, porque solo busca la novedad, la exhibición. (CUNHA, 1975c, p. 11).<sup>146</sup>

El compositor enseña que entre arreglar y elaborar hay una enorme diferencia. Para ejemplificar, cita una composición popular bastante conocida en su estado, otra en su país e incluso la 9ª Sinfonía de Beethoven, diciendo que ellas no necesitan arreglos, puesto que cada una guarda en sí su propio nivel de elaboración.

Para finalizar, Cunha (1975c, p. 11) nos apunta un camino posible, una esperanza y, al mismo tiempo, un gran desafío: “Una cosa es verdad: si el público acepta aquello que le ofrecen, aceptará también el producto de buena calidad ofrecido. Basta que esta opción sea dada en el mismo nivel promocional de otros productos ofrecidos”.<sup>147</sup>

**CUNHA, Estercio Marquez. De cultura e cidadania. *Jornal O Popular*, Goiânia, 02/01/2002.**<sup>148</sup>

En este texto, el último hasta el momento, publicado en *O Popular*, el compositor aborda temas siempre presentes -aunque de maneras variadas- en su trabajo: la importancia de la preservación de los acontecimientos artísticos, de la memoria, así como de la originalidad y de los significados de las diferentes manifestaciones artísticas que confieren identidad a los individuos y a la sociedad como un todo.

El texto es corto, pero el autor aborda cuestiones profundas y propone reflexiones importantes no solo a los artistas, sino también a toda la sociedad, como en el cuarto párrafo, por ejemplo: “En un mundo en que veo todo inmediatamente, por el video, por el periódico, y que se quiere, por el poder, globalizar, hay que tener cuidado para que los individuos, y el consecuente colectivo, sepan dónde pisan”

---

<sup>146</sup> Traducción nuestra de: “O produto, música, em função disco-venda, sofre “arranjos”, que, na maioria dos casos, não tem a mínima função no conteúdo. Apenas enfeitam - tal qual certos objetos vendidos a turistas! Neste tipo de produto difícilmente surge o novo, porque intenciona a novidade, a exibição” (CUNHA, 1975c, p. 11).

<sup>147</sup> Traducción nuestra de: “Uma coisa é certa: se o público aceita aquilo que lhe oferece, aceitará também o produto de boa qualidade oferecido. Basta que esta opção seja dada ao mesmo nível promocional de outros produtos oferecidos” (CUNHA, 1975c, p. 11).

<sup>148</sup> Copia del original cedida por el autor, sin el número de la página.

(CUNHA, 2002, *O Popular*).<sup>149</sup> Resultan evidentes la preocupación de Cunha con relación a la globalización y el proceso de desterritorialización y pérdida de identidad provenientes de este fenómeno.

Cuestiones como el tiempo y la memoria son abordadas a partir del quinto párrafo. Tiempo y memoria no caminan separadamente. Cunha (2002, *O Popular*) escribe:

El tiempo que, individuo o colectivo, percibimos es memoria y devenir. La memoria, porque es vida, debe ser preservada como real. Incluso la representación catártica es real porque crea significaciones. El devenir, porque es expectativa, debe cargarse de lo nuevo (no de lo exótico) para que, resolviendo nuevas situaciones, los individuos sean creativos, capaces de decidir y elegir.

[...]

Supongo que hablo de cultura y ciudadanía: memoria y expectativa.<sup>150</sup>

El compositor felicita a los dirigentes y promotores por el cuidado en la preservación del arte que promueven en la ciudad de Goiânia, en aquel momento. Cunha (2002, *O Popular*) cita: “[...] nuestras dos orquestas que ofrecen al pueblo músicas del pasado y del presente como artefactos nuevos en este territorio (¡Cómo es importante oír el hecho como realidad!)”.<sup>151</sup> Cunha también añade conciertos, siempre nuevos, realizados los domingos por la mañana en un teatro de la ciudad, el *Teatro Martim Cererê*, festivales de teatro y cine, publicaciones literarias y exposiciones de artes visuales realizadas con frecuencia admirable en la ciudad de Goiânia.

Cunha (2002) concluye su texto con una señal de alerta, o pedido, en favor de la conservación de la memoria y también una crítica a la industria cultural y a sus interferencias en las fiestas y tradiciones populares:

<sup>149</sup> Traducción nuestra de: “*Num mundo em que vejo imediato, pelo vídeo, pelo jornal, e que se quer, pelo poder, globalizar, há de cuidar para que os indivíduos, e o conseqüente coletivo, não percam seu chão*” (CUNHA, 2002, *O Popular*).

<sup>150</sup> Traducción nuestra de: “*O tempo que, indivíduo ou coletivo, percebemos é memória e devir. A memória, porque vida, deve ser preservada como real. Mesma a representação catártica é real porque cria significações. O devir, porque expectativa, deve ser carregado do novo (não do exótico) para que, resolvendo novas situações, os indivíduos sejam criativos, capazes de decidir e escolher.*

[...]

*Suponho que falo de cultura e cidadania: memória e expectativa*” (CUNHA, 2002, *O Popular*).

<sup>151</sup> Traducción nuestra de: “[...] nossas duas orquestras oferecendo à população músicas do passado e do presente como artefatos novos neste território (como é importante ouvir o fato como realidade!)” (CUNHA, 2002, *O Popular*).

[...] la memoria se conserva no solo en locales, sino también en el respeto a las creencias, a las fiestas, a los juegos. Preparar la comida, ensayar la cuadrilla, sacar el rosario, bailar zapateados, seguir la procesión, representar la lucha de moros y cristianos, coronar al Rey Congo son representaciones profundas de nuestra memoria, cuyos significados hacen que sepamos dónde pisamos.

Transformando el hecho cultural en industria, la fiesta que en sí es una representación de devoción, de vida, pasa a ser concurso de fantasía no más festejado, sino disputado. Una representación artificial de la representación, que el turista mira de forma distante o de la que se avergüenza [...]. (CUNHA, 2002, *O Popular*).<sup>152</sup>

Estas palabras se recordarán en el Capítulo VI, en el que analizaremos las relaciones entre la trayectoria del compositor, su pensamiento musical y su obra del género Música-Teatro “*Tempo*” (Tiempo). Tiempo y memoria no caminan separadamente.

#### IV.2.2 Un texto en una revista académica

Los textos que comentaremos en este subtópico del capítulo y en el siguiente (IV.2.3) fueron publicados en la extinta *Revista Goiana de Artes*: una publicación del Instituto de Artes (IA) de la UFG (actuales EMAC-UFG y FAV-UFG).<sup>153</sup> El Volumen 1, nº.1 de esta publicación corresponde al periodo de enero/junio de 1980. Durante cuatro años la periodicidad de la Revista fue semestral. En 1985, con el Volumen 6, su periodicidad pasó a ser anual, en lugar de semestral. La publicación ofrecía

<sup>152</sup> Traducción nuestra de: “[...] a memória se preserva não só em locais, mas no respeito às crenças, às festas, às brincadeiras. Preparar a comida, ensaiar a quadrilha, tirar o terço, brincar a catira, seguir a procissão, representar a luta de mouros e cristãos, coroar o Rei Congo são representações profundas de nossa memória, cujas significações fazem com que não percamos o chão.

*Transformando o fato cultural em indústria, a festa que em si é uma representação de devoção, de vida, passa a ser concurso de fantasia não mais festado, mas disputado. Uma representação artificial da representação, a qual o turista olha distante ou paga o mico [...]”* (CUNHA, 2002, *O Popular*).

<sup>153</sup> En el llamado Instituto de Artes de la UFG funcionaban los Departamentos de Música y de las Artes Plásticas de la UFG. De acuerdo con Campos (2015, p.112), “em 1996, a Universidade Federal de Goiás operacionalizou uma ampla reforma administrativa e, nesta ocasião, o Instituto de Artes se desdobrou em duas unidades distintas: a Escola de Música e a Faculdade de Artes Visuais. A partir de 2000 a Escola de Música da UFG passou a denominar-se Escola de Música e Artes Cênicas, com a implantação de habilitações para a formação do Intérprete Teatral e do Professor de Artes Cênicas”.

Traducción nuestra del Portugués al español por la autora: [“en 1996, la Universidade Federal de Goiás realizó una amplia reforma administrativa y, en esa ocasión, el Instituto de Artes se separó en dos unidades distintas: la Escola de Música y la Faculdade de Artes Visuais. A partir de 2000 la Escola de Música de la UFG pasó a denominarse Escola de Música e Artes Cênicas, con la implantación de habilitaciones para la formación del Intérprete Teatral y del Profesor de Artes Escénicas” (CAMPOS, 2015, p.112)].

artículos académicos sobre los diferentes lenguajes artísticos. Desafortunadamente, la *Revista Goiana de Artes* dejó de circular en 1992.

**CUNHA, Estercio Marquez. Música: mudança de atitude na sociedade atual. *Revista Goiana de Artes*, v. 3, n.2, jul./dez. 1982c. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1982. p. 155-161.**

Cunha empieza el artículo diciendo que un artista crea nuevas formas, que son percibidas de acuerdo con la experiencia de capacidad perceptiva del receptor. El arte no puede convertirse en algo banal. Si esto ocurre, el trabajo del artista no estimulará desarrollos perceptivos en la audiencia.

El autor nos recuerda que “Popularidad en sí no implica banalidad artística. El arte popular puede contener novedades” (CUNHA, 1982c, p. 155).<sup>154</sup> Pero, en el siglo XX la comercialización y la producción de masa degradaron la producción y la presentación del arte. Los modismos contribuyen para solapar la real individualidad y el ejercicio de la libertad de elección. Estos males deben combatirse con el arte y la educación. El fenómeno de la banalización ha afectado la música de nuestros días. Para Cunha, este problema debe discutirse en la Universidad.

Acción y percepción preceden a la razón en el proceso del conocimiento humano. El Homo Faber antecede al Homo Sapiens. Al vivir en sociedad el ser humano necesitó comunicarse. Gestos y sonidos fueron elementos fundamentales.

“Música es acción humana expresada por sonido, silencio y ritmo. Esta acción puede resultar en un objeto comunicante, en una forma musical” (CUNHA, 1982c, p. 156).<sup>155</sup> Este objeto se hace para ser percibido, pero para construirlo el hombre utiliza la razón. En una forma musical un nuevo evento -como un nuevo sonido, el silencio o diferentes combinaciones entre ambos- es un nuevo elemento de información. Si un mensaje contiene mayor o menor cantidad de informaciones que el individuo consigue percibir, él selecciona una parte de ellas o se desinteresa del mensaje. Cunha continúa su artículo tomando como referencia autores que tratan sobre la teoría de la información y sobre la percepción estética, tales como Umberto Eco, Abraham Moles y Marshal McLuhan.

---

<sup>154</sup> Traducción nuestra de: “*Popularidade em si não implica banalidade artística. Arte popular pode conter novidades*” (CUNHA, 1982c, p. 155).

<sup>155</sup> Traducción nuestra de: “*Música é ação humana expressada em som, silêncio e ritmo. Esta ação pode resultar em um objeto comunicante, em uma forma musical*” (CUNHA, 1982c, p. 156).

Cunha (1982c, p. 158) discute cómo la realidad sonora se ha modificado desde el final del siglo XIX y cómo la música se hace presente en la vida del hombre actual, casi que de manera impositiva: “Es difícil evitar la música hoy”.<sup>156</sup> Pero las personas raramente prestan real atención y muchas veces esa música acaba por convertirse en un elemento de contaminación sonora. A respecto del tipo de audición difusa presente en los días actuales y sobre la música comercial como producto de una sociedad de consumo, Cunha recorre a autores como Jack Bornoff, Lionel Salter y Stewart Smith.

Cunha (1982c, p. 159) destaca las funciones del arte: necesidad de estimular la percepción humana, evitar la inercia psicológica y crear nuevas estrategias de atención. “La práctica del arte es un ejercicio de la libertad, y el hombre debe ser estimulado a ejercer su libertad”.<sup>157</sup> El compositor comenta que en las escuelas “Los niños deberían ser estimulados a percibir los elementos de música y a crear sus propias formas” (CUNHA 1982c, p. 159),<sup>158</sup> sin embargo, no es lo que sucede puesto que, en su mayoría, esas instituciones ofrecen materiales listos y tan solo aprenden a repetir patrones que ya están presentes en su cotidiano por la imposición de los medios.

Otras escuelas intentan forzar a sus alumnos a escuchar la llamada “música clásica” y niegan todas las manifestaciones populares. En la visión del autor este es otro problema, puesto que difícilmente esos niños serán motivados a crear y tampoco tendrán motivación para una real fruición estética. La falta de preparación básica, entendiendo el arte como un fenómeno, es criticada por Cunha. Para él, los niños deben trabajar con materiales básicos y involucrarse en el proceso creativo. De esta manera, ellos se vuelven más conscientes de su ambiente y desarrollan su crítica, ejerciendo así su libertad consciente.

La misma crítica puede hacerse a la Universidad, que, según el compositor, también debería ejercer mayor influencia sobre la comunidad, ofreciéndole cursos de desarrollo perceptivo y apreciación musical. La escuela de música debería ejercer más influencia en la radiodifusión y también ofrecer programas de enseñanza más basados en el proceso creativo.

---

<sup>156</sup> Traducción nuestra de: “*É difícil evitar música hoje*” (CUNHA, 1982c, p. 158).

<sup>157</sup> Traducción nuestra de: “*A prática de arte é um exercício da liberdade, e o homem deve ser estimulado a exercer sua liberdade*” (CUNHA, 1982c, p. 159).

<sup>158</sup> Traducción nuestra de: “*As crianças deveriam ser estimuladas a perceber os elementos de música e a criar suas próprias formas*” (CUNHA, 1982c, p. 159).

Para concluir el texto, Cunha (1982c) afirma que se priva al hombre de uno de los elementos de su inteligencia cuando se debilita su capacidad perceptiva. Los programas educativos deben examinar este hecho con más cuidado.

#### *IV.2.3 Comentarios en tres ediciones de partituras (manuscritas) de obras suyas*

Los tres pequeños textos que comentaremos a seguir también fueron publicados, como ya mencionamos en el tópico anterior, en la extinta *Revista Goiana de Artes*, publicada por el IA-UFG. En estos tres números de la Revista, citados a continuación, se publican los manuscritos de algunas partituras de Estercio Marquez Cunha. Todas ellas compuestas en fechas próximas a su publicación: en la primera parte de la década de 80, excepto una de ellas: *Música para soprano, flauta e violão nº 1*, de 1976.

No es fácil leer una partitura manuscrita, pero estas publicaciones nos dan la oportunidad de conocer la caligrafía del compositor. En la Musicología, el manuscrito, el original, siempre será la fuente más segura y fundamental para conocer bien una composición musical o solucionar cualquier duda que pueda surgir a partir de una edición cualquiera. También es relevante percibir que la *Revista Goiana de Artes* publicó las obras que Cunha componía en aquel mismo periodo. Eran músicas nuevas, composiciones contemporáneas a las publicaciones, las más recientes del compositor.

A pesar de muy cortos, estos textos que fueron escritos como una especie de introducción para las partituras, dicen mucho sobre los pensamientos musicales del compositor. Las observaciones escritas por Cunha también pueden aplicarse, muchas veces, a otras obras suyas.

- 1) CUNHA, Estercio Marquez. Três peças de Estercio Cunha. *Revista Goiana de Artes*, v. 5, n. 2, jul./dez. 1984. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1984. p. 211-225.**
  
- 2) CUNHA, Estercio Marquez. Três peças para soprano, flauta e violão. *Revista Goiana de Artes*, Goiânia, v. 6, n. 1, p. 43-55, jan./dez. 1985.**

**3) CUNHA, Estercio Marquez. O ofício do Homem. *Separata da Revista Goiana de Artes, Goiânia*, v. 7, n. 1, p. 91-128, jan./dez. 1986.**

En el primer texto aquí mencionado (1), Cunha escribe solamente cuatro párrafos. Las tres piezas comentadas: *Música para Piano n.º 49* (Agosto/1982), dedicada a su amiga pianista norteamericana Marilyn Rosfeld, *Música para Clarinete e Piano* (Diciembre/1983) y *Música para Flauta e Piano* (Enero/1984), usan el lenguaje dodecafónico, se proponen además la valorización del silencio y del espacio. Estas características también aparecen en muchas otras obras del compositor. La valoración del silencio es una característica marcante en su obra.

Sobre el Dodecafonismo Cunha (1984, p. 211) escribe: “[...] Pensamos el dodecafonismo, y cualquier otro sistema musical, nada más que como un código sobre el cual se elaborará la composición. Cada composición debe tener su propia organización interna que la libera del sistema de base”.<sup>159</sup>

Sobre la *Música para Piano n.º 49* el compositor comenta: “[...] El mayor impacto, sin embargo, es dado por el silencio: espacios vacíos o sonoridades casi silenciosas. Además, buscamos, con un mínimo de material, explorar algunas posibilidades de timbre del piano” (CUNHA, 1984, p. 211).<sup>160</sup> El silencio, en su obra, forma parte del discurso musical. No es una interrupción del discurso, sino una secuencia, una continuación de él. La exploración del timbre es otra característica de su lenguaje composicional.

Sobre la *Música para Clarinete e Piano*, Cunha comenta: “[...] Bajo un pulso muy lento se desarrolla un ritmo nervioso y una dinámica de contrastes” (CUNHA, 1984, p. 211).<sup>161</sup> El movimiento Lento es el más frecuente en la obra del compositor. Los contrastes de dinámica también aparecen siempre. Cunha determina la dinámica en sus obras, en la gran mayoría de sus partituras, de forma detallada.

Sobre la *Música para Flauta e Piano*, nuevamente el contraste de dinámica es una constante. El espacio es el otro elemento valorado. Cunha (1984, p. 211)

<sup>159</sup> Traducción nuestra de: “[...] Pensamos o dodecafonismo, e qualquer outro sistema musical, como nada mais que um código sobre o qual a composição será elaborada. Cada composição deve ter sua própria organização interna que a liberta do sistema de base” (CUNHA, 1984, p. 211).

<sup>160</sup> Traducción nuestra de: “[...] O maior impacto porém é dado pelo silêncio: espaços vazios ou sonoridades quase silenciosas. Além disso, buscamos, com um mínimo de material, explorar algumas possibilidades de timbre do piano” (CUNHA, 1984, p. 211).

<sup>161</sup> Traducción nuestra de: “[...] Sob um pulso muito lento se desenvolve um ritmo nervoso e uma dinâmica de contrastes” (CUNHA, 1984, p. 211).



escribe: “[...] *La posición de la flauta en puntos diferentes, además de influir en la dinámica, ofrece una perspectiva de espacio*”.<sup>162</sup> En otras obras el compositor también explora este recurso, como en algunas de sus obras para coro o Música-Teatro.

Podemos afirmar que este texto sintetiza, en pocas palabras, características presentes en muchas de las obras de Estercio Marquez Cunha: el Dodecafonismo, la valoración del silencio, los espacios vacíos, las sonoridades casi silenciosas, la exploración del timbre del instrumento a veces con un mínimo de material, el pulso muy lento, la dinámica de contrastes y la valoración del espacio. Estas características están muy presentes en sus composiciones.

El segundo texto aquí presentado (2) se constituye de tan solo dos párrafos en los que Cunha habla muy rápidamente sobre tres de sus músicas compuestas para soprano, flauta y guitarra publicadas: *Música para soprano, flauta e violão n.º 1* (20/12/1976), *Música para soprano, flauta e violão n.º 2* (Septiembre/1984) y *Música para soprano, flauta e violão n.º 3* (Febrero/1985).

El compositor aclara que las tres piezas presentadas son independientes entre sí, pero forman un conjunto homogéneo. Las fechas de composición de cada una de las piezas demuestran tal afirmación. Según Cunha, existe una proporción de duración entre la primera y las dos últimas. Aparece solamente un texto en la pieza central. Observamos que este texto es un poema del propio compositor. En las otras dos piezas, la voz es tratada como un instrumento musical, al nivel de la flauta y de la guitarra. Cunha busca, en las tres piezas, en aspectos diferentes, la valoración del timbre de cada instrumento y de los tres como un todo.

El lento, una atmosfera melódico-modal y el ritmo monótono de la primera pieza son destacados por el compositor. En la segunda pieza, el ritmo sigue siendo lento en función del texto casi declamado. De acuerdo con Cunha, la tercera pieza presenta el ritmo más rápido y nervioso, con una dinámica de contraste puntillada en los tres instrumentos. Observamos en la partitura de esta tercera pieza que el compositor escribió *Allegretto*, sugiriendo el metrónomo con la semínima a 96, aproximadamente. En la primera y la segunda piezas la indicación de andamiento es solamente *Lento*, en el primer compás de las dos.

---

<sup>162</sup> Traducción nuestra de: “[...] *A colocação da flauta em pontos diferentes, além de influenciar a dinâmica, oferece uma perspectiva de espaço*” (CUNHA, 1984, p. 211).

Vale decir que estas tres obras se encuentran en el CD *Lento Acalanto*, producido por la musicóloga Yara Moreyra<sup>163</sup> y grabado en Goiânia – GO, en 2000. Se trata de un CD enteramente dedicado al trabajo de Estercio Marquez Cunha, con obras vocales y formaciones instrumentales sin piano. Sobre la formación compuesta por voz, flauta y guitarra y sobre estas mismas tres piezas, añadiremos el texto del encarte del CD, donde el compositor nos dice:

La formación que más me gusta es flauta, guitarra y voz femenina. Las tres Músicas para soprano, flauta y guitarra son independientes, no constituyen un conjunto, aunque se combinen muy bien juntas. Esto porque en la pieza central hay un texto y en las otras la voz es vista como instrumento musical, es solo un timbre; en la primera, no sabemos dónde empieza la flauta, dónde empieza la voz, permanece una fusión de las dos; en la tercera, además, hay realmente la valoración del timbre: la flauta, la voz y hasta la guitarra luchan entre sí en términos de ataque y de timbre. (CUNHA apud MOREYRA, 2000).<sup>164</sup>

Esta formación instrumental que es la predilecta del compositor: flauta, guitarra y voz femenina, es la misma que aparece en *O Guarda-Noite* (1977), una de las obras del género Música-Teatro que analizaremos en el Capítulo V.

Y, por fin, comentamos el tercero y último texto presentado en este tópico: “*O Ofício do Homem*” [El Oficio del Hombre] (3). Estercio Marquez Cunha escribe un breve comentario sobre esta obra del género Música-Teatro con el mismo título, compuesta en octubre de 1985 y publicada en 1986, en la *Revista Goiana de Artes*, anteriormente citada. Esta era una obra nueva, novísima del compositor. ¡Había terminado de componerla cuando publicaron una copia de sus manuscritos!

---

<sup>163</sup> Yara Moreyra es natural de Goiânia, Goiás. Licenciada en Piano por la *Universidade Federal de Goiás*, donde estudió con Belkiss Sperncieri Carneiro de Mendonça. Profesora jubilada de la *Universidade Federal de Goiás*, doctora en Artes por la *Universidade Federal de São Paulo*, desarrolla trabajo musicológico sobre las fiestas folclóricas católicas en Goiás, las “Folias de Reis goianas” y el repertorio organístico italiano del Siglo XVII. Moreyra ya ha producido diferentes LPs y CDs, incluyendo el CD “*Lento Acalanto*” (20 ), todo con obras de Estercio Marquez Cunha. Fue organista de la *Primeira Igreja Batista de Goiânia* durante diecisiete años y organista de la *Igreja Metodista Central de São Paulo* por siete años. Fue Asesora Cultural de la Municipalidad de Goiânia entre 1980 y 1982. En São Paulo, durante algunos años, estuvo bajo la orientación del maestro y musicólogo Roberto Schnorremberg, del compositor Willy Correia de Oliveira y del organista Samuel Kerr. (REVISTA GOIANA DE ARTES, 1984, p. 230).

<sup>164</sup> Traducción nuestra de: “*A formação que eu mais gosto é flauta, violão e voz feminina. As três Músicas para soprano, flauta e violão são independentes, não constituem um conjunto, embora combinem bem juntas. Isso porque a peça central tem texto e nas demais a voz é encarada como instrumento musical, é só um timbre – na primeira, a gente não sabe onde começa a flauta, onde começa a voz, fica um amálgama das duas; na terceira, além disso, há realmente a valorização do timbre: a flauta, a voz e até o violão lutam entre si em termos de ataque e de timbre*” (CUNHA apud MOREYRA, 2000).

Cunha (1986, p. 91) empieza su “Introducción” a la partitura de *O Ofício do Homem* afirmando en el primer párrafo: “Pienso que, la justificación o el análisis previo de una obra, la invalida pues le roba la novedad, la ambigüedad, la calidad de ser interpretada. A pesar de ello, me piden una nota inicial para la presente edición. Así me justifico”.<sup>165</sup>

Esta afirmación nos hace reflexionar sobre los variados tipos de conciertos didácticos, las “explicaciones” acerca de una composición musical o de una obra de arte, sea cual sea el lenguaje elegido por el artista que la haya creado. Los análisis sobre un poema, las visitas guiadas a un museo, los resúmenes de las películas publicados en los periódicos. Si se considera como estudio o investigación, todo ello es válido. Pero en lo que se refiere al público, el compositor llama la atención para que no se robe la novedad que le será presentada. La obra de arte trae consigo, en su esencia, la ambigüedad, las diferentes posibilidades de interpretación, el cuestionamiento, la duda, la incertidumbre, una nueva mirada sobre lo ya visto tantas veces antes.

¡El texto es bastante corto para una partitura con 28 páginas, solo para la parte musical, sin contar la parte de los diálogos teatrales! Cunha (1986) escribió dos pequeños párrafos y una frase, pero que tratan de conceptos y valores bastante presentes en su trayectoria y en su obra. En el segundo párrafo y en la frase final el compositor dice:

Observo que, en nuestro medio, la fe religiosa y la representación de la fe muchas veces se confunden: auto y oficio, significación y simbolización se contienen en un mismo acto. Me siento emocionalmente instalado en esto que la razón me hace analizar.

Intento en esta obra simbolizar la poética del Evangelio – para mí, un acto de fe: El Oficio del Hombre. (CUNHA, 1986, p. 91).<sup>166</sup>

El compositor, como ya hemos visto en el Capítulo III, que narra su trayectoria, trae consigo los valores y las tradiciones del cristianismo desde su infancia. Muchas de sus obras son sacras y textos bíblicos son algunas veces

<sup>165</sup> Traducción nuestra de: “*Penso que, justificativa ou análise prévia de uma obra a invalida enquanto rouba-lhe a novidade, a dubiedade, a qualidade de ser interpretada. Entretanto me é pedida uma nota inicial para a presente edição. Assim, justifico-me*” (CUNHA, 1986, p. 91).

<sup>166</sup> Traducción nuestra de: “*Observo que, em nosso meio, a fé religiosa e a representação da fé muitas vezes se confundem: auto e ofício, significação e simbolização se contêm em um mesmo ato. Sinto-me emocionalmente instalado nisto que a razão faz-me analisar. Intento nesta obra simbolizar a poética do Evangelho – para mim um ato de fé: O Ofício do Homem*” (CUNHA, 1986, p. 91).

utilizados en las mismas. El simbolismo de la poética del Evangelio es un acto de fe para Cunha: todo eso se mezcla en *El Oficio del Hombre* y en este texto ¡qué es casi un credo para Estercio Marquez Cunha!

#### *IV.2.4 Dos textos en anales académicos*

**CUNHA, Estercio Marquez. Influências culturais na formação do professor. En: VVAA. Anais do IV Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical. Goiânia, 1995. p. 19-20.<sup>167</sup>**

Cunha (1995) inicia su artículo citando al filósofo alemán Immanuel Kant, cuando este afirma que el conocimiento se procesa en la razón, pero también en la percepción. Para el compositor-educador es posible afirmar que solo se raciocina lo que ha pasado primero por la percepción y el proceso de significación pertenece a la percepción. Por lo tanto, percepción y razón son etapas del conocimiento. Se puede decir que el individuo percibe cuando pasa a actuar voluntaria y conscientemente sobre el medio, yendo más allá de la fase de reacción a los estímulos que le llegan del exterior. Y es de esta forma de actuación consciente-transformadora que se originan objetos facilitadores (hechos) y objetos comunicadores de ideas, o comunicantes (arte-hechos): arte. Para el autor, el proceso del conocimiento se realiza en espiral: percepción – razón – inteligencia – conocimiento – cultura - percepción. En este proceso se llama de cultura al conocimiento, hechos y artefactos que se tornan comunes a un dado grupo o a la humanidad.

Cunha (1995) comprende la Universidad como *locus* generador de bienes culturales, de promoción de la unidad del conocimiento por la vía de la reflexión y de la investigación: Universidad – Universo - Unidad como diversidad. Para él, en cualquier ramo del saber, el conocimiento como un todo se da por intermedio de la ciencia y del arte, que no son antagónicos, a pesar de divergentes. El Arte es del hacer, del crear y la Ciencia es de la reflexión, del análisis. Ante esto, es papel de la

---

<sup>167</sup> Influencias culturales en la formación del profesor - Anais del IV Encontro Anual de la Associação Brasileira de Educação Musical (traducción nuestra). La *Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM)* es una entidad sin fines lucrativos, fundada en 1991, que congrega a los profesionales del área de la Educación Musical en Brasil, realizando encuentros nacionales y también regionales. La ABEM está vinculada a la *Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)* y es miembro de la *International Society for Music Education (ISME)* (ABEM, 2020).

Universidad “formar al profesional como Ciudadano-Conocedor” (CUNHA, 1995, p. 20);<sup>168</sup> no obstante, en la actualidad se ha limitado a formar técnicos-especialistas de acuerdo con las demandas del mercado de trabajo. Cunha subraya que, si una sociedad no tiene necesidad de artistas, filósofos y científicos, entonces no necesita la Universidad.

El autor argumenta que es difícil pensar en una “Educación Superior” en Brasil mientras no se piense nuevamente en la enseñanza media.<sup>169</sup> Es en esta etapa de la formación del individuo que se deben aprender técnicas y habilidades; en la Universidad el ciudadano debe reflexionar y relocalizarlas en el Universo Humano: “reflexión, investigación y acción que generen profundización en el conocimiento, devolviendo a la sociedad nuevos bienes culturales” (CUNHA, 1995, p. 20).<sup>170</sup> Por lo tanto, más importante que las influencias culturales en la formación del profesor es proporcionarle el instrumental necesario “para que él sea un Ciudadano Conocedor: individuo capaz de percibir, reflexionar y transformar la realidad de su tiempo. Individuo capaz de elegir, de ser árbitro de sus acciones” (CUNHA, 1995, p. 20).<sup>171</sup>

**CUNHA, Estercio Marquez. Alternativas contemporâneas para a música na Universidade Brasileira. En: VVAA. Anais do X Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Goiânia, 27 a 30 de agosto de 1997. p. 176-177.<sup>172</sup>**

<sup>168</sup> Traducción nuestra de: “[...] formar o profissional enquanto Cidadão-Conhecedor” (CUNHA, 1995, p. 20).

<sup>169</sup> El autor se refiere a los tres últimos años de estudios que anteceden la entrada del joven en una Universidad. En Brasil, este periodo de estudios era llamado de “Segundo Grau” (2º Grado) en la ocasión de la publicación del texto. Actualmente, el mismo periodo es llamado de “Ensino Médio” (Enseñanza Media).

<sup>170</sup> Traducción nuestra de: “[...] reflexão, pesquisa e ação que gerem aprofundamento no conhecimento, devolvendo à sociedade novos bens culturais” (CUNHA, 1995, p. 20).

<sup>171</sup> Traducción nuestra de: “[...] para que ele seja um Cidadão Conhecedor: indivíduo capaz de perceber, refletir e transformar a realidade de seu tempo. Indivíduo capaz de escolher, de ser árbitro de suas ações” (CUNHA, 1995, p. 20).

<sup>172</sup> Alternativas Contemporâneas para la Música en la Universidad Brasileña - X Encuentro Anual de la ANPPOM (traducción nuestra). La Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) es una entidad sin fines lucrativos fundada en 1988 con el objetivo de promover y consolidar la investigación y el posgrado en música en Brasil. Reúne a investigadores, docentes de la enseñanza superior, estudiantes de graduación y de posgrado y profesionales con posgrado en el área. Desde su fundación realiza encuentros nacionales. Destacamos aquí que Estercio Marquez Cunha participó de la reunión para la fundación de la ANPPON, habiendo firmado el acta de fundación de la institución (ANPPOM, 2020)

En este artículo Cunha teje críticas a la Universidad brasileña, en su opinión cada vez más orientada hacia el mercado de trabajo y limitándose a formar técnicos. También llama la atención para el hecho de las amenazas de privatización que la institución enfrentaba en el momento de publicación del artículo: el año de 1997. Sin embargo, fiel y coherente consigo mismo, el autor reafirma su fe en la Universidad como *locus* privilegiado de la formación de individuos críticos, pensantes, reflexivos, capaces de elegir y de transformar la sociedad.

Al hablar sobre Música en la Universidad, el compositor-educador entiende que se habla sobre una actividad humana y necesaria, fundamental para el ciudadano: la acción creativa y de comunicación. Por lo tanto, precisa ser “[...] practicada, reflexionada y preservada en la Universidad” (CUNHA, 1997, p. 177).<sup>173</sup> Para esto es importante que los alumnos de los cursos de música tengan preparación técnico-musical anterior a su entrada en los cursos superiores. Aunque lo considere redundante, también cree que es importante recordar que se habla del arte en un mundo contemporáneo en el que el hombre se encuentra fascinado por la máquina, aunque esté siendo sustituido por ella en el mercado de trabajo. Se habla todavía de arte y contemporaneidad en un momento en que los jóvenes se preparan ansiosamente para entrar a la Universidad y formarse para el mercado de trabajo mientras que esta misma Universidad “[...] deja adormecida su función de reflexión de la sociedad, de generadora del saber [...]” (CUNHA, 1997, p. 176).<sup>174</sup>

Cunha (1997) también cuestiona la creación de nuevas habilitaciones en las universidades, cursos que en verdad más se parecen con asignaturas. Pondera el porqué de que estas instituciones hayan adoptado tales cursos: “No sé si en nombre de una supuesta modernidad conectada al mercado de trabajo [...] o buscando mantener su espacio” (CUNHA, 1997, p. 177).<sup>175</sup> Con relación a los cursos de arte y más específicamente a los de Música, tales asignaturas deberían incorporarse en los currículos superiores puesto que son simplemente aspectos del *corpus* música.

La Universidad también forma, entre todos los profesionales, a los profesores que trabajarán en la Educación Básica, encargados de la construcción del ciudadano. Y en la formación de este ciudadano el arte posee un papel fundamental,

<sup>173</sup> Traducción nuestra de: “[...] *praticada, refletida e preservada na Universidade*” (CUNHA, 1997, p. 177).

<sup>174</sup> Traducción nuestra de “[...] *deixa adormecida a sua função de reflexão da sociedade, de geradora do saber [...]*” (CUNHA, 1997, p. 176).

<sup>175</sup> Traducción nuestra de: “*Não sei se em nome de uma suposta modernidade ligada a mercado de emprego [...] ou se buscando manter seu espaço*” (CUNHA, 1997 p. 177).

pues a su práctica y a la percepción estética está vinculado el desarrollo de capacidades tales como la percepción (generadora de significados) y el poder de elección y decisión del individuo. No obstante, bajo la amenaza de la privatización, lo más probable es que esta institución prefiera los cursos de formación de las "profesiones nobles". En este caso, el arte pierde cada vez más su espacio. A este respecto, Cunha (1997, p. 176-177) afirma:

[...] Parece que esta sociedad y sus gobernantes no reconocen la importancia de promover tales cualidades en los ciudadanos. Los profesores de educación artística formados por la Universidad no son pocos, pero no tienen espacio de trabajo. La práctica del arte en las escuelas prácticamente no existe. Además, la práctica del arte debe estar presente no solo en las escuelas, sino también en todas las acciones sociales: en las cárceles, en los hospitales, en los grupos de personas mayores, en las fábricas (si hubiera tiempo libre y remunerado, está claro, para el obrero), etc. [...].<sup>176</sup>

De acuerdo con Cunha (1997), no hay espacio para las humanidades, incluyendo la música, en una universidad orientada hacia el tecnicismo lucrativo. Cunha (1997) cuestiona si la sociedad así lo desea o si fue moldeada para aceptarlo de esta forma. Al pensar sobre los jóvenes en la sociedad actual, afirma que esta sociedad está angustiada y va mal.

En contrapartida, afirma que una universidad humanizada incluye las humanidades. Dentro de esta universidad es posible la construcción de buenos currículos y esta sería la alternativa contemporánea para la música. Los alumnos de estos cursos ya llegarían con una buena formación, de nivel técnico, construido por medio de buenos profesores formados por la Universidad y enfocados en la formación básica. Cunha (1997) concluye su texto convocando a la Universidad, diversidades y unidad, ciencia y arte, para que cumpla su papel secular de promotora del hacer, del pensar y del construir en la sociedad.

---

<sup>176</sup> Traducción nuestra de: “[...] Parece que esta sociedade e seus governantes não reconhecem a importância de promover tais qualidades nos cidadãos. Os professores de educação artística formados pela universidade não são poucos, mas não têm espaço de trabalho. A prática da arte nas escolas praticamente não existe. Além do que, esta prática de arte deve estar presente não só nas escolas, mas em todas as ações sociais: nos presídios, nos hospitais, nos grupos de terceira idade, nas fábricas (se houvesse tempo livre e remunerado, é claro, para o operário), etc. [...]” (CUNHA, 1997, p. 176-177).

#### IV.2.5 Una Presentación y una solapa de libros de otros autores

**CUNHA, Esterco Marquez. Apresentação. Uma escuta musical. In: SÁ, Leomara Craveiro de. *A teia do tempo e o autista: música e musicoterapia*. Goiânia: UFG, 2003. p. 11-12.**

En el libro "*A Teia do Tempo e o Autista: música e musicoterapia*",<sup>177</sup> de Leomara Craveiro de Sá,<sup>178</sup> el compositor fue invitado a escribir la Presentación, a la que dio el título de "Una Escucha Musical". Cunha (2003) empieza su texto diciendo que considera la invitación un honor, para, a continuación, preguntarse: "¿Pero, por qué yo, un músico compositor?".

Sá (2003) une diferentes áreas del conocimiento para comprender al autista como un ser diferenciado, como todo ser humano. Para Cunha (2003), en un universo de relaciones no existe conocimiento aislado. Una vez más el compositor declara que considera una honra la invitación de la autora, pero se justifica diciendo que mantiene una buena relación con los musicoterapeutas y que también sus convicciones musicales le hacen creer en la acción de la musicoterapia.

Cunha (2003) entonces pasa a tratar sobre sus ideas respecto a las relaciones entre música, tiempo, memoria y forma. Sonido, ritmo y silencio son la materia prima para la construcción de la música:

[...] En mi concepción, música es un fenómeno percibido en el tiempo y puedo decir también que música es tiempo percibido. La percepción de una estructura temporal sucede en las relaciones de una memoria próxima: relaciones estructurales de la forma que limita ese tiempo en el juego de las redundancias e informaciones.

Si la música es percibida, ella tiene una materialidad, que, organizada por la acción de un individuo, se presenta como una unidad, una forma. Sonido, como toda vibración percibida; ritmo, como movimiento; silencio, no como ausencia, sino como relatividad. Es con esa materia que se construye música. (CUNHA apud SÁ, 2003, p. 11).<sup>179</sup>

<sup>177</sup> "La Tela del Tiempo y el Autista: música y musicoterapia" (traducción nuestra).

<sup>178</sup> Leomara Craveiro de Sá es profesora-investigadora jubilada de la *EMAC-UFG*. Doctora en Comunicación y Semiótica por la *Pontificia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)*, Especialista en Musicoterapia en la Educación y Educación Especial; Especialista en Musicoterapia en la Salud Mental; Especialista en Psicología Transpersonal; Licenciada en Música. Musicoterapeuta Clínica (SÁ, 2020).

<sup>179</sup> Traducción nuestra de: "[...] *Em minha concepção, música é um fenômeno percebido no tempo e posso dizer também que música é tempo percebido. A percepção de uma estrutura temporal acontece nas relações de uma memória próxima: relações estruturais da forma que limita esse tempo no jogo das redundâncias e informações.*



El compositor también comenta que la música, como todo fenómeno artístico, es un objeto que intermedia una acción poética y una percepción estética. La música es un objeto comunicante y puede ser vista como un lenguaje. Cunha (2003, p. 11-12) escribe:

[...] Si la música, como todo objeto de arte, es fruto de un acto poético, que se ofrece a una percepción estética, entonces, puedo decir que ella es un objeto comunicante.

Los lenguajes son sistemas de comunicación: lenguaje hablado, lenguaje gestual, lenguaje visual... lenguaje musical. El acto comunicacional se hace a través de mensajes que contienen informaciones. Estas, a su vez, tienen niveles diferenciados de significación. Entiendo significación como un proceso, e inteligencia como una cadena de significancias. Cada individuo es una inteligencia con sus potencialidades e historia de vida, y su relación con el objeto comunicante es individual.

Es necesario observar que el material de la música es el mismo del lenguaje hablado. Si música es un fenómeno comunicante, un estímulo a las percepciones y si esas percepciones suceden en el tiempo, en las relaciones de la memoria, entonces música puede utilizarse como un intermediador entre individuos, un estimulador de percepciones y de reconducción de la memoria.<sup>180</sup>

El compositor subraya que la autora se basa en la filosofía de la diferencia siguiendo, principalmente, el pensamiento del filósofo Gilles Deleuze y del psicoanalista Félix Guatarri. Añade que Sá habla de música, de comunicación, de musicoterapia, pero el tema más importante abordado por ella es el respeto al individuo autista, que como todo ser humano es diferenciado.

En el último párrafo del texto, Cunha (2003, p. 12) concluye escribiendo: “Este es un trabajo sobre micro-percepciones, tiempo, música, terapia, sentidos,

---

*Se a música é percebida, ela tem uma materialidade, que, organizada pela ação de um indivíduo, apresenta-se como uma unidade, uma forma. Som, como toda vibração percebida; ritmo, como movimento; silêncio, não como ausência, mas sim relatividade. É com essa matéria que se constrói música” (CUNHA, 2003, p. 11).*

<sup>180</sup> Traducción nuestra de: “[...] *Se a música, como todo objeto de arte, é fruto de um ato poético, que se oferece a uma percepção estética, então, posso dizer que ela é um objeto comunicante.*

*As linguagens são sistemas de comunicação: linguagem falada, linguagem gestual, linguagem visual... linguagem musical. O ato comunicacional faz-se através de mensagens que contêm informações. Estas, por sua vez, têm níveis diferenciados de significação. Entendo significação, como um processo, e inteligência, como uma cadeia de significâncias. Cada indivíduo é uma inteligência com suas potencialidades e história de vida, e sua relação com o objeto comunicante é individual.*

*É necessário observar que o material da música é o mesmo da linguagem falada. Se música é um fenômeno comunicante, um estímulo às percepções e se essas percepções acontecem no tempo, nas relações da memória, então música pode ser utilizada como um intermediador entre indivíduos, um estimulador de percepções e de recondução da memória” (CUNHA, 2003, p. 11-12).*

significaciones y relaciones humanas. Un fascinante estudio en el que la autora nos lleva a reflexionar profundamente sobre el ser humano autista”.<sup>181</sup>

En este texto pequeño y conceptual, conforme la costumbre de Estercio Marquez Cunha, el compositor no solo nos presenta un libro sobre música y musicoterapia, sobre el tiempo y el autista, sino que también comenta sus propias concepciones acerca de la música, sus posibles utilizaciones y algunas de sus relaciones con el tiempo, la memoria, la comunicación, el lenguaje, la palabra, la forma y el silencio.

**CUNHA, Estercio Marquez. Solapa del libro. In: LINHARES, Robervaldo. *Poemas de Amor e Variações*. Goiânia: Ponto & Traço, 2004. p. 72.**

En el libro *Poemas de Amor e Variações* [Poemas de Amor y Variaciones], del pianista, musicólogo y poeta Robervaldo Linhares,<sup>182</sup> Cunha fue invitado a escribir la solapa. Este fue el primer libro de poemas de Linhares. En su segundo libro de poemas, Linhares dedica un poema a Cunha, que citaremos más adelante.

Como ya percibimos en los textos anteriores comentados en este capítulo, Cunha escribió textos pequeños en su tamaño y también concisos en su estilo de escritura. Pero, por medio de ellos, el compositor da a conocer a sus lectores algunos de sus conceptos esenciales. En esta solapa, el tema predominante es la Música y la Poesía. Cunha (2004) cuestiona:

[...] ¿Dónde está el límite entre música y poesía? (¡Ni sé si hay límites!). Ambas están hechas de sonidos y ritmos revelados en el transcurso del tiempo. Ambas son tiempo revelado. La poesía es hecha de palabras-significados. Pero ¿y el neologismo? ¿La música sería siempre un neologismo? (¡No lo sé!). De cualquier modo, menos mal que existen la música y la poesía. (CUNHA, 2004, solapa del libro).<sup>183</sup>

<sup>181</sup> Traducción nuestra de: “*Este é um trabalho sobre micropercepções, tempo, música, terapia, sentidos, significações e relações humanas. Um fascinante estudo em que a autora nos faz refletir profundamente sobre o ser humano autista*” (CUNHA, 2003, p. 12).

<sup>182</sup> Robervaldo Linhares Rosa es pianista y musicólogo, habiendo publicado ya dos libros con poemas suyos (ROSA, 2020).

<sup>183</sup> Traducción nuestra de: “[...] *Onde fica o limite entre música e poesia? (nem sei se têm limites!). Ambos são feitos de sons e ritmos revelados no fluir do tempo. Ambos são tempo revelado. A poesia é feita de palavras-significados. Mas, e o neologismo? Seria a música sempre um neologismo? (sei lá!). De qualquer modo, ainda bem que existem a música e a poesia*” (CUNHA, solapa del libro).

Además de la Música y de la Poesía, el Amor también surge como tema. Jugando con el título del libro, Cunha (2004, solapa del libro) escribe: “Poemas de Amor y Variaciones. ¿Variaciones sobre el tema Amor? ¿El amor tiene variaciones? Dejo para el lector la oportunidad del descubrimiento; el gusto que siento al percibir la belleza de estos poemas”.<sup>184</sup> Esta última frase de Cunha nos hace recordar su texto publicado en 1986, presentando la partitura manuscrita de su obra “*O Ofício do Homem*” [El Oficio del Hombre]:<sup>185</sup> “Pienso que, la justificación o el análisis previo de una obra la invalida mientras le roba la novedad, la ambigüedad, la calidad de ser interpretada. A pesar de ello, me piden una nota inicial para la presente edición [...]” (CUNHA, 1986, p. 91).<sup>186</sup>

Cunha (2004, solapa del libro) afirma que el libro de Robervaldo Linhares, un músico-poeta, está repleto de música en los títulos, en la forma, pero sobre todo en su esencia: “[...] en el fluir del ritmo y del sonido”.<sup>187</sup> De acuerdo con el compositor-poeta, Linhares es un hombre que no tiene miedo de amar y que tampoco teme hablar del amor. Cita dos versos del músico-poeta: “¡Cuando todo duele en mí, / yo soy un río fluyente riéndome del dolor!” (LINHARES, 2004, p. 41).<sup>188</sup> Para concluir la solapa, escribe: “Bienaventurados los que aman y creen en sí mismos, pues están vivos” (CUNHA, 2004, solapa del libro).<sup>189</sup> Con este verso, Cunha, el compositor-poeta, concluye su texto sobre el libro de poemas de Linhares, un músico-poeta.

En la primera parte de este capítulo, “IV.1 Sobre componer y escribir”, constatamos que el pensamiento poético y estético es una característica del compositor Estercio Marquez Cunha. Esta característica forma parte de la manera de ser del compositor, de su esencia. Le gusta escribir los poemas para sus composiciones cuando estas son vocales: para las canciones, piezas para coro y también para el género Música-Teatro. Incluso cuando Cunha escribe en el estilo

---

<sup>184</sup> Traducción nuestra de: “*Poemas de Amor e Variações. Variações sobre o tema Amor? Amor tem variações? Deixo para o leitor a oportunidade da descoberta, o gosto que sinto ao perceber a beleza destes poemas*” (CUNHA, 2004, solapa del libro).

<sup>185</sup> Texto comentado en este Capítulo IV, en el sub-tópico IV.2.3 Comentarios en tres ediciones de partituras de obras suyas.

<sup>186</sup> Traducción nuestra de: “*Penso que, justificativa ou análise prévia de uma obra a invalida enquanto rouba-lhe a novidade, a dubiedade, a qualidade de ser interpretada. Entretanto me é pedida uma nota inicial para a presente edição [...]*” (CUNHA, 1986, p. 91).

<sup>187</sup> Traducción nuestra de: “[...] *no fluir do ritmo e do som*” (CUNHA, 2004, solapa del libro).

<sup>188</sup> Traducción nuestra de: “*Quando tudo dói em mim, / eu sou rio fluente rindo da dor!*” (LINHARES, 2004, p. 41).

<sup>189</sup> Traducción nuestra de: “*Bem aventurados os que amam e se acreditam, pois estão vivos*” (CUNHA, 2004, solapa del libro).

narrativo, esta característica suya es perceptible. Podemos afirmar que ser un compositor, para Cunha, es su manera de estar en el mundo y pensar poética y estéticamente son su manera de ver o de percibir este mundo.

En la segunda parte de este capítulo, “IV.2 Comentarios sobre los textos y artículos publicados de Estercio Marquez Cunha”, percibimos que el compositor escribió textos cortos, en su tamaño, pocos, en su cantidad, y también concisos, en su estilo de escritura. Pero, al mismo tiempo, estos textos nos hablan sobre conceptos basilares y que son tanto muy actuales en algunos, como atemporales en otros.

También a través de estos textos, nos acercamos a una mejor comprensión de las obras de Cunha. Ellos no nos explican sus obras, ni tienen tal objetivo. Pero leyéndolos comprendemos el contexto histórico y social del momento en el que compuso muchas de sus obras. Conociéndolos, algunas veces podemos percibir o intuir el mensaje de muchas de sus composiciones. Casi siempre Estercio Marquez Cunha invita a sus intérpretes y oyentes a la percepción del detalle, de la sutileza de los timbres e intensidades, a la reflexión sobre la relación entre silencio y sonido, a la percepción y toma de conciencia del paso del tiempo. Sus textos nos desafían a interferir en la Sociedad en la que vivimos, en las Universidades en las que enseñamos, como músicos ciudadanos conscientes y con una visión crítica sobre el Arte y el mundo que nos rodea.

En los textos de Cunha encontramos su pensamiento musical: realidades del pasado reciente de un país distinto, Brasil, pero que pueden también servir para reflexiones muy pertinentes en la actualidad entre músicos compositores, intérpretes, educadores musicales, estudiantes o investigadores, así como para la sociedad como un todo, tanto en Brasil como fuera de él.

## V EL GÉNERO MÚSICA-TEATRO EN ESTERCIO MARQUEZ CUNHA: ANÁLISIS DE LAS OBRAS SELECCIONADAS

Después de haber conocido la Producción Musical -los géneros musicales y las características estético-musicales presentes en la obra de Estercio Marquez Cunha- en este capítulo trataremos específicamente sobre sus obras del género Música-Teatro. Para esto, dividimos este capítulo en tres partes distintas: V.1 Las obras del género Música-Teatro compuestas por Estercio Marquez Cunha, V.2 Análisis de las obras seleccionadas y V.3 Dos montajes.

En la primera parte del capítulo hablaremos sobre el término Música-Teatro y sobre el gestualismo y el nuevo teatro basados en Salzman y Desi (2008) y en Lanza (1980), respectivamente. También analizaremos las obras del género Música-Teatro compuestas por Cunha y que hasta el momento son nueve, comprendiendo un periodo que va desde junio de 1977 hasta abril de 2016. Examinaremos estas obras, presentando el título original y traducido al español, la instrumentación utilizada, la autoría del texto y la dedicatoria, cuando pertinente y, por fin, la fecha de composición, además de comentarios analíticos sobre cada una de ellas.

En la segunda parte, seleccionamos dos de estas obras para analizarlas de forma más profunda y detenida. Se presentan los criterios para la selección de estas dos obras. Son ellas la primera y la segunda obra, respectivamente, compuestas por Cunha en el género Música-Teatro: *O Guarda-Noite* [El Sereno] (1977) y *Tempo* [Tiempo] (1978).

Por fin, en la tercera parte del capítulo, presentaremos dos ejemplos de montajes de las dos obras de Cunha seleccionadas y analizadas en la segunda parte. Los dos montajes fueron realizados con alumnos de la *Universidade Federal de Goiás*, en fechas distintas, resultando en un registro de audio de *O Guarda-Noite* [El Sereno] (1977) y en un DVD de *Tempo* [Tiempo] (1978), ambos inéditos.

### V.1 Las obras del género Música-Teatro compuestas por Estercio Marquez Cunha

Definir el género Música-Teatro no es una tarea simple, pero es posible afirmar que es el género donde el compositor utiliza los dos lenguajes: la música y el teatro, aunque diferenciándolos de la ópera, de la opereta o de un musical de

Broadway. Salzman y Desi (2008, p. 6) en su libro *The New Music Theater: seeing the voice, hearing the body*, afirman: “Un tema recurrente a lo largo de este libro es la cuestión de lo que la Música Teatro ha sido, es o debe ser”.<sup>190</sup> Los autores añaden que: “La Música Teatro tiene un pasado difícil pero inspirador cuya historia todavía se está escribiendo; todavía está en desarrollo, por no decir que constantemente se redefine a sí misma” (SALZMAN; DESI, 2008, p. 7).<sup>191</sup>

Para los autores, el término Música Teatro es diferente del género Ópera y tuvo su origen en Alemania:

La ópera fue originalmente italiana, la opereta alcanzó su ápice en París y Viena, e ideas experimentales así como *popular musicals* vinieron de América. Pero la nueva música teatro fue inventada en Alemania. La palabra *Musiktheater* –de la cual el término inglés *music theater* fue intencionalmente derivada– fue fuertemente conectada originalmente a Kurt Weill y a la nueva ópera de cámara (o *Zeitoper*) del periodo post Primera Guerra Mundial. [...] Después de la Segunda Guerra Mundial renace la Música Teatro. Esta nueva *new music theater* no fue una revisión de aquello que Weill, Brecht, Hindemith, o Schoenberg ya habían alcanzado en las décadas de 1920 o 1930. Los primeros trabajos no convencionales de los Cursos de Darmstadt fueron denominados de “teatro instrumental” o *musikalisches Theater*. En inglés, estos términos pueden tener sentidos bastante distintos. Cuando un productor de *Broadway* anuncia su último espectáculo como “music theater” (nadie más llama los espectáculos de *Broadway* de comedias musicales), él no quiere decir que sea un espectáculo en el estilo de Stockhausen. (SALZMAN; DESI, 2008, p. 135-136).<sup>192</sup>

Como podemos percibir, el término Música-Teatro genera diferentes interpretaciones y no hay un consenso para su utilización. Otro término es utilizado por Lanza (1980): el gestualismo. Abordando la historia de la música en el siglo XX, en el apartado “Gestualismo y Nuevo Teatro”, el autor comenta que:

<sup>190</sup> Traducción nuestra de: “A recurrent theme throughout this book is the question of what music theater has been, is or might be” (SALZMAN; DESI, 2008, p. 6).

<sup>191</sup> Traducción nuestra de: “Music theater has a difficult but inspiring past whose story is still being written; it is also still evolving, not to say constantly redefining itself” (SALZMAN; DESI, 2008, p. 7).

<sup>192</sup> Traducción nuestra de: “Opera was originally Italian, operetta reached its peak in Paris and Vienna, and experimental ideas as well as popular musicals came from America. But the new music theater was invented in Germany. The word *Musiktheater* – from which the English term *music theater* was intentionally derived – was strongly connected originally to Kurt Weill and the new chamber opera (or *Zeitoper*) of the period after World War I. [...] After World War II, music theater came back. This new new music theater was not a rewind to something that Weill, Brecht, Hindemith, or Schoenberg had already achieved in the 1920s or 1930s. The first nonconventional works of the Darmstadtteers were called “instrumental theater” or *musikalisches Theater*. In English, these terms may have quite different meanings. When a *Broadway* producer advertises his latest show as “music theater” (no one calls *Broadway* shows musical comedies any more), he does not mean to imply that it is a show in the style of Stockhausen” (SALZMAN; DESI, 2008, p. 135-136).

En los años sesenta surge [...] una inédita “poética del gesto”, que busca en la revalorización del gesto ejecutivo sobre el resultado sonoro nuevos valores y perspectivas. [...] La música gestual de los años sesenta se presenta, en esencia, como una música “visual” que exige que se la vea ejecutar. (LANZA, 1980, p. 140).

El autor menciona afinidades con el gestualismo en el campo de la pintura y del arte en general, como: la *Action painting*, del pintor norteamericano Jackson Pollock (1912 – 1956), en el llamado “arte-ambiente” o en el *happening*. En John Cage tenemos los primeros ejemplos de composiciones que implican interpretaciones gestualmente intencionadas: *Water music* (1952); *4'33”* (1952); *37'46.776”* (1954) y *Atlas eclipticalis* (1962). Lanza (1980, p. 141) añade:

El gesto brota del contacto directo con objetos cotidianos y causales, inmersos en un universo siempre mutable, y la música no es más que un accidente en una sucesión de hechos constantemente desviados hacia otros lugares, según códigos semánticos distintos, en un ambiguo intercambio entre existencia y arte, entre gesto y sonido. El mecanismo de la provocación es, después de todo, muy sencillo y se limita a aplicar de diferentes formas la inversión de los habituales nexos de causa-efecto. Ello provoca una comicidad sarcástica, a medio camino entre el circo y el humorismo “frío”, que trata de crear escándalo y en la que las reacciones del público que se siente ofendido forma (*sic*) parte de las reglas del juego. La no integración no significa para Cage el rechazo de la sociedad, sino un simple compromiso, y la alteración de la lógica habitual, según las teorías de los maestros Zen, pretende ser una iluminación interior, propedéutica al conocimiento de la realidad sin los velos obnubilantes de la razón.

El autor diferencia a los gestualistas americanos, con su misticismo propio, de los europeos, con su bagaje ideológico, presentando al compositor Mauricio Kagel<sup>193</sup> como uno de los primeros exponentes de la poética del gesto en Europa, el cual supo “desarrollar de forma más coherente la potencialidad interna de la misma a lo largo de diez años” (LANZA, 1980, p. 142). Sin duda, Kagel, con su llamado “teatro instrumental”, será una de las más fuertes referencias para la poética del gesto o para lo que otros denominan como siendo Música Teatro. Otros ejemplos pueden encontrarse en obras del alemán Dieter Schnebel o del italiano Franco Donatoni.

---

<sup>193</sup> Mauricio Kagel nació en Buenos Aires el 24 de diciembre de 1931 y falleció en Colonia, Alemania, el 18 de septiembre de 2008. Kagel compuso numerosas obras escénicas. “Compositor alemán, cineasta y dramaturgo, nacido en la Argentina. Cada vez más reconocido entre los más importantes compositores europeos del final del siglo XX, su imaginación elaborada, humor excéntrico y capacidad de utilizar cualquier idea o sistema ha traído poderosos e inusitados dramas para el tablado y salas de concierto” (ATTINELLO, 2001, p. 309, traducción nuestra). Del original en inglés: “German composer, film maker and playwright of Argentine birth. Increasingly regarded as among the most important of late 20th-century European composers, his elaborate imagination, bizarre humour and ability to play with almost any idea or system has brought powerful and unexpected drama to the stage and concert hall” (ATTINELLO, 2001, p. 309).

Lanza (1980, p. 144) resalta una característica importante de la poética del gesto: “[...] la tendencia natural del gestualismo hacia el teatro, es decir, hacia una situación en la que el gesto se convierte en acontecimiento dramático y el músico-intérprete se transforma en personaje”. Nuevamente Mauricio Kagel, con su obra *Sur scène* para actor, mimo, cantante y tres instrumentistas, compuesta en 1960, es el compositor responsable por llevar la dimensión gestual a la teatral.

De acuerdo con Cunha (2020),<sup>194</sup> dos de los compositores que más le influenciaron fueron el argentino Mauricio Kagel y el brasileño Gilberto Mendes. Ambos compusieron obras que envolvían la música y el teatro. El compositor también considera el gesto como elemento originario de la música, en cuanto objeto comunicante:

[...] Desde que el hombre pasó a tener conciencia de su vivir en sociedad, necesitó comunicarse. Con esta finalidad trabajó con gestos y sonidos. Música es acción humana expresada en sonido, silencio y ritmo. Esta acción puede resultar en un objeto comunicante, en una forma musical. (CUNHA, 1982c, p. 156).<sup>195</sup>

Estercio Marquez Cunha utiliza el término Música-Teatro para nominar sus obras que envuelven la música y las artes escénicas, y que no son sus dos óperas. Entre los diversos géneros musicales visitados por Cunha, el género Música-Teatro es uno de los más relevantes para la representatividad de su estilo y estética composicional a partir de los años finales de la década de 1970. La primera obra compuesta por Cunha en este género fue *O Guarda-Noite* [El Sereno] (1977) y la última, hasta el momento, es *O Homem Só* [El Hombre Solo] (2016), comprendiendo, de esta forma, un periodo de cuatro décadas de composición.

Además, percibimos que, entre sus obras, este género muestra una gran relación con su trayectoria, desde su adolescencia, cuando estudió ballet en Goiânia, pasando también por la maestría y el doctorado en los Estados Unidos de América, bajo la orientación de dos compositores y de un director teatral en la *Oklahoma City University* y la *Oklahoma University*: Ray Edward Luke (1928-2010), Michael Hennagin (1936-1993) y Carveth J. Osterhaus (1937-2013),

<sup>194</sup> Entrevista concedida el 15/08/2020.

<sup>195</sup> Traducción nuestra de: “[...] Desde que o homem se tornou consciente de seu viver em sociedade, ele necessitou de se comunicar. Com esta finalidade trabalhou com gestos e sons. Música é ação humana expressada em som, silêncio e ritmo. Esta ação pode resultar em um objeto comunicante, em uma forma musical” (CUNHA, 1982c, p. 156).



respectivamente. Estos profesores también ejercieron gran influencia sobre el compositor.

La musicóloga Yara Moreyra (2015) confirma la importancia que este género posee entre las obras de Cunha:

No obstante, una parte más significativa de la producción del compositor se constituye de obras en las cuales incorpora elementos visuales y dramáticos. Es el caso de *Reza*, *Guarda-Noite* (texto de Yêda Schmaltz), *Tempo* y *O Ciclo do Homem*, de los años 1970 e inicio de los años 1980. Del mismo modo, el prácticamente desconocido *Requiem for Prometheus – a multimedia composition in three acts* (escrito para la obtención del grado de doctor por la Universidad de Oklahoma, en 1982). De los trabajos posteriores, deben ser mencionados *Lírica Infantil*, *Natal* (textos del *Eclesiastes* y de Thiago de Mello), *Ofício do Homem*, *Brincadeiras ao Piano*, *Diálogo para Trombone e Tenor* y la ópera *14ª Estação* (texto de Miguel Jorge). (MOREYRA, 2015, p. 43-44).<sup>196</sup>

Entre las obras citadas, la autora menciona *Reza* [Reza] (1971), que es una obra escrita para tres coros (femenino, mixto y masculino), y que ha sido estrenada con una interpretación escénica destacada el 05 de noviembre de 1977, en la Catedral de Goiânia, por el Coral del Curso Técnico de la *Universidade Federal de Goiás*; el *Requiem para Prometheus* [Requiem para Prometheus] (1982b), obra compuesta como trabajo final de doctorado, todavía no estrenada, y que el compositor clasifica como ópera; además de *A 14ª Estação* [La 14ª Estación] (2005), ópera estrenada el 01 y 02 de octubre de 2019, en Goiânia. Todas las otras obras de Cunha citadas por Yara Moreyra (2015) son del género Música-Teatro.

En esta primera parte del Capítulo V, comentamos las obras de este género que Cunha compuso y que hasta el momento son nueve. Investigamos cada una de estas obras de manera general, excepto las dos primeras: *O Guarda-Noite* [El Sereno] (1977) y *Tempo* [Tiempo] (1978), que serán analizadas separadamente en la segunda parte de este capítulo. Las nueve obras del género Música-Teatro compuestas por Cunha, en orden cronológico, son:

---

<sup>196</sup> Traducción nuestra de: “No entanto, parte mais significativa da produção do compositor é constituída de obras nas quais ele incorpora elementos visuais e dramáticos. É o caso de *Reza*, *Guarda-Noite* (texto de Yêda Schmaltz), *Tempo* e *O Ciclo do Homem*, dos anos 1970 e início dos anos 1980. Do mesmo modo, o praticamente desconhecido *Requiem for Prometheus – a multimedia composition in three acts* (escrito para a obtenção do grau de doutor pela Universidade de Oklahoma, em 1982). Dos trabalhos posteriores, devem ser mencionados *Lírica Infantil*, *Natal* (textos do *Eclesiastes* e de Thiago de Mello), *Ofício do Homem*, *Brincadeiras ao Piano*, *Diálogo para Trombone e Tenor* e a ópera *14ª Estação* (texto de Miguel Jorge)” (MOREYRA, 2015, p. 43-44).

- 1 - *O Guarda-Noite* [El Sereno] (junio/1977);
- 2 - *Tempo* [Tiempo] (marzo/1978);
- 3 - *Lírica Infantil* [Lírica Infantil] (septiembre/1982a);
- 4 - *Brincadeiras no Piano* [Juegos en el Piano] (junio/1983);
- 5 - *Natal* [Navidad] (mayo/1984);
- 6 - *Ofício do Homem* [Oficio del Hombre] (octubre/1985);
- 7 - *Rizoma* [Rizoma] (enero/2001);
- 8 - *Diálogo* [Diálogo] (2011);
- 9 - *O Homem Só* [El Hombre Solo] (abril/2016).

A continuación, citaremos las obras de este género compuestas por Cunha, especificando el título original y su traducción al español, la instrumentación utilizada por el compositor, la autoría del texto y la dedicatoria, cuando pertinente, y la fecha de composición, además de comentarios analíticos sobre cada una de ellas. Sobre las dos primeras obras, como ya afirmamos, trataremos en el próximo tópico de este capítulo.

#### *V.1.1 O Guarda-Noite [El Sereno]*

(para una voz femenina, pequeño coro femenino, una flauta, una guitarra, iluminación {sin luces de colores})

Basado en el poema homónimo de la poetisa Yêda Schmaltz.

[Junio/1977].

#### *V.1.2 Tempo [Tiempo]*

(para una trompeta, un trombón, una cadena, una matraca, un metrónomo, un raspador, un sonajero, un *atabaque*, iluminación)

Sin texto.

Dedicado a Yara Moreyra.

[Marzo/1978].

#### *V.1.3 Lírica Infantil [Lírica Infantil]*

(para coro infantil, pequeños materiales: como piedras, palos etc.)

Texto del compositor.

[Septiembre/1982a].

Ilustración 51 – Portada y página 1 de *Lírica Infantil*, de Estercio Marquez CunhaLÍRICA INFANTIL

ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

## CONVENÇÕES

A PEÇA FOI PLANEJADA PARA QUATRO GRUPOS MISTOS DE CRIANÇAS. CADA GRUPO ESTÁ INDICADO POR UMA LINHA QUE SUGERE ALTURA MÉDIA DE SOM.

AS PAUSAS COM  $\frown$  DEVEM SER PROLONGADAS  
 O MÁXIMO POSSÍVEL QUE O PROFESSOR CONSEJA MANTENDO A ATENÇÃO DAS CRIANÇAS.

~~—~~ = SUSSURRAR

X X ATAQUES INDIVIDUAIS COM PERCUSSÃO  
 X MATERIAIS, TAIS COMO PEDRA, PAU, ETC.

—  
— = VOGAIS PROLONGADAS.  
 CADA ELEMENTO ATACA  
 UMA DIFERENTE VOCAL,  
 EM DIFERENTE ALTURA,  
 PROLONGA O QUANTO PODE,  
 PESCANÇA, E ATACA OUTRA  
 VOCAL.

## SUGESTÕES

TRATA-SE DE UMA PEÇA COM FUNÇÃO EDUCATIVA. ASSIM, DIFERENTES AÇÕES, EM DIFERENTES ENSAIOS, DEVEM SER REALIZADAS ANTES DE SE JUNTAR NUM TODO.

EXS:

- 1) "BRINCAR" DE ESCUTAR O SILÊNCIO, FINALINDO-SE QUER NUMA FORMIGUINHA.
- 2) PROCURAR DIFERENTES MATERIAIS QUE PRODUZAM SOMS E SELECIONÁ-LOS (O IDEAL PARA ESTA PEÇA SERIAM PEQUENAS PEDRAS E PEDAÇOS DE PAU). BRINCAR DE BATER PEDRAS E ESCUTAR O "ECO" PADO POR OUTRA CRIANÇA, ETC.
- 3) "BRINCAR" DE CANTAR PAUVERAS, CANTAR LIVRE (APLICAR 'VEJA', 'ACORDE', 'ESCUTE').
- 4) "BRINCAR" DE CANTAR VOGAIS, PARANDO PARA ESCUTAR O SOM DOS COLEGAS.

ETC.

AÇÃO GRUPOS I, II, III EM MOVIMENTO - GRUPO IV ESTÁTICO -

GRUPO I LENTO - ACCEL.....

GRUPO II SÓ HO-MEM MO-TOR ESCA-VO DO TEM-PO NÃO POS-SO PA-RAR PA-RAR P'RA PEN-SAR SÓ

GRUPO III (SUSSURRAR)

GRUPO IV

MODERATO (MONO-TON)

AÇÃO

GRUPO I ESCA-VO DO TEM-PO NÃO POS-SO PA-RAR PA-RAR P'RA PEN-SAR SÓ

GRUPO II POS-SO PA-RAR PA-RAR P'RA PEN-SAR SÓ

GRUPO III HO-MEM MO-TOR ESCA-VO DO TEM-PO NÃO POS-SO PA-RAR PA-RAR P'RA PEN-SAR SÓ

GRUPO IV

ACEPTA O TANTO NECESSARIO - AÇÃO INTERROMPIDA SURTAMENTE PELO GRUPO IV

LENTO

Esta es una obra didáctica, fue pensada y escrita para niños. El compositor explica: “Son niños jugando. Es una pieza para provocar a los niños, para enseñarles la importancia del silencio” (CUNHA, 2005).<sup>197</sup> El silencio es un tema muy presente en muchas de las obras de Cunha. El texto que aparece en la primera parte de *Lírica Infantil* se repite como un *ostinato*:

Soy hombre motor  
esclavo del tiempo  
no puedo parar  
parar para pensar.<sup>198</sup>

Después, en la segunda parte, el texto dice:

Hay una hormiguita caminando. ¡Mira!  
Se está abriendo una florecita. ¡Escucha!  
Un niño está creciendo. ¡Despierta!<sup>199</sup>

Además del sentido de conciencia ecológica, *Lírica Infantil* pretende ser una llamada de atención, una crítica y una actitud de resistencia frente a la pérdida de la percepción humana en la sociedad actual. El compositor nos dice:

[...] Es para niños. Y ayudar en este sentido, quiere decir llamar la atención sobre la cuestión de la resistencia. El mundo ya está deteriorado completamente. La percepción humana desaparece cada vez más, día a día [...] Es esto exactamente lo que se pierde por completo hoy en día, es decir: la persona ya no escucha, no se detiene para ver, no se detiene para ver una estrella. Es un motor. Se ha transformado en un motor.  
[...] Lo que nosotros hacemos hoy, en términos de arte, es una cuestión de resistencia, ya que el hombre se ha transformado en una máquina. Se ha perdido la cuestión del hacer humano. La artesanía se ha perdido. La artesanía, la capacidad del hombre de utilizar las manos y hacer de todo, está completamente perdida. [...] El joven está completamente perdido. Ya no escucha el silencio. (CUNHA, 2005).<sup>200</sup>

<sup>197</sup> Traducción nuestra de: “*São crianças brincando. É uma peça provocativa para crianças, para mostrar o silêncio pra eles, a importância do silêncio*” (CUNHA, 2005, entrevista concedida en abril de 2005).

<sup>198</sup> Traducción nuestra de: “*Sou homem motor / escravo do tempo / não posso parar / parar p’ra pensar*” (CUNHA, 1982a).

<sup>199</sup> Traducción nuestra de: “*Tem uma formiguinha caminhando. Veja! / Está se abrindo uma florzinha. Escute! / Uma criança está crescendo. Acorde!*” (CUNHA, 1982a).

<sup>200</sup> Traducción nuestra de: “[...] *É para crianças. E ajudar neste sentido, quer dizer, alertar a questão da resistência. O mundo está deteriorado completamente já. A percepção humana cada vez mais cai, cai, cai, dia a dia [...] É exatamente isso que se perde completamente hoje em dia, isso: a pessoa não escuta mais, ela não para pra ver, não para pra ver uma estrela. É motor. Virou motor. [...] O que a gente faz ainda hoje, em termos de arte, é uma questão de resistência, já que o homem se transformou tanto em máquina. Se perdeu a questão do fazer humano. O artesanato está perdido. A artesanía, a capacidade do homem de mexer com as mãos e fazer tudo está*

A pesar de estar compuesta para niños, y en 1982, el llamamiento que esta obra pretende hacer tiene cabida en nuestra sociedad actual. La preocupación por la condición humana, las cuestiones sociales y políticas estaban muy presentes también en las obras de los años 80 de Esterco Marquez Cunha.

#### *V.1.4 Brincadeiras no Piano [Juegos en el Piano]*

(para tres ejecutantes al piano)

Sin texto.

[Junio/1983].

Ilustración 52 – Primera página de *Brincadeiras no Piano*, de Estercio Marquez Cunha

**BRINCADEIRAS NO PIANO**  
ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

VALSA

VALSA

VALSA

*p*

*simile*

*simile*

*1<sup>ª</sup> VEZ* *2<sup>ª</sup> VEZ*

*8<sup>va</sup>*

PRIMEIRA  
DE NOVENA  
OSOM OO III

*simile*

Esta obra, así como *Lírica Infantil*, también fue pensada y compuesta para los niños. La diferencia está en que en *Brincadeiras no Piano* [Juegos en el Piano] el compositor no aborda ninguna cuestión seria. Como el propio título sugiere, la intención es jugar con el piano. Es una obra lúdica, para niños que están empezando a estudiar piano. Se necesitan tres niños en el instrumento. No hay texto, pero hay escenas. Y sin las escenas esta obra pierde todo su sentido.

Es un vals en Mi Menor, el modo menor en la forma primitiva o modo eólico. Pero la partitura mezcla notación convencional con notación contemporánea. Se exploran los efectos y sonoridades del piano a través de técnicas extendidas. Los pianistas tocan en el teclado, de manera convencional, pero también tocan en las cuerdas del instrumento. El compositor escribe en la partitura: “*gliss. Lento – Corda*” [glissando Lento – Cuerda], “*Pizz. nas cordas entre os pinos de segurança*” [Pizzicato en las cuerdas entre los pernos de seguridad], “*colocar papel aluminio sobre as cordas*” [colocar papel aluminio sobre las cuerdas], “*cordas – bater com a palma da mão*” [cuerdas – golpear con la palma de la mano]. Hay partes también en que uno de los pianistas debe percutir la parte de madera del instrumento con las manos.

Cunha escribe en el final de la partitura:

Juegos en el Piano, para 3 ejecutantes (I, II, III).  
Hay que inducir a los niños a la acción teatral en concordancia con la acción musical. Por ejemplo: los tres entran al escenario conversando. Pianista I empieza a tocar para pianistas II y III. Disimuladamente la pianista III se dirige hacia la parte posterior del piano. Cuando ella empieza a percutir la caja del piano, la pianista I, del banco del piano, trata de descubrir de dónde vienen los golpes. Al mismo tiempo, la pianista II se dirige hacia el lado derecho del piano. Cuando ella empieza a tocar, la pianista I se espanta. Etc. (CUNHA, 1983).<sup>201</sup>

---

<sup>201</sup> Traducción nuestra de: “*Brincadeiras no Piano, para 3 executantes (I, II, III)*  
*As crianças devem ser induzidas à ação teatral em concordância com a ação musical. Por ex.: as três entram ao palco conversando. Pianista I começa a tocar para pianistas II e III. Sorrateiramente a pianista III se encaminha para trás do piano. Quando esta começa a percutir a caixa do piano, pianista I, do banco do piano, tenta descobrir de onde vem as batidas. Ao mesmo tempo a pianista II se encaminha para o lado direito do piano. Quando esta começa a tocar, a pianista I se espanta. Etc.*” (CUNHA, 1983).



Además del aspecto teatral, el profesor del instrumento tiene la oportunidad de trabajar con sus alumnos la música en conjunto, la estética contemporánea y una aproximación lúdica del piano a través de esta obra.<sup>202</sup>

#### V.1.5 *Natal [Navidad]*

Escena musical en 1 acto.

(para dos flautas, una guitarra, coro mixto, piedras {percutidas por elementos del coro}, dos actores, una actriz)

Textos de Thiago de Melo – *Faz Escuro Mas Eu Canto* y La Biblia – Libro del Eclesiastés.

[Mayo/1984].

---

<sup>202</sup> Una grabación en vídeo fue realizada por pianistas adultos el 05/03/2019, en Goiânia. Piano 1: Andrey Lopes, Piano 2: Thiago Sales y Piano 3: Marina Machado (BRINCADEIRAS AO PIANO, 2019).

Ilustración 53 – Página 1 de *Natal*, de Estercio Marquez Cunha

**PALCO**  
[CORO]

**AÇÃO**  
FEU  
NAN

**FLAUTAS 2**  
LENTO

**VIOLÃO**  
LENTO

**NARRADOR** FALA →

**MULHER**

**HOMEM**

**CORD**

TUDO TEM O SEU TEMPO DETERMINADO, E HA TEMPO PARA TODO O PROPOSITO DEBAIXO DO CEU: HA TEMPO DE NASCER, E TEMPO DE MORRER TEMPO DE PLANTAR, E TEMPO DE ARRANCAR O QUE PLANTOU

PEDRAS →

ATRVES INDIVIDUAIS, O PERENTES PONTOS DO CORD

En *Natal* [Navidad] nuevamente la preocupación por los aspectos sociales está presente, y de manera muy fuerte. El compositor nos dice: “[...] Es una Navidad realmente, pero con un sentido social muy fuerte, en cuanto a la vida, a la fraternidad y, principalmente, en lo que se refiere al trabajo” (CUNHA, 2005).<sup>203</sup> Se observa siempre en la obra de Cunha la relación entre la religión y las preocupaciones sociales. Cunha mezcla y adapta textos bíblicos, del Libro del Eclesiastés y del libro *Faz Escuro Mas Eu Canto* [Está Oscuro Pero Yo Canto], del poeta brasileño Thiago de Mello.<sup>204</sup>

En *Natal* [Navidad] los personajes son un Narrador, una Mujer, un Hombre y el Coro. MOURA (2011) habla sobre esta obra:

Teatro musical. A lo largo de la partitura se presentan, juntamente a la realización musical, los textos que se dirán y las indicaciones de distribución inicial y movimiento en tablado (actores y coro, de forma verbal). En el instrumental presenta notación y realización tradicionales. El coro, además del movimiento en tablado, ejecuta también percusión con piedras y trechos murmurados sin texto determinado. (MOURA, 2011, p. 129).<sup>205</sup>

La escena musical en 1 acto, como el propio compositor escribió en la partitura, empieza con una breve introducción tocada por las dos flautas y la guitarra. En seguida, el Narrador entra y dice: “Todo tiene su tiempo determinado y hay un tiempo para todo propósito bajo el cielo: hay el tiempo de nacer y el tiempo de morir; el tiempo de plantar y el tiempo de arrancar lo que se plantó.” (Libro del Eclesiastés, 3. 1).<sup>206</sup> Después, la Mujer también repite estas mismas palabras, con la indicación del compositor: “*Fala – Meditativo e feliz*” [Habla – Meditativo y feliz], en la página 16 de la partitura. La cuestión del tiempo es visitada por Cunha en diferentes momentos y composiciones suyas.

<sup>203</sup> Traducción nuestra de: “[...] *É um Natal realmente, mas ele tem um cunho social realmente muito forte, no sentido da vida, da fraternidade e, principalmente no sentido do trabalho*” (CUNHA, 2005, entrevista concedida el abril de 2005).

<sup>204</sup> *Faz Escuro Mas Eu Canto* [Hace Oscuro Pero Yo Canto]: libro de poemas publicado en 1965, en Brasil. Thiago de Mello nació en 1926, en la ciudad de Barreirinha, en el Estado del Amazonas, en la región norte de Brasil. Poeta perseguido durante los años de la dictadura militar en Brasil, su poesía es amorosa y libertaria. Amigo y traductor de grandes poetas latinoamericanos (MELLO, 2017).

<sup>205</sup> Traducción nuestra de: “*Teatro musical. Ao longo da partitura são apresentados, juntamente à realização musical, os textos a serem falados e as indicações de distribuição inicial e movimentação em palco (atores e coro, de forma verbal). No instrumental apresenta notação e realização tradicionais. O coro, além da movimentação em palco, executa também percussão com pedras e trechos murmurados sem texto determinado*” (MOURA, 2011, p. 129).

<sup>206</sup> Traducción nuestra de: “*Tudo tem o seu tempo determinado, e há tempo para todo propósito debaixo do céu: há tempo de nascer e tempo de morrer; tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou*” (Livro do Eclesiastes 3. 1).

También se recitan versos del poeta Thiago de Mello, como: “No vale más la canción / hecha de miedo y remedo / para engañar la soledad. / Ahora vale la verdad / cantada simple y siempre, / ahora vale la alegría / que se construye día a día / hecha de canto y de pan.”,<sup>207</sup> cantado por el Hombre en las páginas 4 y 5 de la partitura, y “Más que la flor, sea el fruto / nacido limpio y simple, / siempre al alcance de la mano. / De mi mano y de la tuya.”,<sup>208</sup> recitado por la Mujer en la pág. 14 de la partitura.

En términos musicales, Cunha trabajó con los modos eólico y dórico, concluyendo la pieza con el intervalo armónico de quinta justa: *Re 3 – La 3*. El coro mezcla partes de canto tradicional con *boca chiusa*, percusión con piedras y “*Fala qualquer coisa. Murmúrio*” [Diga cualquier cosa. Murmullo], conforme lo especifica el compositor. *Natal* [Navidad], de Estercio Marquez Cunha, es una conmemoración del trabajo del ser humano, de la libertad y de la igualdad entre todos.

#### V.1.6 *Ofício do Homem [Oficio del Hombre]*

(para látigo, crócalos, pandero, bongó, *wood block* o clava, bombo, flauta dulce, coro mixto, órgano, actores y actrices, iluminación)

Textos del compositor y textos bíblicos.

[Octubre/1985].

---

<sup>207</sup> Traducción nuestra del original en portugués: “Não vale mais a canção / feita de medo e arremedo / para enganar solidão. / Agora vale a verdade / cantada simples e sempre, / agora vale a alegria / que se constrói dia a dia / feita de canto e de pão” (MELLO, In: CUNHA, 1984).

<sup>208</sup> Traducción nuestra del original en portugués: “Mais do que a flor, seja o fruto / nascido límpido e simples, / sempre ao alcance da mão. / Da minha e da tua mão” (MELLO, In: CUNHA, 1984).

Ilustración 54 – Portada, páginas 1 y 2 de *Ofício do Homem*, de Estercio Marquez Cunha

98 *Revista Goiana de Artes, 7 (1): 91-128, jan./dez. 1986*

O Evangelho Mateus/Lucas, o Salmo 75 – Segundo a tradução de João Ferreira d'Almeida.

Estercio Marquez Cunha  
Goiânia, outubro 1985.

**Ofício do Homem**

**Instrumentação**

Chicote  
Crótoles  
Pandeiro  
Bongô  
Wood block ou clava  
Bumbo  
Flauta doce  
Coro (SCTB)  
Orgão

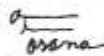
**Convenções**

Bongô:



Percutir acelerando e pressionando o instrumento em direção ao centro.

Coro:



Ataques individuais, sem altura determinada, cantados ou aspirados, de acordo com a indicação local.



Sempre aspirados.



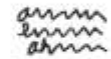
Glissando.

*CUNHA, Estercio Marquez. O ofício do homem*

99



Risada.



Ataques individuais guturais (grotesco, raspado).



Murmúrio (falar rápido qualquer coisa. Não deixar que as palavras sejam identificadas).



Cluster – cantar.



En *Ofício do Homem* [Oficio del Hombre] el compositor presenta la Pasión de Jesucristo, cuestionando a través de ella la relación entre fe y política, el verdadero cristianismo y sus deturpaciones. Los personajes son:

- P1 (Personaje n.º 1);
- Discípulos de P1, destacándose:
  - F 1 – joven flautista,
  - P 2 – el que hay que traicionar,
  - P 3 – el débil;
- P 4 – el que se exime de culpa;
- 4 mujeres (escenas I y XI);
- 3 acusadores (escena VII);
- Multitud (coro).

El escenario debe estar vacío. En el centro debe haber un plano más alto, donde P1 permanece durante toda la acción central de la obra. El compositor advierte: “La pieza debe tratarse como una acción musical coreográfica” (CUNHA, 1986, p. 91).<sup>209</sup> La obra fue compuesta en un acto, pero la partitura se divide en 14 escenas.

El compositor utilizó textos propios, partes de los Evangelios según San Mateo, según San Lucas y también partes del Salmo 75. El idioma es el portugués, con excepción de las escenas I, XIII y XIV, donde Cunha utiliza el latín. En la escena I, el compositor escribe: “Una multitud, habiendo delante cuatro mujeres, entra en procesión por tras del público, cargando una gran cadena y cantando” (CUNHA, 1986, p. 91):<sup>210</sup>

*Qui tollis peccata mundi,*  
 [{Cordero de Dios} que quitas los pecados del mundo]  
*Miserere nobis.*  
 [ten piedad de nosotros.]  
*Qui tollis peccata mundi,*  
 [Que quitas los pecados del mundo,]  
*suscipe deprecationem nostram.*  
 [atiende nuestras súplicas.]

<sup>209</sup> Traducción nuestra de: “*A peça deve ser tratada como uma ação musical coreográfica*” (CUNHA, 1986, p. 91).

<sup>210</sup> Traducción nuestra de: “*Uma multidão, tendo à frente quatro mulheres, entra em procissão por trás do público, carregando uma grande corrente e cantando.*” (CUNHA, 1986, p. 91).

*Qui sedes ad dextram Patris,*  
 [{Tú} que estás sentado a la derecha del Padre,]  
*Miserere nobis.*  
 [ten piedad de nosotros.]

Después el P1 (Personaje n.º 1), siguiendo el texto escrito por el compositor, se separa del grupo y conversa con el público mientras la procesión continúa. Él dice:

(coloquial): Aquí estamos de nuevo para representar el drama... El mismo de todos los años. Una vez más pedimos piedad y ni siquiera sabemos por qué. Somos solamente propietarios del drama... tampoco hay nada nuevo: siguen las masacres, los juicios, las humillaciones... (mirando hacia la procesión): Hace dos mil años caminamos pidiendo misericordia... Muchas veces tiramos piedras, pero luego volvemos a clamar misericordia. Todo depende del señor; no de aquel a quien se le pide misericordia, sino del otro, del que nos esclaviza... ¡Y se dice que no debemos servir a dos señores!... (volviéndose hacia la procesión que de súbito para de cantar): Vosotros podéis continuar cantando. No os preocupéis conmigo. Yo os alcanzo. Estoy solo conversando un poquito. (insiste): Podéis empezar, yo ya sé mi parte. Ya lo repetimos mucho. (volviéndose hacia el público – reflexivo): ¡Es así! En realidad este drama es el propio ritual de nuestra civilización: Masacre, humillación, dolor, soledad... ¡Ah! ¡Como somos solitarios! Tampoco nos atrevemos a mirar a nuestro hermano, y si lo tocamos, lo corrompemos. Nos falta una decisión firme, de querer, de simplemente amar. Pensándolo bien, de tanto representar, nosotros mismos ya no percibimos el drama... No fue dicho que debemos pedir misericordia. Lo que fue dicho, sin duda, es que podemos ser felices en el pan nuestro de cada día; que amemos a nuestro hermano como a nosotros mismos... El hombre es señor de su destino, e incluso en el dolor, en la humillación, jamás debe ser débil; jamás debe corromper... Somos humanos. Bastaría una decisión nuestra y seríamos como... Bueno, creamos un infierno en cada instante de nuestra eternidad... Pero, llegó mi hora; es mejor que continúe... (CUNHA, 1986, p. 92).<sup>211</sup>

<sup>211</sup> Traducción nuestra de: "(coloquial): *Aqui estamos novamente para representar o drama... O mesmo de todos os anos. Novamente pedimos piedade e nem mesmo sabemos por que. Somos apenas proprietários do drama... Também, nada há de novo: continuam os massacres, os julgamentos, as humilhações... (olhando a procissão): Há dois mil anos caminhamos pedindo misericórdia... Muitas vezes atiramos pedras, mas logo voltamos a clamar por misericórdia. Tudo depende do senhor; não daquele a quem se pede misericórdia, mas do outro, o que nos escraviza... E foi dito que não devemos servir a dois senhores!... (voltando (sic) para a procissão que de súbito para de cantar): Vocês podem continuar a cantar. Não se incomodem comigo. Eu alcanço vocês. Estou só conversando um pouquinho. (insiste): Podem ir começando, eu já sei minha parte. Já repetimos isto muito. (voltando (sic) para o público – reflexivo): É! Sabe, este drama é o próprio ritual desta nossa civilização: Massacre, humilhação, dor, solidão... Há (sic)! Como somos solitários! Também não temos coragem de olhar no irmão, e se o tocamos, o corrompemos. Falta-nos uma decisão devida, de querer, de simplesmente amar. Pensando bem, de tanto representar, nós mesmos já não percebemos o drama... Não foi dito que devemos pedir misericórdia. O que foi dito, isto sim, é que podemos ser felizes no pão nosso de cada dia; que amemos nosso irmão como a nós mesmos... O homem é senhor do seu destino, e mesmo na dor, na humilhação, jamais deve ser fraco; jamais deve corromper... Somos humanos. Bastaria uma decisão nossa e seríamos como... Bom, fazemos inferno a cada instante de nossa eternidade... Mas, já é chegada a minha hora; é melhor eu seguir...*" (CUNHA, 1986, p. 92).



Ya en la escena I queda claro el espíritu de crítica a una religiosidad hipócrita, vivida por tantos, en la sociedad. Durante la obra, Cunha va a describir las escenas de la pasión de Cristo como la entrada triunfal en Jerusalén, la última cena, la noche en el Getsemaní, el diálogo entre Pilatos y la multitud, la crucifixión, las últimas palabras en la cruz, siempre con momentos de silencio. El compositor escribe en diversos momentos del texto: “(silencio), Profundo silencio, Intenso silencio, Tiempo de silencio, Silencio...”.

En la escena XIII la multitud vuelve a cantar el *Miserere nobis*. En este punto P1 está entre el público, vestido como en el inicio. En la escena XIV P1 dice:

(Para el público): Allá vienen ellos nuevamente con el mismo canto. Es mejor decirles que el drama terminó. Es necesario que se camine hacia la vida, nunca hacia la muerte. (Inmediatamente para la Multitud): Tengo la impresión de que estáis con el canto errado. Tenemos otro ensayado. Es mejor cambiar... Esto es un nuevo instante de vida... (CUNHA, 1986, p. 97).<sup>212</sup>

Para concluir la obra, P1, como un director, dirige la Multitud (coro) que canta:

*Resurrexit, resurrexit.*  
[Resucitó, resucitó.]  
*Benedictus qui venit in nomine Domini.*  
[Bendito el que viene en nombre del Señor.]  
*Osana in excelsis.*  
[Hosanna en las alturas.]  
*Osana.*  
[Hosanna.]

La partitura presenta algunas convenciones para el bongó y para el coro. Varios efectos son utilizados en el coro, tales como: ataques individuales sin altura determinada, cantados o aspirados, de acuerdo con la indicación local; sonidos siempre aspirados; *glissandos*; risas; ataques individuales guturales (grotescos, raspados); murmuraciones (decir rápido cualquier cosa, no permitiendo que las palabras sean identificadas); *clusters* cantados.

Podemos dividir *O Ofício do Homem* [El Oficio del Hombre] en tres partes distintas. En la primera parte Cunha trabaja con los modos dórico y eólico y también

<sup>212</sup> Traducción nuestra de: “(Para o público): Lá vem eles novamente com o mesmo canto. É melhor dizer-lhes que o drama acabou. É necessário que se caminhe para a vida, nunca para a morte. (Imediatamente para a Multidão): Tenho a impressão que vocês pegaram o canto errado. Nós temos outro ensaiado. É melhor mudar... Este é um novo instante de vida...” (CUNHA, 1986, p. 97).

con la Escala Pentatónica Menor, con un lenguaje tradicional. En la segunda parte hay un cambio en la estética de la obra. La percusión tiene un destaque especial, el coro pasa a trabajar con muchos efectos vocales y el lenguaje es atonal. En la última parte hay un retorno a los modos dórico y eólico, concluyendo con una mezcla entre el sistema modal en el órgano y efectos atonales en el coro.

Sobre esta obra, el compositor comenta:

[...] Hoy reflexiono mucho sobre estas cosas y, sí... creo y soy, soy cristiano y creo en el cristianismo puro, en el cristianismo primitivo. Y pienso que la historia del occidente es la historia de la deturpación del cristianismo. Quiero decir, que cuando la Iglesia se oficializó alrededor del año 200, empezó la deturpación, entró la política. (CUNHA, 2005).<sup>213</sup>

El compositor invita a sus oyentes a una reflexión: ¿Qué es lo que realmente importa en el cristianismo? ¡Es necesario caminar hacia la vida! Estercio Marquez Cunha utilizó diferentes lenguajes musicales, el modal y el atonal, para contar la historia central del cristianismo: la Pasión y la Resurrección de Jesucristo en una obra que tiene su unidad en la música y en el teatro: *O Ofício do Homem* [El Oficio del Hombre].

#### V.1.7 Rizoma [Rizoma]

(para un director, dos sopranos, un tenor, una trompeta en Si b, tres clarinetes en Si b, percusión, coro, piano {3 pianistas})

Texto del compositor.

[Enero/2001].

---

<sup>213</sup> Traducción nuestra de: “[...] *Hoje eu fico pensando muito comigo mesmo essas coisas e, é... eu acredito e eu sou, eu sou cristão sim e acredito no cristianismo puro, no cristianismo primitivo. E acho que a história do ocidente é a história da deturpação do Cristianismo, sempre. Quer dizer, da hora que a Igreja se tornou oficial nos anos 200, por ali, começou daí a deturpação, a coisa da política*” (CUNHA, 2005, entrevista concedida el abril de 2005).

Ilustración 55 – Primera página de *Rizoma*, de Estercio Marquez Cunha

*Rizoma*  
— Estercio Marquez Cunha

oito pedais, tres cantoras (2 Sop. 1 tenor), 6 metais e unha pianista. O un trompetista está encargado de publicar en algun lugar próximo aos metais.  
O regente pede a nota de oitava á pianista.

*3 cantoras*  
O maestro repete o pedido da nota...  
mf

*tp, sis*  
Aman, amansa o pedais, nada entende...  
pp

*piano*  
mf

*3 cantoras*  
O maestro repete o pedido da nota...  
mf

*tp, sis*  
Clarinetas (3) Sib  
segundo de los pedais en balso  
pp

*piano*  
a pianista desconfia, faga una forma de clarinetas e cornes, o regente pide a nota de oitava á pianista.  
(piano)  
mf

a pianista no pedais e cornes.  
está a di-pianissimo

Esta obra fue un encargo hecho al compositor por un grupo de alumnos de posgrado que estaba concluyendo su *Curso de Especialización en Música Brasileña* en la *Universidade Federal de Goiás*. Como un regalo, Cunha tuvo la intención de unir a los estudiantes a través de esta obra. *Rizoma*, palabra que da título a la obra, es un tipo de tallo subterráneo, generalmente horizontal, que suele presentar nudos. El rizoma puede ser también aéreo y en la época de la floración exhibe brotes floridos. Un ejemplo de rizoma es el jengibre. El poema, compuesto alrededor de esta palabra, trata sobre el amor con levedad, verdad y afinidad. Amar no es más que amargura. ¡La sonrisa es fundamental! El compositor ofrece el mar de arte y el “*amar-te*” [amarte] como desenlace para el poema.

Risa  
Solamente – risa...

Amar el mar...  
En el mar del amor mora la risa.  
Risamor...

Amar – solo,  
Amargura.

Amar – verdad...  
Arte  
Sonar afinidad.  
¡Amar con risa es esencial!  
Te doy el mar de arte...  
Amarte <sup>214</sup>

Además de este mensaje de unión, en esta obra el compositor trabajó con la comicidad, proponiendo también una reflexión sobre el hacer música en grupo, sobre la música de cámara, donde el diálogo entre los músicos es imprescindible. En el inicio de la obra el director y los músicos no se entienden. Hay desencuentros, pero después la música fluye bien.

La escritura musical es tradicional durante toda la obra. Cunha eligió el compás binario, 2/4, y la tonalidad de Fa Mayor para *Rizoma*, que gira alrededor del campo armónico de esta tonalidad. En la obra solamente aparecen dos o tres acordes de empréstito modal o dominantes individuales. Pero la sensación de conclusión en la

---

<sup>214</sup> Traducción nuestra de:

“Riso / Só – riso...  
Amar o mar... / No mar de amor mora o riso. / Risoamor...  
Amar – só, / Amargura.  
Amar – verdade... / Arte / Soar afinidade.  
Amar sem riso não dá! / Dou-te o mar de arte... / Amar-te” (CUNHA, 2001).

Tónica solo se percibe al final, cuando suena un acorde de Fa Mayor con la sexta (F6 = Fa, La, Do, Re).

El movimiento *Lento* y el Atonalismo, tan utilizados por Cunha, dan lugar a una música más rápida y Tonal en *Rizoma*. Después del momento de la afinación del grupo, que ya forma parte de la obra, un *tempo de marcha* con semínima a + o - 100 BPM se presenta como una Introducción. La segunda parte, cuando aparece el poema cantado, es más lenta y tiene la semínima a + o - 70 BPM.

Una sorpresa divertida ocurre al final: el director intenta cortar el sonido, pero el trompetista sigue tocando solo otros cuatro compases. Concluye la obra con una célula melódica ascendente, en una especie de "*Happy End*", desencontrado del restante del grupo y desobedeciendo al director.

#### V.1.8 *Diálogo [Diálogo]*

(para un trombón y un tenor)

Texto del compositor.

[2011].



Irónicamente, en *Diálogo*, el compositor juega con las palabras para provocar una especie de duelo entre el trombonista y el tenor. El poema de Cunha dice:

Allá  
 ...  
 No  
 ...  
 Caigo  
 ...  
 No caigo  
 ...  
 Lacayo, no caigo allá.  
 ...  
 Allá  
 ...  
 No  
 ...  
 Caeré  
 ...  
 No caeré  
 ...  
 Lacayo del rey no seré.<sup>215</sup>

La partitura tiene notación tradicional, con dos pentagramas: uno para el tenor y otro para el trombón. El compás es 2/4 y el compositor utiliza barras de compás. La nota *La 2* es la primera a sonar con la sílaba “*Lá*”, que, en portugués significa lo mismo que “allá”, en español. Trombón y tenor hacen un unísono que oscila entre semitonos. Los intervalos de tritonos y quintas justas son visitados varias veces en la obra, de manera melódica y también armónica por los dos intérpretes.

La voz, además de cantar el texto de manera tradicional, vocaliza en algunos momentos, hace un *glissando*, *boca chiusa* y también tiene partes donde Cunha pide “*fala quase canto*” [habla casi canto], el *sprechgesang*. El compositor pide un “*vibrato com exagero*” [vibrato con exageración] en dos momentos distintos para el trombón.

En el compás 34 el compositor escribe para el cantante “(*apontando, ofendendo o trombone*)” [apuntando, ofendiendo al trombón], cuando este pronuncia la palabra Lacayo, con dinámica *f* (*forte*) y el efecto de “habla casi canto”. Como respuesta, el trombón toca una célula melódica descendiente con dinámica *p* (*piano*) parando en la nota *Si 1*, con “*vibrato com exagero*” [vibrato con exageración]. El compositor escribe para trombón en este momento: “(*desdenhando o cantor*)” [desdeñando al cantante].

<sup>215</sup> Traducción nuestra de: “*Lá /... / Não /... / Caio /... / Lacaio, não caio lá. /... / Lá /... / Não /... / Cairei /... / Não cairei /... / Lacaio do rei não sere!*” (CUNHA, 2011).

En la sección final, a partir del compás 60 con anacrusa, cuando el tenor pasa a repetir los versos “Lacayo, no caigo allá. / Lacayo del rey no seré.”, tenor y trombón hacen un contrapunto imitativo hasta el final. En el compás 60 Cunha escribe para el tenor, “caminando y danzando”, y “siguiendo al cantante”, para el trombón. El compositor hace uso de un *ritornello* y escribe “*repetir o necessário para completar a ação*” [“repetir lo necesario para completar la acción”], en el último sistema de la partitura. Tenor y trombón concluyen la obra con una corchea, en unísono en la nota *Fa 2*, seguida de pausa de corchea y pausa de semínima con calderón. *Diálogo* es una obra de carácter crítico y jocoso al mismo tiempo.<sup>216</sup>

#### V.1.9 O Homem Só [El Hombre Solo]

(para un percusionista–bailarín, percutiendo el propio cuerpo, iluminación)

Sin texto.

Dedicado a Kemuel Kesley Ferreira dos Santos.

[Abril/2016].

---

<sup>216</sup> Un registro de vídeo del estreno de esta obra por Vinicius Guimarães (tenor) y Jackes Douglas Nunes Ângelo (trombón), fue realizado el 28/06/2011, en el Teatro de la *Escola de Música e Artes Cênicas* de la *Universidade Federal de Goiás* (ESTERCIO MARQUES CUNHA, 2011).







*O Homem Só* [El Hombre Solo] fue compuesta en 2016 por Cunha y es su última obra en el género Música-Teatro, hasta el momento. La pieza fue dedicada al percusionista Kemuel Kesley Ferreira dos Santos, que la estrenó en su Recital de Maestría realizado en el mismo año, en Goiânia.

En la partitura, en la primera página, Cunha (2016) escribe orientaciones para el intérprete: “La pieza está pensada para un percusionista-bailarín, percutiendo el propio cuerpo. Las improvisaciones deben ser hechas teniendo como ritmo básico el siguiente” (CUNHA, 2016).<sup>217</sup> El compositor determina la semínima más o menos a 60 BPM y escribe 15 compases con células rítmicas variadas en división cuaternaria (lo equivalente a cuatro semínimas para cada compás), como sugerencias para la improvisación. A pesar de que estas células son cuaternarias, Cunha no presenta una fórmula de compás en ningún momento de la obra.

El percusionista deberá utilizar efectos vocales también. Cunha (2016) escribe: “Ta, To, PaTaPa = explosiones vocales; a\_\_\_\_, i\_\_\_\_, o\_\_\_\_ = vocales prolongadas sin ataque. Cualquier altura; Pa\_\_\_\_, Ti\_\_\_\_ = vocales prolongadas con ataque inicial; susurrar” (CUNHA, 2016).<sup>218</sup>

La iluminación es solamente un foco de luz. “*O corpo sempre no foco de luz*” [El cuerpo siempre en el foco de luz] pide el compositor desde el inicio de la obra. El percusionista debe estar en posición fetal, en el tablado, para empezar su *performance*. Después de mucha acción y movimiento el percusionista-bailarín termina la obra de pie. El compositor escribe en el final de la partitura: “*Voltando gradativamente ao ponto inicial. Em pé. Fazer ritmo com o mínimo de movimento até congelar*” [Volviendo gradualmente al punto inicial. En pie. Marcar ritmo con el mínimo de movimiento hasta congelar] (CUNHA, 2016).

Sobre *O Homem Só* [El Hombre Solo], SANTOS (2017) dice:

En esa obra la sonoridad explorada proviene de la percusión corporal y vocalización de fonemas y ruidos. La exploración del cuerpo en los planos bajo, medio y alto juntamente con el recurso de la mímica resultan en el

<sup>217</sup> Traducción nuestra de: “*A peça está pensada para um percussionista – bailarino, percutindo o próprio corpo. As improvisações devem ser feitas tendo como ritmo básico o seguinte*” (CUNHA, 2016).

<sup>218</sup> Traducción nuestra de: “*Ta, To, PaTaPa = explosões vocais; a\_\_\_\_, i\_\_\_\_, o\_\_\_\_ = vogais prolongada sem ataque. Qualquer altura; Pa\_\_\_\_, Ti\_\_\_\_ = vogais prolongada com ataque inicial; sussurrar*” (CUNHA, 2016).

efecto escénico visual que aproxima, desde nuestro punto de vista, la *performance* musical con la danza. (SANTOS, 2017, p. 5).<sup>219</sup>

*O Homem Só* [El Hombre Solo] es un monólogo donde la danza y la música, a través de la voz y de la percusión corporal, se unen. El percusionista–bailarín trabajará con su cuerpo entero para compartir y entregar su *performance* al público.<sup>220</sup>

## V.2 Análisis de las obras seleccionadas

En este tópico trataremos sobre las dos obras que seleccionamos para un análisis más detallado. Son ellas: *O Guarda-Noite* [El Sereno] (1977) y *Tempo* [Tiempo] (1978). Los criterios que utilizamos para la elección de estas dos obras específicas se enumeran a continuación.

*O Guarda-Noite* y *Tempo* son las dos primeras obras compuestas por Estercio Marquez Cunha en el género Música-Teatro y ambas fueron escritas en el final de los años 70: en junio de 1977 y marzo de 1978, respectivamente. Como vimos en el Capítulo II, la segunda mitad del siglo XX fue un importante periodo para la historia de la música occidental y, especialmente para Cunha, la década de 1970 fue un periodo de muchos descubrimientos y significativos cambios estéticos. Las dos obras que elegimos fueron compuestas en Brasil, antes de que el compositor se trasladara a Estados Unidos de América para sus estudios de Maestría y Doctorado en el Estado de Oklahoma.

La primera obra, *O Guarda-Noite*, tiene texto: el poema homónimo de la poetisa Yêda Schmaltz. Esta es una obra que ejemplifica el tratamiento que muchas obras compuestas para coro y voz solista reciben del compositor. La obra vocal de Cunha es una parte importante de su catálogo de obras. La segunda obra, *Tempo*, es instrumental, ejemplificando dos maneras distintas que Cunha utiliza para sus composiciones en el género Música-Teatro. El compositor tiene otras dos obras sin texto en este género: *Brincadeiras no Piano* [Juegos en el Piano] (junio/1983) y *O Homem Só* [El Hombre Solo] (abril/2016).

<sup>219</sup> Traducción nuestra de: “Nessa obra a sonoridade explorada provém da percussão corporal e vocalização de fonemas e ruídos. A exploração do corpo nos planos baixo, médio e alto juntamente com o recurso da mímica resultam no efeito cênico visual que aproxima, sob nosso ponto de vista, a *performance* musical com a dança” (SANTOS, 2017, p. 5).

<sup>220</sup> La *performance* del estreno de *O Homem Só* [El Hombre Solo], realizado por Kemuel Kesley Ferreira dos Santos en Goiânia, fue filmada (*O HOMEM SÓ*, 2016).

En las dos obras seleccionadas la temática y la presencia femeninas son factores relevantes. En *O Guarda-Noite* el compositor explica, en la partitura, que la interpretación deben realizarla solamente mujeres. El poema habla sobre una mujer insomne y solitaria, que sufre por su amor que la abandonó. En *Tempo* el personaje principal, que toca una cadena, debe ser interpretado preferencialmente también por una mujer, representando la condición femenina en América Latina en aquel momento histórico de final de los años 70.

Verificamos también relaciones muy próximas entre estas dos composiciones y los textos escritos y publicados por Cunha en el mismo periodo: el final de los años 70 y el inicio de los años 80. Estos textos fueron comentados en el Capítulo IV. Observamos también una característica común entre *O Guarda-Noite* y *Tempo*: ambas tratan en su temática de la cuestión del tiempo, del paso del tiempo. Esta es una cuestión que aparece en diferentes obras del compositor. Por fin, en *Tempo* el silencio aparece como elemento estructural. Esta es una característica significativa y que también aparece en muchas de las obras de Cunha. Siguiendo el orden cronológico de las composiciones, analizaremos primeramente *O Guarda-Noite* y, a continuación, *Tempo*.

### V.2.1 *O Guarda-Noite* [El Sereno]

Dividiremos nuestro análisis en dos partes distintas: V.2.1.a - El Texto en *O Guarda-Noite* [El Sereno] y V.2.1.b - La Música en *O Guarda-Noite* [El Sereno].

#### V.2.1.1 El texto en *O Guarda-Noite* [El Sereno]

En *O Guarda-Noite* [El Sereno], primera obra compuesta por Estercio Marquez Cunha, en el género Música-Teatro, en 1977, el texto utilizado fue el poema homónimo escrito por la poetisa Yêda Schmaltz. Cunha y Schmaltz fueron amigos y colegas de trabajo en la *Universidade Federal de Goiás*, donde ambos fueron profesores durante muchos años.

## A) La poetisa:

Yêda Schmaltz nació en Tegipió - Área Metropolitana de Recife, en el Estado de Pernambuco, Brasil, el 08 de noviembre de 1941. Aunque pernambucana de nacimiento, enseguida la poetisa se trasladó al Estado de Goiás, donde vivió su vida y su arte. El apellido Schmaltz es de uno de sus abuelos, que era un arquitecto alemán. El otro abuelo fue un poeta brasileño.

Yêda Schmaltz se licenció en Letras Vernáculas y en Derecho. Además de poesía, también escribió ficción, ensayo, fue artista plástica y profesora universitaria. En su carrera de docente universitaria actuó en las áreas de teoría literaria, estética, historia del arte y sociología del arte.

Su estreno en la literatura fue en 1964, con el libro *Caminhos de mim* [Caminos de mí] (poesía), edición de la *Escola Técnica Federal de Goiás*, en Goiânia. Después de este primer libro, publicó otros diecinueve, dos de cuentos, cuatro antologías poéticas, un ensayo y doce de poesía. Schmaltz participó también en veinticinco antologías de poesía, en Brasil y en otros países.

En su carrera de escritora recibió varios títulos, medallas, diplomas, reconocimientos por su trabajo artístico y premios literarios. Schmaltz también colaboró con innumerables periódicos y revistas literarias de todo Brasil. Como directora del *Instituto Goiano do Livro* [Instituto Goiano del Libro] creó colecciones literarias para la publicación de autores goianos y un consejo editorial. El 16 de mayo de 2001, la poetisa asumió el sillón n.1 de la *Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás* [Academia Femenina de Letras y Artes de Goiás], en Goiânia.

Como artista plástica realizó tres exposiciones individuales, participó en algunas colectivas y salones. En esta área ella recibió algunos premios. Yêda Schmaltz falleció a los 61 años de edad, el 10 de mayo de 2003, en el *Hospital da Beneficência Portuguesa* [Hospital de la Beneficencia Portuguesa] en São Paulo, después de una complicada cirugía de un aneurisma.

## Ilustración 58 – Yêda Schmaltz (1941-2003)



Fuente: José Afonso

**B) El libro:**

El poema *O Guarda-Noite* [El Sereno] integra el libro *O Peixenauta* [El Peznauta], de Yêda Schmaltz, cuya primera publicación fue en Goiânia en el año 1975, por la Editorial Oriente. La publicación fue posible gracias al Premio de la Beca de Publicaciones Hugo de Carvalho Ramos. Después, en el año 1983 se publicó la segunda edición, por la Editorial Anima, también en Goiânia. En esta segunda edición, se publicó un anexo al final del libro con la partitura manuscrita de la composición de Estercio Marquez Cunha en el género Música-Teatro, *O Guarda - Noite* [El Sereno], con fecha de 16 de junio de 1977 y basada en el mismo poema *O Guarda-Noite*.

En su primera edición, *O Peixenauta* recibió una crítica elogiosa del periódico del Vaticano, *L'Osservatore Romano*, por su contribución a la poesía en 1975, el Año Internacional de la Mujer. Junto a Yêda Schmaltz fueron elogiadas también, otra escritora brasileña llamada Stella Leonardos y las españolas Julia de Ruschi y Anna

Maria Beneyto, en el artículo “*Poesia femminile odierna de lingue iberiche*”, publicado en el Vaticano, Roma, el 05 de marzo de 1976, firmado por Giuseppe Carlo Rossi.<sup>221</sup>

Explicando el título del libro, Yêda Schmaltz (1983) dijo:

El propio neologismo propone exactamente una reflexión sobre el momento crítico en el que vive el hombre. El avance tecnológico, las conquistas de la Ciencia han hecho que el hombre conquiste los espacios, someta a la naturaleza, salga como nauta a la exploración del mundo exterior. Por otro lado, la tierra que se encuentra inmersa en la miseria, en el crimen, es el territorio del pez, el ser de las profundidades, ser de la tierra. Ante esto, el artista descubre lo irreconciliable, la tensión, el momento crítico el Pez Nauta o PEZNAUTA. (SCHMALTZ, 1983, p. 143).<sup>222</sup>

La reflexión que la poetisa propuso a través de su libro *O Peixenauta* se alinea con muchas de las preocupaciones y críticas que el compositor expresó por medio de sus textos publicados u obras compuestas en el mismo periodo. Schmaltz y Cunha tenían afinidades estéticas y realizaron una alianza través de *O Guarda-Noite*.

El compositor participó en el Programa de Lanzamiento del libro en noviembre de 1975, realizado en la residencia del escritor Bariani Ortêncio,<sup>223</sup> en Goiânia. Fue responsable por el sonido, por los efectos sonoros y por la elección de las músicas presentadas en el evento, que tuvo la participación de artistas plásticos, actores y actrices, además de la poetisa Yêda Schmaltz.

<sup>221</sup> Sobre el libro *O Peixenauta*, Giuseppe Carlo Rossi (1976) escribió: “*Il motivo ispiratore è una riuscita poetizzazione della spinta – che giunge all’angoscia – dell’anima umana odierna, ad andare oltre gli spazi dentro i quale ha vissuto per tanti millenni: il persce-navigante che va per le vie più audaci e per gli “spazi interminati” (di leopardiana terminologia e di odierno significato cosmico). Ma è el motivo di una donna che ripiegando sul proprio intimo incatena in se stessa una immensità infinita nelle sue proporzioni ma piccolissima nella trepidazione del proprio io femminile: “Sono più grande del mondo perché esso sta dentro tutto nei miei occhi”* (ROSSI apud SCHMALTZ, 1983, p. 148).

<sup>222</sup> O próprio neologismo propõe exatamente a reflexão sobre o momento crítico em que vive o homem. O avanço tecnológico, as conquistas da Ciência fizeram com que o homem conquistasse os espaços, subjugasse a natureza, saísse como nauta à exploração do mundo exterior. Por outro lado (*sic*) a terra que se encontra mergulhada na miséria, no crime, é o território do peixe, o ser das profundezas, ser da terra. Diante disso o artista descobre o inconciliável, a tensão, o momento crítico o Peixe Nauta ou PEIXENAUTA (SCHMALTZ, 1983, p. 143).

<sup>223</sup> Waldomiro Bariani Ortêncio, conocido como Bariani Ortêncio, nació en Igarapava, en el Estado de São Paulo, en 24 de julio de 1923. Escritor, folclorista y compositor que vive en Goiânia desde su adolescencia. Su obra es conocida por tratar sobre aspectos de la cultura goiana. Para más informaciones sobre la vida y la obra de Ortêncio, asistir: DOCUMENTÁRIO – Bariani Ortêncio (2018).





**C) Copia de la portada y de la contraportada del libro *O Peixenauta*:**

La propia Yêda Schmaltz, que también era artista plástica, hizo la portada y la contraportada de la segunda edición de su libro *O Peixenauta*. En la portada, utilizó una imagen de Vitoria (Niké) de Samotracia, escultura helenística esculpida en la proa de un navío. En la contraportada, transformó esta misma imagen en un pez, recortándola e invirtiéndola. También añadió varias estrellas y el verso: “*Sou maior que o mundo porque ele cabe inteiro nos meus olhos.*” [Soy más grande que el mundo porque él cabe entero en mis ojos.] (SCHMALTZ, 1983, contraportada, traducción nuestra).

Ilustración 60 – Portada de *O Peixenauta*

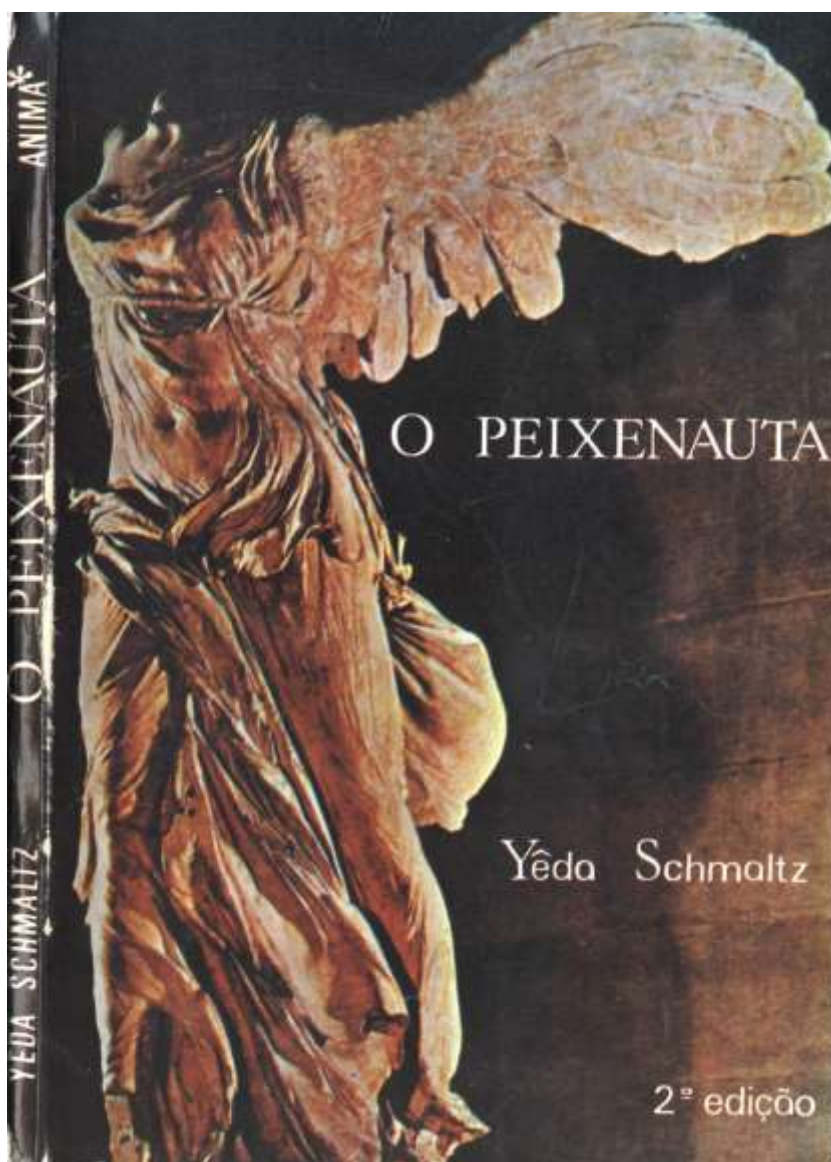


Ilustración 61 – Contraportada de *O Peixenauta*

#### D) Copia del poema *O Guarda-Noite*:

Yêda Schmaltz, en verdad, escribió cinco poemas titulados *O Guarda-Noite I*, *II*, *III*, *IV* y *V*. A continuación, mostraremos una copia de este ciclo de poemas tal y como está en la segunda edición del libro *O Peixenauta*. Entre *O Guarda-Noite II* y *O Guarda-Noite III* la poetisa añadió una ilustración del artista plástico goiano Siron Franco (1947 - ).<sup>224</sup> *O Peixenauta* tiene varias ilustraciones de Siron Franco, realizadas especialmente para el libro.

<sup>224</sup> Siron Franco nació en la antigua capital del Estado de Goiás, la ciudad de Goiás, en 1947. En 1950 se trasladó a Goiânia. Es un artista plástico reconocido nacional e internacionalmente (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2018).

Ilustración 62 – *O Guarda-Noite I*

## O GUARDA-NOITE I

O guarda-noite  
guardando  
a noite  
tres  
noitada.

No seu bolso  
uma atrás  
da outra  
as estrelas  
per  
filadas.

A rua  
escondida  
envergonhada  
está vazia  
da lua.

(Pois a lua  
lã-e-terna  
está deitada  
no polegar  
esquerdo  
soturno  
do guarda  
noturno.)

Ilustración 63 – *O Guarda-Noite II*

## O GUARDA-NOITE II

A noite está  
só  
rindo  
e o guarda-noite  
ganha  
o poema de quem  
roubou-me  
o sono  
e que não é  
exata  
mente  
o guarda-noite  
pois está  
dorm'  
indo,



Ilustración 64 – Ilustración de Siron Franco para el poema *O Guarda-Noite*



Ilustración 65 – *O Guarda-Noite III*

## O GUARDA-NOITE III

Poema flor  
do mal'  
feitor  
— à Baudelaire —

( Um ladrão  
pousou a flor  
na minha  
mão.)

Des  
petalo  
a noite  
como um  
mal-me-quer.

Ilustración 66 – *O Guarda-Noite IV*

## O GUARDA-NOITE IV

O apito  
para  
nóico  
si-l-fa  
seu grilo  
grilo  
heróico.

De noite  
o guarda-noite  
não dorme:  
é diurno  
diu  
turno  
e uni  
forme.

Tem olho  
de aster'  
óide  
e corpo  
de celul'  
óide  
o noivo  
da noite  
morna.

---



Ilustración 67 – *O Guarda-Noite V*

## O GUARDA-NOITE V

O guarda-noite  
sem nome  
com seu noturno  
apel'  
ido.

( O guarda-noite  
negro  
e colorido.)

De noite  
esqueço o  
sono  
e guardo  
o guarda-noite  
pelo  
olvido  
(ou  
vido).

### E) Traducción del ciclo de poemas *O Guarda-Noite* al español:

Hicimos una traducción del ciclo de poemas *O Guarda-Noite*, escrito por Yêda Schmaltz, del portugués al español. Sabemos de la dificultad de traducir cualquier texto, y esta dificultad crece bastante cuando la tarea es traducir un poema. Aunque las dos lenguas tengan el mismo origen y sean muy semejantes, como es en nuestro caso, cada lengua posee su propia sonoridad y su propio ritmo. Y cuando un poeta escribe un poema está pensando en determinados sentidos, ritmos y sonoridades, que son propios de la lengua.

Hemos intentado, en nuestra traducción, mantener al máximo el sentido, la sonoridad y el ritmo del poema original. Sabemos que esto no es totalmente posible y muchas veces hay pérdidas en el proceso de traducción. El momento de la elección de una palabra u otra, una expresión u otra, un verbo u otro, es siempre muy difícil para quien hace la traducción de un poema.

Deseamos comentar tres momentos distintos de nuestra traducción, donde creemos que estas pérdidas están presentes. Uno de estos momentos fue en el segundo verso de la última estrofa de *O Guarda-Noite I*. Yêda Schmaltz escribió “*lã-e-terna*”, refiriéndose a la luna. En portugués este verso permite un juego con las palabras *lã*, *e*, *terna*, *eterna*, *lanterna*, que en español se dicen respectivamente [lana, y, tierna, eterna, linterna]. En nuestra traducción optamos por escribir “lana-y-tierna”.

Otro momento fue en el cuarto verso de *O Guarda-Noite IV*, cuando la poetisa escribió “*si-l-fa*”, refiriéndose al pito paranoico del sereno. En portugués, el verbo *silfar* escrito por separado, como aparece en el poema, nos permite interpretar este verso como una alusión a las dos notas musicales *Si* y *Fa*: el tritono, el intervalo que crea tensión y pide una resolución, el llamado *Diábolos en Música*. En español se pierde esta posibilidad de interpretación, pues el verbo citado se dice [silbar]. Hemos escrito “si-l-ba” en nuestra traducción.

El último momento que deseamos comentar es en la última estrofa de *O Guarda-Noite V*, en los dos últimos versos. En portugués, Yêda Schmaltz escribió: (*ou / vido*). En portugués existe el verbo *vidar*, que significa plantar vides. La poetisa aquí juega con la palabra “*ouvido*” y con la expresión “*ou vido*”, que en español serían [oído] y [o planto vides], respectivamente. En nuestra traducción hemos optado por escribir “(o / ído).” para mantener la rima, el ritmo y la sonoridad de los

dos últimos versos del poema. Pero la posibilidad de terminar *O Guarda-Noite V* con el sentido de plantar vides da otra dimensión a la finalización del ciclo de poemas.

A pesar de todas las pérdidas y dificultades que se presentan en cualquier traducción, creemos que merece la pena traducir y fue nuestro objetivo. Es importante no olvidar de que esta traducción que aquí presentamos es solamente una de las posibilidades de traducción para el ciclo *O Guarda-Noite*. Muchas otras posibilidades existen y si hubiera, por ejemplo, diez traductores con la tarea de traducir *O Guarda-Noite*, tendríamos diez versiones distintas en la traducción al español.

**EL SERENO I**

El sereno  
    guardando  
        la noche  
des  
velada.

En su bolsillo  
una tras  
    la otra  
las estrellas  
per  
filadas.

La calle  
escondida  
avergonzada  
está vacía  
de la luna.

(Pues la luna  
lana-y-tierna  
está acostada  
en el pulgar  
    izquierdo  
        soturno  
del guarda  
    nocturno.)

**EL SERENO II**

La noche está  
sola  
riendo  
y el sereno  
recibe  
el poema de quien  
me robó  
el sueño  
y que no es  
exacta  
mente  
el sereno  
pues está  
durm'  
iendo.

**EL SERENO III**

Poema flor  
del mal'  
hecho  
— a la Baudelaire —

(Un ladrón  
posó la flor  
en mi  
mano.)

Des  
hojo  
la noche  
como un  
mal-que-rer.

**EL SERENO IV**

El pito  
para  
noico  
si-l-ba  
su grito  
grillo  
heroico.

De noche  
el sereno  
no duerme:  
es diurno  
diu  
turno  
y uni  
forme.

Tiene ojos  
de aster'  
oide  
y cuerpo  
de celul'  
oide  
el novio  
de la noche  
templada.

**EL SERENO V**

El sereno  
sin nombre  
con su nocturno  
sobre'  
nombre.

(El sereno  
negro  
y colorido.)

De noche  
no recuerdo el  
sueño  
y guardo  
al sereno  
por el  
olvido  
(o  
ído).



### V.2.1.2 La música en *O Guarda-Noite*

#### **A) *O Guarda-Noite*: portada y página 1 manuscritas:**

Presentamos, a continuación, una copia de la portada y de la página 1 de la partitura manuscrita de *O Guarda-Noite*, de la misma manera que aparecen en el Anexo I, al final de la segunda edición del libro *O Peixenauta*. Aunque la Música-Teatro *O Guarda-Noite*, fue compuesta por Cunha en junio de 1977, la partitura solamente fue publicada en 1983, con la segunda edición del libro de Yêda Schmaltz.

Consideramos que la partitura manuscrita tiene el valor de documento. Siempre que es posible el acceso al original de una obra, tenemos la oportunidad de aclarar dudas directamente a partir de las anotaciones del compositor. Por mejor que sea o esté editada una copia en el ordenador, no se puede comparar con un manuscrito firmado por el propio compositor. El original mantendrá siempre su debida importancia y significado. Por esto presentamos la partitura manuscrita completa en los Anexos, al final de este trabajo.

Ilustración 68 – Manuscrito de la portada y página 1 de O Guarda-Noite

O Guarda-Noite  
 Para uma voz feminina, pequeno coro feminino,  
 uma flauta, um violão

Estêrcio Marques Cunha

baseado no poema "o guarda-noite"  
 de Sida Schmalz

convencões

■ - fala obscura. Não deixar perceber o que se fala, exceto onde indicar a palavra

■ - Sussurrar (aspirado)

↘ ↙ - fala quase canto seguir a direção dos sinais

a — u — vogal prolongada, sem altura definida. seguir a direção da linha

m - (violão) - Orientar levemente a unha na corda vibrante

• - notas harmônicas sem duração definida

~ ondulação sonora - na flauta

— 1 —

sendo possível pede-se efeitos de luz - claro/escuro - sobre as ações em destaque Mas nunca luz colorida

Estêrcio Marques Cunha

O guarda-noite

CANTO a cantora está escondida no coro.

CORO a coroa deve ter movimento lento e uniforme do corpo.

FLAUTA a flauta e o violão ocupam o fundo da cena nos lados opostos

VIOLÃO

*lento*  
 GUA-DA NOI-TE GUA-DOU-DO A NOI-TE TAEI-NOI-TA-PA  
*mf*

CORO fala - com muita ingenuidade

NO SEU BOLSO... UMA ATRAS DA OUTRA AS ESTRELAS PERFILADAS

CORO *lento - divisi*

FLAUTA *lento*

VIOLÃO *pp*

CANTO fala - com carinho

POIS A LUA...

CORO *ppp*

FLAUTA *ppp*

VIOLÃO *p*

EU-A EI-CO-RI-RO EU-VÊ-ÇO-MAN-DA EU-TA-VÁ-NI-DA LU-A

## **B) Partitura de *O Guarda-Noite* (Sibelius):**

Hicimos una copia editada de *O Guarda-Noite* por medio del programa de edición de partituras *Sibelius*. Nuestro objetivo fue hacer una partitura para facilitar el análisis musical y también una futura interpretación de la obra, ya que leer una partitura manuscrita es casi siempre mucho más difícil que leer una editada.

Sin embargo, son necesarias dos observaciones sobre esta copia. La primera de ellas es sobre las convenciones que aparecen en la portada. En nuestra edición hubo pequeñas diferencias en los símbolos. Las diferencias fueron tan solo con relación al dibujo, debido a las limitaciones de representación del ordenador. No fue posible reproducir de manera idéntica los símbolos dibujados por el compositor. Esto ocurre en el primer símbolo, para “habla oscura”, y en el último, para “ondulación sonora en la flauta”. Pero, creemos que esto no perjudicará en absoluto la comprensión o la ejecución de la obra, puesto que se mantuvo la coherencia entre el nuevo símbolo y la partitura.

La segunda observación, que consideramos más importante, es sobre la numeración de los compases. Decidimos, contrastando con el original, añadir una numeración de los compases en nuestra edición. En *O Guarda-Noite* el compositor escribió en muchos momentos sin las rayas del compás. En la mayor parte del tiempo, en ese caso, la partitura es realmente sin compases. Pero hicimos, vamos a definirlo así, una numeración flexible. Algunas veces, cuando no hay compases, numeramos los sistemas. Esto sucede, por ejemplo, en la primera página. No hay compases en toda la primera página, pero numeramos los tres sistemas como 1, 2 y 3.

Reiteramos: solamente lo hicimos con el objetivo de facilitar la visualización durante el análisis de la obra. El lector, de esta manera, podrá localizar rápidamente cada parte que se cita, se comenta o analiza. También en una futura ejecución de *O Guarda-Noite*, esta numeración podrá facilitar el estudio en grupo de la partitura, así como los ensayos de los intérpretes. Pedimos al lector de nuestro trabajo que interprete nuestra numeración de esta manera y que la utilice con estas finalidades. Y añadimos que no queremos crear compases que no existen en el original ni alterar el sentido métrico de la obra. No deseamos poner rayas imaginarias en *O Guarda-Noite*, pues esto cambiaría totalmente la intención del compositor.

Una vez traducido el ciclo de poemas *O Guarda-Noite* del portugués al español, hicimos también una adaptación de la partitura editada de *O Guarda-Noite* (Sibelius) para el español: *El Sereno* (Sibelius). La partitura editada de *El Sereno* (Sibelius), completa, con traducción del texto y también los comentarios sobre los cambios y adaptaciones musicales realizados para la versión en español se encuentran en los Anexos al final de este trabajo.

La partitura editada de *O Guarda-Noite* (Sibelius) solamente se presentará completa en este trabajo para facilitar al lector la visualización de las observaciones del análisis de la partitura, que es el próximo tópico de este capítulo, sin necesidad de consultar los Anexos.

Ilustración 69 – Partitura de *O Guarda-Noite* editada

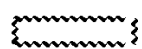


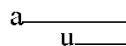



# O Guarda-Noite

para uma voz feminina, pequeno coro feminino,  
uma flauta, um violão

## Estercio Marquez Cunha

baseado no poema "*O Guarda-Noite*",  
de Yêda Schmaltz

### CONVENÇÕES

-  - Fala obscura. Não deixar perceber o que se fala, exceto onde indicar a palavra.
-  - Sussurrar (aspirado).
-  - Fala quase canto. Seguir a direção dos sinais.
-  - Vogal prolongada, sem altura definida. Seguir a direção da linha.
-  - (Violão) - Encostar levemente a unha na corda vibrante.
-  - Notas harmônicas sem duração definida.
-  - Ondulação sonora na flauta.

Sendo possível pede-se efeitos de luz - claro/escuro - sobre as ações em destaque. Mas nunca luz colorida.

## O Guarda-Noite

1

Estercio Marquez Cunha

1

Canto	A cantora está escondida no coro.
Coro	O coro deve ter movimento lento e uniforme do corpo.
Flauta	A flauta e o violão ocupam o fundo da cena.
Violão	em lados opostos.

*lento*

*mf* O guar-da-noi-te guar-dan-do a noi-te tres-noi-ta-da. *rall. . . . .*

*pp*

2 *fala - com muita ingenuidade*

Canto	NÃO SEU BOLSO... UMA ATRÁS DA OUTRA... AS ESTRELAS PERFILADAS.
Coro	
Flauta	
Violão	

*lento - divisi*

*mf* A

*lento*

*pp*

*pp*

3 *fala com carinho*

Canto	POIS A LUA...
Coro	ru-a es-con-di-da en-ver-go-nha-da es-tá va-zi-a da lu-a.
Flauta	
Violão	

*ppp*

*p*

4

Canto

LÂ-E-TERNA ESTÁ DEITADA NO POLEGAR ESQUERDO SOTURNO DO GUARDA

Coro

Flauta

Violão

5

Canto

NOTURNO.

O coro assume a posição de um vértice, escondendo atrás a cantora.

Coro

A flauta e o violão caminham para os lados do vértice, em atitude de seres-teiros.

Flauta

Violão

*(não interromper)*

F C V

*lento - seresta*

*lento - seresta*

*lento - seresta*

*mf*

*mf*

9

Canto

Coro

Flauta

Violão

*rall....*

*a tempo*

*mf*

*3*

*rall.*

*f*

*mf*

*A*



15

Canto

nói - te es-tá só rin-do e o guar-da-nói-te ga-nha o po - e - ma de quem rou-

Coro

Flauta

Violão

*p*

19

Canto

bou-me o so-no e que não é e-xa-ta-men-te o guar-da-nói-te

Coro

Flauta

Violão

*cresc.*

23

Canto

po - is es-tá dor - min - do.

Coro

Flauta

Violão

*mf*

29

Canto

Coro

Flauta

Violão

*lento - arrastado* (*divisi*)

Po - e - ma flor do mal' fei - tor

A flauta e o violão caminham lentamente para o fundo.

31

Canto

Coro

Flauta

Violão

*gutural*  $\frac{3}{3}$  - *gemido*

*rall.* à Bau-de-laire

Enquanto o violão sola, (não deve estar em lugar de destaque), o coro, que está na posição  $\nabla$ , se abre lentamente, mostrando a cantora:

$\nabla C \rightarrow | C |$

(mediato ao coro) *lento*

*mf*

33

Canto

Coro

Flauta

Violão

*mf cresc.* *f* *mf*

38 *fala*

Canto: UM LADRÃO POUSOU A FLOR NA MINHA MÃO

Coro

Flauta

Violão: *rall.*

40

Canto: Des-pe-ta-lo a noi-te co-mo um mal-me-quer. A cantora caminha para longe do coro, em direção ao público.

Coro: *(seguir o ritmo da solista)* Des-pe-ta-lo a noi-te co-mo um mal-me-quer. Po-c-ma flordo

Flauta: *ppp* A flauta se aproxima da cantora.

Violão

42

Canto: Um ladrão pousou a flor na minha mão. Durante a ação que se segue, o crescendo e o acellerando devem ser acompanhados de agitação gradativa entre os participantes.

Coro: mal' fei-tor divisi

Flauta: *ppp* falar na boca da flauta, acompanhando o ritmo da cantora normal

Violão: (sem interrupção) p

*crescendo e acellerando*

44

Canto

mão flor *f* mal *f* noi - te

Coro

po-e-ma a la-drão feitor

Flauta

*mf* *mf* *f*

Violão

*p* *f* *f*

45

Canto

*f* mal - me - quer

Coro

lo *normal*

Flauta

*mf* *ff*

Violão

*ff*

A cantora vira de costta para o público. O coro, a flauta e o violão devem permanecer estáticos durante o "glissando" seguinte.

O a - pi-to paranóico silfa seu grito grilo heróico. *ff* glissando lentamente

*f* falar na boca da flauta

47

Canto

Coro

*mf* *f*

Flauta

*mf* *f*

Violão

*f* *f* *p* tamborilar nas cordas

*divisi* *paranóico*

48

*Lentamente*

Canto

a cantora  
se volta  
para o público e, com  
expressão  
de angústia,  
diz em tom  
confidencial.

*afrito*

De noi - te o guar-da-noi - te não dor-me:

*mf*

Coro

*frulato*

*f*

Flauta

Violão

*p*

50

*gutural - gemido*

Canto

*f* é di-tur-no di-u - tur-no e u-ni - for-me.

*rall. e dim.*

*Improvisar com risos lascivos e cantar vago*

Coro

Flauta

Violão

52

*sussurrando - com desejo*

Canto

Tem olho de asteróide e corpo de celulóide o noivo da noite morna.

gestos de deses-  
pero em silêncio

Coro

*divisi*

*a* *p* celulóide  
(solo)

Flauta

Violão

53

Canto

Coro *morna*  
noi - te po - e - ma

Flauta

Violão

54

Canto *com desespero*  
Um ladrão pousou a flor na minha mão.

Coro

Flauta

Violão *f* *rall.* *p*

56

Canto *divisi*

Coro *pp*

Flauta

Violão *f* *rall. ....*

58

Canto

Coro *pp*  
 O GUARDA-NOITE SEM NOME COM SEU NOTURNO APELIDO.  
*mf* narrativo - explicado

Flauta

Violão

59

Canto

Coro *pp*  
 O GUARDA-NOITE NEGRO E COLORIDO.  
*lento*

Flauta *p* *mf*

Violão *p* *mf*

A cantora se aproxima do coro, fatigada.

61

Canto *fala normal - lento*  
 DE NOITE ESQUEÇO O SONO E

Coro

Flauta

Violão

63

Canto GUARDO O GUARDA-NOITE PELO OLVIDO... OU VIDO.

Coro A cantora caminha para dentro do coro, o qual se fecha como uma porta.

Flauta

Violão

16/06/1977

### C) Análisis de la partitura

Como ya mencionamos en este capítulo, el poema *O Guarda-Noite* fue publicado en 1975, en el libro *O Peixenauta* [El Peznauta] de la poetisa Yêda Schmaltz. Esterco Marquez Cunha compuso la obra *O Guarda-Noite* en el género Música-Teatro, basado en el poema homónimo de Yêda Schmaltz, en Goiânia, en 1977. El estreno de *O Guarda-Noite* tuvo lugar seis años después, en 1983, por el *Coro Música Experimental*, en Goiânia. En este primer montaje la soprano Lilly Abreu<sup>225</sup> fue la solista y la dirección escénica la realizó la Profesora Edmar Ferretti.<sup>226</sup>

Solamente en 1994, once años más tarde, se realizó el segundo montaje de *O Guarda-Noite*. De esta vez, con alumnas de los cursos de Licenciatura en Música y Licenciatura en Artes Plásticas de la *Universidade Federal de Goiás*. La cantante Débora di Sá<sup>227</sup> hizo el papel de solista y la dirección y coordinación generales

<sup>225</sup> Lilly Abreu estudió Canto en la *Universidade Federal de Goiás* e hizo Maestría en Voz en la *Carnegie Mellon University*, en la ciudad de Pittsburgh, en el Estado de Pensilvania, en los Estados Unidos de América. Profesora de Canto, tiene una carrera internacional como cantante. (PITTSBURGH CONCERT SOCIETY, 2020).

<sup>226</sup> De acuerdo con Martins (2018), Edmar Ferretti nació en Campinas, en el Estado de São Paulo, el 23 de noviembre de 1936. Pianista, cantante y actriz, fue profesora de Canto y directora de coro en la *Universidade Federal de Goiás*, en Goiânia, y también en la *Universidade Federal de Uberlândia*, en el Estado de Minas Gerais. Desarrolló un importante papel como intérprete, directora y profesora de música contemporánea en Brasil.

<sup>227</sup> Cantante, compositora, actriz y artista de circo, Débora di Sá es una artista talentosa y versátil. Formada en Canto por la *Universidade Federal de Goiás*, tiene Cds grabados. Desarrolla proyectos que unen Teatro, Música y Danza Aérea (DEBORADISA, 2020). Para conocer un poco sobre el arte de Débora di Sá, visite su canal en YouTube, intitolado Débora Sá, disponible en: <https://www.youtube.com/user/deboradisa>.



estuvieron a nuestro cargo, junto a la Profesora Denise Felipe.<sup>228</sup> Esta segunda presentación es la que comentamos en el tópico V.3 de este capítulo, la cual también resultó en la grabación que presentamos.

*O Guarda-Noite* tuvo aún un tercer montaje en 2006, también en Goiânia, en el *Teatro-Escola Basileu França*, con dos solistas: Vanessa Bertolini<sup>229</sup> y Nataly Brum.<sup>230</sup> En este último montaje, la dirección y coordinación fue de la Profesora Dr.<sup>a</sup> Ângela Barra.<sup>231</sup> El compositor solamente tiene conocimiento de estas tres presentaciones.

Para empezar el análisis de la partitura cabe decir que utilizaremos como referencia nuestra partitura editada de *O Guarda-Noite*, por medio del programa *Sibelius*, con el texto original, en portugués, que presentamos en el apartado anterior en este capítulo: V.2.1.b.ii. Elegimos esta partitura editada, y no el original manuscrito, debido a la numeración de los compases y sistemas que facilitará la localización de las partes comentadas. Pero la partitura manuscrita y también la versión editada en español que realizamos, *El Sereno* (Sibelius), podrán consultarse en los Anexos al final de este trabajo, caso el lector así desee.

Empecemos nuestro análisis de la partitura por el instrumental de *O Guarda-Noite*. Como aparece mencionado debajo del título, la obra fue escrita para una voz femenina, pequeño coro femenino, una flauta y una guitarra. El compositor recomienda incluso que, si fuera posible, las partes de la flauta y de la guitarra deben ser ejecutadas también por mujeres. La idea fue hacer una obra totalmente femenina, en la temática abordada y también en su realización en el escenario.

La temática femenina siempre estuvo presente en los poemas de Yêda Schmaltz. Y especialmente en el ciclo de poemas *O Guarda-Noite*, que dio origen a esta Música-Teatro, la poetisa habla de la soledad femenina. En *O Guarda-Noite* es sobre todo un personaje femenino, en su soledad y angustia nocturnas, hablando

---

<sup>228</sup> Denise de Almeida Felipe es profesora de Canto en la *Escola de Música e Artes Cênicas* de la *Universidade Federal de Goiás*, actuando en diversas áreas de investigación relacionadas a la voz y también en montaje de espectáculo (FELIPE, 2020).

<sup>229</sup> La soprano Vanessa Carla Bertolini es profesora de Canto en la *Escola de Música e Artes Cênicas* de la *Universidade Federal de Goiás* (BERTOLINI, 2020).

<sup>230</sup> Maria Nataly Evangelista Brum estudió Canto en la *Escola de Música e Artes Cênicas* de la *Universidade Federal de Goiás* y actúa como cantante, actriz y profesora de canto (BRUM, 2020).

<sup>231</sup> La soprano Ângela Barra fue profesora en la *Escola de Música e Artes Cênicas* de la *Universidade Federal de Goiás*. Maestra y Doctora por la *Indiana University*, en los Estados Unidos de América (MÚSICA GOIÁS, 2020).

consigo misma. A pesar del título, en los cinco poemas del ciclo, aparece una mujer insomne y sola.

De esta manera, debemos ver al coro y a la cantante como una misma persona. El coro es como si fuera la propia mujer, en sus pensamientos, con su imaginación, dialogando consigo misma. Por esto, el coro de *O Guarda-Noite* es femenino y no un coro mixto. El coro también hace una coreografía durante toda la obra. Todo su movimiento es muy importante para el desarrollo de la obra. Sobre la elección del instrumental, el compositor comenta:

[...] La flauta y la guitarra para mí somos nosotros... Claro que podrían ser el clarinete y otras cosas, pero para mí: la guitarra, la flauta y la voz. Y la cuestión de ser una voz femenina, es porque pensé: realmente ella está cantando para sí misma, ¿verdad? Está imaginando un hombre que... este hombre no existe en la historia. Es un ladrón que pasó por ella y le dejó la pasión, lo dejó todo allí. Pero ella está solitaria. Entonces canta para sí misma. Se lo imagina.

Y fue así... para mí esto debería ser femenino. No podría aparecer la figura masculina. Y creo hasta que... que es interesante, cuando sea posible, que sea una guitarrista mujer y una flautista mujer también. Es muy importante, sí. (CUNHA, 2005).<sup>232</sup>

Dividimos la obra, a través de nuestro análisis, en cinco secciones distintas. Uno de los criterios para esta división fue la presentación de cada uno de los cinco poemas. El otro fue realmente el musical. Coincidentemente, la presentación de cada uno de los cinco poemas se realiza con tratamientos musicales distintos, lo que creemos justificar con las secciones que imaginamos. Vamos a llamar a cada sección, escena, es decir, escena I, escena II, hasta llegar a la escena V.

Sin embargo, podríamos decir que esta obra se realiza en un único acto. Es una obra corta y no debe interpretarse con cortes. El compositor hizo una obra sin interrupciones. El ciclo de cinco poemas se transformó en una obra musical sin cortes, en un teatro-musical en un acto en sí. Nuestra división en escenas, de la I a la V, es solamente para el análisis musical, para observar el tratamiento musical

<sup>232</sup> Traducción nuestra de: “[...] Flauta e violão pra mim é a gente... Claro que podia ser clarinete e outras coisas, mas pra mim: violão, flauta e voz. E a questão de ser voz feminina, porque eu pensei: realmente ela tá cantando pra ela mesma, não é? Ela tá imaginando um homem que... esse homem não existe ali na história, né? É um ladrão que passou por ela e deixou a paixão, deixou tudo ali. Mas ela tá solitária. Então ela canta pra ela mesma. Ela se imagina. E isso foi... pra mim isso tinha que ser feminino. Não podia aparecer a figura masculina. E eu acho até que... que é interessante, quando possível, que seja uma violonista mulher e uma flautista mulher também. É muito importante, sim” (CUNHA, 2005, entrevista concedida en abril de 2005).

recibido por cada uno de los cinco poemas. Ahora, a continuación, comentaremos cada una de estas escenas.

La escena I, que denominaremos Introducción, contiene los compases del 1 al 5. La cantante está escondida en el coro. El cuerpo del coro debe tener movimiento lento y uniforme. La flauta y la guitarra deben ocupar el fondo de la escena, en lados opuestos.

El compositor presentó el poema *O Guarda-Noite I* en esta escena. Para esto, hizo un diálogo entre el coro y la cantante, en estilo responsorio. Queremos recordar que este diálogo es entre la mujer y su propia mente. Desde el inicio de la obra ella está sola, permaneciendo así hasta el final. El coro empieza con la primera estrofa y la cantante contesta con la segunda. El coro vuelve presentando la tercera estrofa y la cantante termina respondiendo con la cuarta. En esta sección el coro está acompañado por la flauta en *pp* (*pianíssimo*) y con efectos de ondulación sonora, además la cantante está acompañada de la guitarra, con notas en armónicos también en *pp* (*pianíssimo*).

Es una Introducción suave y delicada. La cantante tiene dos indicaciones escritas por el compositor: la primera es “*fala – com muita ingenuidade*” [habla - con mucha ingenuidad] y la segunda es “*fala com carinho*” [habla con cariño], como aparece indicado en el compás 2 y al final del compás 3. La flauta, con el efecto de ondulación sonora y las notas en armónicos de la guitarra, también contribuyen a crear esta atmósfera. Todo es en *pp* o *ppp* (*pianíssimo*) para la flauta y *pp* (*pianíssimo*) o *p* (*piano*) para la guitarra. El coro tiene *mf* (*mezzo forte*) como señal de dinámica.

En esta escena, la cantante solamente recita los versos acompañada por la guitarra con notas en armónicos. Ya en el primer compás de la obra, el coro presenta el efecto “habla casi canto”. Este efecto aparecerá en la parte del coro y también en la parte del canto durante otros momentos de la obra. En el coro lo vemos presente en los compases 1, 3 con la anacrusa, 30, 31, 44 y 46. Y en la parte del canto lo vemos en los compases 40, 44, 45, 49 y 50.

En la portada, en las convenciones, el compositor escribió: “Habla casi canto. Seguir la dirección de las señales.”. En realidad, esta “habla casi canto” de Estercio Marquez Cunha es el mismo *sprechgesang* que Arnold Schoenberg exploró ampliamente en *Gurrelieder*, *Die glückliche Hand*, *Pierrot Lunaire* y *Moses und Aron*. Para indicar el “habla casi canto” en *O Guarda-Noite*, el compositor utilizó la misma

notación del *sprechgesang* presentada por Arnold Schoenberg en su ópera *Moses und Aron*.

El *sprechgesang* puede definirse como un tipo de enunciación vocal ubicada entre el habla y el canto. La notación del *sprechgesang* fue introducida por Engelbert Humperdinck (1854 – 1921), en su ópera *Königskinder* (1897). La notación para el “habla casi canto” en *O Guarda-Noite* también es igual que la notación utilizada por Humperdinck.

Sobre el movimiento de la obra, el compositor escribe en el compás 1: *lento*. También en la anacrusa del compás 3 y en el compás 6 el *lento* aparece escrito nuevamente. En el compás 30 vemos *lento-arrastrado* y en el 32 *lento* una vez más.

Solamente en el compás 43, al final de la página 5, es donde aparece *crescendo* y *acellerando*. A partir de este compás, el *lento* se abandona. El compositor escribió también en esta parte: “Durante la acción que sigue, el *crescendo* y *acellerando* deben estar acompañados de agitación gradual entre los participantes.”. También en el compás 49, el compositor indica *affligido* para la parte del canto. Al final del compás 52 escribe: “Gestos de desesperación en silencio.” para la cantante. Y en el compás 55 vemos escrito también para la cantante “con desesperación”.

Es en el compás 57 donde hay un retorno a un movimiento más tranquilo. Al final del compás 56 la guitarra hace un *rallentando*, preparando el retorno del coro en *pianíssimo*, con vocales prolongadas y sin altura definida en el compás 57. En el compás 58 el compositor pide que el poema se declame de modo *narrativo – explicado*. En los compases 60 y 62 aparece nuevamente el *lento* del inicio de la obra. La obra termina con el mismo movimiento del inicio: *lento*.

Notamos en las composiciones de Estercio Marquez Cunha, de una forma general, una predilección por el movimiento lento. Sobre esta predilección Cunha nos dice:

[...] Cuando depende de mí, el muy lento es exageradamente lento. Me gusta la música, aquello que llega al límite, casi al límite, si sobrepaso ese límite, voy a cortar el sentido musical, ¿verdad? Pero hay un límite ahí que nosotros conseguimos que, entonces, en ese lento tengamos la sensación de tiempo y espacio. (...) Yo creo que la cuestión del tiempo... el tiempo tiene forma... de la periodicidad y de la no periodicidad del tiempo, todo eso es fantástico, no solo en términos de música, sino en términos de vida

realmente. Pienso que mi tiempo, el tiempo del semiárido<sup>233</sup>, es un tiempo de soledad. Pienso que el ser humano es un ser solitario. Nuestro paisaje, que es tan maravilloso, que gusta tanto, es árido, es seco, es dramático... en esto, el silencio está muy presente. Pero, en fin, yo tengo la impresión de que el muy lento mío tiene esa relación, tengo la impresión... (...) Tengo en algunos momentos sí, trechos rápidos, y en esta "interrupción" hay muchos fragmentos rápidos en un tiempo lento, y esto creo que ¡es fantástico! Este fragmento aparece como una pluma flotando en el aire, son cosas así, elementos que están sueltos allí. (CUNHA apud GARCIA, 2002, p. 88).<sup>234</sup>

Después de la escena I, y sin interrupción, el coro asume la posición de un vértice, escondiendo detrás de él a la cantante. La flauta y la guitarra caminan hacia los lados del vértice en actitud de serenata. Podemos interpretar este movimiento del coro como el inicio de la escena II, que va del compás 6 al 29 en la partitura. Vamos a llamar a esta sección "Presentación del Tema" o "Serenata". La cantante está acompañada por la flauta y por la guitarra. En esta escena el coro participa solamente con la parte escénica. La solista canta toda la serenata atrás del coro. Sobre esta escena el compositor nos dice:

La idea teatral de la obra para mí fue principalmente esto: que ella estaba haciendo una serenata para sí misma. En aquella escena pido una esquina, con el coro, el coro como una esquina que después se abre y ella aparece sola. Entonces yo imaginé aquello realmente como una serenata. Y en Brasil esto va a ser guitarra y flauta, no hay duda. (CUNHA, 2005).<sup>235</sup>

La tonalidad elegida por el compositor para esta Serenata fue *Fa Menor*. En esta sección el tratamiento musical es tradicional, como en una serenata realmente. No hay efectos en el canto, ni en la guitarra o en la flauta. En la escena II la música

<sup>233</sup> Cerrado es la vegetación típica de la región Centro-Oeste de Brasil, donde se localiza el Estado de Goiás.

<sup>234</sup> Traducción nuestra de: "[...] Quando depende de mim, o muito lento é exageradamente lento. Eu gosto da música, aquela coisa que chega no limite, quase no limite, se eu ultrapassar aquele limite de lento, eu vou cortar o sentido musical, certo? Mas há um limite aí que a gente consegue que, então, nesse lento a gente tem a sensação de tempo e espaço. [...] Eu acho a questão do tempo... o tempo tem forma... da periodicidade e da não periodicidade do tempo, tudo isso é fantástico, não só em termo de música, mas em termo de vida realmente. Eu acho que o meu tempo, o tempo do cerrado, é um tempo solidão. Eu acho que o ser humano é um ser solitário mesmo. A paisagem nossa aqui, que é tão maravilhosa, da qual eu gosto tanto, é árida, ela é seca, ela é dramática... nessa coisa o silêncio está muito presente. Mas, enfim, eu tenho a impressão de que o meu muito lento passa por aí, tenho a impressão... [...] Eu tenho alguns momentos sim, passagens rápidas, e nesse "interrompimento" (sic) acontece muito de fragmentos rápidos num tempo lento, e isso eu acho fantástico! Esse fragmento aparece, é como uma pluma flutuando no ar, são coisas assim, elementos que estão soltos ali" (CUNHA apud GARCIA, 2002, p.88).

<sup>235</sup> Traducción nuestra de: "A ideia teatral da peça pra mim foi muito isso: de que ela tava fazendo uma serenata pra ela mesma. Aquela cena que eu peço uma esquina, com o coro, o coro como uma esquina que depois abre e ela aparece sozinha. Então eu imaginei aquilo realmente como uma seresta. E no Brasil isso vai ser violão e flauta, não tem dúvida" (CUNHA, 2005, entrevista concedida en abril de 2005).

es tonal, completamente tonal. Aquí hay compás definido: 3/4. En esta sección se presenta el poema *O Guarda-Noite II*. Es en este poema donde la poetisa anuncia: el sereno recibe el poema de quien le robó el sueño. Y este hombre no es el sereno, pues está durmiendo.

Sobre el aspecto tonal de *O Guarda-Noite*, en las secciones I, III, IV y V, se puede decir que el compositor trabajó con una mezcla entre el tonal, utilizando el Fa Menor presentado en la Serenata, y el atonal, a través del *sprechgesang* y otros efectos en el coro y en el canto. Los efectos que caracterizan aquí el atonalismo presente en la obra son: además del *sprechgesang*, el susurro, el habla, las vocales prolongadas y sin altura definida en el coro. Este último efecto del coro, podemos decir, sonará como una masa sonora. Todos estos efectos citados anteriormente aparecen, muchas veces, acompañados por fragmentos de la Serenata, que es absolutamente tonal; de donde proviene esta mezcla entre el tonal y el atonal en esta obra. Podemos observar esta mezcla en la Introducción, compases 1 a 5; en los compases 39 a 45; 47 y 48; 53 a 55; 60 y 61.

Podemos decir que hay inserciones de atonalismo durante las escenas I, III, IV y V. Solamente la escena II es completamente tonal. Pero la referencia tonal del Fa Menor de la escena II es muy fuerte en las otras secciones de *O Guarda-Noite*. Hay realmente un direccionamiento tonal en toda la obra. Sobre la tonalidad en *O Guarda-Noite*, el compositor comenta: “Es como si hubiese una tonalidad y esa tonalidad desaparece y aparece nuevamente dentro de la masa, va y vuelve”. (CUNHA, 2005).<sup>236</sup>

Es en la melodía de la Serenata donde el compositor nos presenta el tema de la obra. De la Serenata salen los motivos o fragmentos que se repiten en las demás partes de la obra. Esta sección puede interpretarse como la base de toda la obra.

Después de la introducción hecha por la guitarra y la flauta, en los compases del 6 al 14, la cantante empieza a cantar su Serenata. Los motivos principales de la obra aparecen en la melodía que la cantante presenta. El primer motivo aparece en el compás 15: la palabra “noche” se canta con las notas “do 4 - la bemol 3”. Esto va a repetirse al final del compás 44, en la parte del canto; en el compás 49, también en la parte del canto; y en el compás 53, en la parte del coro. El intervalo de la palabra

---

<sup>236</sup> Traducción nuestra de: “É como se tivesse uma tonalidade aí e que essa tonalidade mergulha e aparece de novo dentro da massa como um todo, né? Ela vai e volta” (CUNHA, 2005, entrevista concedida en abril de 2005).

“noche” es el mismo que aparece para la palabra “sereno”, como podemos observar en los compases 22 y 49. “Noche” y “Sereno” siempre aparecen con este mismo intervalo de tercera descendiente, “do 4 - la bemol 3”.

Otro motivo se presenta en el compás 18, con la anacrusa. Es la palabra “poema”, con las notas “do 3 - re bemol 3 – re bemol 3”. Este motivo aparecerá de nuevo en los compases 30, en la parte del coro; en el compás 41, en la parte de la flauta; en el compás 44, en la parte del coro, con el mismo ritmo e intervalo melódico; y en el compás 53, también en la parte del coro.

Si observamos atentamente la Introducción, en los compases del 1 al 5, vamos a ver que las células melódicas tocadas por la flauta y también por la guitarra están presentes en la serenata. Claramente, la flauta y la guitarra citan fragmentos de la Serenata en la Introducción de la obra.

La escena III empieza con la anacrusa del compás 30 y va hasta el compás 45. En la escena III el compositor nos presenta el poema *O Guarda-Noite III*. La escena IV, donde *O Guarda-Noite IV* se presenta, empieza en el compás 46 y va hasta el inicio del 57, considerando solamente la parte de la guitarra.

En la escena III la cantante aparece por primera vez en el escenario. Hasta este momento permanecía escondida en el coro, como en la escena I, o atrás del coro, como en la escena II. En la escena III, después del coro, en los compases 30 y 31, la guitarra hace un solo, en los compases del 32 al 38. Mientras la guitarra hace este solo, el coro, que estaba en la posición de vértice, se abre lentamente, mostrando a la cantante. El vértice se deshace y la mujer solitaria aparece por primera vez en el escenario. En el compás 41 la cantante camina alejándose del coro, en dirección al público.

La escena III y parte de la escena IV pueden interpretarse como las secciones de desarrollo de la obra. En estas secciones el texto está más trabajado por el compositor. Algunos versos de los poemas, o parte de ellos, se repiten. Nos damos cuenta de esto en las páginas 4 y 5, donde los versos “Poema flor / del mal’ /hechor” se presentan en el compás 30 y se repiten en los compases 41 y 42 por el coro. También los versos “(Un ladrón / posó la flor / en mi / mano.)” se presentan en el compás 39 y son repetidos en el compás 42 por la cantante. El compositor valora bastante estos últimos versos. Aparecen nuevamente en la escena IV, en el compás 55, con la voz susurrada y con desesperación por parte de la cantante.

En los compases 44 y 45 algunas palabras del poema *O Guarda-Noite III* las repiten la cantante y el coro. Son las siguientes: poema, mano, ladrón, flor, malhechor, noche, mal-que-rer. Este juego de palabras sueltas en el canto y en el coro se puede interpretar como un delirio de la mujer solitaria. Es justamente en este compás donde empieza el *crescendo* y *acellerando*, acompañados de una agitación gradual entre los participantes.

No solamente el aspecto textual está más desarrollado en esta sección, sino también la parte instrumental. Al inicio de esta sección, la guitarra tiene un momento de destaque, presentando su solo: compases del 32 al 38. En este solo notamos el desarrollo del tema presentado en la escena II, en la Serenata. La guitarra trabaja el tema.

Hay también un cambio de dinámica. La música ya no es suave como en las escenas I y II. El clima de tensión se crea a partir de la escena III. El *crescendo* y el *acellerando*, que empiezan en el compás 43, culminan en el *fuertísimo* del compás 45, cuando termina la escena III.

Al comienzo de la escena IV, en el compás 46, sigue este *fuertísimo*, pero hay un cambio de dinámica y textura al final de este compás. Al final del compás 46 hay un *decrescendo* que prepara la entrada del coro con el efecto de las vocales prolongadas y sin altura definida en el compás 47. Este efecto en el coro, compases 47 y 48, como ya hemos mencionado, sonará atonal y como una masa sonora. También en los compases 47 y 48 podemos nuevamente interpretar las palabras sueltas en el coro: paranoico y heroico, como otro delirio de la mujer solitaria. Estos tres primeros compases de la escena IV, compases del 46 al 48, se considerarán la continuación del desarrollo de la obra.

A continuación, desde el compás 49, con la anacrusa, hasta el final del compás 52, considerándose solamente la parte del canto, tendremos la cadencia de la obra. Sí, vamos a considerar esta parte como la cadencia de *O Guarda-Noite*. Todos paran y la cantante, sin acompañamiento, improvisa. Antes de la improvisación, al inicio de la cadencia, el compositor sugiere “afligido” en el compás 49 y “gutural – gemido” en el compás 50. En el compás 51 el compositor escribe: “Improvisar con risas lascivas y cantar vagamente”. Esta parte de la obra, la improvisación, también se puede ver como el punto culminante de *O Guarda-Noite*. Tal vez esta sea la parte más difícil para la cantante, pues exigirá mucho más de su actuación teatral que del canto propiamente dicho. El final de la cadencia se da en el



compás 52, cuando la cantante susurra con deseo los versos: “Tiene ojos / de aster / oide / y cuerpo / de celul / oide / el novio / de la noche / templada.”.

Así como en una obra sinfónica, la cadencia debe realizarse con los elementos de la obra para que tenga sentido, aquí en *O Guarda-Noite* esta improvisación también debe elaborarse con los elementos presentados durante la obra. Es una cadencia contextual.

Todavía en la escena IV, después de la cadencia, hay una especie de puente que conduce a la escena V. Este puente va desde el compás 52, considerándose solamente la parte del coro, hasta el compás 57, considerándose solamente la parte de la guitarra. En este puente es donde aparece el efecto de “Habla oscura. No dejar entender lo que se dice, excepto donde lo indica la palabra.” para el coro. La palabra “templada” se susurra y los motivos melódicos de “noche” y “poema” se recuerdan por la última vez en el compás 53.

La guitarra vuelve con destaque, concluyendo esta sección junto a la cantante: compases del 54 al 57. En estos compases la cantante busca el sonido de la guitarra y no lo encuentra. Es en el compás 55 donde la cantante susurra con desesperación los versos de *O Guarda – Noite III* una vez más: “(Un ladrón / posó la flor / en mi / mano.)”.

Podríamos dividir la escena IV en tres pequeñas partes: los compases del 46 al 48 como la continuación del desarrollo iniciado en la escena III; los compases del 49 al 52 como la cadencia de *O Guarda – Noite* y, los compases del 52 al 57 como el puente que conduce a la escena V.

En el compás 57, con el coro haciendo nuevamente el efecto de vocales prolongadas y sin altura definida, empieza la escena V, la cual llamaremos Coda Final. En esta escena se presenta el poema *O Guarda-Noite V*. Las dos primeras estrofas del poema se recitan de forma narrativa y explicada por parte del coro o alguna solista elegida, mientras sigue el efecto de las vocales prolongadas y sin altura definida. En la escena V, así como en la escena I, tenemos un responsorio. El coro recita las dos primeras estrofas, compases 58 y 59, y la cantante contesta con la última estrofa, compases 62 y 63.

La flauta y la guitarra hacen la última participación en la obra en los compases 60 y 61. Observamos que la guitarra y la flauta concluyen la frase con un intervalo armónico de quinta justa: “fa 3 – do 4”. No hay presencia de la tercera. A pesar de que el *Fa Menor* está presente en la serenata y en estos dos compases y de la

fuerte referencia tonal en toda la obra, el compositor prefirió terminar con un intervalo abierto, sin añadir la tercera del acorde. La obra permanece suspendida, incluso después de este término de la flauta y de la guitarra.

Después de esta última inserción de la flauta y de la guitarra, la cantante termina la obra sola, recitando la última estrofa de *O Guarda-Noite V*. Debe decir de manera normal y lenta: “De noche / no recuerdo el / sueño / y guardo / al sereno / por el / olvido / (o / ído)”. La cantante camina hacia dentro del coro, que se cierra como una puerta. Entonces sí, la obra concluye.

La obra termina como empezó. Además del movimiento *lento* y del retorno al responsorio entre coro y solista en la escena V, también la cantante vuelve a estar escondida en el coro después de todo. *O Guarda-Noite* termina con el recitado de la cantante y después con el silencio. Toda obra musical necesita el silencio para existir, para estar en el tiempo y en el espacio. *O Guarda-Noite* empieza y termina con el silencio. La mujer solitaria puede guardar al sereno por el olvido, por el oído o puede también salir a plantar vides, buscando la esperanza en las viñas de su existencia.

#### D) Esquema formal de *O Guarda-Noite*

A continuación, presentamos el esquema formal de *O Guarda-Noite*. Este esquema puede entenderse como un resumen del apartado anterior de este capítulo, cuando demostramos y comentamos detalladamente todo lo que aquí aparece. Pero a través de este esquema se obtiene una visualización objetiva de nuestro análisis, lo que también puede serle útil al lector.

Cuadro 1 – Esquema formal de *O Guarda-Noite*

Escenas	Texto	Compases	Planificación Formal
I	<i>O Guarda-Noite I</i>	1-5	Introducción (Responsorio)
II	<i>O Guarda-Noite II</i>	6-29	Presentación del Tema (Serenata)
III	<i>O Guarda-Noite III</i>	30-45	Desarrollo
IV	<i>O Guarda-Noite IV</i>	46-57	Desarrollo (46-48) Cadencia (49-52) Puente para Coda Final (52-57)
V	<i>O Guarda-Noite V</i>	57-63	Coda Final (Responsorio)

## V.2.2 *Tempo* [Tiempo]

### V.2.2.1 Copia de la partitura manuscrita de *Tempo* [Tiempo]

*Tempo* [Tiempo] es la segunda obra del género Música-Teatro, compuesta por Estercio Marquez Cunha. La partitura está fechada el 02 de marzo de 1978, bajo la firma del compositor, en la última página. Presentamos, a continuación, una copia de la partitura manuscrita de *Tempo*. Aunque fue compuesta hace más de 40 años, esta obra no ha sido publicada.

Como ya afirmamos cuando tratamos sobre la obra *O Guarda-Noite* [El Sereno], consideramos que la partitura manuscrita tiene aquí el valor de documento. Siempre que es posible el acceso al original de una obra, tenemos la oportunidad de solucionar dudas directamente de las anotaciones del compositor. Nada puede compararse a un manuscrito firmado por el propio compositor. El original mantendrá siempre su debida importancia y significado.

La partitura manuscrita de *Tempo* se presentará completa aquí, y no en los Anexos al final de este trabajo, con el único objetivo de facilitar al lector la visualización de las observaciones del análisis de la partitura, que es el próximo tópico de este capítulo.

Ilustración 70 – Copia de la partitura manuscrita de *Tempo* [Tiempo]


*Tempo*  
 Orestes Marques Cunha  
 Para Yara Moreira

1 trompete  
 1 trombone  
 1 corneta  
 1 matraca  
 1 metrônomo  
 1 reco-reco  
 1 chocalho  
 1 atabaqui

convenções

corrente    ↑ levantar  
                   ↓ abaixar

O intérprete deve segurar ou amarrar no pulso uma corrente do peso grosso, de um tamanho tal que possa levanta-la e voltar lentamente à posição de repouso, sustentando o tilintar.



metrônomo

H  
 NO

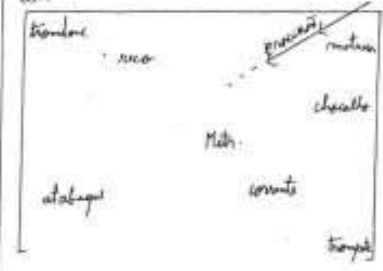
indica apenas mudar o curso para o ponto indicado.

X/10 segs - colocar em movimento quanto segs indicado.

Trata-se de uma ação. Deve-se proceder em gestos lentos e teatrais.

É importante que os personagens se coloquem em pontos distintos entre si: trombone e trompete em posições opostas, reco-reco distante da corneta, etc.

ex:



Handwritten musical score for percussion instruments. The instruments listed on the left are: Trompete, Trombone, Corrente, Matraca, Metrônomo, Reco-reco, Chocalho, and Atabaque. The score includes a box with the text: "a cena deve ser montada no escuro ou com cortina fechada. Os personagens aparecem estáticos." and a small box containing "M H 92". The notation features various rhythmic patterns, including notes with stems and beams, and includes markings such as "lentamente" with a downward arrow, "20 vezes" with a star, and "M H 92" in a box. There are also dynamic markings like "p" and "mf".

Handwritten musical score for percussion instruments, continuing from the previous page. The instruments listed on the left are: Trompete, Trombone, Corrente, Matraca, Metrônomo, Reco-reco, Chocalho, and Atabaque. The score includes a box with the text: "a cena deve ser montada no escuro ou com cortina fechada. Os personagens aparecem estáticos." and a small box containing "M H 92". The notation features various rhythmic patterns, including notes with stems and beams, and includes markings such as "lentamente" with a downward arrow, "20 vezes" with a star, and "M H 92" in a box. There are also dynamic markings like "p" and "mf".

2

Handwritten musical score for the first system, featuring the following parts and markings:

- trumpete**: Treble clef, notes with dynamics *pp* and *mf*, and the tempo marking *lento*.
- trabone**: Bass clef, notes with dynamics *pp* and *mf*.
- cornetti**: Staff with dynamic markings *pp* and *mf*.
- matraca**: Staff with dynamic markings *pp* and *mf*.
- metronomy**: Staff with a box containing the numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
- rico-rico**: Staff with the marking *ripido*.
- chacalhe**: Staff with dynamic markings *pp* and *mf*.
- atabaque**: Staff with dynamic markings *pp* and *mf*.

Handwritten musical score for the second system, featuring the following parts and markings:

- trumpete**: Treble clef, notes with dynamic marking *pp*.
- trabone**: Bass clef, notes with dynamic marking *pp*.
- cornetti**: Staff with dynamic markings *pp* and *mf*.
- matraca**: Staff with dynamic markings *pp* and *mf*.
- metronomy**: Staff with a box containing the numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
- rico-rico**: Staff with the marking *ripido*.
- chacalhe**: Staff with dynamic markings *pp* and *mf*.
- atabaque**: Staff with dynamic markings *pp* and *mf*.

3

Handwritten musical score for the first system, featuring staves for trumpet, trombone, cornet, matraça, matrisomero, reco-reco, chocalho, and atabaque. The score includes musical notation for the trumpet and trombone parts, and rhythmic notation for the percussion instruments. Dynamic markings such as *mf* and *mf sempre* are present. A box containing the numbers 1, 2, and 3 is located at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system, continuing the instrumentation from the first system. It features rhythmic notation for the percussion instruments (cornet, matraça, matrisomero, reco-reco, chocalho, atabaque) and includes dynamic markings such as *f* and *mf*. A bracket labeled "12 compass" is visible over the matrisomero part.

Handwritten musical score for percussion instruments. The instruments listed on the left are: *trumpete*, *trabante*, *cornete*, *matraca*, *metronomo*, *rua-rua*, *chocalho*, and *atabaque*.

A box contains the instruction: *Uma aproximação atromba o palco em absoluto*. Below this, it says: *silêncio, no pulso da metronomia 11*. There are markings for *5 vezes* and *15 vezes* with arrows pointing to specific measures. A box labeled *pp* is present. The score includes various rhythmic notations and dynamic markings.

Handwritten musical score for the same instruments as above. It includes musical notation for *trumpete* and *trabante* in the upper staves, and rhythmic notation for *matraca*, *metronomo*, *rua-rua*, *chocalho*, and *atabaque* in the lower staves.

A box contains the instruction: *apagar as keys*. There is a signature and the date *2/11/99* at the bottom right.



### V.2.2.2 Análisis de la partitura

En la primera página de la partitura, en la parte superior de la página, tenemos el título de la obra y el nombre del compositor, seguidos por la dedicatoria: “*Para Yara Moreyra*”.<sup>237</sup> Cunha y Moreyra trabajaron juntos durante años como profesores en la *Universidade Federal de Goiás*, donde ella fue profesora titular de Historia de la Música, y siempre fueron muy amigos. Es importante observar que *Tempo* se dedica a una mujer. Más adelante, vamos a comentar la relación entre esta obra y la figura femenina.

De acuerdo con Garcia (2002), *Tempo* se estrenó en Goiânia, en 1979, con músicos de la *Orquestra Jovem de São Paulo*, bajo la dirección de Samuel Kerr.<sup>238</sup> (GARCIA, 2002, p. 124). Otros montajes de *Tempo* se realizaron en diferentes ocasiones y lugares: en los Estados Unidos de América, mientras Cunha vivía en el país para la realización de sus estudios de maestría y doctorado, entre marzo de 1978 y julio de 1982; en los cursos del *Festival de Inverno* promovidos por la *Universidade Metodista de Piracicaba*, en el Estado de São Paulo, en los años 80 y también otros dos montajes con estudiantes de música en la *Universidade Federal de Goiás*: uno en el inicio de los años 90 y otro en mayo de 2012. Este último montaje fue realizado como parte de esta investigación y resultó en la grabación que presentaremos en el próximo tópico de este capítulo. Vale recordar que Cunha compuso *Tempo* antes de ir para los Estados Unidos de América para realizar sus estudios de posgrado.

Distinto de *O Guarda-Noite* [El Sereno], compuesta en 1977, en esta obra el compositor eligió trabajar solamente con instrumentos, sin texto y sin voz. La ausencia de texto es deliberada. *Tempo* es una obra simbólica, es una obra enteramente instrumental, pero que reúne música y teatro. El teatro aquí es gestual y sonoro y la música es simbólica y también gestual. Los personajes hablan por medio de sus instrumentos y cuerpos. Sonidos, silencios y gestos se mezclan para comunicar el mensaje creado por el compositor. En la primera página de la partitura,

---

En el Capítulo IV, en el sub-tópico “IV.2.3 Comentarios en tres ediciones de partituras (manuscritas) de obras suyas”, ya hablamos sobre Yara Moreyra al final del segundo texto, cuando comentamos la segunda de las tres ediciones, en una nota de pie de página.

<sup>238</sup> Samuel Moraes Kerr nació en la ciudad de São Paulo, SP, el 05/05/1935. Fue profesor de Dirección Coral en el *Departamento de Música* de la *Escola de Comunicações e Artes* de la *Universidade de São Paulo*, en 1974 y 1975 y en el *Instituto de Artes* de la *UNESP*, de 1977 a 2005. Kerr es compositor, organista y actúa intensamente como director de coros (ADMIN HC, 2020).

en un cuadro rectangular a la derecha, Cunha escribió: “*Trata-se de uma ação. Deve-se processar em gestos lentos e teatrais.*” [Se trata de una acción. Debe procesarse en gestos lentos y teatrales.] *Tempo* es más un gesto, un gesto teatral en música, un gesto poético, una poética gestual por y en la música.

En la segunda página de la partitura, numerada como página 1, el compositor incluye un cuadro rectangular pequeño, al inicio, antes de que suene cualquier instrumento. En este cuadro Cunha escribió: “*A cena deve ser montada no escuro ou com cortina fechada. As personagens aparecem estáticas. MM 72*” [La escena debe montarse a oscuras o con la cortina cerrada. Los personajes aparecen estáticos. MM 72].<sup>239</sup> Cunha determinó también el movimiento inicial de la obra con la indicación para el metrónomo de 72 r.p.m.

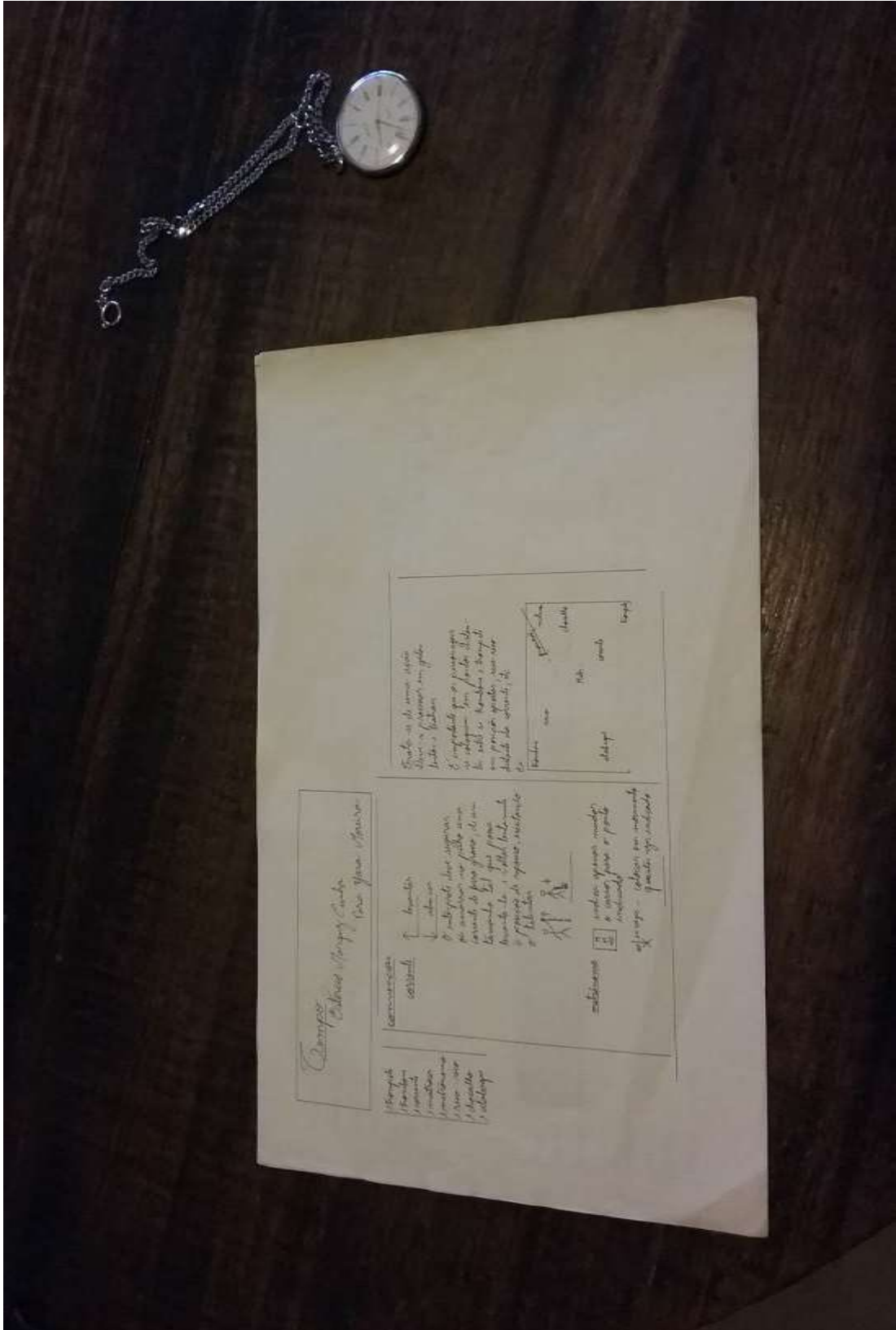
Vale subrayar que *Tempo* no es una obra sacra, a pesar de que en ella encontramos elementos presentes en rituales del cristianismo: una procesión en silencio atraviesa el escenario y también se cita durante la pieza la melodía de un Bendito, canto religioso que acompaña a algunas procesiones y rituales católicos. También instrumentos típicos de rituales afrobrasileños e indígenas componen la lista de sus personajes. Como el propio título lo sugiere, el tema central de la obra es la cuestión del tiempo. La antigua y siempre actual cuestión filosófica se presenta al público: las relaciones entre el ser humano y el paso del tiempo. El compositor nos dice: “[...] Es el tiempo. Es el silencio del tiempo. Es la monotonía del tiempo. En fin, todo está relacionado” (CUNHA, 2005).<sup>240</sup> Más adelante hablaremos sobre cómo esta temática fue abordada en esta obra específicamente.

---

<sup>239</sup> MM= Metrónomo de Maazel. Cunha utiliza esta abreviatura para indicar los cambios de movimiento o velocidad de la música, así como los cambios del cursor en el péndulo del metrónomo, que el músico-actor deberá realizar en él durante la obra *Tempo*.

<sup>240</sup> Traducción nuestra de: “[...] *É o tempo. É o silêncio do tempo. É a monotonia do tempo. Enfim, tudo está relacionado*” (CUNHA, 2005, entrevista concedida en abril de 2005).

Ilustración 71 – Primera página del manuscrito de *Tempo* y reloj de Cunha



Fuente: Acervo de Taino Barretto.

La partitura, manuscrita, tiene cinco páginas tamaño oficio y en “formato paisaje”, con la escritura en el sentido horizontal. Se compone de la primera página, sin numeración, con informaciones y orientaciones del compositor sobre la obra para los intérpretes y otras 4 páginas, con la partitura propiamente dicha, numeradas de 1 a 4. Tuvimos acceso a esta obra, que como ya afirmamos no está editada ni publicada, en el archivo personal del compositor.

Todavía sobre la primera página, debajo del título, del nombre del compositor y de su dedicatoria, hay tres partes distintas: una columna a la izquierda de la página y dos cuadros rectangulares, en el centro de la página. Podemos decir que en esta primera página el compositor nos presenta la instrumentación utilizada, además del prospecto de la obra.

La columna a la izquierda presenta, en forma de lista, la instrumentación utilizada en *Tempo*. El orden de la lista es el mismo que Cunha utilizó para los instrumentos, en las páginas 1 a 4 de la partitura: el primer pentagrama con la parte de la trompeta, siguiendo la misma secuencia hasta la última línea, con la parte del *atabaque* [tambor africano].<sup>241</sup> La lista de los instrumentos, como aparece en el manuscrito, en su respectivo orden y con la traducción que adoptaremos aquí, es la siguiente:

*1 trompete* [1 trompeta]  
*1 trombone* [1 trombón]  
*1 corrente* [1 cadena]  
*1 matraca* [1 matraca]  
*1 metrônomo* [1 metrónomo]  
*1 reco-reco* [1 raspador]  
*1 chocalho* [1 sonajero]  
*1 atabaque* [1 atabaque]

Cunha mezcló dos instrumentos aerófonos de metal (una trompeta y un trombón), con cuatro instrumentos idiófonos de la familia de los indirectamente percutidos: dos raspados (una matraca y un raspador), uno sacudido (un sonajero) y uno de choque (una cadena);<sup>242</sup> un instrumento de la familia de los membranófonos

<sup>241</sup> *Atabaque* puede ser traducido como tambor africano, pero decidimos adoptar el término en portugués, sin traducirlo para el español, para este instrumento en este trabajo.

<sup>242</sup> Utilizamos aquí una adaptación de la clasificación establecida por André Schaeffner en *D'Une nouvelle classification méthodique des instruments de musique* (1932), como aparece en Frungillo (2003). Para Ulrich Michels la cadena aparece en el grupo de los idiófonos sacudidos “Cadenas para crepitar y crujir” (MICHELS, 2002, p. 31). Por la manera que Cunha utiliza la cadena en *Tempo* creemos que en este caso se aplica mejor la clasificación utilizada por Mário D. Frungillo.

percutidos (un atabaque), y, por fin, un metrónomo. Estos fueron los timbres elegidos por Cunha para tejer su obra *Tempo*. Los instrumentos musicales en la obra, además de ser elementos escénicos también deben ser vistos como personajes. Ellos se presentan cargados de simbolismo para el mensaje propuesto por la obra.

En el cuadro rectangular de la derecha, todavía en la primera página de la partitura, el propio compositor se refiere a los instrumentos como personajes. También comenta cómo ellos deben estar dispuestos en el escenario. Cunha (1978) escribió: *“É importante que os personagens se coloquem em pontos distantes entre si: trombone e trompete em posições opostas, reco-reco distante da corrente, etc. Ex:”* [Es importante que los personajes se coloquen en puntos distantes entre sí: trombón y trompeta en posiciones opuestas, raspador distante de la cadena etc. Ej.:]. En seguida hay un dibujo de Cunha, con el ejemplo para la posición de los intérpretes en el escenario, incluyendo también el sentido en que la procesión debe atravesarlo. El compositor denomina su dibujo de “Ejemplo”, dejando que los futuros intérpretes músicos-actores tengan libertad para crear otra disposición para los personajes de la obra, si lo desean.

En *Tempo* cada instrumento tiene su importancia y momentos distintos de destaque, pero la cadena y el metrónomo se convierten en protagonista y antagonista, respectivamente. Esto ocurre de una manera natural y espontánea, ya que el compositor no deja clara esta característica para ellos en la partitura. La cadena y el metrónomo son tratados como instrumentos musicales y, así como los otros instrumentos listados, también son personajes en la obra. Sin embargo, Cunha sugiere en el ejemplo dibujado en la primera página de la partitura que el metrónomo quede en el centro del escenario y la cadena un poco adelante, pero delante de él. Son posiciones de destaque si comparamos con los otros instrumentos-personajes en el escenario. También podemos afirmar que estos dos instrumentos son menos comunes o incluso poco utilizados entre los instrumentos de percusión y, tal vez por esto, sus timbres y plasticidades, en cuanto objetos, atraigan naturalmente para sí mismos la atención del público.

## Cadena

Fue a partir del siglo XX que la cadena y el metrónomo surgieron como instrumentos junto con la percusión. Sobre la cadena, Frungillo (2003, p. 86) comenta:

[...] En la música contemporánea de concierto se ha utilizado para crear efectos sonoros. Se elige un pedazo entre 10" y 1,80 m de largo, sujeto lejos del suelo por una extremidad y se deja caer, lenta o rápidamente. Puede también sujetarse por la extremidad y sacudirse para que los eslabones se entrechoquen.<sup>243</sup>

El autor también menciona el ejemplo de la obra *O poço e o pêndulo* (El pozo y el péndulo), para grupo de percusión y narrador, compuesta en 1969 por el compositor brasileño Mário Ficarelli (1935-2014), que utilizó la cadena entre los instrumentos.

Las cadenas también aparecen en la música para orquesta en el siglo XX y son mencionadas por Walter Piston (1984), en su libro *Orquestación*. Al escribir sobre los instrumentos de la orquesta, en el tópico "Instrumentos de percusión", el autor presenta al lector una clasificación práctica, basada en la regularidad con que los instrumentos son empleados en la orquesta, dividida en cuatro tipos de instrumentos de percusión: a) La sección normal de percusión; b) Instrumentos de percusión auxiliares; c) Los efectos de sonido y d) Instrumentos exóticos. Sobre los efectos de sonido, el autor escribió: "Los efectos de sonido. La mayoría de los cuales son imitaciones realistas o sugeridoras de sonidos extra musicales. En este grupo no hay límite y es imposible hacer una lista completa [...]" (PISTON, 1984, p. 320). Adelante, sobre los Efectos Sonoros, leemos:

Entre otros efectos sonoros que encontramos en las partituras están: el papel de lija, que cuando se frota produce un sonido chirriante; el yunque, que se golpea con un martillo; las cadenas, que se sacuden o se dejan caer al suelo; cencerros de varios tamaños; sirenas, bocinas de automóviles y silbatos varios; imitaciones de graznidos de pájaros, rugidos de león, truenos; el tictac del reloj y roturas de vidrios. (PISTON, 1984, p. 342).

<sup>243</sup> Traducción nuestra de: "[...] Na música contemporânea de concerto tem sido utilizada para criar efeitos sonoros. É escolhido um pedaço entre 10" e 1,80 m de comprimento, segurado longe do solo por uma extremidade e se deixa cair, lenta ou rapidamente. Pode também ser segurada pela extremidade e sacudida para que os elos se entrechoquem" (FRUNGILLO, 2003, p. 86).

Un ejemplo del uso de cadenas en la percusión de orquesta puede observarse en la obra *Gurrelieder* (1901–1911), compuesta por Arnold Schoenberg (1874–1951). La obra fue compuesta rápidamente, entre 1900 y 1901, pero su orquestación solamente se finalizó en 1911. En este periodo Schoenberg, por cuestiones financieras, se dedicó a varias orquestaciones de operetas que le eran encargadas. A esto se debe la demora para la conclusión de *Gurrelieder*. El compositor solicitó un juego de cadenas entre los instrumentos de percusión para su orquestación (LEIBOWITZ, 1969, p. 24)

En *Tempo*, que es una obra de música de cámara, en la primera página de la partitura, Cunha muestra dónde la cadena debe estar en el escenario y explica al intérprete cómo sujetarla, sobre su material y tamaño, cómo tocarla y también cuáles fueron los símbolos utilizados para la notación de su parte. Como ya afirmamos anteriormente, el posicionamiento sugerido por Cunha otorga a la cadena un lugar destacado. Ella debe estar a la derecha y en la parte anterior del escenario.

En el cuadro rectangular central, intitulado “*Convenções*” [Convenciones], a la derecha de la columna que lista la instrumentación de la obra, hay algunas explicaciones sobre la partitura. Es un pequeño prospecto sobre los símbolos utilizados por Cunha en la notación específica para los dos instrumentos no convencionales utilizados: la cadena y el metrónomo.

Sobre la cadena, específicamente, el compositor presenta un símbolo con flecha ascendiente, para levantarla, y otro con flecha descendiente, para bajarla. Escribe al lado de los símbolos las palabras “*levantar*” [levantar] y “*abaixar*” [bajar]. Cunha aclara: “*O intérprete deve segurar ou amarrar no pulso uma corrente de ferro grosso, de um tamanho tal que possa levanta-la(sic) y voltar(sic) lentamente à posição de repouso, escutando o tilintar.*” [El intérprete debe sujetar o amarrar en la muñeca una cadena gruesa de hierro, de un tamaño tal que pueda levantarla y volverla lentamente a la posición de reposo, escuchando el tilintar.] El compositor hizo dibujos sencillos y pequeños en esta parte, simbolizando los movimientos que el intérprete debe hacer con el brazo para levantar y bajar la cadena. El tamaño de la cadena varía alrededor de 2m de longitud, un poco más o un poco menos, dependiendo de la altura del intérprete, que debe ser capaz de levantar la cadena hasta retirarla totalmente del suelo con el brazo extendido hacia arriba y después bajarla para colocarla nuevamente en el piso. Cunha solamente especifica que la cadena de hierro debe ser gruesa.

Añadimos aquí una observación con base en nuestra experiencia: el intérprete debe probar y elegir con cuidado una cadena que tenga un buen sonido para después utilizarla como un instrumento musical. Encontramos algunas sutiles variaciones de altura entre cadenas gruesas de hierro: algunas son un poco más agudas y otras más graves. Las que suenan un poco más graves contrastan más con el sonido del metrónomo, que tiende a ser de medio para agudo. En Brasil hay cadenas a la venta en ferreterías. El intérprete debe prestar atención al sonido que la cadena producirá junto a los demás instrumentos que integran la percusión en *Tempo*.

En *Tempo* la cadena aparece al inicio la obra. Es el segundo instrumento que toca, precedida tan solo por un toque de la matraca y tres pausas de semínimas. Como ya mencionamos anteriormente, Cunha indica en el inicio de la página 1 cómo debe comenzar la obra: “*A cena deve ser montada no escuro ou com cortina fechada. As personagens aparecem estáticas MM 72*” [La escena debe montarse a oscuras o con la cortina cerrada. Los personajes aparecen estáticos. MM 72]. El movimiento es cómodo al principio y la semínima, por deducción, es la figura de referencia para la pulsación.

A pesar de la pulsación cómoda propuesta para el inicio de la obra, el compositor escribe la palabra “*lentamente*” para esta primera participación de la cadena. Debe bajarse lentamente y tiene un calderón, en el inicio de la página 1, en el primer sistema. Toca sola, después de un silencio inicial simbolizado por dos grandes calderones y un toque de la matraca, precedida por tres pausas de semínimas y seguida por una pausa de corchea y un toque de corchea, en *mezzo forte*, del atabaque.

La cadena, que se baja al piso lentamente y con calderón, de cierta manera desconstruye cualquier idea de un pulso regular inicial o incluso durante toda la obra. El de la cadena es un tiempo único. Su duración será determinada por la velocidad con que su intérprete la baja o la levanta. Cunha no determinó una figura tradicional de notación para la cadena. El tiempo de la cadena, además de contrastar con el de los otros personajes, es un tiempo que resbala lentamente de las manos del personaje y al mismo tiempo lo aprisiona. En ningún momento el personaje se libera de la cadena. Estará con él durante toda la obra, del inicio al fin.

La cadena siempre toca sola. Su tiempo es propio y distinto de los demás. Otros instrumentos dialogan con ella siempre después de haber sonado su último



eslabón. Cuando sus eslabones suenan nadie más toca. Ningún otro personaje en *Tempo* tiene esta característica. Todos los demás tocan, por lo menos en algún momento, junto a otro u otros personajes. Sá (2003, p. 81-82) escribe:

[...] Por un lado, el bajar y subir de las cadenas, utilizadas como instrumento musical, dejan trasparecer un tiempo no determinado, flexible; por otro, el movimiento corporal (la procesión), el metrónomo, la matraca y los otros instrumentos de percusión insisten en un tiempo pulsado, métrico, en un tiempo controlado. Pausas, calderones y repeticiones hacen surgir tanto tiempos distendidos, como tiempos contraídos, o tiempos de espera.<sup>244</sup>

Este efecto del tiempo no determinado o flexible se percibe también en algunos momentos a través del raspador, cuando él toca solo y lentamente. Así como en la cadena, la exactitud del tiempo medido también desaparece con este personaje en algunas de sus participaciones. El tiempo se convierte en algo que parece un tiempo líquido, escurridizo, volátil, inconstante. Cunha determina el tiempo para la entrada de estos instrumentos, para el inicio de sus participaciones. Pero una vez que se inicia la participación de la cadena, o del raspador algunas veces, se instala otro tiempo. Se trata de otra dimensión temporal. También los calderones sobre las figuras, sobre las pausas o simplemente los calderones solos, como en el inicio de la obra, contrastan con el tiempo regular, medido y exacto en la obra.

A pesar de todo esto y también de no haber una fórmula de compás en *Tempo*, la semínima es la figura que norteará el conteo del tiempo para los intérpretes, conforme afirmamos anteriormente. El compositor utiliza muchas pausas de semínima para que los intérpretes se guíen. Las indicaciones del metrónomo son siempre para la semínima. Tampoco hay barras de compás en la partitura. Esta se muestra abierta en este aspecto, pero el tiempo está todo medido para los instrumentos por medio de las figuras utilizadas, con excepción de toda la notación para la cadena y, en algunos momentos, para el raspador. Hay también pausas de corcheas y figuras como semibreves, mínimas y semínimas.

Solo hay una fórmula de compás en la página 3, en el primer sistema, cuando parte de la melodía del *Bendito*, una letanía, es citada por el trombón. Las barras de

---

<sup>244</sup> Traducción nuestra de: “[...] Por um lado, o descer e o subir das correntes, utilizadas como instrumento musical, deixam transparecer um tempo não determinado, flexível; por outro, a movimentação corporal (a procissão), o metrônomo, a matraca e os outros instrumentos de percussão insistem em um tempo pulsado, métrico, num tempo controlado. Pausas, fermatas e repetições fazem surgir ora tempos distendidos, ora tempos contraídos, ora tempos de espera” (SÁ, 2003, p. 81-82).

compás, así como la fórmula del binario compuesto, 6/8, aparecen en la parte del trombón: solamente se transcribieron cuatro compases de la melodía. En ningún otro momento de la pieza se utilizan estos dos recursos de notación. En nuestro análisis siempre nos referiremos a los sistemas que aparecen en cada página, para que el lector se sitúe más fácilmente en la partitura. Cada página contiene dos sistemas con la partitura instrumental.

Cuando la cadena se levanta se obtiene un efecto singular, seguido de pausa de semínima con calderón. Esto ocurre ya en el segundo sistema de la pág. 1, en la segunda participación de la cadena, cuando el personaje la levanta del piso. Este efecto va a ocurrir nuevamente en la pág. 2, en el primer y segundo sistemas y en la pág. 4, primer sistema. En la pág. 3 la cadena se levanta, seguida por dos pausas de semínimas, pero sin calderón. En estos momentos ocurre el movimiento pendular de la cadena en el aire, pero sin producir ningún sonido. La cadena se mueve, pero en silencio. Este efecto visual, escénico y silencioso fue bastante explorado por Cunha en esta obra y da fuerza a la cadena, haciendo que la atención del público se vuelva hacia ella.

La última participación de este instrumento-personaje en *Tempo* es con el movimiento de bajar la cadena. Finaliza su participación en el suelo, en silencio, en el final del primer sistema de la página 4, seguida por el metrónomo, después por la trompeta y el trombón, y finalmente por la matraca, que concluye la obra.

En prácticamente todos los montajes de *Tempo* la cadena fue interpretada por mujeres, excepto en el montaje del inicio de los años 90, cuando fue interpretada por un joven alumno de la *Universidade Federal de Goiás*. Recordemos que *Tempo* fue dedicada a una mujer: Yara Moreyra, amiga del compositor. Cunha (2012) prefiere que la cadena sea interpretada por una mujer, aunque la partitura no lo determina.<sup>245</sup> Para el compositor, la cadena, cuando la interpreta una mujer, simboliza la condición femenina en América Latina de aquel periodo histórico: los años finales de la década del 70. La mujer todavía estaba muy encadenada por la sociedad y sus modelos socioculturales machistas. Brasil estaba bajo una dictadura militar y la población vivía años de represión y censura en sus derechos de expresión.

Un ejemplo de las dificultades sociales de aquel momento histórico, principalmente para las mujeres, puede ser visto a través de la visión cristiana del

---

<sup>245</sup> CUNHA, Esterco Marquez. Entrevista realizada en abril/2012.

matrimonio como algo indisoluble. Delgado (2017) habla sobre la historia del divorcio en Brasil:

[...] La influencia del cristianismo hizo que el divorcio no fuera considerado mayoría de los ordenamientos jurídicos occidentales, situación que perduró, por lo menos entre nosotros, hasta 1977, con la promulgación de la Enmienda Constitucional del Divorcio (EC 9/77) y de la Ley del Divorcio (Ley 6.515/77). [...] Hasta 1977, el matrimonio era indisoluble en Brasil, manteniendo la legislación brasileña de aquella época los vestigios coloniales de las Ordenaciones del Reino, las cuales, impregnadas por el Derecho Canónico, consideraban el matrimonio un sacramento, sin posibilidad de disolución.<sup>246</sup>

Según el autor, la llamada Ley del Divorcio, Ley 6.515/77, fue aprobada en Brasil el 26 de diciembre de 1977. Cunha concluyó la composición de *Tempo* el 02 de marzo de 1978. La mujer en Brasil vivía ese contexto histórico y social. La libertad femenina aún estaba lejos de ser una conquista para todas. Muchos matrimonios eran mantenidos a pesar de la infelicidad y también por la dependencia económica, principalmente por parte de la mujer. La mujer separada sufría una gran presión por parte de la sociedad. La disolución del matrimonio era una opción muy reciente para la mujer y una gran novedad, a pesar de bastante difícil en aquel momento.

Por todo eso, la figura femenina interpretando la cadena en *Tempo* le confiere un significado aún mayor: la lucha de la mujer por libertad y derechos iguales en una sociedad machista y autoritaria del final de los años 70. Esta propuesta sigue siendo actual en nuestros días, cuando todavía hacen falta tantos derechos para las mujeres en diversos países donde las leyes son distintas para hombres y mujeres, las jornadas de trabajo y los salarios no son iguales, la violencia contra las mujeres y los feminicidios ocurren todos los días en lugares diferentes del planeta, para citar solamente algunas de las causas planteadas por el sexo femenino en la actualidad.

Nada impide que la cadena sea interpretada por un músico-actor. La partitura no especifica que sea una música-actriz para interpretarla. Pero, con seguridad, las posibilidades de interpretación del mensaje transmitido a través de la obra ganan fuerza y son distintas con una intérprete mujer en la cadena. En el montaje que

---

<sup>246</sup> Traducción nuestra de “[...] *A influência do cristianismo fez com que o divórcio estivesse banido da maioria dos ordenamentos jurídicos ocidentais, situação que perdurou, pelo menos entre nós, até 1977, com o advento da Emenda Constitucional do Divórcio (EC 9/77) e da Lei do Divórcio (Lei 6.515/77). [...] Até 1977, o casamento era indissolúvel no Brasil, mantendo a legislação brasileira de então os resquícios coloniais das Ordenações do Reino, as quais, impregnadas pelo Direito Canônico, consideravam o casamento um sacramento, sem possibilidade de dissolução*” (DELGADO, 2017).

hicimos en 2012, con alumnos de graduación y posgrado de la *Escola de Música e Artes Cênicas* de la *Universidade Federal de Goiás*, la única mujer entre los músicos-actores era la de la cadena. Todos los demás personajes fueron interpretados por alumnos del sexo masculino. Pero podemos reafirmar que nada impide que un montaje sea realizado con un hombre en la cadena o solamente con hombres o, de la misma manera, solamente con mujeres, o aún con el reparto mixto: con hombres y mujeres interpretando los diferentes personajes. Son posibilidades variadas con lecturas y significados distintos.

Casi siempre el toque de la cadena es seguido por el toque del metrónomo en *Tempo*, como podemos percibir en la página 1, en el primer y segundo sistemas; en la página 2, en el inicio del segundo sistema; en la página 3, en el segundo sistema y en la página 4, en el final del primer sistema. Hay un contraste natural entre estos dos personajes. Tal vez, por tal razón podemos considerar el metrónomo como el antagonista de la cadena en *Tempo*. La cadena produce un sonido que es un tilintar inexacto, no medido, hasta cierta medida indeterminado, descompasado, irregular y lento con sus eslabones sonando. Ya su antagonista produce un sonido exacto, matemático, mensurado, determinado, firme, regular, no humano, autómatas y constante como un reloj: el toque del metrónomo. En la cadena el tiempo escurre de las manos de la intérprete. El metrónomo es controlado por las manos del intérprete.

### **Metrónomo**

El cronómetro pendular – “[...] El primer metrónomo fue patentado por el inventor y compositor Maelzel entre 1814 y 1815, inspirado en el *chronomètre* de Loulié, creado en el siglo XVII” (DOURADO, 2008, p. 204)<sup>247</sup> – es aquí tratado como instrumento musical y también como elemento escénico, además de ser el personaje que ocupa la posición central en el escenario.

Subrayamos que fue en el siglo XX que el metrónomo pasó a recibir atención como objeto estético y sonoro en diferentes momentos, no solo por parte de compositores, sino en distintos lenguajes artísticos. En la música, el compositor francés Maurice Ravel (1875 – 1937) ya había utilizado tres metrónomos a diferentes velocidades, al inicio de su ópera *L'Heure Espagnole* [La Hora Española],

---

<sup>247</sup> “[...] O primeiro metrônomo foi patenteado pelo inventor e compositor Maelzel, entre 1814 e 1815, inspirado no *chronomètre* de Loulié, criado ainda no século XVII” (DOURADO, 2008, p. 204).

compuesta entre 1907 y 1909, que se estrenó en París, en 1911. Ravel explicita en la partitura orquestal que el primer metrónomo debe estar a 40 y con dinámica *p* (*piano*), el segundo a 100 y *pp* (*pianíssimo*) y el tercero a 232 y *ppp* (*pianíssimo*). El compás de la introducción de la obra es 5/4. El objetivo de los metrónomos desiguales es crear una atmosfera con relojes descompasados.

En un acto y con texto de Franc – Nohain, la ópera tiene lugar en la tienda del relojero Torquemada (tenor). La esposa de Torquemada, Concepción (soprano), recibe la visita de sus dos amantes mientras su esposo sale para arreglar los relojes de la ciudad. Los amantes de Concepción, un poeta (tenor) y un banquero (bajo), cada uno en momentos distintos y por necesidad, acaban escondiéndose dentro de dos grandes relojes de la tienda de Torquemada. Concepción se enamora de un cliente nuevo que había entrado en la tienda, un arriero (barítono). Torquemada vuelve a la tienda y acaba vendiendo los dos grandes relojes a cada uno de los dos amantes que se habían escondido en ellos. La divertida ópera está ambientada en el siglo XVIII, en la ciudad de Toledo (KOBBE, 1991, p. 697-698).

En otros lenguajes artísticos, además de la música, el metrónomo también fue utilizado en el siglo XX. Como metáfora, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) lo utilizó en la conferencia dictada en 1951 en el Teatro Santa Izabel, en João Pessoa, ciudad del Estado de Paraíba en el nordeste de Brasil. Para el compositor nacionalista brasileño: “El corazón es el metrónomo de la vida” (VILLA-LOBOS, 1951). La humanidad aspiraba por paz en aquel momento histórico: la Segunda Guerra Mundial había terminado en 1945, pero todavía había conflictos entre los países debidos a la Guerra Fría. Villa-Lobos (1951 apud HELÔ, 2008), de manera nacionalista y apasionada, dijo:

Brasil ya tiene la forma geográfica de un corazón. Todos los brasileños tienen ese corazón. La música pasa de un alma para otra, los pájaros conversan por medio de la música, tienen corazón. Todo lo que se siente en la vida, se siente en el corazón. El corazón es el metrónomo de la vida y hay muchas personas en la humanidad a las que se les olvida. Justamente, lo que más necesita la humanidad es un metrónomo. Se hubiese alguien en el mundo que pudiera colocar un metrónomo en la parte superior de la tierra, tal vez estuviésemos más próximos de la paz. Porque razas y pueblos se desentienden, viven descompasados, porque no recuerdan el metrónomo que llevan en el pecho: el corazón. Fue predestinado por Dios que justamente Brasil tuviera una forma geométrica de corazón y que hubiera un ritmo palpitante en toda su raza, sobre todo en el nordeste, ese sentido de

ritmo del corazón, esa unidad de movimiento, ese metrónomo tan sensible.<sup>248</sup>

Aún en la segunda mitad del siglo XX el compositor húngaro, Gyorgy Ligeti (1923-2006), compuso en 1962 su *Poema Sinfónico para 100 metrónomos, 10 intérpretes y un conductor*. En 1963 la obra fue estrenada bajo la dirección del propio compositor, en Holanda. Esta emblemática obra marca el final de la relación de Ligeti con el grupo Fluxus.<sup>249</sup>

En las Artes Plásticas, un poco antes, en la primera mitad del siglo XX, también encontramos un metrónomo en la obra del norteamericano Man Ray (1890 – 1976). Su nombre de nacimiento era Emmanuel Radnitzky. El fotógrafo, pintor y cineasta, representante del Dadaísmo y del Surrealismo, creó originalmente en 1923 su *Object to Be Destroyed* [Objeto para Ser Destruído].<sup>250</sup> El artista explicó esta obra posteriormente:

Yo tenía un metrónomo en mi estudio que usaba cuando pintaba –como lo usa el pianista cuando empieza a tocar– su ruido regulaba la frecuencia y el número de mis pinceladas. Cuanto más rápido él iba, más rápido pintaba yo; y si el metrónomo paraba entonces sabía que había pintado demasiado, me repetía, mi pintura no era buena y la destruía. Un pintor necesita de público, entonces yo puse una foto de un ojo en el péndulo del metrónomo para crear la ilusión de estar siendo observado mientras pintaba. Un día yo no acepté el veredicto del metrónomo, el silencio fue insoportable y una vez que yo lo había denominado, con una cierta premonición, Objeto para ser destruido, lo hice pedazos. (SCHWARZ, 1977, p. 206).<sup>251</sup>

<sup>248</sup> Traducción nuestra de: “O Brasil já tem uma forma geográfica de um coração. Todo brasileiro tem esse coração. A música vai de uma alma a outra, os pássaros conversam pela música, eles têm coração. Tudo que se sente na vida, se sente no coração. O coração é o metrônomo da vida e há muita gente na humanidade que se esquece disso. Justamente, o que mais precisa a humanidade é de um metrônomo. Se houvesse alguém no mundo que pudesse colocar um metrônomo no cimo da terra, talvez estivéssemos mais próximos da paz. Porque se desentendem, vivem descompassados raças e povos, porque não se lembram do metrônomo que guardam no peito: o coração. Foi fadado por Deus, justamente no Brasil, possuir uma forma geométrica de coração e haver um ritmo palpante em toda sua raça, sobretudo no nordeste, esse sentido de ritmo de coração, essa unidade de movimento, esse metrônomo tão sensível” (apud, HELÔ, 2008). Esta conferencia, en la voz del propio Heitor Villa-Lobos, puede escucharse en la dirección electrónica aquí mencionada.

<sup>249</sup> Es posible oír una grabación y obtener más informaciones sobre el *Poema Sinfónico para 100 metrónomos, 10 intérpretes y un conductor*, de Gyorgy Ligeti, en La Belleza de Escuchar (2015).

<sup>250</sup> Para escribir sobre Man Ray y su obra *Object to Be Destroyed*, se consultaron las siguientes fuentes: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2020), MoMA (2020), Objeto a ser destruido (2020).

<sup>251</sup> Traducción nuestra de: “I had a metronome in my place which I set going when I painted - like the pianist sets it going when he starts playing - its ticking noise regulated the frequency and number of my brushstrokes. The faster it went, the faster I painted; and if the metronome stopped then I knew I had painted too long, I was repeating myself, my painting was no good and I would destroy it. A painter needs an audience, so I also clipped a photo of an eye to the metronome's swinging arm to create the illusion of being watched as I painted. One day I did not accept the metronome's verdict,

Después de este, su primer *Object*, Man Ray lo recreó varias veces con títulos diferentes. En 1932, el artista lo recría. Lee Miller (1907 – 1977), fotógrafa norteamericana, había sido su asistente, modelo y amante y lo había abandonado en aquel año. Esta vez la obra recibe el título de *Object of Destruction* [Objeto a ser destruido]. Man Ray publicó un dibujo en *This Quartier*, editado por André Breton, que iba acompañado de las instrucciones siguientes:

Instrucciones: Recorte el ojo de una fotografía de alguien a quien amó, pero que no ve más. Pegue el ojo en el péndulo de un metrónomo y regule el peso para atender el tiempo deseado. Continúe haciéndolo hasta que no aguante más. Apuntando bien con un martillo, intente destruirlo con un único golpe.<sup>252</sup>

Para dejar explícito el vínculo entre esta segunda versión y Lee Miller, añadió la imagen de su ojo, recortado de una fotografía, y lo colocó en el péndulo del metrónomo. Man Ray expuso esta obra en París, en 1933, como *Eye – Metronome* [Metrónomo – Ojo]. El *remake* se perdió en 1940, cuando Alemania invadió París.

En 1945, expuso una nueva réplica con el título de *Lost Object* [Objeto Perdido]. El artista tenía la intención de destruirlo en una performance pública. Pero en 1957, durante una exposición *Dada* en París, un grupo de estudiantes, al realizar una protesta, destruyó el metrónomo recreado por Man Ray. En 1958, el artista recría nuevamente su obra, llamándola esta vez de *Indestructible Object* [Objeto indestructible]. En 1965, juntamente con el artista francés Daniel Spoerri, Man Ray hizo cien réplicas de su *Indestructible Object* [Objeto indestructible]. ¡De la misma forma que Gyorgy Ligeti, Man Ray también utiliza 100 metrónomos!

En 1970, el artista autorizó otra edición, con cuarenta esculturas, donde la fotografía del ojo de Lee Miller fue sustituida por un doble ojo impreso que se abre y se cierra de acuerdo con el movimiento del péndulo del metrónomo. Él explicó:

Finalmente, me aburre repetir siempre lo mismo, por eso coloqué una pequeña variación, cambié el ojo del metrónomo. Bien, puesto que ahora lo repetí por tercera vez, lo denominaré Motivo perpetuo. En realidad, el

---

*the silence was unbearable and since I had called it, with a certain premonition, Object of Destruction, I smashed it to pieces*" (SCHWARZ, 1977, p. 206).

<sup>252</sup> Traducción nuestra de: "Legend, Cut out the eye from a photograph of one who has been loved but is seen no more. Attach the eye to the pendulum of a metronome and regulate the weight to suit the tempo desired. Keep doing to the limit of endurance. With a hammer well-aimed, try to destroy the whole at a single blow" (This Quarter, vol.I, September 1932, p. 55.) (TATE, 2020)

movimiento del metrónomo es un motivo perpetuo. (SCHWARZ, 1977, p. 206).<sup>253</sup>

Dos ejemplares póstumos fueron realizados en Alemania y España, en 1982. Desde 1988 hay un ejemplar de la escultura “*Indestructible Object*” [Objeto indestructible] (1923 – 1933/1982), de Man Ray, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid, España, con dimensiones de 227 x 110 x 110 cm. Es un ejemplar ampliado único, realizado en 1982 con diseño de Corominas Farré y Ramón Yvars, expuesto en la muestra «Man Ray» de la Biblioteca Nacional.

Dourado (2008) menciona que también en la historia del cine el guionista y director italiano Federico Fellini (1920-1993), en su sarcástica película *Prova D’Orchestra* [Ensaio de Orquesta] (1978), presenta, con enorme ironía, un gigantesco e impasible metrónomo que los músicos utilizan para simbólicamente sustituir al rígido y autoritario maestro alemán. La película, que tiene banda sonora de Nino Rota (1911-1979), es una crítica a la sociedad italiana de la posguerra.

La película *Prova D’Orchestra*, de Federico Fellini, y la obra *Tempo*, de Cunha, son del mismo año: 1978. Como ya afirmamos anteriormente, el personaje-instrumento metrónomo también se destaca de manera distinta en *Tempo*. La posición que el compositor sugiere para este personaje es en el centro del escenario en las orientaciones que aparecen en el prospecto presentado en la primera página de la partitura. El metrónomo aparece en el centro y la cadena, más adelante, a su izquierda. Tampoco es muy común la utilización de un metrónomo como instrumento musical, como vemos en esta obra para ocho músicos-actores.

En la parte de abajo del cuadro rectangular central de la primera página de la partitura, intitulado “*Convenções*” [Convenciones] y que ya mencionamos anteriormente, encontramos las orientaciones sobre cómo el intérprete debe tocar el metrónomo, específicamente. Cunha presenta y explica dos símbolos distintos utilizados por él: en el primero está escrito “MM 40 *indica apenas mudar o cursor para o ponto indicado.*” [MM 40 indica solamente cambiar el cursor para el punto indicado.] y en el segundo “40 x 10 *vezes - colocar em movimento quantas vezes indicado.*” [40 x 10 veces – poner en movimiento cuantas veces se indique.] Además de estos dos símbolos encontramos solamente pausas de semínimas en la parte del

<sup>253</sup> Traducción nuestra de: “*It finally annoys me always to repeat the same thing, so I introduced a small variation, I changed the eye of the metronome. Well, since I have repeated it now for the third time, I will call it Perpetual Motif. After all, the movement of the metronome is a perpetual motif*” (SCHWARZ, 1977, p. 206).



metrónomo. Hay solamente una pausa de semínima con calderón, al final del segundo sistema de la página 1, entre dos participaciones del metrónomo cuando el movimiento está muy rápido, a MM 208.

En el primer símbolo propuesto por el compositor, el intérprete solamente debe cambiar el cursor del metrónomo para el movimiento determinado. Cunha explora el sonido resultante de esta acción cada vez que el movimiento va a cambiar en *Tempo*. El metrónomo empieza la obra marcando MM 72. Para este primer movimiento el cursor del metrónomo debe colocarse en la posición solicitada antes que se enciendan las luces o que se abran las cortinas. En su primera participación en la obra, en el primer sistema, debe sonar 20 veces. Después de cinco pausas de semínimas el primer símbolo aparece con la marcación de MM 208. En este momento el intérprete solamente debe cambiar el cursor de MM 72 para MM 208. Nadie más toca y el suave ruido del cursor deslizando por el péndulo del metrónomo se convierte en discurso musical en *Tempo*. Cada sonido, por más delicado o sutil que sea, debe ser oído, percibido, sentido, visto. El oyente es invitado a entrar en un universo sonoro donde cada sonido, por más suave que sea, es valorado.

También se exploran las indicaciones límites del metrónomo. La obra empieza con el movimiento de MM 72. En su primera participación, en el medio del primer sistema de la página 1, el metrónomo debe sonar 20 veces en este movimiento. El oyente percibe bien la pulsación, que es cómoda. Al final del primer sistema el intérprete cambia el cursor para MM 208 y en el final del segundo sistema de la página 1, el metrónomo debe tocar 10 veces en este nuevo movimiento. Hay una pausa de semínima con calderón, que será muy rápida, y entonces suena otras 20 veces rápidamente. Es un cambio contrastante con el movimiento inicial, ya que 208 es el límite máximo de velocidad para el metrónomo. Todo es bastante veloz en esta parte. Al dar la vuelta a la página, en el inicio de la página 2, el intérprete verá la palabra “rápido” para el raspador, que toca con el sonajero y el atabaque. Trombón y trompeta tocan solamente una nota cada uno, y entonces hay un gran calderón sobre el símbolo para que el metrónomo cambie el cursor nuevamente.

Esta vez el cursor deslizará todo el péndulo del metrónomo, de arriba a abajo. De MM 208 el compositor pide que el intérprete pase para MM 40, que es el límite más lento en un metrónomo. Cunha escribe la palabra “lento” encima del cuadro instrumental. Este movimiento va a perdurar desde el medio del primer sistema de la

página 2 hasta el final del primer sistema de la página 3, cuando el metrónomo vuelve para el movimiento inicial de MM 72.

En esta parte el metrónomo toca en dos momentos: 10 veces, en el final del primer sistema de la página 2, y otras 10 veces en el medio del segundo sistema de la misma página. En el segundo sistema Cunha escribe la palabra “lento” con el número 40 para el raspador: “lento 40”. Este toque lento del raspador antecede justamente la segunda participación del metrónomo a MM40. Esta parte lenta culminará en el solo de trombón, en el final del primer sistema de la página 3, que citará parte de una melodía del *Bendito* que comentaremos adelante.

¡Es una parte bastante lenta! MM 40 es naturalmente un movimiento lento, pero cuando se acaba de salir de una velocidad extremadamente rápida, como es MM 208, entonces MM 40 es muy lento. ¡Es bastante lento! ¡Es extremadamente lento! El oyente, y también los intérpretes, son invitados a salir de sus zonas de comodidad para vivir esta experiencia. ¡Vengan todos! ¡Vamos a desacelerar! ¡Vamos a desacelerar bastante! No es fácil para los músicos-actores y tampoco lo es para el público. En nuestro tiempo casi todo es muy dinámico. En la actualidad, casi todo se resuelve rápidamente. Nuestro cotidiano está cercado por facilidades céleres. Tocar u oír y asistir una pieza con una parte a MM 40 es un desafío para todos. Es un ejercicio a la tolerancia, a la paciencia, a lo nuevo. Otro detalle que también llama la atención es que, además de lenta, la dinámica en esta parte de la obra es casi completamente muy suave: trombón y trompeta tocan *ppp* o *pp* (*pianíssimo*) casi todo el tiempo. El máximo de sonoridad es el *mf* (*mezzo forte*) en esta parte.

Después de la melodía del trombón, al final del primer sistema de la página 3, el intérprete del metrónomo debe volver el cursor para MM 72. La comodidad del movimiento retorna cuando el metrónomo toca 25 veces en el segundo sistema de la misma página. En el inicio de la página 4, después que la procesión atraviesa el escenario, el metrónomo toca nuevamente, otras cinco veces a MM 72.

El metrónomo cambia el movimiento por última vez en el medio del primer sistema de la página 4. El compositor pide MM 40 nuevamente. Todos los personajes, a partir de aquí, tocan solamente una vez más, dirigiéndose ya hacia el final de la obra. Al final del primer sistema de la página 4 el metrónomo va a tocar 15 veces con el movimiento de MM 40. Es su última participación en *Tempo*. En el trecho Lento de las páginas 2 y 3 el metrónomo toca 10 veces, en su primera

participación, y otras 10 veces, en su segunda. Ambas con MM 40. Pero en el Lento de la página 4 el metrónomo toca 15 veces con MM 40, llevando a un límite a los intérpretes y también a los oyentes.

Por fin, constatamos que el metrónomo participa, en la cantidad de pulsos, con los números 10 y 20. Cunha determina que pulse siempre por 20 veces o por 10 veces, cantidades pares, desde inicio de la obra hasta el paso de la procesión, en el inicio de la página 4. Después que la procesión atraviesa el escenario, el metrónomo a continuación tocará 5 veces, y más adelante 15 veces, en el final del primer sistema de la página 4, a MM 40. Solamente en esta parte final de *Tempo*, en la página 4, la cantidad de pulsos para este personaje es diferente de 10 veces o 20 veces. La regularidad de las secuencias del metrónomo se desconstruye al final de la pieza, con cantidades impares de pulsos: 5 y 15 veces.

Si pensamos que el personaje metrónomo puede simbolizar la búsqueda de los seres humanos por medir el tiempo o, incluso, un intento de control del tiempo, tal vez estas cantidades impares del final puedan percibirse como la frustración o la falla ante tamaña misión, o simplemente como la pequeñez del ser humano y su existencia frente a las eras que nos precedieron y las que vendrán.

Como dijimos en el inicio de este análisis, además del metrónomo y de los dos instrumentos aerófonos de metal (una trompeta y un trombón), Cunha utilizó cuatro instrumentos idiófonos de la familia de los indirectamente percutidos: dos raspados (una matraca y un raspador), uno sacudido (un sonajero) y uno de choque (una cadena); y un instrumento de la familia de los membranófonos percutidos (un tambor africano).

El orden en que analizaremos cada instrumento es diferente del orden presentado en la partitura, tanto en la instrumentación presentada en la primera página como en el cuadro de los instrumentos, en las páginas 1 a 4. Después de la cadena y del metrónomo, protagonista y antagonista en *Tempo*, elegimos hablar sobre la matraca, influencia portuguesa y española en la cultura brasileña. Enseguida hablaremos sobre el raspador y el atabaque, influencias africanas y, por fin, del sonajero, una herencia indígena. Solamente al final hablaremos sobre la trompeta y el trombón.

## **Matraca**

Es difícil precisar el origen de la matraca. Las civilizaciones y culturas del Extremo Oriente, así como zonas de África, son consideradas la cuna de la gran mayoría de los instrumentos de percusión de la madera. Instrumentos muy semejantes a la matraca eran fabricados y tocados en la India, Indonesia, China y en el Oeste de África desde tiempos muy remotos. La variedad de instrumentos de percusión de madera en estas culturas es muy amplia, en el pasado y en nuestros días.

Se cree que la matraca y otros instrumentos similares llegaron a Europa a través de España gracias a la civilización árabe, puesto que en su época de mayor esplendor se expandieron por la península ibérica. Un argumento que corrobora esta teoría es el origen de la palabra: matraca tiene su origen en el árabe hispánico *matráqa*, que procede del árabe clásico *mitraqah*, que podríamos traducir por martillo.

La Europa medieval incorporó la matraca con su sonoridad intensa y penetrante a algunas de sus costumbres. En los rituales del cristianismo durante la Semana Santa la función litúrgica del instrumento era la de sustituir las campanas de las iglesias entre el Jueves Santo hasta el Domingo de Resurrección. Durante las procesiones del Jueves y Viernes Santo, también se utilizaba para hacer callar a las multitudes, como un pedido de silencio y respeto al luto y dolor propios de estos oficios de la pasión y muerte de Jesucristo. Esta antigua tradición se mantuvo en diversas localidades hasta los días actuales.

La matraca llegó a América Latina, incluyendo Brasil, a través de los colonizadores españoles y portugueses, donde también se la utiliza con la misma función: sustituir las campanas de las iglesias y acompañar las procesiones durante la Semana Santa. En Brasil, país colonizado por los portugueses, es interesante observar que, específicamente en la ciudad de Goiás, la antigua capital del Estado de Goiás, los rituales de la Semana Santa fueron traídos por un padre español, natural de Sevilla: Padre João Perestrello de Vasconcelos Spinola. Sobre esto, Mendonça (1981, p. 171-172) comenta:

Tenemos noticia de la realización de la primera Semana Santa en la ciudad de Goiás en 1745, siendo su organizador el padre español João Perestrello de Vasconcelos Spinola, habiendo dejado en esas ceremonias religiosas la

influencia de su nacionalidad, conforme información prestada por el Dr. Elder Camargo de Passos. [...] El padre Perestrello reconstruyó la Matriz en 1743, dejando también influencias españolas en las líneas de su estructura, al contrario de las otras iglesias de Goiás, todas de señalado estilo portugués.<sup>254</sup>

Por influencia del Padre Perestrello, los llamados “*farricocos*”, hombres penitentes vestidos de túnica y con capirote, comenzaron a participar en la procesión de la Semana Santa de la ciudad de Goiás y se mantienen hasta la actualidad. Los rituales son muy semejantes a los de España en el mismo periodo litúrgico y fueron registrados por Johann Baptist Emanuel Pohl (1782 – 1834)<sup>255</sup> en sus escritos del inicio del siglo XIX. Mendonça (1981) comenta parte de una procesión en la ciudad de Goiás con la presencia de “*farricocos*” e instrumentos de metal:

Siguen los pasos acompañados de los *farricocos*, figuras de origen española, citadas por Pohl, representando a penitentes con capirote que, cada cierto tiempo, hacen sonar sus trompetas. Sigue la procesión por las calles del *Horto, Beco d'Água Férrea, Largo do Chafariz, Calle da Fundação*, terminando en la Catedral.

Durante la ruta, la procesión para enfrente a 14 estaciones denominadas “Pasos”, representando el Viacrucis.

Uno de los *farricocos* toca su trompeta y el coro entona motetes alusivos a cada estación. (MENDONÇA, 1981, p. 186).<sup>256</sup>

<sup>254</sup> Traducción nuestra de: “*Temos notícia da realização da primeira Semana Santa na cidade de Goiás em 1745, sendo seu organizador o padre espanhol João Perestrello de Vasconcelos Spinola, tendo deixado nessas cerimônias religiosas a influência de sua nacionalidade, conforme informação prestada pelo Dr. Elder Camargo de Passos. [...] O padre Perestrello reconstruiu a Matriz em 1743, deixando também influências espanholas nas linhas de sua estrutura, ao contrário das outras igrejas de Goiás, todas de marcante estilo português*” (MENDONÇA, 1981, p. 171-172).

<sup>255</sup> Johann Baptist Emanuel Pohl (1782 – 1834), médico, geólogo, botánico y dibujante austríaco, estuvo en Vila Boa, como era llamada la ciudad de Goiás en el pasado. Fue conservador del Real e Imperial Gabinete de Historia Natural del Imperial Museo del Brasil, en Viena. Entre 1817 y 1821, integró la Misión Austríaca a Brasil, después de la boda de la archiduquesa María Leopoldina de Austria con el príncipe D. Pedro de Alcântara, futuro Emperador D. Pedro I. Pohl había venido como encargado de la parte de mineralogía, asumiendo después la de botánica. Se separó de la expedición y emprendió un viaje de cuatro años por el interior de Brasil, atravesando Río de Janeiro, Minas Gerais y Goiás. De su viaje publicó: “*Viagem no Interior do Brasil. Empreendida nos Anos de 1817 a 1821 e Publicada por Ordem de Sua Majestade o Imperador da Áustria Francisco Primeiro*” y una obra botánica: “*Plantarum Brasiliae icones et descriptiones hactenus ineditae*” (“Íconos y descripciones de plantas de Brasil hasta ahora inéditos”) (O PRAZER DO PERCURSO, 2020a).

<sup>256</sup> Traducción nuestra de: “*Seguem os andores acompanhados dos Farricocos, figuras de origem espanhola, citadas por Pohl, representando penitentes encapuzados que, de tempo em tempo, fazem soar suas trombetas. Segue a procissão pelas ruas do Horto, Beco d'Água Férrea, Largo do Chafariz, Rua da Fundação, terminando na Catedral. Durante o percurso, a procissão para em frente a 14 capelinhas denominadas “Passos”, representando os quadros da Via Sacra. Um dos farricocos toca sua trombeta e o coro entoa Motetes alusivos a cada quadro*” (MENDONÇA, 1981, p. 186).

Sobre la utilización de la matraca durante las celebraciones de la Semana Santa en la ciudad de Goiás, Mendonça (1981, p. 176) escribe:

Desde hace 224 años se conmemora, anualmente, la Semana Santa en Goiás. Durante ese período prolongado de tiempo, hubo muchos factores que contribuyeron para la alteración de esas ceremonias en la iglesia. Sin embargo, todavía se escuchan los sonidos de las matracas el Jueves y el Viernes Santo. La matraca está formada por un hierro, sujeto por las extremidades a los bordes centrales de una tabla. Al girarla, el hierro golpea la madera, de uno y otro lado, produciendo un sonido característico y monótono.

Cuando yo era niña, el encargado de su funcionamiento era un hombre que vivía en la calle, conocido como “Mané Boi”, y que se sentía muy importante por el trabajo que realizaba. Durante todo el año, cuando los niños de la ciudad lo llamaban por el apodo, respondía con malas palabras, pero, durante la Semana Santa, el respeto le impedía responder al insulto.

El silencio de las calles y el sonido de la matraca crean todavía hoy el ambiente necesario para la meditación sobre el sufrimiento de Jesús.<sup>257</sup>

La matraca descrita por Mendonça (1981) es un idiófono percutido y no un raspado. Frungillo (2003) describe tipos distintos de matraca. Aquella que es un idiófono percutido se describe de la siguiente forma:

Placa de madera con 2 asas de metal o madera presas una en cada lado. La placa tiene un asa presa encima del lado menor que el “instrumentista” sujeta y hace girar. Con ese movimiento, las asas sujetas golpean alternadamente cada uno de los lados, causando un tipo de “gemido” fuerte. Fue usada por los árabes de Europa en sustitución a las “campanas” prohibidas por la Iglesia oficial. Suele encontrarse en procesiones, llevada por el “farricoco” o “cuca” (de origen portugués) y llamada de “matraca de iglesia” o “matraca de tabla” (Portugal)... [...] G. Puccini la utilizó en “Suor Angelica”. (FRUNGILLO, 2003, p. 206).<sup>258</sup>

<sup>257</sup> Traducción nuestra: “Há 224 anos se comemora, anualmente, a Semana Santa em Goiás. Nesse tão grande espaço de tempo, muitos fatores devem ter concorrido para fazer com que fossem sendo alteradas essas cerimônias da igreja. Ouvem-se ainda, no entanto, os sons das matracas nas Quintas e Sextas-feiras Santas. A matraca é constituída de um ferro, preso pelas extremidades às bordas centrais de uma tábua. Ao girá-la, o ferro bate na madeira, ora de um lado, ora de outro, produzindo um som característico e monótono.

Em nosso tempo de menina, eram postas a funcionar por “Mané Boi”, um tipo de rua que se sentia muito importante com o trabalho que executava. Durante o ano todo, quando os meninos da cidade o chamavam pelo apelido respondia com palavrões, mas, durante a Semana Santa, o respeito o impedia de reagir ao insulto.

O silêncio das ruas e o som da matraca proporcionam ainda hoje, o ambiente necessário à meditação sobre o sofrimento de Jesus” (MENDONÇA, 1981, p. 176).

<sup>258</sup> Traducción nuestra de: “Placa de madeira com 2 alças de metal ou madeira presas uma em cada lado. A placa tem uma alça presa acima do lado menor para ser segurada pelo “instrumentista” e ser rotacionada. Esse movimento faz que as alças presas batam alternadamente em cada um dos lados, provocando um tipo de “rulo” forte. Foi usada pelos árabes da Europa em substituição aos “sinos” que a Igreja oficial havia proibido. É encontrada em procissões carregada pelo “farricoco” ou “cuca” (de origem portuguesa) e chamada de “matraca de igreja” ou “matraca de tábua” (Portugal)... [...] G. Puccini a utilizou em “Suor Angelica”” (FRUNGILLO, 2003, p. 206).

Frungillo (2003) también comenta que este tipo de matraca la tocan vendedores ambulantes en las ciudades y villas para llamar la atención de las personas mientras pasan. En la literatura brasileña encontramos una descripción de este y otro tipo de uso para la matraca en el cuento *O Alienista* [El Alienista], publicado en 1882, escrito por Machado de Assis (1839 – 1908). En el Capítulo IV, intitulado “Una Teoría nueva”, el alienista visita al boticario para anunciarle su nueva teoría sobre la locura, creyendo que se trataba de un “*caso de matraca*”.<sup>259</sup>

El tipo de matraca que pertenece al grupo de los idiófonos raspados también es descrito por Frungillo (2003): “Rueda de madera dentada accionada por manivela de manera que raspe una o más láminas de madera presas en la estructura del instrumento” (FRUNGILLO, 2003, p. 206).<sup>260</sup>

Para este tipo de matraca, el autor destaca la función de instrumento de señalización debido a su fuerte sonoridad. El instrumento fue utilizado como tal por la policía inglesa en el siglo XIX.

En Brasil, en la Revolución Constitucionalista de 1932, en São Paulo, se utilizaron grandes matracas en las trincheras para simular el sonido de ametralladoras contra los enemigos. En tamaño grande son encontradas en la península ibérica, llegando hasta 2m de diámetro, y se utilizan para enviar señales religiosas dentro o fuera de las iglesias. Así como la matraca citada anteriormente, también son utilizadas durante la Semana Santa, en sustitución a las campanas, que no deben tañer. Debido al dominio español en América fueron incorporadas en

---

<sup>259</sup> Traducción nuestra de: “*Quanto à ideia de ampliar o território da loucura, achou-a o boticário extravagante; mas a modéstia, principal adorno de seu espírito, não lhe sofreu confessar outra coisa além de um nobre entusiasmo; declarou-a sublime e verdadeira, e acrescentou que era "caso de matraca". Esta expressão não tem equivalente no estilo moderno. Naquele tempo, Itaguaí, que como as demais vilas, arraiais e povoações da colônia, não dispunha de imprensa, tinha dois modos de divulgar uma notícia: ou por meio de cartazes manuscritos e pregados na porta da Câmara, e da matriz; - ou por meio de matraca.*

*Eis em que consistia este segundo uso. Contratava-se um homem, por um ou mais dias, para andar as ruas do povoado, com uma matraca na mão.*

*De quando em quando tocava a matraca, reunia-se gente, e ele anunciava o que lhe incumbiam - um remédio para sezões, umas terras lavradas, um soneto, um donativo eclesiástico, a melhor tesoura da vila, o mais belo discurso do ano, etc. O sistema tinha inconvenientes para a paz pública; mas era conservado pela grande energia de divulgação que possuía. Por exemplo, um dos vereadores, - aquele justamente que mais se opusera à criação da Casa Verde, - desfrutava a reputação de perfeito educador de cobras e macacos, e aliás nunca domesticara um só desses bichos; mas, tinha o cuidado de fazer trabalhar a matraca todos os meses. E dizem as crônicas que algumas pessoas afirmavam ter visto cascavéis dançando no peito do vereador; afirmação perfeitamente falsa, mas só devida à absoluta confiança no sistema. Verdade, verdade, nem todas as instituições do antigo regime mereciam o desprezo do nosso século” (ASSIS, 2020, p. 13-14).*

<sup>260</sup> Traducción nuestra de: “*Roda de madeira dentada acionada por manivela de maneira que raspe em uma ou mais lâminas de madeira presas na estrutura do instrumento*” (FRUNGILLO, 2003, p. 206).

América Central. En México y Nicaragua son encontradas con cerca de 1,20m de altura por 8" de largura y se denominan "carracas". Con el nombre de "fusilería" y "fusillade" [ francés] fueron utilizadas en operetas en Europa.

La utilización de las matracas de pequeño tamaño por mendigos leprosos es mencionada también por Frungillo (2003). ¡Esta lamentable utilización ya ocurrió en el pasado! Así como el primer tipo de matraca que citamos, los vendedores ambulantes también la utilizan.

Para mencionar una utilización alegre del instrumento, los niños suelen jugar con matracas pequeñas desde la época moderna. Niños e instrumentos de percusión son una combinación divertida. Suelen entenderse bien. ¡Las matracas pueden ser juguetes que estimulan la creatividad, la percepción, la imaginación y la musicalidad de los pequeños!

Distintos compositores utilizaron el sonido de la matraca en algunas de sus obras: Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) utilizó el instrumento en *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* [La victoria de Wellington, o La Batalla de Vitoria] Op. 91 (1813); Joseph Haydn (1732 – 1809) en la Sinfonía de los Juguetes<sup>261</sup>; Maurice Ravel (1875 – 1937) en "*L'enfante et les sortilèges*" [El niño y los sortilegios] (1925); Richard Strauss (1864 – 1949) en *Till Eulenspiegels lustige Streiche* [Las alegres travesuras de Till Eulenspiegels] Op. 28 (1895); Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) en "*O Trenzinho do Caipira*" [El Tren del Paleta] (1930).

Cunha, en *Tempo* (1978), propone utilizar el segundo tipo de matraca que mencionamos arriba: la de la familia de los idiófonos raspados.<sup>262</sup> La participación de este personaje es pequeña, en cantidad, si reparamos que la matraca toca solamente en tres momentos distintos en toda la obra. Pero es una participación fundamental y de las más simbólicas entre los personajes. La matraca es el primero y también el último personaje que habla en *Tempo*. La obra empieza y termina con ella. Su sonido es el primero y también el último que se escucha.

En el inicio de la página 1 de la partitura, Cunha escribió en un cuadro rectangular las siguientes orientaciones: "*A cena deve ser montada no escuro ou com cortina fechada. Os personagens aparecem estáticos. MM 72*" ["La escena debe

<sup>261</sup> La autoría de la "Sinfonía de los Juguetes" es controvertida. Algunos autores atribuyen la composición a Joseph Haydn (1732 – 1809), otros a Leopold Mozart (1719 – 1787) y aún hay otros que la atribuyen a Edmund Angerer (1740 – 1794) o a Johann Michael Haydn (1737 - 1806), hermano de Joseph Haydn. Lo que es cierto es que se trata de una obra del periodo clásico, compuesta en la segunda mitad del siglo XVIII.

<sup>262</sup> De acuerdo con entrevista concedida por el compositor en abril de 2012.



montarse a oscuras o con la cortina cerrada. Los personajes aparecen estáticos. MM 72”] (traducción nuestra) (CUNHA, 1978, p. 1). Después de esta indicación, Cunha escribió dos grandes calderones, indicando que la obra empezará en un silencio con calderón. Hay un calderón general para todos los personajes y otro en la parte específica de la matraca, que en seguida toca con dinámica fuerte el tiempo equivalente a una semínima. Este primer toque de la matraca es el inicio de todo y prepara la entrada de la cadena, el segundo personaje que habla, que se baja al piso lentamente después de tres pausas de semínima.

Es sabido que toda obra musical parte del silencio y, de la misma manera, regresa a él al final. El silencio, en un concierto musical formal, se rompe con los primeros sonidos de cualquier música y a él se vuelve cuando termina. De la misma manera, en un espectáculo teatral tradicional las primeras palabras de un personaje rompen el silencio del público y antes de los aplausos se vuelve nuevamente al silencio, cuando la obra termina. Pero aquí el compositor empieza la obra con dos grandes calderones. Son dos calderones sobre nada, ninguna figura musical. Cunha especifica que un significativo silencio debe ocurrir antes de que la matraca suene fuertemente. La obra ya empieza en el silencio y a oscuras o con la cortina cerrada, antes de que se escuche cualquier sonido. Cuando los personajes aparecen en el escenario, con la escena ya montada, deben aparecer estáticos y en el silencio de los dos calderones.

Al final de la obra, en el segundo sistema de la página 4, la matraca tiene su tercera y última participación en la pieza: nuevamente toca sola y con la dinámica fuerte, como en su primer toque. Pero esta vez su duración equivale a dos semínimas y con la indicación de MM 40, seguida de una pausa de semínima. Es el toque más largo de la matraca, para finalizar la obra. La matraca toca por la última vez. Enseguida, hay una pausa de semínima solamente, un breve silencio, y las luces se apagan. Después de la pausa de semínima, el compositor insiere un cuadro rectangular con las recomendaciones para el final de la obra, donde escribe: “*apagar as luzes*” [“apagar las luces”] (traducción nuestra) (CUNHA, 1978, p. 4). Después de este cuadro, el compositor pone la barra final. La obra vuelve al mismo silencio y a la misma oscuridad del inicio. Podemos pensar que es como un ciclo, el ciclo del tiempo, el “eterno regreso”.

Además de estos dos momentos decisivos en *Tempo*, el inicio y el final, la primera y la tercera participaciones del personaje-instrumento respectivamente, la

matraca va a tocar solamente en la página 3, al final del segundo sistema: la segunda participación en la obra. Aquí tiene dos toques, siempre con dinámica fuerte. A diferencia de la primera y de la última participación, en estos dos toques de su segunda participación, la matraca no está sola, sino acompañada por el metrónomo, MM72. Matraca y metrónomo tocan juntos en este momento. El primer toque equivale a una semínima y media, seguida de pausa de corchea y el segundo, después de cuatro pulsos más del metrónomo, equivale a dos semínimas, seguido de pausa de semínima con calderón para los dos instrumentos, matraca y metrónomo, al inicio de la página 4. El metrónomo se detiene junto con la matraca, al final del segundo toque de la misma. El calderón sobre la pausa de semínima llama la atención para la matraca y para el metrónomo: ¡hay un momento de silencio!

Estos dos toques de la segunda participación de la matraca anteceden un acontecimiento importante en la obra: el paso de una procesión que atraviesa el escenario en absoluto silencio. En el inicio de la página 4, el compositor presenta un cuadro rectangular donde informa: *“Uma procissão atravessa o palco em absoluto silêncio, no pulso do metrônomo: 72”* [“Una procesión atraviesa el escenario en absoluto silencio, en el pulso del metrónomo: 72] (traducción nuestra) (CUNHA, 1978, p. 4). Podemos ver este paso de la procesión como un punto culminante en *Tempo*. Todos los personajes se callan mientras pasa la procesión. La procesión pasa también en silencio absoluto. Es una escena muy impactante en la obra. Más adelante, cuando abordemos la estructura formal de la obra, veremos que después de que la procesión atraviesa el escenario lo que sigue es la Coda de la pieza. Todos los personajes, uno a uno, se despiden, se ausentan sonoramente y todo se dirige hacia el toque final de la matraca, la última a tocar, y después se apagan las luces.

Antes de hablar sobre la procesión, que también debe ser vista como un personaje de la pieza, vale observar que la participación de la matraca ocurre sin variaciones en la dinámica. Su toque es siempre fuerte, todas las veces. Pero hay un aumento gradual en su duración desde el inicio hasta el final de la obra. En la primera participación su toque dura lo equivalente a una semínima. En la segunda participación su primer toque dura lo equivalente a una semínima y media, y en su segundo lo equivalente a dos semínimas. En estas dos primeras participaciones la indicación del metrónomo es MM 72. En la tercera y última participación, la duración también equivale a dos semínimas, pero la indicación para la pulsación es de MM

40. Entonces, el último toque de la matraca se convierte en un toque de mayor duración, para concluir la obra.

Este aumento gradual de la duración de los toques de la matraca durante la obra causa un efecto como de insistencia cada vez más grande en su apelación, en su llamado de atención para el tema: el tiempo. La idea es hacer un toque siempre fuerte, pero cada vez más incómodo, más agresivo, más largo, con el objetivo de llamar la atención de los personajes, de la procesión, del público. La matraca es un personaje que llama la atención de todos, así como lo vimos en sus diferentes utilizaciones en la historia, en distintos tiempos, culturas y situaciones. La única función que la matraca no tiene en la obra es la de juguete para niños. En ningún momento de *Tempo* la matraca es un juguete o una diversión, sino una llamada de atención para todos, para un anuncio, una noticia.

Es también un pedido de silencio y respeto. ¡Silencio! ¡Atención! Vamos a reflexionar sobre nuestro tiempo, sobre el tiempo, sobre el paso del tiempo, sobre la memoria, sobre lo que nos encadena, sobre lo que nos quita la libertad, sobre la finitud, la muerte y también sobre la vida. De acuerdo con Cunha<sup>263</sup>, la participación de la matraca tiene también el sentido de un “¡a callar la boca!”. Es un toque violento, de censura y represión. Si recordamos el momento político y social que Brasil atravesaba a finales de la década de 1970, de la dictadura militar en el gobierno, de la condición femenina en América Latina en aquel momento histórico, todo esto tiene sentido.

### **La procesión**

Sobre la procesión, veamos la etimología de la palabra. Procesión viene del latín *processio*, *-ōnis*: “marchar hacia adelante”. Cascudo (2000, p. 537) define la palabra como:

Desfile de fieles, acompañando el palio donde iba el sacerdote o siguiendo pasos con las imágenes de los santos del día, las procesiones religiosas fueron instituidas en Brasil desde 1549, cuando el primer gobernador-general, Tomé de Sousa, fundó la ciudad de Salvador y llegaron los jesuitas. [...] Enseguida, los jesuitas adoptaron y propagaron esos actos de devoción, con carácter de penitencia o fiesta, para atracción de los indígenas y edificación de los colonos corruptos. Bahía fue durante siglos la tierra de las procesiones. [...] Desde Bahía las procesiones se difundieron

<sup>263</sup> De acuerdo con entrevista concedida por el compositor en abril de 2012.

por todas las capitanías. Constituyen, en los dominios etnográfico y folclórico, centros de interés por los procesos de aculturación, que pueden verificarse, convergencias religiosas, sincretismo supersticioso etc.<sup>264</sup>

El autor menciona diversos tipos de procesiones realizadas en diferentes estados de Brasil: las procesiones de Nuestra Señora de Nazaré, en Belém do Pará, y del Señor del *Bonfim* [Señor de la Buena Muerte], en Bahía. Hay procesiones terrestres, fluviales o marítimas en casi todos los estados brasileños. En Pernambuco hay la procesión de las banderas de San Juan, en el mes de junio. Hay también las procesiones de penitencia, con flagelantes, las procesiones de las almas. Sobre las procesiones de penitencia, Cascudo (2000) escribió: “[...] Las procesiones de penitencia, atravesando las calles oscuras al sonido de matracas y cánticos lúgubres, no desaparecieron en Brasil, constantes en épocas de epidemias, catástrofes etc., incluyendo flagelación” (CASCUDO, 2000, p. 538).<sup>265</sup> También se mencionan las procesiones para pedir lluvia y las que acompañan a los muertos.

Andrade (1989) cita también la Procesión de las Almas, que se realiza durante la cuaresma y cuyo objetivo es orar por la liberación de las almas del purgatorio, además de la Procesión de las Hogueras [*Procissão dos Fogaréus*, en portugués] que representa la captura de Jesús en el Huerto de los Olivos, durante la Semana Santa, y la Procesión de los Muertos, realizada el Día de los Difuntos, el dos de noviembre. Andrade (1989, p. 410-411) comenta que había trompa en estas procesiones de los Muertos. Los instrumentos de metal también suelen estar presentes en las procesiones religiosas.

La “*Procissão dos Fogaréus*” [Procesión de las Hogueras], en la ciudad de Goiás, es una de las más tradicionales en Brasil. Mendonça (1981) cita partes del relato escrito en 1820, por el austríaco Johann Baptist Emanuel Pohl (1782 – 1834), sobre algunas de las procesiones realizadas en la ciudad de Goiás durante la Semana Santa. Sobre el Viernes Santo, Pohl (1820) escribió:

<sup>264</sup> Traducción nuestra de: “*Desfile de fiéis, acompanhando o púlio onde ia o sacerdote ou seguindo andores ou charolas, com as imagens dos santos do dia, as procissões religiosas foram instituídas no Brasil desde 1549, quando o primeiro governador-geral, Tomé de Sousa, fundou a cidade de Salvador e vieram os jesuítas. [...] Logo os jesuítas adotaram e propagaram tais atos devocionais, com caráter penitencial ou festivo, para atração dos índios e edificação dos colonos corruptos. E a Bahia foi por séculos a terra das procissões. [...] Da Bahia as procissões se divulgaram por todas as capitanias. Constituem, nos domínios etnográfico e folclórico, centros de interesse pelos processos de aculturação, que podem ser verificados, convergências religiosas, sincretismo supersticioso etc.*” (CASCUDO, 2000, p. 537).

<sup>265</sup> Traducción nuestra de: “[...] *As procissões de penitência, atravessando as ruas escuras ao som de matracas e cânticos lúgubres, não desapareceram no Brasil, constantes em épocas de epidemias, catástrofes, etc., incluindo flagelação*” (CASCUDO, 2000, p. 538).

Por la tarde se pronuncia otro sermón, habiendo una gran procesión a la luz de antorchas, y en ella es llevada por los sacerdotes en una urna la estatua esculpida en madera del Señor Muerto, en tamaño natural. Delante de la urna iba una joven representando a la Verónica, que a cada tanto se subía a una silla y, entre cantos tristes, abría un sudario y se lo mostraba a las personas que, en ese momento, caían de rodillas, mostrando gran arrepentimiento. (POHL apud MENDONÇA, 1981, p. 173).<sup>266</sup>

Sobre una procesión en el Domingo de Pascua, Pohl (1820) escribió: “En el Domingo de Pascua había una procesión al rayar el alba, seguida de misa y sermón, a la que el gobernador asistía en traje de gala, con brillantes condecoraciones” (traducción nuestra)<sup>267</sup> (POHL apud MENDONÇA, 1981, p. 173). Todavía sobre la Procesión del Nuestro Señor de los Pasos, Pohl (1820) relató:

Antes del 19 de abril, yo había asistido a una fiesta que también pertenecía a la Semana Santa, la procesión de Nuestro Señor de los Pasos. [...]

A las cinco de la tarde hubo el sermón y, finalmente, empezó la procesión que siguió hacia la parroquia mayor, recorriendo todas las calles de la ciudad.

Centenas de personas, mulatos y negros, esclavos en la mayor parte, abrían la procesión, cumpliendo la penitencia que se les había impuesto en la confesión. [...]

La mayor parte traía en la mano un crucifijo enrollado en un paño blanco. Algunos cargaban cruces de una braza de largo, otros tenían amarradas cadenas que arrastraban. Otros traían sobre los hombros pesadas barras de hierro en las que enlazaban los brazos, o cargaban pesadas piedras sobre la cabeza. [...]

Después, venían los sacerdotes, con velas de cera en la mano; bajo un palio el vicario general con una gran cruz de madera en la mano; y la trompa, al sonido de tambores. (POHL apud MENDONÇA, 1981, p. 174).<sup>268</sup>

<sup>266</sup> Traducción nuestra de: “À tarde é pronunciado outro sermão, havendo uma grande procissão à luz de tochas, na qual é conduzida por padres, num esquife, a estátua insculpida em madeira do Senhor Morto, em tamanho natural. Diante do esquife ia uma moça representando a Santa Verônica, a qual de tempos em tempos, subia a uma cadeira e, entre cantos tristes, desfraldava um sudário e mostrava-o ao povo, que, nesse momento, caía de joelhos, apresentando todos os sinais de compunção” (POHL apud MENDONÇA, 1981, p. 173).

<sup>267</sup> Traducción nuestra de: “Domingo de Páscoa havia uma procissão ao nascer-do-sol, seguida da missa e sermão, a que o governador assistia em traje de gala, com brilhantes condecorações” (POHL apud MENDONÇA, 1981, p. 173).

<sup>268</sup> Traducción nuestra de: “Já antes de 19 de abril, eu assistira a uma festa igualmente pertencente à Semana Santa, a procissão de Nosso Senhor dos Passos. [...] Às cinco horas da tarde houve sermão e, finalmente começou a procissão, seguiu para a matriz, atravessando todas as ruas da cidade. Centenas de pessoas, mulatos e negros, escravos na maior parte, abriam o cortejo, fazendo exercício de penitência que lhes haviam sido impostos na confissão. [...] A maior parte trazia na mão um crucifixo enrolado num pano branco. Alguns carregavam cruces de uma braça de comprimento, outros estavam cingidos de cadeias, que arrastavam. Ainda outros traziam aos ombros pesadas varas de ferro, em torno das quais enlaçavam os braços, ou carregavam pesadas pedras, sobre a cabeça. [...] Depois, vinham os padres, com velas de cera na mão; sob um baldaquim o vigário geral com uma grande cruz de madeira na mão: e a trompa, ao som de tambores” (POHL apud MENDONÇA, 1981, p. 174).

Es interesante observar que Pohl menciona que algunos participantes tenían cadenas amarradas al cuerpo y que había también la participación de la trompa y de tambores. Así como en *Tempo*, las cadenas, un instrumento de metal y membranófonos estaban presentes en esta Procesión de Nuestro Señor de los Pasos en la ciudad de Goiás. Sobre otra procesión, realizada por los mulatos de la ciudad, Pohl (1820) escribió: “Como estas fiestas eran organizadas solamente por los blancos, los mulatos por su parte organizaban otra, semejante, que se celebraba ocho días después y tenía el nombre de procesión de los mulatos, de Nuestra Señora de los Dolores” (POHL apud MENDONÇA, 1981, p. 175).<sup>269</sup>

Podemos asociar la palabra procesión con otras tales como: peregrinación, cortejo o desfile, utilizada por Cascudo (2000), en su definición citada anteriormente. Sobre la etimología de la palabra desfile, leemos:

Empezando por el propio **desfile**: esta palabrita viene del Latín *des-*, un prefijo negativo, más *filum*, “hilo, hilacho de tejido”. Normalmente un desfile es organizado con personas unas atrás de las otras, como si fuera un hilo retirado, “deshilado” de una pieza de paño. En realidad, la **fila** del supermercado o del cine tiene exactamente su origen en *filum*.<sup>270</sup>

Es evidente que, para los nacidos en el Estado de Goiás, la experiencia estética de una procesión incluye todos estos elementos mencionados por Pohl (1820) y Mendonça (1980): las cadenas, los instrumentos de metal, los tambores, la matraca, entre tantos otros elementos. Las procesiones realizadas en la ciudad de Goiás, desde 1745, con la organización del Padre Perestrello, forman parte de la realidad y también del imaginario colectivo de las personas del Estado, así como de turistas de todas partes que visitan la antigua capital del Estado de Goiás para conocer sus famosas y tradicionales procesiones.

En *Tempo* la procesión puede ser vista como una procesión religiosa. Este tipo de procesión está muy presente en nuestra cultura. Pero a partir de la etimología

<sup>269</sup> Traducción nuestra de: “*Como estas festas eram feitas somente pelos brancos, os mulatos por sua vez arranjavam outra, semelhante, que era celebrada oito dias mais tarde e tinha o nome de procissão dos pardos, das Dores de Nossa Senhora*” (POHL apud MENDONÇA, 1981, p. 175).

<sup>270</sup> Traducción nuestra de: “*Começando pelo próprio **desfile**: esta palavrinha vem do Latim des-, um prefixo negativo, mais filum, “fio, fiapo de tecido”. Normalmente um desfile é organizado com pessoas umas atrás das outras, lembrando um fio retirado, “desfiado” de uma peça de pano. Aliás, a **fila** do caixa do supermercado ou do cinema tem exatamente sua origem em filum*” (ORIGEM DA PALAVRA, 2011).

de la palabra desfile, citada anteriormente, podemos tal vez proponer una posibilidad de interpretación distinta para el paso de la procesión por el escenario en *Tempo*. La fragilidad humana, en su finitud, se deshila. Como hilos en una trama, las personas, unas atrás de las otras, son retiradas. La humanidad pasa, desfila, se deshila, peregrina, camina en el tiempo. La procesión puede ser vista también como un cortejo, un entierro.

En *Tempo* la procesión atraviesa el escenario mientras la mujer sigue encadenada. De la misma forma que la mujer con la cadena, cada ser humano está preso a su propio tiempo. A cada uno le es dado vivir en su propio tiempo. No es posible volver en el tiempo, ni adelantarse a él. Contra la finitud no hay nada que hacer. La procesión es también un proceso. Procesión y proceso son palabras muy semejantes, con significados también semejantes. La palabra proceso proviene del latín *processus*, que significa acción de ir hacia adelante, como el significado de procesión.

¡Todos deben atravesar el escenario en absoluto silencio! El pulso del metrónomo propuesto por Cunha para el pasaje de la procesión es de MM 72. No es un movimiento lento y la procesión no tarda mucho para cruzar el escenario. Luego ella atraviesa el escenario y la obra ya empieza su Coda. Todo se dirige hacia la conclusión, hacia el final.

Podemos afirmar que la mayoría de los personajes presentes en *Tempo*, tales como la procesión, la matraca, la cadena y el metrónomo, así como la trompeta y el trombón, llegaron hasta Brasil por medio de los europeos. En el caso del raspador, el atabaque y el sonajero, que abordaremos a seguir, estos representan a los pueblos y las culturas que tanto nos influenciaron y que, en realidad, juntamente con los europeos, formaron la llamada cultura brasileña en su inicio: los africanos y los indígenas. Estos tres instrumentos llegaron hasta nosotros a través de los africanos o ya estaban aquí entre los indígenas, antes de la llegada de los europeos.

## **Raspador – Atabaque - Sonajero**

### **Raspador**

Así como la matraca, el otro instrumento de percusión de madera y raspado utilizado por Cunha en *Tempo*, es el raspador. Según Frungillo (2003), el

instrumento también puede denominarse de “rascador” o “bastón dentado” en español. En Brasil, el raspador es llamado de *reco-reco*. En el Estado de Bahía, en la región nordeste de Brasil, le dan el nombre de *ganzá*. (ANDRADE, 1989, p. 431). Frungillo (2003, p. 272-273) define el raspador [*reco-reco*] de la siguiente manera:

Término onomatopéyico para el instrumento raspado. Cualquier tipo de material en cuya superficie (o parte de ella) se haga una serie de cortes transversales y paralelos bastante próximos, formando una porción dentada. En esa secuencia de ‘dientes’ se roza una “baqueta” o “varilla”, con movimiento relativamente rápido y continuo. Instrumento típico de Brasil, es encontrado en muchas manifestaciones musicales de América Latina. [...] En Brasil el instrumento de bambú es el más común, hecho con un pedazo de aproximadamente 12” de longitud.<sup>271</sup>

Mário de Andrade describe el raspador de la siguiente manera: “[...] en su forma más conocida, consiste en un pedazo de bambú en el que se abren estrías transversales y que se hace sonar pasando una varilla. Produce un ruido áspero e intermitente” (ANDRADE, 1989, p. 431).<sup>272</sup>

El raspador es un instrumento común en Brasil y bastante presente en nuestra cultura. En la pintura de Jean-Baptiste Debret,<sup>273</sup> intitulada “*Marimba. Passeio de domingo à tarde.*”, de 1826, vemos a un grupo de negros tocando kalimba y raspador. Debret llamó la kalimba de marimba. En las baterías de las “escuelas de samba”, que desfilan en el Carnaval brasileño, se utilizan los raspadores de metal, con dientes y varetas de metal, porque tienen mayor potencia sonora.

[...] Tiene una función importante dentro de la escuela de samba: con su ruido constante, actúa como una especie de levadura, que hace más denso el sonido de la batería. [...] La diferencia entre el *reco-reco* urbano y los

<sup>271</sup> Traducción nuestra de: “*Termo onomatopaico para o instrumento raspado. Qualquer tipo de material em cuja superfície (ou parte dela) seja feita uma série de cortes transversais e paralelos bastante próximos, formando uma porção dentada. Nessa sequência de ‘dentes’ é esfregada uma “baqueta” ou “vareta”, com movimento relativamente rápido e contínuo. Instrumento típico no Brasil, é encontrado em muitas manifestações musicais da América Latina. [...] No Brasil o instrumento de bambu é o mais comum, feito de um pedaço com cerca de 12” de comprimento*” (FRUNGILLO, 2003, p. 272-273).

<sup>272</sup> Traducción nuestra de: “[...] *na sua forma mais conhecida, consiste de um pedaço de bambu no qual se abrem estrias transversais e que faz soar passando uma varinha. Produz um ruído rascante e intermitente*” (ANDRADE, 1989, p. 431).

<sup>273</sup> Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848) fue un pintor y dibujante francés. Integró la Misión Artística Francesa (1816), que fundó, en Río de Janeiro, una academia de Artes y Oficios, más tarde Academia Imperial de Bellas Artes, donde enseñó pintura. De vuelta a Francia (1831) publicó “Viaje Pintoresco e Histórico a Brasil” (1834-1839), documentando aspectos de la naturaleza, del hombre y de la sociedad brasileña en el inicio del siglo XIX (O PRAZER DO PERCURSO, 2020b).



manufacturados es que, en estos últimos, los dientes son de metal, lo que ayuda a hacer aún más ruido. (OHTAKE, 1988, p. 138).<sup>274</sup>

El desfile de las escuelas de samba se realiza una vez al año, en la avenida y con gran batería: con un número grande de instrumentos de percusión. Pero el resto del año el “*pagode*”, reuniones musicales con samba, posibilita el encuentro y la práctica de músicos que muchas veces pertenecen a las escuelas de samba, pero con un número pequeño de músicos. El raspador de metal también está presente en estos encuentros.

La manera usual de tocar el raspador es conforme lo ha mencionado anteriormente Frungillo (2003): “con movimiento relativamente rápido y continuo”. En la música popular, como Ohtake (1988) dijo, el raspador da cuerpo al sonido de la percusión. En *Tempo*, Cunha propone un toque diferente para el raspador. El compositor escribe las palabras “*lentamente*” y “*lento*” para la mayoría de las participaciones de este instrumento en la obra, provocando un efecto distinto e innovador para el raspador. Ya en la primera participación del raspador en la pieza, en la pág. 1, al final del primer sistema, la palabra “*lentamente*” aparece en su parte; la palabra “*lento*” aparece en la página 2, segundo sistema, y también en su última participación en la pieza: en la página 4, primer sistema.

La palabra “*rápido*” solamente aparece escrita dos veces para la parte del raspador: en el inicio de la página 2, en el primer sistema, cuando este hace solamente dos toques equivalentes a dos semínimas, anteceditos y sucedidos por una pausa de semínima, y en la página 4, en el primer sistema, donde hay solo un toque, esta vez aún más corto, equivalente a una corchea, antecedido por una pausa de corchea y sucedido por una pausa de semínima. Hay estos dos momentos en los que el raspador toca rápidamente. En todo el resto de la obra, el raspador debe tocar lentamente. Con excepción de estos dos momentos rápidos para el raspador, su participación en *Tempo* es predominantemente lenta.

Observamos también que el raspador dialoga algunas veces con el sonajero y otras con la cadena, haciendo una especie de eco y también funcionando como un elemento de vínculo entre estos instrumentos. En otros momentos raspador y sonajero juntos dialogan con los metales: trompeta y trombón. El diálogo con el

---

<sup>274</sup> Traducción nuestra de: “[...] *Ele tem uma função importante dentro da escola de samba: com seu ruído constante, atua como uma espécie de fermento, que torna mais encorpado o som da bateria. [...] A diferença entre o reco-reco urbano e os manufaturados é que, nestes últimos, os dentes são de metal, o que ajuda a fazer mais barulho ainda*” (OHTAKE, 1988, p. 138).

sonajero, en forma de eco, puede observarse ya en la primera participación del raspador, página 1, en el final del primer sistema. El raspador toca lentamente después de que toca el sonajero. Esto se repite en la misma página 1, en el segundo sistema, con una pequeña diferencia: el sonajero toca primero y, en seguida, el raspador y el sonajero tocan juntos.

En el inicio de la página 2, cuando el raspador toca rápido, hay una inversión: el raspador toca antes del sonajero, que entra enseguida y toca junto con el raspador. También en el final de la pieza, en la página 4, en el primer sistema, el raspador primero toca lento, de esta vez, seguido por el sonajero inmediatamente después. También en el final de la página 2 y en el inicio de la página 3 el raspador toca primero y después de tres pausas de semínimas el sonajero contesta, en una especie de eco más distante. Enseguida el sonajero toca y el raspador, por un breve momento, toca juntamente con él, en el primer sistema de la página 3.

Raspador y sonajero, tocando juntos, también dialogan con los instrumentos melódicos de metales: la trompeta y el trombón. Esto ocurre en la página 1, segundo sistema, cuando el trombón y la trompeta tocan por primera vez, en el inicio de la página 2, cuando trompeta y trombón tocan inmediatamente después del rápido diálogo entre raspador y sonajero y también en el final de la página 2, segundo sistema, e inicio de la página 3, primer sistema.

Con la cadena el raspador dialoga en la página 2, primer sistema: al terminar el sonido de la cadena al ser levantada, empieza el sonido del raspador. Cuando el sonido de este termina la cadena empieza a sonar, bajando hasta el piso. Este diálogo se repite, con pequeñas diferencias, en la página 3, segundo sistema, donde hay la participación del atabaque, y en el final de la pieza, en la página 4, en el primer sistema, donde además del atabaque también participa el sonajero. El sonido delicado del bambú siendo raspado, casi siempre lentamente, provoca un contraste con el sonido del metal de la cadena gruesa de hierro.

En el final de la página 3, en el segundo sistema, el raspador toca junto con el metrónomo: es solamente un toque corto, equivalente a una corchea, antecedida por pausa de corchea y sucedida por pausa de semínima. Y hay también varias veces las interacciones entre raspador, sonajero y atabaque: en el inicio de la página 2, primer sistema; en la página 2, en el segundo sistema; en la página 3, primer y segundo sistemas y en el final de la obra, en la página 4, primer sistema.

## Atabaque

El Atabaque, membranófono percutido, en español es llamado de atabal, atabale y atabalo. Este instrumento llegó a Brasil traído por los esclavos africanos. En la pintura del holandés Zacharias Wagener (1614 – 1668),<sup>275</sup> intitulada *Negertanz* [Danza de Negros] vemos la misma combinación de parte de los timbres que Cunha eligió para su obra *Tempo*: un raspador en el medio de dos atabaques. Hay también un pandero. Todos tocan juntos. En *Tempo*, Cunha utilizó un raspador y un atabaque.

Ilustración 72 – *Negertanz* (ca. 1638), de Zacharias Wagner



Fuente: Zacharias Wagner (1614 – 1668). *Negertanz*, ca. 1638. Gouache. [Acuarela] 36 x 21.5 cm. Kupferstichkabinett, Dresden.

Sobre el atabaque, Frungillo (2003, p. 18) comenta:

<sup>275</sup> Traducción nuestra de: "Zacharias Wagener (1614 - 1668), dibujante y cartógrafo nacido en Dresden, Alemania, y fallecido en Ámsterdam, Holanda. Vino a Brasil como soldado de la Compañía de las Indias Occidentales alrededor de 1634, permaneciendo en la ciudad de Recife, Pernambuco, hasta 1641. Fue despensero del holandés Mauricio de Nassau (1604 -1679), con el que participa en diversas campañas militares en 1638 y 1639. En estas ocasiones recoge material y produce acuarelas para su obra *Thier Buch* [Libro de Animales], que actualmente se encuentra en Dresden. En 1641 regresa a Europa, a pedido de Nassau, para entregar colecciones de documentos, pinturas y loros en La Haya, Haarlem, Delft, Róterdam y Leiden. Zacharias Wagener documentó en acuarelas la presencia de los holandeses en el nordeste del Brasil, así como la vida brasileña. Aspectos característicos de la realidad local fueron registrados por él en su preocupación de conocer aspectos del Nuevo Mundo. La acuarela *Negertanz* fue pintada alrededor de 1638" (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017).

Término derivado del árabe “*at-tabaq*”, significando “tambor”, encontrado en el siglo XVI como “*atavaque*” (‘v’ pronunciado con sonido de ‘u’). Con la influencia árabe en África, los negros esclavos adoptaron ese nombre para sus “tambores”, caracterizándose por la construcción rústica, hechos generalmente de piezas de árboles excavadas y con una “piel”. La forma más característica del “casco” es cónica y la “piel” es colocada directamente sobre el borde más grande. Puede estirarse con cuerdas o estar presa a pernos incrustados en la parte superior del “casco”. En los instrumentos industrializados, el “casco” se hace con barras de madera clavadas y pegadas y la “piel” se fija utilizando el “aro” [...].<sup>276</sup>

Según el autor, en las Américas el atabaque es difundido en cultos y ceremonias, con significado mágico-religioso. En algunas comunidades, algunas veces, hay rituales desde su fabricación, pasando por el bautismo del instrumento hasta restricciones para sus instrumentistas: los llamados atabaqueros. En África, cuando se utiliza en rituales, la función del atabaque es ayudar a realizar el contacto con entidades espirituales. Para esto hay toques tradicionales y específicos. Estos rituales fueron traídos para Brasil por los esclavos africanos, que conservaron sus prácticas religiosas. Estas prácticas permanecen hasta los días actuales en las religiones resultantes del sincretismo afrobrasileño, con el objetivo de conseguir el contacto con las divinidades. Frungillo (2003, p. 18) añade: “En Brasil los instrumentos también son esenciales en los rituales, especialmente en el ‘*candomblé*’,<sup>277</sup> generalmente usados en trío (grave, medio y agudo) cuyos nombres más comunes, en orden creciente de afinación, son “*rum*”, “*rumpi*” y “*lé*” (o *quinto*)”.<sup>278</sup>

<sup>276</sup> Traducción nuestra de: “*Termo derivado do árabe “at-tabaq”, significando “tambor”, encontrado no século XVI como “atavaque” (‘v’ pronunciado com som de ‘u’). Com a influência árabe na África, os negros escravos adotaram esse nome para seus “tambores”, caracterizando-se pela construção rústica, feitos geralmente de peças de árvores escavadas e com uma “pele”. A forma mais característica do “casco” é cônica e a “pele” é colocada diretamente sobre a borda maior. Pode ser tensionada por cordas ou presa em pinos incrustados na parte superior do “casco”. Nos instrumentos industrializados, o “casco” tem sido feito com barras de madeira pregadas e coladas e a “pele” fixada por meio de “aro” [...] (FRUNGILLO, 2003, p. 18).*

<sup>277</sup> *Candomblé* es una religión afrobrasileña derivada de cultos tradicionales africanos. Según Cascudo (2000), es una [Fiesta religiosa de los negros *jeje-nagôs* en la Bahía, mantenida por sus descendientes y mestizos. Local donde esa fiesta se realiza. *Macumba*, en Rio de Janeiro. *Xangô*, en Alagoas y Pernambuco...] (traducción nuestra) (CASCUDO, 2000, p. 103). [“Festa religiosa dos negros *jeje-nagôs* na Bahia, mantida por seus descendentes e mestiços. Lugar onde essa festa se realiza. *Macumba*, no Rio de Janeiro. *Xangô*, em Alagoas e Pernambuco...”] (CASCUDO, 2000, p. 103).

<sup>278</sup> Traducción nuestra de: “*No Brasil os instrumentos também são essenciais em rituais, especialmente no ‘candomblé’, geralmente usados em trio (grave, médio e agudo) cujos nomes mais comuns, em ordem crescente de afinção, são “rum”, “rumpi” e “lé” (ou quinto)*” (FRUNGILLO, 2003, p. 18).

Mário de Andrade (1989) también confirma este hecho: “La utilización de los atabaques en América siempre estuvo vinculada a las ceremonias religiosas de origen africano, en Brasil especialmente en los *candomblés* y *batucajés*,<sup>279</sup> entre otros ritos.” (ANDRADE, 1989, p. 29).<sup>280</sup> Los atabaques también se encuentran en los rituales “*Voudou*”<sup>281</sup> de América Central y en rituales en Cuba. Los términos “*tumbadora*” y “*tumba*” son utilizados, juntamente con el termo “*conga*”, para designar el original atabaque en anuncios y marcas del instrumento.

De acuerdo con Cascudo (2000), el atabaque fue dado a conocer por los negros de Brasil, pero antes de la llegada de los esclavos africanos los indígenas ya tenían sus tambores con piel en 1500 cuando llegaron los portugueses. El autor comenta:

Su divulgación en Brasil parece indiscutiblemente haber sido realizada por la mano del negro esclavo, como todavía sigue sonando en las reuniones festivas del pueblo. La forma y la utilización son otras ‘constantes’ negras. Pero su presencia entre los indígenas está históricamente comprobada. (CASCUDO, 2000, p. 29).<sup>282</sup>

Es natural que el atabaque, siendo un tambor, esté presente en prácticamente todas las culturas ancestrales. Específicamente en Brasil, fue un instrumento conocido y presente entre los tres pueblos participantes en la formación inicial de la nación llamada Brasil: los indígenas, los portugueses y los africanos. Cascudo (2000, p. 663) comenta:

El número y la variedad de los atabaques traídos por los esclavos africanos, sudaneses y bantos confirman la popularidad de la percusión entre ellos. Del portugués es dispensable la información, conocedor hace siglos, de toda la diversidad del instrumental de percusión, y con buena copia traída por los árabes dominadores. La influencia de los tipos de tambores

<sup>279</sup> *Batucajé*, de acuerdo con Andrade (1989, p. 52), es una “Danza religiosa de los *candomblés* bahianos ejecutada por las hijas de santo, acompañada de *vocerío* intenso y atabaques”. Traducción nuestra de: “*Dança religiosa dos candomblés baianos executada pelas filhas de santo, acompanhada de vozerio intenso e atabaques*” (ANDRADE, 1989, p. 52).

<sup>280</sup> Traducción nuestra de: “*O uso dos atabaques na América sempre esteve ligado às cerimônias religiosas de origem africana, no Brasil notadamente nos candomblés e batucajés, entre outros ritos*” (ANDRADE, 1989, p. 29).

<sup>281</sup> “*Voudou*” [Vudú, en español], ‘espíritu’. La palabra puede significar tanto la religión como los espíritus centrales de esta creencia. Según Ferreira (1986, p. 1787) es un culto de origen *jeje-daomeana*, practicado en las Antillas, principalmente en Haití, y que tiene semejanzas con el *candomblé* de Brasil.

<sup>282</sup> Traducción nuestra de: “*Sua divulgação no Brasil parece indiscutivelmente feita pela mão do negro escravo, como ainda continua soando nas reuniões festeiras do povo. A forma e o uso são outras ‘constantes’ negras. Mas sua presença entre a indíaria é historicamente comprovada*” (CASCUDO, 2000, p. 29).

indígenas es que fue muchísimo inferior a los africanos, y los adufes, panderos, cajas de guerra, pandeiras portuguesas tuvieron más prestigio.<sup>283</sup>

Por lo tanto, podemos decir que el atabaque, en *Tempo*, nos remite a la influencia africana en la cultura brasileña y también a las sonoridades de los rituales religiosos afrobrasileños muy presentes en el país. Frungillo (2003) cita ejemplos de obras de compositores brasileños con el atabaque, como: la “*Abertura n.º 2*” (1982), de Osvaldo Lacerda y la ópera “*Lídia de Oxum*” (1988) de Lindemberg Cardoso.

En *Tempo* el atabaque es el instrumento de percusión más grave. Su participación es con dinámica *mf* (*mezzo-forte*), en casi toda la obra: en las páginas 1, 2 y 4. La dinámica solamente varía en la página 3: en el primer sistema hay un toque *mf* y después otros tres toques *mf* con la palabra “*sonoro*” escrita al lado: *mf sonoro*. En el inicio del segundo sistema hay el único toque *p* (*piano*) para el atabaque y enseguida el único toque *f* (*forte*) para el instrumento en la obra.

El toque del atabaque es siempre el de un latido por vez en *Tempo*. El ritmo es simple y su variación ocurre básicamente con dos tipos distintos de toques: el primer toque presentado es en el contratiempo (pausa de corchea seguida de corchea). Esto aparece en la página 1, en el primer y segundo sistemas. El segundo tipo de toque ocurre en el pulso, en la cabeza del tiempo (corchea seguida de pausa de corchea) y aparece en la página 2 (primer y segundo sistemas) y también en la página 4, en el último toque del atabaque.

En la página 3 el compositor mezcla estos dos tipos de toques: corchea en el contratiempo (segundo sistema) y corchea en la cabeza del pulso (inicio del primer sistema), y añade un tercer tipo, justamente cuando la dinámica solicitada es *mf sonoro*, que consiste en semínima seguida de pausa de semínima. Es un toque más largo y también más sonoro. Son tres semínimas intercaladas con una pausa de semínima entre cada una de ellas. Esto ocurre en la mitad del primer sistema, cuando el pulso del metrónomo está en MM40. Estas tres semínimas, con dinámica *mf sonoro*, anteceden justamente el momento en que parte de una melodía folclórica, un *Bendito*, es citada por el trombón. Del grave de la percusión, del

---

<sup>283</sup> Traducción nuestra de: “*O número e a variedade dos atabaques trazidos pelos escravos africanos, sudaneses e bantos, confirmam a popularidade da percussão entre eles. Do português é dispensável a informação, conhecedor há séculos, de toda a diversidade do instrumental de percussão, e com boa cópia trazida pelos árabes dominadores. A influência dos tipos de tambores indígenas é que foi muitíssimo inferior aos africanos, e os adufes, pandeiros, caixas de guerra, pandeiras portuguesas tiveram prestígio maior*” (CASCUDO, 2000, p. 663).

atabaque solo, la obra pasa al grave de los instrumentos de metal: el trombón, que también toca solo en este pasaje. Sobre esta melodía hablaremos más adelante, cuando comentemos la participación de los instrumentos de metal.

Son variaciones sutiles que el compositor propone tanto para la dinámica como para el ritmo. Las intenciones serán de un toque acéfalo algunas veces y tético otras. Al mismo tiempo en que son variaciones sutiles son intenciones completamente diferentes, con métricas totalmente distintas. Lo mismo ocurre con la dinámica. Casi todo el tiempo tenemos *mf* (*mezzo forte*). El *mf sonoro* ocurre solamente una vez, en el medio del primer sistema de la página 3. La dinámica solamente es bastante contrastante en el segundo sistema de la página 3: un toque *piano* y otro *forte*. Cunha trabaja las diferentes intensidades también de manera sutil. ¡El intérprete deberá prestar atención a la dinámica escrita por el compositor, así como también al ritmo!

El atabaque es un personaje que participa bastante en el discurso de *Tempo*. Tocaré 11 veces en la obra. Si comparamos la participación del atabaque con la de la matraca, que toca solamente en tres momentos, podemos constatar que él participa muchas veces. En su participación, dialoga con la cadena muchas veces: en la página 1, primer y segundo sistemas, en la página 2, segundo sistema, en la página 3, inicio del segundo sistema y también en la página 4, en el primer sistema, en su última participación; con el raspador y el sonajero: en el inicio de la página 2, en el inicio de la página 3 y también en la página 4, en su última participación. También en la página 3 el atabaque dialoga con el trombón: del grave del atabaque el discurso pasa al grave del trombón, como comentamos anteriormente. Aún en la página 3 el atabaque dialoga con el metrónomo, en el medio del segundo sistema.

Si el atabaque invoca a los espíritus en las ceremonias religiosas africanas y afrobrasileñas, el sonajero, en la cultura indígena, también está asociado a los rituales religiosos.

### **Sonajero**

El idiófono sacudido que Cunha utilizó en *Tempo* es el llamado “*chocalho*”, en portugués, que aquí traducimos por sonajero. De acuerdo con Frungillo (2003), el sonajero “Indica cualquier tipo de instrumento cuya producción sonora se realiza por

medio del acto de sacudir o agitar.” (FRUNGILLO, 2003, p. 77).<sup>284</sup> El autor subdivide los “sonajeros” en internos y externos:

1. internos, cuando los objetos entrechocados están confinados en un recipiente; el recipiente puede ser de cualquier material, siendo los más antiguos (y comunes) hechos de “calabaza” u otros tipos de frutos como o coco (*Cocus nucifera*), huevos de animales, huesos, cerámica, paja, hasta los más elaborados, hechos de madera, metal o material sintético. 2. externos, cuando algunos objetos se entrechocan colocados en la superficie de otro objeto en el cual están fijados o envueltos. En ese caso son encontrados: 2.1. ‘de hilera’, cuando están alineados a un material flexible (pedazo de cuero, cuerda etc.) y fijados en otro objeto o en el propio cuerpo del “instrumentista”; [...] 2.2. ‘de asa, cuando están sujetos, de forma alineada o no, a un objeto rígido que será sacudido por el “instrumentista” [...]’; 2.3. ‘de viento’, cuando están fijos en otro material que por su vez está fijado en una estructura rígida, ligeros lo suficiente para que se entrechocuen con el desplazamiento del aire [...]. (FRUNGILLO, 2003, p. 77-78).<sup>285</sup>

En español, además de “sonajero”, el instrumento también es conocido como “maracas” o “sonaja”. En portugués, además de “*chocalho*”, hay otras variantes, pero vamos a resaltar el nombre dado al instrumento por los indígenas en el Brasil: “*maraká*”. De acuerdo con Cascudo (2000, p. 360-361), el maracá es un instrumento muy presente entre los indígenas en el Brasil.

El primero de los instrumentos indígenas en Brasil. Es el que da ritmo a las danzas y los cantos Amerindios. [...] Dice Teodoro Sampaio: “Maracá, corruptela de *marãacá*, la cabeza, de fingimiento o de ficción; instrumento usado por los hechiceros (*pajés*), hecho de una calabaza, del tamaño de la cabeza humana, con orejas, cabellos, ojos, nariz y boca. Dentro del maracá hacían humo, con hojas secas de tabaco quemadas, y de ese humo, que salía por los ojos, boca y nariz de la figura, se embriagaban los hechiceros pareciendo haber bebido vino: en ese estado, hacían visajes y ceremonias, predecían el futuro, y los demás indígenas creían todo lo que ellos afirmaban, como si fueran revelaciones de algún profeta. Después, el nombre maracá permaneció sirviendo para denominar *chocalho*.” (*O Tupi na Geografia Nacional*) [...] El poder mágico del sonido, el ritmo, es esencial.

<sup>284</sup> Traducción nuestra de: “*Indica qualquer tipo de instrumento cuja produção sonora é feita por meio do ato de sacudir ou agitar*” (FRUNGILLO, 2003, p. 77).

<sup>285</sup> Traducción nuestra de: “1. internos, quando os objetos entrechocados estão confinados em um recipiente; o recipiente pode ser feito de qualquer material, sendo os mais antigos (e comuns) feitos de “*cabaça*” ou outros tipos de frutos como o coco (*Cocus nucifera*), ovos de animais, ossos, cerâmica, palha, até os mais elaborados, feitos de madeira, metal ou material sintético. 2. externos, quando alguns objetos se chocam colocados na superfície de outro objeto no qual estão presos ou são envolvidos. Nesse caso são encontrados: 2.1. ‘*de fieira*’, quando estão alinhados a um material flexível (pedaço de couro, corda etc.) e são presos a um outro objeto ou ao próprio corpo do “instrumentista”; [...] 2.2. ‘*de alça*’, quando estão presos, de forma alinhada ou não, a um objeto rígido que será sacudido pelo “instrumentista” [...]’; 2.3. ‘*de vento*’, quando estão presos a outro material que por sua vez está preso a uma estrutura rígida, leves o suficiente para entrechocarem conforme o deslocamento do ar [...]’ (FRUNGILLO, 2003, p. 77-78).



Los instrumentos, en todas las religiones, tienen el poder de apartar los demonios.<sup>286</sup>

Frungillo (2003, p. 77) confirma que los sonajeros en su origen están asociados a rituales místicos y también cita la relación de los indígenas con este instrumento:

En todo el mundo los “chocalhos” están asociados, en su origen, a cultos religiosos, ceremonias y rituales mágicos. Sirven para ‘llamar la atención’ de los buenos espíritus o apartar a los malos. Los árabes atan “chocalhos” metálicos en la ropa de los niños para impedir la fiebre, los hechiceros indígenas los agitan en ceremonias de purificación etc. De forma general, los indígenas y las comunidades arcaicas usan apenas un instrumento, considerado sagrado por la tribu, con poder purificador y protector. En la música popular es utilizado en par (como las “maracas”).<sup>287</sup>

Cunha utilizó solo un sonajero en *Tempo*, como lo utilizan los indígenas y comunidades arcaicas. Sobre el *maracá*, Andrade (1989, p. 303) afirma:

Instrumento de percusión de indígenas que hablaban guaraní. Montoya, dice “*Mbaracá*”. Se hace con frutas de casca dura como algún tipo de calabaza. Vaciada la fruta, la llenan con semillas o pequeñas piedras. Es un instrumento sagrado para uso especial de los hechiceros (*caraíbas*, *pajés*, *piagas*). [...] En las notas adjuntas a las *Poesias Americanas*, Gonçalves Dias lo considera tan sagrado como “el órgano entre los cristianos” y lo describe como “una calabaza agujereada, llena de piedras o conchas, y atravesada por un asta adornada con plumas de colores, que le servía de mango.” Por la citación que Gonçalves Dias hace del viajante Roloux Baro podemos inferir que los indígenas imaginaban que dentro del Maracá habitaba un espíritu, un Dios, o cosa por el estilo. (op. cit., p.325).<sup>288</sup>

<sup>286</sup> Traducción nuestra de: “*O primeiro dos instrumentos indígenas no Brasil. É o ritmador das danças e dos cantos ameríndios. [...] Ensina Teodoro Sampaio: “Maracá, corruptela de marãacá, a cabeça, de fingimento ou de ficção; instrumento usado pelos feiticeiros (pajés), feito de um cabaço, do tamanho da cabeça humana, com orelhas, cabelos, olhos, narinas e boca. Dentro do maracá faziam fumaça, com folhas secas de tabaco queimadas, e dessa fumaça, que saía pelos olhos, boca e nariz da figura, inebriavam-se os feiticeiros e ficavam como que tomados pelo vinho: nesse estado, faziam visagens e cerimônias, prediziam o futuro, e em tudo que afirmavam acreditavam os outros índios, como se fossem revelações de algum profeta. Depois, o nome maracá ficou servindo para denominar chocalho.” (O Tupi na Geografia Nacional) [...] O poder mágico do som, o ritmo, é essencial. Os instrumentos, em todas as religiões, têm o poder de afastar os demônios” (CASCUDO, 2000, p. 360-361).*

<sup>287</sup> Traducción nuestra de: “*Em todo o mundo os “chocalhos” estão associados, em sua origem, a cultos religiosos, cerimônias e rituais mágicos. Servem para ‘chamar a atenção’ dos bons espíritos ou afastar os maus. Os árabes prendem “chocalhos” metálicos na roupa das crianças para afastar a febre, os pajés indígenas os agitam em cerimônias de purificação etc. De forma geral, os indígenas e comunidades arcaicas usam apenas um instrumento, considerado sagrado pela tribo, com poder purificador e protetor. Na música popular é utilizado em par (como as “maracas”)* (FRUNGILLO, 2003, p. 77).

<sup>288</sup> Traducción nuestra de: “*Instrumento de percussão de índios falando o idioma guarani. Montoya, diz “Mbaracá”. É feito com frutas de casca dura que nem as da cuieira. Esvaziada a fruta, enchem-na com sementes ou pedrinhas. É instrumento sagrado de uso especial dos feiticeiros (caraíbas, pajés, piagas). [...] Nas notas apenas às Poesias Americanas, Gonçalves Dias o diz tão sagrado*

Andrade (1989) añade que el maracá también puede hacerse con cráneos de animales, en madeira, barro o paja tejida. Él escribe que el sonajero fue utilizado en los candomblés del Estado de Bahía y que *maracá* o *caracaxá* es el mismo instrumento. Su principal función es mágica. Es interesante observar que algunos de los instrumentos utilizados por Cunha en *Tempo*, el raspador, el atabaque y el sonajero, son también instrumentos típicos de los candomblés.

Andrade (1983) afirma que el maracá pequeño de madera es un objeto ceremonial para la música de hechicería en Brasil, juntamente con pipas, óleo, agua bendita e “*cauim*”, que es una bebida hecha de *jurema*. Es posible notar el sincretismo religioso entre indígenas y africanos por medio del uso del “*cauim*” entre los *Catimbós*, en el nordeste brasileño. La *jurema* es un árbol de la familia de las leguminosas (*Acacia jurema*, Mart). Sobre la bebida hecha con *jurema*, Cascudo (2000, p. 313) escribió:

Los *pajés*, sacerdotes tupís, hacían una bebida con la *jurema*-blanca, que según afirmaban producía sueños afrodisíacos. Era una bebida sagrada, servida en reuniones especiales. Los hechiceros, *babalorixás*, pernambucanos los *mestres del catimbó*, los padrinos de los candomblés del caboclo en Bahía usan abundantemente las raíces y raspas de las ramas. Hasta el siglo XIX, beber *jurema* era sinónimo de hechicería o práctica de magia.<sup>289</sup>

Constatamos que el sonajero está presente en los rituales indígenas, en los afrobrasileños y en los *Catimbós* en Brasil. Cascudo (2000, p. 122) aclara que el *Catimbó* es “[...] *baixo-espíritismo, consejos de bien vivir, uso de amuletos, oraciones, medicamentos, dietas y hechizos para apartar fuerzas enemigas o brindar la correspondencia amorosa o simplemente sexual*”.<sup>290</sup>

---

como “o órgão entre os cristãos” e o descreve como “uma cabaça crivada, cheia de pedras ou búzios, e atravessada por um hastel ornado de penas multicores, que lhe servia de cabo.” Pela citação que Gonçalves Dias faz do viajante Roloux Baro é lícito a gente inferir que os indígenas imaginavam que dentro do Maracá habitava um espírito, um Deus, coisa assim. (op. cit., p. 325)” (ANDRADE, 1989, p. 303).

<sup>289</sup> Traducción nuestra de: “Os *pajés*, sacerdotes tupis, faziam uma bebida com a *jurema*-branca, que diziam dar sonhos afrodisíacos. Era bebida sagrada, servida em reuniões especiais. Das raízes e raspas dos galhos, os *feiticeiros*, *babalorixás*, pernambucanos os *mestres do catimbó*, os *pais-de-terreiro dos candomblés de caboclo na Bahía fazem uso abundante. Até o século XIX, beber jurema era sinônimo de feitiçaria ou prática de magia*” (CASCUDO, 2000, p. 313).

<sup>290</sup> Traducción nuestra de: “[...] *baixo-espíritismo, conselhos de bem viver, uso de amuletos, orações, remédios, dietas e feitiços para afastar forças inimigas ou provocar a correspondência amorosa ou simplesmente sexual*” (CASCUDO, 2000, p. 122).

El compositor norteamericano Leonard Bernstein (1918 – 1990) utilizó el instrumento en su *Symphony n.º 1, “Jeremiah”* (1942). También el brasileño Cláudio Santoro (1919 – 1989) en su obra *Verborgenheit – Cantata para soprano ou tenor e orquesta* (1981) incluyó el sonajero entre los instrumentos de percusión.

En *Tempo* Cunha escribió la parte del sonajero entre el raspador y el atabaque. Los tres juntos forman un trío en la base de la partitura instrumental. Podemos separar la instrumentación, de arriba para abajo, en tres grupos o naipes: los instrumentos melódicos, el dúo de metales (trompeta y trombón); el trío 1 (cadena, matraca y metrónomo) y el trío 2 (raspador, sonajero y atabaque). En el trío 2 notamos de forma acentuada la influencia de los indígenas y africanos en la cultura brasileña.

El sonajero va a dialogar siempre con el raspador o con el atabaque en *Tempo*. Con el raspador ya vemos esta interacción en la página 1, en el primer toque del sonajero, al final del primer sistema. El sonajero toca y después de una pausa de semínima el raspador contesta, también con su primer toque. En el segundo sistema nuevamente sonajero y raspador dialogan. En el inicio de la página 2 raspador, sonajero y atabaque tocan rápido y en esta secuencia. El metrónomo en esta parte marca MM 208.

En el primer sistema de la página 3, cuando la pulsación es MM 40, el sonajero tiene su cuarta participación y toca lo equivalente a una semínima y la trompeta le contesta tocando un *Do 4* semínima *pp* (*pianíssimo*), seguido de pausa de semínima. Es el único momento en que el sonajero dialoga con un personaje que no sea el raspador o el atabaque en la obra. Después de este *Do 4 pianíssimo* de la trompeta y su pausa de semínima, el sonajero vuelve a tocar con el atabaque y el raspador. Toca cinco semínimas y después se calla, dejando el atabaque solo para preparar la entrada de la melodía del *Bendito* que tocará el trombón al final de este primer sistema.

En la página 4, en el primer sistema, el sonajero toca por quinta y última vez. Nuevamente, participa junto con el atabaque, contestando al raspador. Su dinámica en este último toque es *p* (*piano*). El raspador toca *pp* (*pianíssimo*) y el atabaque *mf* (*mezzo-forte*). Este es el único momento en que el compositor especificó la dinámica para el sonajero: *piano*. En las otras cuatro veces en que el sonajero participa en *Tempo* no hay dinámicas especificadas para el instrumento. En estos momentos el sonajero, así como también el raspador, deben observar la dinámica propuesta para

los otros instrumentos, el contexto sonoro del grupo instrumental y de cada una de sus diferentes participaciones. De esta manera no será difícil deducir con qué intensidad se deberá tocar el sonajero en cada participación.

### **Trompeta y Trombón**

Para concluir los personajes-instrumentos que componen la obra *Tempo* hablaremos de los dos instrumentos aerófonos de metal: la trompeta y el trombón. Cunha eligió estos dos instrumentos de metal para presentar las alturas definidas en *Tempo*. Sobre la utilización de instrumentos de viento en algunos de los rituales de la cultura brasileña, Andrade (1983, p. 35-36) afirma:

Pero si la percusión es interpretada como exorcismo, el instrumento de viento es en general concebido universalmente como valor de invocación. No conozco instrumento de viento usado en nuestras ceremonias de hechicería, sino la bocina o la caracola marítima utilizadas en nuestros mares como también en las barcazas del Río São Francisco (v. No país das Carnaúbas, cuento Barca Fantasma), [n.º 23] tienen la función, universalmente reconocida, (24,99, 139) de invocar las fuerzas del viento. También la armónica entre nosotros es utilizada como elemento de encantación de cobras (25,152).<sup>291</sup>

No solo invocación, sino también anunciación, señalización, instrumentos de guerra o adoración son algunas de las funciones de los metales en muchas culturas, desde tiempos remotos. En la Biblia Sagrada, en el Antiguo Testamento, en el libro de Números 10. 1-10, el Señor habla a Moisés sobre las dos trompetas de plata que deberían confeccionarse y de los diferentes toques para distintas finalidades que tendrían. La autoría del libro de Números es tradicionalmente atribuida a Moisés con fecha probable entre 1440 y 1400 a.C., ca. 1406 a.C. (BÍBLIA de Estudio Arqueológica NVI, 2013, p. 194). Moisés escribió con detalles para el pueblo hebreo cómo y cuándo deberían suceder los diferentes toques de las dos cornetas de plata:

**Las trompetas.** 1. El Señor se dirigió a Moisés y le dijo: 2. Hazte dos trompetas de plata labradas a martillo. Te servirán para convocar a la

<sup>291</sup> Traducción nuestra de: “Mas se a percussão é interpretada como exorcismo, o instrumento de sopro é em geral concebido universalmente como valor de invocação. Não sei de instrumento de sopro usado nas nossas cerimônias de feitiçaria, mas a buzina ou o búzio marítimo usados nos nossos mares como também nas barcaças do São Francisco (v. No país das Carnaúbas, conto Barca Fantasma), [n.º 23] têm a função, universalmente reconhecida, (24,99, 139) de invocar as forças da ventania. Também a gaita entre nós é usada como elemento de encantação de cobras (25,152)” (ANDRADE, 1983, p. 35 - 36).

comunidad y para dar la orden de partida a los distintos campamentos. 3. Cuando las dos trompetas resuenen, toda la comunidad se reunirá ante ti a la entrada de la Tienda del encuentro; 4. Si solo resuena una, entonces se congregarán ante ti únicamente los jefes de los clanes de Israel. 5. Al primer toque agudo de trompeta se pondrán en movimiento los campamentos acampados al oriente. 6. Al segundo toque agudo, lo harán los acampados al sur. Los toques agudos indicarán que hay que emprender la marcha. 7. En cambio, para reunir a la comunidad, los toques de trompeta no serán agudos. 8. Los sacerdotes descendientes de Aarón serán los encargados de tocar las trompetas. Esta será una norma perpetua, válida para todos vuestros descendientes. 9. Cuando ya estéis en vuestra tierra y tengáis que salir a la guerra contra un agresor que os ataque, haréis resonar las trompetas con toques agudos; el Señor, vuestro Dios, se acordará de vosotros y os veréis liberados de vuestros enemigos. 10. Y en vuestros días de fiesta, en las solemnidades y novilunios, tocaréis las trompetas en el momento de ofrecer vuestros holocaustos, y vuestros sacrificios de comunión. Eso servirá para que vuestro Dios se acuerde de vosotros. Yo soy el Señor, vuestro Dios. (LA PALABRA {BLP}, Números 10, 1-10, 2010).

Israel usaba dos tipos básicos de trompeta: instrumentos largos de metal y el cuerno de carnero (*shofar*). Todavía en el Antiguo Testamento, en el libro de Josué, en el capítulo 6, vemos el toque del shofar en el momento de la destrucción de la ciudad de Jericó. En Josué 6, 1-5 leemos:

**Conquista de Jericó.** 1. Jericó estaba cerrada a cal y canto por miedo a los israelitas: nadie podía entrar ni salir. 2. El Señor dijo a Josué: -Mira, yo te entrego a Jericó y a su rey. 3. Todos vuestros guerreros darán cada día una vuelta alrededor de la ciudad. Así durante seis días. 4. Siete sacerdotes llevarán delante del Arca siete trompetas de cuerno de carnero. El séptimo día daréis siete vueltas a la ciudad y los sacerdotes tocarán las trompetas. 5. Cuando los sacerdotes toquen el cuerno de carnero y oigáis el sonar de la trompeta, todo el pueblo prorrumpirá en un poderoso grito de guerra y la muralla de la ciudad se derrumbará. El pueblo se lanzará entonces al asalto cada uno por enfrente de donde está. (LA PALABRA, {BLP}, Josué 6, 1-5, 2010).

En Josué 6, 16 leemos: “A la séptima vuelta, los sacerdotes tocaron las trompetas y Josué dijo al pueblo: - ¡Lanzad el grito de guerra, porque el Señor os ha entregado la ciudad!” (LA PALABRA, {BLP}, Josué 6, 16, 2010).

En el Nuevo Testamento, en el libro del Apocalipsis, capítulos 8 a 11, vemos las siete trompetas tocadas para advertir al pueblo de la tierra y anunciar la venida del Reino de Dios. “Los paralelos con las siete trompetas en la caída de Jericó son impresionantes a la luz del colapso de la ‘gran ciudad’ del Apocalipsis 11.13”<sup>292</sup> (BÍBLIA de Estudio Arqueológica NVI, 2013, p. 2057).

<sup>292</sup> Traducción nuestra de: “Os paralelos com as sete trombetas na queda de Jericó são impressionantes à luz do colapso da ‘grande cidade’ de Apocalipse 11.13” (BÍBLIA de Estudio Arqueológica NVI, 2013, p. 2057).

En el Apocalipsis 11,15 leemos: “**La séptima trompeta.** El séptimo ángel tocó la trompeta, y se oyeron en el cielo voces poderosas que proclamaban: - A nuestro Señor y a su Cristo pertenece el dominio del mundo, y lo ejercerá por siempre y para siempre” (LA PALABRA, {BLP} 2010). De acuerdo con la tradición, el autor del Apocalipsis es el apóstol Juan, hijo de Zebedeu, el mismo del Evangelio que lleva su nombre. El libro fue escrito en Patmos, isla del mar Egeo, en 68 o 69 d.C. En el mundo antiguo también se tocaban trompetas cuando un nuevo rey subía al trono. En las culturas judaico y greco-romana, además de la función musical, las trompetas eran utilizadas para señalar reuniones públicas, como ya mencionamos anteriormente, y también para presentaciones teatrales y cultos.

Una curiosidad: el número siete, bastante simbólico en las Sagradas Escrituras, se repite también en las últimas siete frases pronunciadas por Jesucristo en la cruz. Ellas pueden ser encontradas en los Evangelios, en su orden, en las siguientes referencias: Lucas 23. 34, Lucas 23. 43, Juan 19. 26-27, Mateos 27. 46 y Marcos 15. 34, Juan 19. 28, Juan 19. 30, Lucas 23. 46. Después de pronunciar su séptima frase, el Mesías muere: “Entonces Jesús, lanzando un fuerte grito, dijo: ‘- ¡Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu!’ Y, dicho esto, murió” (LA PALABRA, {BLP} 2010). Nuevamente la finitud ocurre después de un séptimo evento. Compositores como Heinrich Schutz (1585 - 1672), Joseph Haydn (1732 - 1809) y César Franck (1822 - 1890) compusieron obras sobre este tema.

Volviendo al cristianismo más reciente, en Brasil también notamos la presencia de instrumentos de metal en las procesiones de la Semana Santa. En el relato mencionado anteriormente del austríaco Johann Baptist Emanuel Pohl (1782 – 1834), escrito en 1820, se menciona la presencia de la trompa, al sonido de tambores, en la Semana Santa de la ciudad de Goiás (MENDONÇA, 1981, p. 174). La presencia de instrumentos de metal junto a instrumentos de percusión, en rituales del catolicismo en Brasil, es una costumbre antigua de la cultura del país.

¡Constatamos que en *Tempo* las participaciones conjuntas de la trompeta y del trombón son siete! Tal vez no pase de una gran coincidencia. Creemos que ese debe ser el caso. Pero es interesante saber que en otros tiempos y en otros contextos el toque, siete veces seguidas, de los instrumentos de metal tenía un significado propio.

Cunha utiliza la trompeta y el trombón casi todo el tiempo con dinámica suave. La intensidad va a variar desde *ppp* (*pianíssimo*) hasta *mf* (*mezzo forte*),

como máximo. Hay solamente un crescendo que sale de un *p* (*piano*) y llega a un *f* (*forte*) para el trombón, en el inicio de la página 2. Este es el único *f* para los metales en toda la obra. Trompeta y trombón tocan siempre juntos, excepto en el inicio de la página 3, cuando la trompeta sola contesta al sonajero con un *Do 4 pp* (*pianíssimo*), semínima seguida de pausa de semínima, y el trombón solo cita parte de una melodía folclórica, un *Bendito*, que es tocado en *mf* (*mezzo forte*), al final del primer sistema.

### **Bendito**

De acuerdo con Cascudo (2000) el *Bendito* es un “Canto religioso que acompaña las procesiones y, antiguamente, las visitas del Santísimo. Denomina el género y uso de la palabra ‘bendito’, iniciando el canto, unísono.” (CASCUDO, 2000, p. 61).<sup>293</sup> Andrade (1989, p. 57) añade que los benditos son entonados en el proceso responsorial de solo y coro popular.

[...] Así este a que se refiere Guilherme de Melo: “Antiguamente el Viático solo iba a la casa del enfermo a la noche; entonces los hermanos que iban de capa y linterna juntos a la Umbela, cantaban:

- Bendito y loado sea el Santísimo Sacramento [...]

Al que el pueblo respondía debajo de la misma cantilena:

- Del fruto del vientre sagrado de la Virgen purísima María!”

Esos benditos fueron generales por todo el Brasil.

[...]

Quando el Viático salía durante el día no se cantaba el Bendito.<sup>294</sup>

El Viático es el Sacramento de la Eucaristía, que se administra a los enfermos que están en peligro de muerte e imposibilitados de salir de casa. También sobre el Bendito, Andrade (1989) comenta que en las ceremonias fúnebres del nordeste de Brasil las “*excelências*” o “*incelências*”, cantigas fúnebres, son cantadas a los pies

<sup>293</sup> Traducción nuestra de: “*Canto religioso com que são acompanhadas as procissões e, outrora, as visitas do Santíssimo. Denomina o gênero o uso da palavra ‘bendito’, iniciando o canto, unísono*” (CASCUDO, 2000, p. 61).

<sup>294</sup> Traducción nuestra de: “[...] *Assim este a que se refere Guilherme de Melo: “Antigamente o Viático só ia á casa do enfermo à noite; então os irmãos que iam de capa e lanterna juntos à Umbela, cantavam:*

— *Bendito e louvado seja o Santíssimo Sacramento [...]*

*Ao que o povo respondia debaixo da mesma cantilena:*

— *Do fruto do ventre sagrado da Virgem puríssima Maria!”*

*Esses benditos foram gerais por todo o Brasil.*

[...]

*Quando o Viático saía durante o dia não se cantava o Bendito”* (ANDRADE, 1989, p. 57).

del difunto, mientras que los benditos son cantados a la cabecera del mismo durante el velorio.

El Bendito citado por Cunha en *Tempo* está publicado en el libro intitulado “*Intersecção: Goiás – Bahia*”, escrito por Emilio Vieira y publicado en 1971, en Goiânia, Goiás. A pedido del autor, para la publicación del libro, el compositor se encargó de las transcripciones de las melodías folclóricas recopiladas por él en la región de la ciudad de Posse, en el nordeste del Estado de Goiás. Cunha conoció este Bendito al hacer esas transcripciones y le llamó la atención. Siete años después, en 1978, el compositor lo citaría en su obra *Tempo*.

Además de citar parte de esta melodía en *Tempo* (1978), Cunha la utilizó en otras dos obras suyas, años después: *Encomendação* [Encomienda] (2001), para cuarteto de clarinetes, dedicada al clarinetista Rony de Lima, y *De Cantigas de Nossa Gente* [De Cantigas de Nuestra Gente] (2014), para trompeta y trombón, dedicada al trompetista Aurélio Nogueira de Sousa.

Investigando específicamente este Bendito notamos que aparece con el título de “*Encomendação de Almas*” o “*Recomendação das Almas*” en el libro de Vieira (1971). En la partitura del libro el título aparece como “*Encomendação das Almas*” y en las observaciones escritas por Cunha en el mismo libro vemos “*Recomendação das Almas*”.

Creemos que es útil para el intérprete del trombón y también para el trompetista, así como para todos los otros personajes de la obra *Tempo*, el conocimiento de este texto y de su contexto y temática, a pesar de que Cunha solamente cita la melodía en *Tempo*. En ningún momento se menciona el texto del Bendito. Su poesía, así como la melodía, es simple y emocionante. La repetición “Reza, reza... Reza, reza... Hermano de las Almas” ocurre muchas veces y se convierte casi en una súplica. El verso “Hermano de las Almas” se repite cinco veces y la palabra “Reza” aparece nueve veces. Se menciona la temática de la pasión de Cristo: “Bendito alabado sea / La pasión del Redentor, / Hermano de las Almas.” La melodía completa, transcrita por Cunha y publicada en 1971, con su texto y su traducción, que aquí añadimos, la presentaremos a seguir.



Ilustración 73 – *Encomendação das Almas*

**ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS**

Bendito louvado seja  
A paixão do Redentor,  
Irmão das Almas.  
Irmão meu que está acordado  
Acorda quem tá durmino,  
Irmão das Almas.

Reza, reza de joelho  
Reza reza, irmão meu  
Irmão das Almas.  
Reza, leza um padre-nosso  
E uma ave-maria,  
Irmão das Almas.

Reza, reza, irmão meu  
Reza pelo amor de Deus,  
Irmão das Almas.



Traducción del texto para el español:

Encomienda o Recomendación de las Almas

Bendito alabado sea  
La pasión del Redentor  
Hermano de las Almas.  
Hermano mío que estás despierto  
Despierta a quien está durmiendo,  
Hermano de las Almas.

Reza, reza de rodillas  
Reza, reza, hermano mío  
Hermano de las Almas.  
Reza, reza un Padrenuestro,  
Y un Ave-María,  
Hermano de las Almas.

Reza, reza, hermano mío  
Reza por el amor de Dios,  
Hermano de las Almas.

En portugués encontramos las dos palabras, “*Encomendação*” y “*Recomendação*” de las Almas, para designar rituales folclóricos muy semejantes. Son casi palabras sinónimas. Sobre la “*Encomendação das Almas*”, Cascudo (2000, p. 211-212) explica que:

Hasta mediados del siglo XIX, en los viernes de la Cuaresma o en noviembre (mes de las almas), salían procesiones nocturnas en sufragio de las almas del purgatorio. [...] Entre las once y la medianoche, llevando linternas y vistiendo casullas blancas, que les cubrían totalmente las características, los hombres iniciaban el desfile, dirigido por una gran cruz. Cantaban rogatorias, letanías, rezando rosarios, y se detenían al pie de los cruceros, para más oraciones, en voz alta. Ciertas procesiones llevaban instrumentos de música, y las oraciones eran cantadas. Se revestían de mucho misterio, y se prohibía rigurosamente que alguien presenciara la recomendación de las almas, si no formaba parte de la procesión. Todas las casas de las calles que atravesaban el camino deberían estar completamente cerradas y con las luces apagadas. [...] La recomendación de las almas dejaba, por su aparato siniestro y sigiloso, una gran impresión en el espíritu del pueblo. [...] Había descripciones de antiguos moradores de Natal, que habían escuchado, temblando de miedo, las “lamentaciones” asombrosas de la recomendación, que continuaron hasta después del “año del cólera”, 1856, asustando a todos con el siniestro golpear de las matracas y los gemidos de los flagelados. [...] En la Recomendación de las Almas en Portugal se cantan oraciones y súplicas delante de las iglesias y capillas, preferencialmente frente a los cruceros, sin la visita a domicilio que ocurre en São Paulo.<sup>295</sup>

El autor narra que se afirmaba que si algún curioso consiguiese mirar para la procesión vería solamente un rebaño de ovejas blancas, conducido por un fraile sin cabeza. Cualquier ventana que se entreabriesse era alcanzada por piedras furiosas. Las oraciones son dirigidas a los santos y a las almas. Los dueños de las casas, del lado de dentro, con las puertas y ventanas cerradas, deben acompañar y rezar junto

---

<sup>295</sup> Traducción nuestra de: “*Até meados do século XIX, nas sextas-feiras da Quaresma ou em novembro (mês das almas), saíam procissões noturnas em sufragio das almas do purgatório. [...] Entre onze horas e meia-noite, levando lanternas e vestindo cogulas brancas, que lhes encobriam inteiramente as feições, os homens iniciavam o desfile, que era guiado por uma grande cruz. Cantavam rogatórias, ladainhas, rezando rosários, e detinham-se ao pé dos cruzeiros, para mais orações, em voz alta. Certas procissões conduziam instrumentos de música, e as orações eram cantadas. Revestiam-se do maior mistério, e era expressamente proibido alguém ver a encomendação das almas, se não fizesse parte do préstito. Todas as residências das ruas que atravessavam o caminho deveriam estar completamente fechadas e de luzes apagadas. [...] A encomendação das almas deixava, pelo seu aparato sinistro e sigiloso, a maior impressão no espírito do povo. [...] Havia descrições de velhos moradores de Natal, que tinham ouvido, tremendo de medo, as “lamentações” assombrosas da encomendação, que vieram até depois do “ano do cólera”, 1856, assustando a todos com o sinistro batido das matracas e os gemidos dos flagelados. [...] Na Encomendação das Almas em Portugal cantam-se orações e súplicas diante das igrejas e capelas, preferencialmente defronte dos cruzeiros, sem a visita domiciliar, ocorrente em São Paulo*” (CASCUDO, 2000, p. 211-212).

con la procesión. Sobre la “*Recomendação das Almas*”, Cascudo (2000, p. 572-575) escribe:

Oración que grupos de personas hacen a las almas del Purgatorio en los viernes de la Cuaresma, cuando, por tradición o promesa, salen cantando en procesión nocturna. Durante esa ceremonia, el maestro determina cuántas casas serán visitadas (siempre en número impar) y cuál será la duración aproximada de las visitas, para que el grupo pueda regresar a la una en punto de la madrugada siguiente. No importa cuántas casas hayan sido visitadas; cuando el reloj marque la una, todos paran de cantar y termina la ceremonia. En esa hora todos deben recogerse. Es la hora en que los gallos cantan y las almas se recogen. Los rezadores creen que el gallo tiene el poder de expulsar al demonio. Es cuando los ángeles se levantan y ya no hay necesidad de continuar las rezas, pues la obligación de aquella noche está cumplida. [...] Después de cantar la melodía, los recomendadores se arrodillan y rezan silenciosamente. Enseguida tocan la matraca y van a cantar a otra casa. [...] Mientras tengan condiciones físicas, los recomendadores de las almas pueden participar del ritual por tradición, pero, si lo hicieran por promesa, deberán cumplirla durante siete años. Ese plazo puede reducirse caso el participante se desvincule del grupo por motivo de mudanza. Además, no es permitido faltar al ritual en los días determinados, a no ser por motivo justo: luto, enfermedad u otro impedimento serio, bajo pena de cometer pecado grave.<sup>296</sup>

Vale observar que en esta última citación Cascudo (2000) resalta que hay un tiempo determinado para que el canto se realice. El ritual es marcado por el reloj. La hora está marcada para terminar los cantos y para que se recojan las personas que forman la procesión. También hay el silencio cuando los recomendadores rezan arrodillados y hay el toque de la matraca. A pesar de que Cunha no citó el texto de este cántico folclórico en *Tempo*, el carácter y la temática del mismo están presentes de varias formas. La atmosfera misteriosa, nocturna y fúnebre se ciernen en la obra. El Bendito tocado por el trombón, la matraca, la procesión que atraviesa el escenario, todos estos elementos se hacen presentes en *Tempo*. El control de las

---

<sup>296</sup> Traducción nuestra de: “*Oração que grupos de pessoas fazem às almas do Purgatório nas sextas-feiras da Quaresma, quando, por tradição ou promessa, saem cantando em procissão noturna. Durante essa cerimônia, o mestre determina quantas casas serão visitadas (sempre em número ímpar) e qual será a duração aproximada das visitas, para que o grupo possa regressar à uma hora da madrugada seguinte. Não importa quantas casas tenham sido visitadas; quando o relógio marcar uma hora, todos param de cantar e termina a cerimônia. Nessa hora todos devem recolher-se. É a hora em que os galos cantam e também as assombrações se recolhem. Os rezadores crêem que o galo tem o poder de expulsar o demônio. É quando os anjos se levantam e já não há necessidade de continuar as rezas, pois a obrigação daquela noite está cumprida. [...] Após cantar a melodia, os recomendadores ajoelham-se e rezam silenciosamente. Em seguida tocam a matraca e saem para cantar em outra casa. [...] Enquanto tiverem condições físicas, os recomendadores das almas podem participar do ritual somente pela tradição, mas, se for por promessa, deverão cumpri-la durante sete anos. Esse prazo poderá ser reduzido caso o participante se desligue do grupo por motivo de mudança. Fora isso, não é permitido faltar ao ritual nos dias determinados, a não ser por motivo justo: luto, doença ou outro impedimento sério, sob pena de cometer pecado grave*” (CASCUDO, 2000, p. 572-575).

horas, del tiempo, está simbolizado a través del metrónomo. La atmósfera misteriosa, nocturna y fúnebre se ciernen sobre la obra.

Podemos incluso afirmar que esta obra de Cunha es una invitación para esta reflexión: aquel que está despierto que despierte a quien duerme, pues el tiempo pasa, la vida deshila y todos pasaremos. La muerte forma parte de la vida. Hay que pensar en ella para vivir nuestro tiempo de una forma más atenta y plena.

Por todo ello, el Bendito citado por Cunha en *Tempo* produce un momento de gran destaque para el trombón y también para la obra. Cunha cita casi toda la melodía, omitiendo apenas las últimas cinco notas del original. Este es el único momento tonal en *Tempo*, causando un gran contraste con el resto de la obra. La melodía está escrita en la escala de Sol Mayor. La dinámica, como ya afirmamos, es *mf* (mezzo forte) para el trombón en este solo.

A pesar de la tonalidad utilizada, Sol Mayor, este Bendito no está relacionado a una procesión festiva. Cunha escribió algunas observaciones sobre algunas de las melodías folclóricas que transcribió en el libro de Vieira (1971). Específicamente sobre el Bendito en cuestión, escribió:

Documentación Musical. Registro del autor, grafía musical del maestro Estercio Marquez Cunha. Observaciones (Prof. Estercio): Todas las melodías son binarias. Dos excepciones: *Eu Subi Naquela Serra* y *Recomendação das Almas*. La primera tiene un carácter más elaborado y la segunda es una aproximación de compás – no es cantada exactamente como está escrito, sino como una cantilena arrastrada. Se observa en ella la falta de exactitud en lo que se refiere a la entonación. (CUNHA apud VIEIRA, 1971, p. 145).<sup>297</sup>

Cunha (1971) deja claro en sus observaciones que el compás es solamente una aproximación, como tantas veces ocurre en transcripciones de canciones folclóricas. Indica también el movimiento y la forma como el Bendito debe cantarse: “*como uma cantilena arrastada*” [como una cantilena arrastrada], como suele suceder en procesiones nocturnas y fúnebres. También en lo que se refiere a la entonación, observó la falta de exactitud. La notación tradicional no consigue grabar exactamente cómo el pueblo canta sus canciones, sea respecto a la duración o a la

<sup>297</sup> Traducción nuestra de: “*Documentação Musical. Registro do autor, grafia musical do maestro Estercio Marquez Cunha. Observações (Prof. Estercio): Todas as melodias são binárias. Duas exceções: Eu Subi Naquela Serra e Recomendação das Almas. A primeira tem um caráter mais elaborado e a segunda é uma aproximação de compasso – não é cantada exatamente como está escrito, mas como uma cantilena arrastada. Observa-se nesta a falta de exatidão quanto à entoação*” (CUNHA apud VIEIRA, 1971, p. 145).

altura. ¡Transcribir canciones folclóricas con exactitud no es una misión fácil! ¡En verdad, en algunos casos es una misión posible! Como el propio Cunha (1971) escribió: “[...] no es cantada exactamente como está escrito [...]”.

El compositor utilizó el compás 6/8 para la melodía del Bendito en *Tempo*, pero en su tercer compás utilizó una semínima y tres corcheas con *tenutos*, quedando este compás “incompleto” para una notación tradicional, concluyendo con una semínima puntuada, y también con *tenuto*, seguida de pausa de semínima, en el compás siguiente, el 4. En los dos últimos compases de la melodía, 3 y 4, Cunha escribe lo equivalente a 5 corcheas y no 6, como indica la fórmula de compás. En verdad, Cunha intentó notar la melodía con la “imprecisión” con que es cantada por el pueblo en sus rituales. Cunha añadió también la palabra *rall.*, indicando un *rallentando*, sobre las tres corcheas con *tenutos* del compás 3. La melodía es tonal, pero rítmicamente pasa a ser irregular con estas alteraciones entre 6 y 5 corcheas por compás.

Esta melodía del Bendito es la base para todas las participaciones de la trompeta y del trombón en *Tempo*. En la página 3 es citada casi que de forma completa. Cunha omitió solamente las últimas cinco notas del original. En el final original la última nota es un *Si*, el III Grado de la escala de *Sol Mayor*, como suele ocurrir en melodías folclóricas que se repiten muchas veces seguidas. Cunha concluye la citación en el quinto grado, en la nota *Re*, dando una sensación aún mayor de suspensión a la melodía. En las otras participaciones de los metales, siempre van a tocar las notas de esta melodía, pero con el ritmo siempre aumentado, con valores largos, con notas espaciadas e intervalos invertidos. No es posible reconocer claramente la melodía del Bendito fuera de la página 3 en la partitura. En estas dos participaciones, también se citan dos notas: el *La* y el *Do* que aparecen en el final de la melodía original en la transcripción del libro de Vieira (1971).

Con excepción de la página 3, cuando el trombón toca la melodía del Bendito, que es completamente tonal, el tratamiento que Cunha le da fuera de este momento, con notas espaciadas y largas, ritmo estático y movimiento lento, hacen que la trompeta y el trombón suenen atonales todo el tiempo. En verdad, Cunha eligió algunas partes de la melodía, pequeñas células, y las transformó en una serie de siete notas: *Si, Re, Sol, Fa#, Mi, La* y *Do*. Podemos sintetizar las participaciones de los metales en *Tempo* de la siguiente manera: esta serie de siete notas se presenta

dos veces enteras, en las páginas 1, 2 e inicio de la página 3, y entonces se cita el Bendito, en la página 3 en el final del primer sistema. Después, en el final, en la página 4, trompeta y trombón terminan sus participaciones solamente con la nota *La*, en *pp* (*pianíssimo*).

Las notas de la trompeta y del trombón, además de sonar atonales y seriales, también pueden sonar como un recuerdo confuso, una memoria barajada y distante del Bendito. Instantes de memoria en el tiempo, sonidos que vuelven espaciados, aislados. Notas de una tradición antigua, de ritos del pueblo. Procesiones nocturnas, oficios fúnebres, misterios del alma, el paso del hermano y de nosotros. El desfile, el deshilo de la vida. Sonidos relacionados a la finitud del ser humano.

En la página 1, en el inicio del segundo sistema, la serie de siete notas es presentada en la primera participación del dúo de metales. Las notas son pocas y con valores largos. Las mismas notas del inicio del Bendito son citadas: *Si*, *Re*, *Sol*; inmediatamente después otra célula es citada, pero sin la escapada, sin la nota *Sol*: *Fa#*, *Mi* y dos notas, el *La* y el *Do 4*, también son tocadas. Estas dos últimas notas no aparecen en la página 3, cuando Cunha cita el Bendito, pero ellas forman parte de la melodía original, transcrita por Cunha, que aparece publicada en el libro de Emilio Vieira. El mismo *Do 4* es tocado nuevamente por la trompeta, en el inicio de la página 3.

Desde el inicio de la página 2 hasta el inicio de la página 3, los metales tocarán la misma secuencia de notas : *Si 1*, *Re 4*, *Sol 2*, *Fa# 2*, *Mi 1*, *La 3*, *Do 4*. En el inicio de la página 2 el trombón toca un *Si 1*, con dinámica *p* (*piano*) con crescendo hasta el *f* (*forte*), semibreve con calderón y la trompeta contesta con un *Re 4*, una mínima con calderón y dinámica *pp*.

En el final del primer sistema trompeta y trombón tocan juntos *Fa# 2* y *Sol 2*, con textura harmónica. El intervalo harmónico de segunda menor empieza con un *pp* (*pianíssimo*) y crece hasta un *mf* (*mezzo forte*) con la figura de una semibreve y la pulsación en MM 40. Trombón y trompeta crean una gran tensión con esta disonancia armónica. Una pausa de semínima para ambos antecede justamente el toque del metrónomo en MM 40. El metrónomo toca diez veces seguidas la pulsación en MM 40. Es un pasaje, podemos decir, incómodo para todos.

En el pasaje de la página 2 para la página 3 se toca un arpeggio de *La Menor* invertido. El trombón toca un *Mi 1*, mínima con dinámica *ppp* (*pianíssimo*), la trompeta contesta con un *La 3*, semínima con dinámica *pp* (*pianíssimo*), y cuatro

tiempos después, contestando al sonajero, la trompeta toca el *Do 4*, semínima con dinámica *pp* (*pianíssimo*). Terminando así la segunda presentación de la serie de siete notas.

En la página 3, al final del primer sistema, la melodía del Bendito es presentada por el trombón solo, con dinámica *mf* (*mezzo forte*) y con la indicación agógica de *rall.* al final de la citación.

En la página 4, tenemos la última participación de los metales en el inicio del segundo sistema. La trompeta toca un *La 3*, semibreve puntuada con dinámica *pp* (*pianíssimo*) y el trombón, como un eco, contesta con un *La 2*, semibreve con dinámica *pp* (*pianíssimo*). Cunha añade también la señal de decrescendo para ambos, después de la entrada del trombón. El final suena como unísono: la nota *La* octavada, muy suave, perdiéndose. Unidad e infinito, como el tiempo. Solamente la matraca toca después de los metales con la nota *La*. ¡Y la matraca toca fuerte! Después queda el silencio y la oscuridad. ¡Fin!

#### V.2.2.3 Esquema Formal de Tempo [Tiempo]

*Tempo* es una obra en un único acto. Pero, en lo que se refiere a su estructura formal, una posibilidad que vemos es dividirla en 5 partes intituladas: Introducción o Parte A; Transición (Rápido); Lento o Parte B; Parte A'; Lento - Coda. Creemos que esta división puede ayudar a los intérpretes en la comprensión de la obra y, consecuentemente, en su interpretación.

Como el compositor no utilizó barras de compás, nos referiremos a los números de las páginas, a los sistemas que aparecen en las mismas y a eventos que suceden en el discurso de la obra para que el lector o intérprete pueda situar las partes que aquí mencionamos. Cada página de la partitura presenta solamente dos sistemas.

Además de la primera página, con las orientaciones para los intérpretes, la partitura cuenta con solamente cuatro páginas. Es una partitura pequeña en cantidad de páginas, pero con una música intensa, lenta casi todo el tiempo, y cuya performance dura aproximadamente 12 minutos.

La división que proponemos se presenta en el cuadro siguiente:

Cuadro 2 – Planificación formal y localización en la partitura (Sistemas y páginas)

Planificación Formal	Localización en la partitura (Sistemas y Páginas)
Introducción o Parte A	Inicio del primer sistema de la página 1 hasta el segundo toque de la cadena, en el segundo sistema de la misma página, seguido por las tres pausas de semínimas del metrónomo.
Transición ( <i>Rápido</i> )	De las 10 veces del metrónomo en MM 208, en el final del segundo sistema de la página 1 hasta el gran calderón para el cambio del cursor del metrónomo, de MM 208 para MM 40, en el medio del primer sistema de la página 2.
<i>Lento</i> o Parte B	Del primer toque de la cadena, en la mitad del primer sistema de la página 2, hasta las dos pausas de semínima para el metrónomo, que aparecen al final de la melodía del Bendito tocada por el trombón, en el final del primer sistema de la página 3.
Parte A'	Desde el cambio de movimiento para el metrónomo para MM 72, en el final del primer sistema de la página 3, hasta las dos primeras pausas de semínima que anteceden el primer toque de la cadena, en el primer sistema de la página 4, después que la procesión atraviesa el escenario.
<i>Lento</i> - Coda	Desde el primer toque de la cadena, en el primer sistema de la página 4, hasta que se apagan las luces al final de la misma página.

### V.3 Dos montajes

Como profesora del área de Música en la *Escola de Música e Artes Cênicas* de la *Universidade Federal de Goiás*, tengo la oportunidad de desarrollar proyectos de investigación y *performance* con alumnos y con colegas profesores de los cursos de Licenciatura en Música y Licenciatura en Artes Escénicas de esta institución. Dos veces, en oportunidades diferentes, montamos con estudiantes y profesores de esta institución obras del género Música-Teatro compuestas por Estercio Marquez Cunha.

En este tópico del Capítulo V hablaremos sobre estos proyectos que desarrollamos con obras de Estercio Marquez Cunha. Trabajamos en la elaboración y realización de dos espectáculos diferentes: *O Guarda-Noite* [El Sereno] (1977), presentado en 1994, y *Tempo* [Tiempo] (1978), presentado en 2012. Estos dos montajes resultaron, respectivamente, en el registro de audio y en el DVD que presentaremos a seguir.

#### V.3.1 Audio de *O Guarda-Noite* [El Sereno]

Esta interpretación de *O Guarda-Noite* se realizó en octubre de 1994, durante el *XX Festival de Música e Artes Plásticas de Goiás*, promovido por el *Instituto de Artes*, actual *EMAC - Escola de Música e Artes Cênicas*, de la *UFG - Universidade*



*Federal de Goiás*, en Goiânia, Goiás. La verdad es que la grabación se realizó en uno de los últimos ensayos generales para la presentación en el *Festival*, realizada el 25 de octubre de 1994.

En aquella época, todas las intérpretes eran alumnas de la institución. La coordinación y la dirección general la realizaron profesoras de la institución: La profesora Denise Felipe, profesora de Canto, y la autora de este trabajo. Solamente la colaboración en la dirección escénica fue realizada por un profesional del área invitado: Hamiltom J. A. Rezende. En 1994 la *UFG* todavía no contaba con un curso de Artes Escénicas.

La cantante, Débora Regina di Sá, más conocida como Débora di Sá, interpretó el personaje principal. Ella era alumna de Canto de la Profesora Denise Felipe y cursaba su último periodo del curso de Licenciatura en Canto. Además de cantante, Débora di Sá tiene también formación y experiencia como actriz y bailarina. Las integrantes del coro femenino no eran músicas, sino alumnas de la primera serie del curso de Licenciatura en Educación Artística – Habilitación en Artes Plásticas, con las que nosotros trabajamos en diversos ensayos. También fueron ellas las encargadas del vestuario de aquel montaje.

Advertimos, por lo tanto, que la grabación que presentamos no es profesional. Además de tratarse de una interpretación de alumnas de Licenciatura, la cinta casete que sirvió de base para este CD tampoco fue grabada con recursos profesionales. En octubre de 1994 la intención fue solamente registrar uno de los últimos ensayos generales para la presentación de nuestras alumnas.

Sin embargo, creemos que es válido escuchar este registro, aunque sin imágenes, ya que se trata de la única grabación de esta obra de Estercio Marquez Cunha. Nuestro objetivo es aproximar a los lectores de este trabajo, a la sonoridad imaginada por el compositor para *O Guarda-Noite*. En este sentido creemos que esta grabación cumple su finalidad.

Es importante subrayar que la reproducción de la cinta casete que teníamos para CD fue realizada en 2005, por el compositor Paulo Guicheney, ya como parte de las investigaciones desarrolladas en nuestro Doctorado en Musicología, en la Universidad de Salamanca. Trabajamos con Guicheney, que como ya comentamos anteriormente, fue alumno de composición de Cunha, en la edición de la reproducción y, juntos, conseguimos mejorar bastante la calidad sonora y musical

del registro de 1994. ¡Queremos agradecer sinceramente a cada persona que se envolvió en este proyecto de *O Guarda-Noite (1977)*!

**O GUARDA-NOITE (1977)**  
**ESTERCIO MARQUEZ CUNHA (1941 - )**

Música-Teatro  
 basado en el poema *O Guarda-Noite*,  
 de Yêda Schmaltz.

Cantante: Débora di Sá

Coro femenino: Ana Flávia R. Neiva

Carmen Bizzotto

Daniella Cristina P. Zani

Ester Aguiar

Geusimar de Fátima R. Neiva

Idelneides R. de Araújo

Iris Carvelo Costa

Larissa Saavedra B. e Azevedo

Luciana P. dos Santos

Lílian de O. Goulart

Rosirene R. dos Santos

Silmônia Alves Silva

Sônia Terezinha B. de P. Costa

Flauta: Sara Lima da Silveira

Guitarra: Lydiane Carolina Diniz Naves

Coordinación y Dirección General: Profesora Denise Felipe

Profesora Martha Martins

Colaboración en la Dirección Escénica: Hamiltom J. A. Rezende

Duración: 9 min 14 s

Grabación del original en cinta casete para CD en 2005: Paulo Guichenev

Edición en 2005: Profesora Maestra Martha Martins

Paulo Guichenev

Remasterización en 2005: Paulo Guichenev

Estudio *Dente de Serra*, en Goiânia – Goiás (Brasil)

Octubre de 1994 / Abril de 2005.

Ilustración 74 – QRCode de *O Guarda-Noite*

### V.3.2 DVD de *Tempo* [Tiempo]

Esta grabación en vivo fue realizada en un concierto de *IMPACT(O) – Grupo de Percussão da UFG* [*IMPACT(O) – Grupo de Percusión de la Universidade Federal de Goiás*],<sup>298</sup> que tuvo lugar el día miércoles 23 de mayo de 2012 en la *EMAC - Escola de Música e Artes Cênicas de la UFG - Universidade Federal de Goiás*, a las 9h20 de la mañana.<sup>299</sup> Desde el inicio de su preparación, el montaje formó parte de las investigaciones realizadas para la elaboración de esta Tesis Doctoral.

Además de los percusionistas del *IMPACT(O) – Grupo de Percussão da UFG*, que eran alumnos de percusión de los cursos de Licenciatura y del Programa de Posgrado en Música de la *EMAC* de la UFG, para la realización de este montaje y la

<sup>298</sup> *IMPACT(O) – Grupo de Percussão da Universidade Federal de Goiás* [*IMPACT(O) – Grupo de Percusión de la Universidade Federal de Goiás*], creado y dirigido por el Profesor Dr. Fábio Oliveira, tenía como integrantes en 2012 a los siguientes percusionistas: Catarina Percínio, Gustavo Bernardes, Kemuel Kesley, Khesner Oliveira, Leonardo de Almeida Lima, Lucas Gomes, Lúcio Pereira, Noel Carvalho y Tyler Stewart; percusionista invitado: Leonardo Labrada (Unesp). El grupo fue creado en el inicio de 2011, para investigación y desarrollo técnico y artístico del repertorio contemporáneo para instrumentos de percusión, tanto por medio de la *performance* de obras tradicionalmente escritas en partituras y que pertenezcan al canon erudito occidental, como por la investigación del lenguaje musical por medio de la improvisación, es decir, por la *performance* con instrumentos y en estilos musicales tradicionales y/o folclóricos. El grupo está formado por alumnos de licenciatura y maestría de los cursos de batería y percusión de la *EMAC* de la UFG.

<sup>299</sup> En el concierto, además de la obra *Tempo* (1978), de Estercio Marquez Cunha, fueron presentadas también las siguientes obras: *Trio per uno* (1995/1999), de Nebojsa ZIVKOVIC (1962 - ); *Musique de Table* (1987), de Thierry DE MEY (1956 - ); *But what about the noise of the crumpling paper* (1985), de John CAGE (1912-1992) y *Suite para batería y grupo de percusión* (1986), de Dave Mancini (1952 - ) con Lúcio Pereira en la batería solo.

grabación de su respectivo DVD, trabajamos también con alumnos y profesores del Curso de Licenciatura en Artes Escénicas y con técnicos administrativos de esta institución.

Así como en la grabación de *O Guarda-Noite (1977)*, que realizamos en 1994, no había tampoco un registro anterior disponible de la obra *Tempo (1978)*, ni en audio ni en DVD. Creemos que este DVD es una contribución para el conocimiento, mayor aproximación y divulgación de la obra *Tempo (1978)*, de Estercio Marquez Cunha.

IMPACT(O) – Grupo de Percussão da UFG, el *C3P - Centro de 3studos, 3ducação e 3xperimentação em Percussão* [Centro de 3studios, 3ducación y 3xperimentación en Percusión] y el *Laboratório de Percussão da EMAC - UFG* [Laboratorio de Percusión de la *EMAC* de la *UFG*], bajo la dirección del percusionista Profesor Dr. Fábio Oliveira,<sup>300</sup> juntamente con la *EMAC* de la *UFG*, por medio de su directora en la época, la musicóloga Profesora Dr.<sup>a</sup> Ana Guiomar Rêgo Souza,<sup>301</sup> acogieron nuestra propuesta de realizar un montaje y el inédito registro en DVD de la obra *Tempo (1978)*, de Estercio Marquez Cunha. Sin estos dos profesores y los alumnos, técnicos administrativos y otros profesores de la *EMAC* de la *UFG* que mencionaremos a seguir, la elaboración y la realización del concierto que generó esta grabación que ahora presentamos en nuestra tesis doctoral no habrían sido posibles. ¡A todo este equipo nuestro profundo agradecimiento!

---

<sup>300</sup> Para más informaciones sobre Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira, ver Oliveira (2020).

<sup>301</sup> Para más informaciones sobre Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Guiomar Rêgo Souza, ver Souza (2020).

**TEMPO (1978)**  
**ESTERCIO MARQUEZ CUNHA (1941 - )**

Música-Teatro  
*para Yara Moreyra.*

Trompeta - Guilherme Toledo

Trombón - Pedro Alexandre

Cadena - Catarina Percínio

Matraca - Tyler Stewart

Metrónomo - Lucas Gomes

Raspador - Khesner Oliveira

Sonajero - Noel Carvalho

Atabaque - Kemuel Kesley

Procesión – Carla Gullo

Germano Lopes

Gustavo Bernardes

Jeziel Gonçalves Fernandes

Leonardo P. A. Lima

Lorena Fonte

Mariana Basoli

Renata Weber

Dirección Musical – Profesor Dr. Fabio Oliveira y

Profesora Maestra Martha Martins

Dirección Escénica – Profesor Dr. Alexandre Nunes

Iluminación – Alumno Monitor Allan Lourenço

Visualidad Escénica – Profesora Maestra Rosi Martins

Duración: aproximadamente 11 min

Grabación: Técnico en Audiovisual Sergio de Alencastro Veiga Filho

Edición: Profesora Maestra Martha Martins y

Técnico en Audiovisual Sergio de Alencastro Veiga Filho

Elaboración y Procesamiento de los

Sonidos al final de los Agradecimientos: Profesora Maestra Martha Martins y

Técnico Sergio de Alencastro Veiga Filho

Mayo de 2012 / Septiembre de 2020.

Ilustración 75 – QRCode de Tempo



Por medio de las obras del género Música-Teatro compuestas por Estercio Marquez Cunha tuvimos la oportunidad de visitar nueve obras distintas de un periodo que comprende cuatro décadas de composición: de 1977 a 2016. Constatamos que en este género el compositor presentó temáticas variadas en épocas diferentes, pero es curioso constatar que las nueve obras aparecen, en la trayectoria composicional de Cunha, como si fueran en pares: *O Guarda-Noite* [El Sereno] (junio/1977) y *Tempo* [Tiempo] (marzo/1978): dos obras sobre el paso del tiempo y con mujeres como protagonistas; *Lírica Infantil* (septiembre/1982a) y *Brincadeiras no Piano* [Juegos en el Piano] (junio/1983): dos obras para niños; *Natal* [Navidad] (mayo/1984) y *Ofício do Homem* [Oficio del Hombre] (octubre/1985): dos obras con textos bíblicos; *Rizoma* [Rizoma] (enero/2001) y *Diálogo* [Diálogo] (2011): dos obras sobre el hacer musical, en la música de cámara, y con humor; y por fin *O Homem Só* [El Hombre Solo] (abril/2016): una obra sola, un monólogo con danza y percusión.

En el análisis de las obras seleccionadas, *O Guarda-Noite* [El Sereno] (1977) y *Tempo* [Tiempo] (1978), vimos una parte de la producción del compositor en el final de los años 70, todavía en el periodo antes de ir para Estados Unidos de América para la realización de sus estudios de Maestría y Doctorado, en un momento de significativos cambios estéticos e innovaciones composicionales. Sobre todo, pudimos ver las diferencias entre una obra vocal y una instrumental en el género Música-Teatro de Cunha. Las dos obras abordan la cuestión del paso del

tiempo y la segunda, principalmente, nos enseña la presencia del silencio, característica señalada en la estética del compositor. La mujer es la protagonista en estas dos obras, en un momento histórico en que las conquistas femeninas obtenían cada vez más fuerza y visibilidad.

Por fin, los dos montajes que presentamos nos recuerdan la necesidad de interpretar más las obras de los compositores brasileños de los siglos XX y XXI. Obras que fueron compuestas en la década de 1970 siguen, muchas veces, sin registros de grabación y video en 2021. Realizar estos dos montajes con alumnos universitarios de los cursos de Música, Artes Plásticas y Artes Escénicas, en Brasil, nos muestra que la experiencia con Música-Teatro contribuye para una formación estética más completa de estos futuros profesionales. Fueron experiencias muy válidas para todos los que participaron en los montajes y sus respectivas grabaciones. La academia debe proporcionar a sus alumnos experiencias a través del estudio, interpretación y presentación de las obras de los compositores vivos. Proporcionar este tipo de experiencia, en la universidad o fuera de ella, debe ser un objetivo de las escuelas de música, artes plásticas y artes escénicas de nuestro tiempo.

## **VI RELACIONES ENTRE LA TRAYECTORIA, EL PENSAMIENTO Y LA OBRA (MÚSICA-TEATRO) DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA: CUERPO, SONIDO Y SILENCIO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA PERFORMANCE MUSICAL**

Después de haber trazado un breve panorama de la música brasileña en la segunda mitad del siglo XX y de haber situado al compositor Estercio Marquez y conocido trayectoria y la de su producción musical, los géneros musicales y las características estético-musicales de su obra, en el Capítulo III; de haber hablado en el Capítulo IV sobre su relación con la poesía y parte de sus pensamientos musicales que aparecen en sus textos publicados; de haber conocido en el Capítulo V sus nueve obras del género Música-Teatro y tras el análisis de las dos primeras de forma detallada; en este Capítulo VI trataremos sobre las relaciones existentes entre la trayectoria, el pensamiento y la obra, Música-Teatro, del compositor, particularmente en los años 70, reflexionando sobre cómo todas estas informaciones interfieren en la comprensión y en la interpretación de las obras objeto de esta tesis.

Constatamos, durante nuestra investigación, que Estercio Marquez Cunha es un compositor que posee coherencia entre su trayectoria de vida, su construcción profesional y composicional, sus pensamientos publicados en forma de textos y sus obras, con énfasis en el género Música-Teatro. Dar a conocer esta coherencia entre vida, pensamiento y arte, en su caso, es lo que haremos en este capítulo que es el final este trabajo, además de reflexionar sobre cómo las conexiones entre cuerpo, sonido y silencio pueden contribuir para el proceso de preparación para la *performance* de estas obras.

Observando estas conexiones surgieron algunas preguntas que consideramos pertinentes y que pretendemos abordar en este momento: ¿De qué manera Estercio Marquez Cunha aborda el cuerpo en las obras del género Música-Teatro que analizamos, ¿cómo trata el compositor el sonido?, ¿cómo aborda Cunha el silencio en sus textos y en la construcción de la *performance* de sus obras del género Música-Teatro? Sobre estas preguntas trataremos en los próximos tres tópicos de este capítulo.



## VI.1 Cuerpo

En la trayectoria de Cunha, vimos que en su niñez y preadolescencia la danza fue parte de su formación artística. En el inicio de la década de 1950, estudió Ballet en Goiânia con Doña Silene Andrade, hija de Tía Amélia, su profesora de piano, y también con una inmigrante europea, la alemana Karen Gezatsky. Como bailarín, se presentó algunas veces en Goiânia. Esta experiencia no solo influyó positivamente en su formación estética, sino que fructificó años después, influenciando también a otros artistas, bailarines y bailarinas. En este texto sobre la historia de las artes en Goiás, en la parte sobre la danza leemos:

El ballet llega a Goiânia en el inicio de la década de 1950, con la profesora Silene de Andrade. Algún tiempo después, llegaron la rusa Nádia y la alemana Karen, esposas de ingenieros que vinieron a trabajar. Ellas empezaron a dar clases de ballet para niñas de la sociedad de la época, en sus propias residencias. Las referidas profesoras se fueron de Goiânia, pero su trabajo fructificó. Surge el *Mvsika Centro de Estudos*, en 1973, un proyecto de los profesores Estercio Marquez Cunha, Delmari Brito Rossi, Glacy Antunes de Oliveira y Elizabeth Carramashi. El *Mvsika* hizo una alianza con la bailarina Dalal Achcar que, a su vez, mantenía convenio con la *Royal Academy* de Londres. De esa forma, la escuela trajo a Goiânia a la profesora inglesa Heulwen Price, que enseñó ballet siguiendo el método inglés. Paralelamente, el *Mvsika* mantenía como profesora de ballet a la goiana Ana Maria Alencastro Veiga Consort (Sinhá). Esas profesoras formaron generaciones de alumnas que, por su vez, fundaron escuelas de ballet en Goiânia. (SEE, 2020)<sup>302</sup>

Cunha, a través del *Música Centro de Estudos*, del que es socio fundador y participó en la elaboración de su proyecto pedagógico, contribuyó mucho para la enseñanza de la danza en la ciudad de Goiânia. La experiencia de haber estudiado ballet en su periodo de formación, la danza vivida en su propio cuerpo y su visión pedagógica de la enseñanza de las artes de forma integrada, como él propuso para

---

<sup>302</sup> Traducción nuestra de: “O balé chega a Goiânia no início da década de 50, com a professora Silene de Andrade. Algum tempo depois, vieram a russa Nádia e a alemã Karen, esposas de engenheiros que aqui se instalaram para trabalhar. Elas começaram a dar aulas de balé para moças da sociedade da época, em suas próprias residências. As referidas professoras mudaram-se de Goiânia, mas seu trabalho frutificou. Surge o *Mvsika Centro de Estudos*, em 1973, um projeto dos professores Estércio Marquez Cunha, Delmari Brito Rossi, Glacy Antunes de Oliveira e Elizabeth Carramashi. O *Mvsika* formou parceria com a bailarina Dalal Achcar, que, por sua vez, mantinha convênio com a *Royal Academy* de Londres. Com isso, a escola trouxe para Goiânia a professora inglesa Heulwen Price, que ensinou o balé pelo método inglês. Paralelamente, o *Mvsika* mantinha como professora de balé a goiana Ana Maria Alencastro Veiga Consort (Sinhá). Essas professoras formaram gerações de alunas que, por sua vez, criaram escolas de balé em Goiânia” (SEE, 2020).

el *Música Centro de Estudos*, se reflejarán en la concepción que Cunha llevará a sus obras del género Música-Teatro a partir del final de la década de 1970.

En sus escritos percibimos como el compositor concibe la obra de arte como comunicación y, para tal, el cuerpo con sus gestos y sonidos son esenciales. La cuestión del gesto en la música aparece en algunos de sus escritos. En 1982 el compositor escribió:

[...] Desde que el hombre se tornó consciente de su vivir en sociedad, necesitó comunicarse. Con esta finalidad trabajó con gestos y sonidos. La música es acción humana expresada en sonido, silencio y ritmo. Esta acción puede resultar en un objeto comunicante, en una forma musical. (CUNHA, 1982c, p. 156).<sup>303</sup>

Dos décadas después, nuevamente, el compositor abordó la comunicación a través del lenguaje corporal, de los gestos y de la música. Cunha (2003) escribió:

Los lenguajes son sistemas de comunicación: lenguaje hablado, lenguaje gestual, lenguaje visual... lenguaje musical. El acto comunicacional se realiza por medio de mensajes que contienen informaciones. Estas, a su vez, tienen niveles diferenciados de significación. Entiendo significación como un proceso, e inteligencia como una cadena de significancias. Cada individuo es una inteligencia con sus potencialidades e historia de vida, y su relación con el objeto comunicante es individual. (CUNHA apud SÁ, 2003, p. 11-12).<sup>304</sup>

En sus obras del género música-teatro Cunha trabaja todos estos lenguajes para comunicarse con el público, con excepción de las obras que no tienen texto. El lenguaje hablado, el lenguaje gestual, el lenguaje visual y el lenguaje musical: todos se mezclan para comunicar un mensaje por medio de las obras del género Música-Teatro del compositor. El lenguaje gestual es fundamental en la danza, en el teatro y también en la música. Es importante recordar que el cuerpo es quien hace la música y no el instrumento. En el género Música-Teatro el cuerpo del músico-actor es el que producirá el sonido, que hará la música y también la escena. Para el cantante o la cantante su cuerpo es su instrumento. El instrumento, en el caso de la música

<sup>303</sup> Traducción nuestra de: “[...] Desde que o homem se tornou consciente de seu viver em sociedade, ele necessitou de se comunicar. Com esta finalidade trabalhou com gestos e sons. Música é ação humana expressada em som, silêncio e ritmo. Esta ação pode resultar em um objeto comunicante, em uma forma musical” (CUNHA, 1982c, p. 156).

<sup>304</sup> Traducción nuestra de: “As linguagens são sistemas de comunicação: linguagem falada, linguagem gestual, linguagem visual... linguagem musical. O ato comunicacional faz-se através de mensagens que contêm informações. Estas, por sua vez, têm níveis diferenciados de significação. Entendo significação, como um processo, e inteligência, como uma cadeia de significâncias. Cada indivíduo é uma inteligência com suas potencialidades e história de vida, e sua relação com o objeto comunicante é individual” (CUNHA apud SÁ, 2003, p. 11-12).

instrumental, es la extensión del cuerpo del intérprete. La música será el producto final del gesto. Gesto y sonido caminarán siempre juntos.

Se observan, en las partituras de sus obras del género Música-Teatro, varias indicaciones y sugerencias para el intérprete y su cuerpo y también la influencia de la relación del compositor con la danza. En *Ofício do Homem* [Oficio del Hombre] (1985) Cunha explica en el prospecto de la obra: “*A peça deve ser tratada como uma ação musical coreográfica*” [La pieza debe tratarse como una acción musical coreográfica] (CUNHA, 1986, p. 91, traducción nuestra). En *O Homem Só* [El Hombre Solo] (2016) Cunha escribió en el prospecto de la obra: “*A peça está pensada para um percussionista-bailarino, percutindo o próprio corpo*” [La pieza está pensada para un percusionista-bailarín, percutiendo el propio cuerpo] (CUNHA, 2016, traducción nuestra).

Veremos a continuación cómo las indicaciones y sugerencias para los intérpretes y sus cuerpos aparecen en las dos obras que analizamos en el capítulo anterior de este trabajo: *O Guarda-Noite* (1977) y *Tempo* (1978).

En *O Guarda-Noite* (1977), en el inicio de la obra el compositor escribe: “*O coro deve ter movimento lento e uniforme do corpo*” [El coro debe tener movimiento lento y uniforme del cuerpo] (traducción nuestra) (CUNHA, 2016). El coro no es estático. Es un coro que mueve el cuerpo de forma lenta y uniforme. Durante la obra hay una especie de coreografía para el coro. Él asume la posición de un vértice, escondiendo a la cantante atrás, conforme solicitado en la página 2. Después el coro se abre lentamente, mostrando a la cantante, en la página 4. Al final la cantante camina hacia dentro del coro que se cierra como una puerta.

De la misma manera hay indicaciones para la flautista y para la guitarrista en momentos distintos de la obra. En la página 2, en el segundo sistema, el compositor escribe: “*A flauta e o violão caminham para os lados do vértice, em atitude de seresteiros*” [La flauta y la guitarra caminan hacia los lados del vértice, en actitud de serenata] (traducción nuestra) (CUNHA, 1977). La flautista y la guitarrista caminan, pero no es un simple caminar. Es un caminar con intención y actitud de “*seresteiros*”. Podemos traducir la palabra *seresteiros*, del portugués, por músicos de serenata, del español. La flautista y la guitarrista deben caminar como quienes rondan por la noche para tocar por las calles. En la página 4 el compositor especifica: “*A flauta e o violão caminham lentamente para o fundo*” [La flauta y la guitarra caminan

lentamente hacia el fondo] (traducción nuestra) (CUNHA, 1977). El movimiento del caminar es determinado. En la página 5 la flautista debe aproximarse de la cantante. En la página 6 el coro, la flautista y la guitarrista deben permanecer estáticos.

La cantante en *O Guarda-Noite*, como vimos en el Capítulo V, es la protagonista de la obra. Empieza la obra, en la página 1, escondida en el coro. En la página 2, con el movimiento del coro, la cantante permanece escondida atrás del coro. Solamente en el segundo sistema de la página 4 es que el coro, que está en la posición **V**, se abre lentamente mostrando a la cantante (c): **I c I**. A partir de ese momento es que aparece la cantante, asumiendo realmente su papel de protagonista. En la página 5 la cantante debe alejarse del coro, en dirección al público. En la página 6 ella debe darle la espalda al público y al coro, la flautista y la guitarrista permanecen estáticas, conforme comentado anteriormente.

En la página 7, la cadencia con el solo de la cantante es en nuestra opinión la parte más difícil en lo que se refiere a la interpretación de la protagonista. Cunha escribió en esta parte distintas indicaciones para la cantante, como: “lentamente la cantante se vuelve hacia el público, y con expresión de angustia, dice en tono confidencial”, “angustiado”, “gutural – gemido”, “Improvisar con risas lascivas y cantar vago”, “susurrando – con deseo” (CUNHA, 1977).<sup>305</sup> Además del improviso, la cantante debe expresar todos estos sentimientos diferentes: angustia, confidencialidad, intranquilidad, lascivia, deseo. Su voz es algunas veces gutural con gemidos, otras con risas lascivas, otras su cantar vago, otras un susurro con deseo. Todos estos recursos expresivos se solicitan a la cantante en su solo.

En el inicio de la página 8 el compositor escribe en la parte de la cantante: “*gestos de desespero em silêncio*” [gestos de desesperación en silencio] (traducción nuestra) (CUNHA, 1977). Hay el gesto, pero sin sonido. Son gestos de desesperación, pero en silencio. Todavía en la página 8 la cantante busca el sonido de la guitarra y no lo encuentra. El compositor escribe: “*com desespero*” [con desesperación] (traducción nuestra) (Cunha, 1977) en el segundo sistema. Ella sigue buscando ese sonido. En la página 9 la cantante debe acercarse al coro fatigada. Para sus últimas palabras, en el tercer sistema de la página 9, el compositor escribe: “*fala normal – lento*” [habla normal – lento] (CUNHA, 1977, traducción nuestra). Al

<sup>305</sup> Traducción nuestra de: “*lentamente a cantora se volta para o público, e com expressão de angústia, diz em tom confidencial*”, “*aflito*”, “*gutural – gemido*”, “*Improvisar com risos lascivos e cantar vago*”, “*sussurrando – com desejo*” (CUNHA, 1977).

final, en la página 10, ella camina hacia dentro del coro, que se cierra como una puerta.

En todos estos momentos, se exige del coro, de la flautista, de la guitarrista y de la cantante la participación activa de sus cuerpos. Además de la fuerza del poema de Yêda Schmaltz, que es el texto de *O Guarda-Noite*, las intenciones, los movimientos, los sentimientos, los estados de espíritu son especificados por el compositor, lo que exigirá de los intérpretes experimentaciones y vivencias con sus propios cuerpos.

En *Tempo* (1978), diferente de en *O Guarda-Noite* (1977), no hay texto, es decir: no hay un poema o palabras, no hay canto ni habla. Es una obra instrumental, pero del género Música-Teatro. Todo el texto teatral se realiza con los instrumentos, con sus sonidos y silencios, y los cuerpos de los intérpretes músicos-actores o actores-músicos. Murce (2009, p. 17) define:

En los ensayos, antes de la escena y durante ella, incluso en una propuesta de representación teatral cuyo punto de partida es el cuerpo sin un texto previamente escrito, ese cuerpo compondrá siempre un texto o una escritura para ser leída, por el propio actor, por el director y por el espectador.<sup>306</sup>

Es lo que ocurre en *Tempo*: el punto de partida es el cuerpo, sin un texto previamente escrito. Son los cuerpos de los personajes los que compondrán el texto o la escritura que leerán los propios intérpretes, el director y también el público. Además de los cuerpos y junto con ellos, son también los instrumentos con sus sonidos y silencios los que compondrán el texto o la escritura de la obra *Tempo*. En la primera página de la partitura, Cunha (1978) escribe: “*Trata-se de uma ação. Deve-se processar em gestos lentos e teatrais*” [Se trata de una acción. Debe procesarse en gestos lentos y teatrales] (CUNHA, 1978, traducción nuestra). Podemos leer esta afirmación como una definición de la obra y también como su *modus operandi*: gestos lentos y teatrales. Para interpretar *Tempo* serán necesarios gestos: gestos lentos y teatrales. Es un teatro gestual, mímico. Es una obra pensada en la poética del gesto.

---

<sup>306</sup> Traducción nuestra de: “*Nos ensaios, antes da cena e nesta, mesmo numa proposta de encenação teatral cujo ponto de partida é o corpo sem um texto previamente escrito, esse corpo vai compor sempre um texto ou uma escrita que se põe a ser lida, pelo próprio ator, pelo diretor e pelo espectador*” (MURCE, 2009, p. 17).

En el inicio de la obra, en la página 1, el compositor escribe: “*As personagens aparecem estáticas*” [Los personajes aparecen estáticos] (traducción nuestra) (CUNHA, 1978). Los ocho intérpretes ya deben aparecer estáticos en el escenario. La escena debe montarse a oscuras o con la cortina cerrada. En *Tempo*, como vimos en el Capítulo V, además de los ocho personajes-instrumentos, hay una procesión. En la página 4 Cunha determina como esta procesión debe atravesar el escenario: “[...] *em absoluto silencio, no pulso do metrônomo: 72*” [(...) en absoluto silencio, en el pulso del metrónomo: 72] (CUNHA, 1978, traducción nuestra). Estas son las especificaciones para los gestos y actitudes corporales de los intérpretes en *Tempo*.

Pero constatamos que la parte de la cadena, que es la protagonista de la obra, exigirá de su intérprete un ejercicio corporal intenso con su instrumento. Intérprete y cadena se funden en un solo personaje. Cunha especifica cuándo la intérprete debe levantar y cuándo debe bajar la cadena, creando una especie de coreografía para el personaje. La cadena, que debe ser gruesa de hierro, es pesada y exigirá de la intérprete una preparación física y ensayos con el instrumento, hasta que su performance llegue al nivel de espontaneidad deseable.

El desafío no es exclusividad de la intérprete de la cadena, sino para todos los personajes de la obra *Tempo*. Cada intérprete deberá trabajar sus gestos en todos los detalles. El cuerpo y el instrumento pasan a ser algo único. Instrumentista e instrumento componen cada uno de los personajes: trompeta, trombón, cadena, matraca, metrónomo, raspador, sonajero y atabaque. Podemos afirmar que la procesión que atraviesa el escenario en absoluto silencio también es un personaje.

Entre los músicos-actores será necesario trabajar la cuestión del cuerpo, sus gestos y expresiones. Este trabajo ni siempre es un camino fácil: se trata de descubrir qué cuerpo se utilizará en cada *performance*, para cada obra. Sobre esto Murce (2009, p. 16) escribe:

No solo el placer, sino especialmente las dificultades, los callejones sin salida, el sufrimiento, las resistencias del sujeto con relación a una experiencia de movilización y de crisis constituyen el trabajo del actor con el texto y con lo que su cuerpo exige. Incluso un espectáculo sin texto compone una materialidad corporal que realiza una textualidad o una escritura. Aparentemente, la dificultad tiene que ver con el enfrentamiento del actor consigo mismo, causado por el otro (un texto o una propuesta de representación sin texto), busca la búsqueda de un cuerpo nuevo que “ya está allí”, en el cuerpo del artista, pero que hay que esculpir o descomponer,

en nombre de una composición poética para la escena. Por ser compleja, la dificultad puede generar resistencia, porque tiende a conducir al actor a un encuentro consigo mismo, con lo que el propio sujeto desconoce de sí o con algo que, por algún motivo inconsciente, no quiere conocer, aceptar o significar.<sup>307</sup>

Para cada personaje será necesario que su intérprete, el músico-actor o actor-músico, descubra el cuerpo que se encaja en su personaje. Para los actores este ejercicio es parte esencial de su oficio. Ya para los músicos esta no es una práctica muy común. Infelizmente, los músicos no suelen preguntarse: ¿Qué cuerpo llevaré al escenario para tocar esta obra? ¿Qué cuerpo debo buscar para interpretar esta música? ¿Qué ejercicio o laboratorio debo hacer para llegar hasta el cuerpo ideal para interpretar esta música?

Entre los cantantes se practican un poco más las cuestiones que envuelven el cuerpo. El cantante casi siempre tiene un texto para interpretar y esto le fuerza a traducir y comprender el sentido del mismo. Es importante pensar en el cuerpo, en la máscara facial, en los gestos, en el mirar. Es un oficio muy semejante al de la actriz o del actor. Hay el trabajo vocal. Hay que elegir la entonación, la voz adecuada para cada estilo musical, para cada obra específica. Una misma cantante puede encontrar diferentes voces para diferentes canciones. El instrumento del cantante es su cuerpo.

Ya para la mayoría de los músicos instrumentistas este tipo de detalle no suele formar parte de su cotidiano. Con la misma postura, el instrumentista, sin la debida conciencia corporal, toca cualquier música, de cualquier estilo. Y lo peor: a veces toca con una pésima postura o actitud corporal en el escenario. Diferente del cantante, el instrumentista puede esconderse atrás de su instrumento. No entra solo al escenario, su instrumento siempre lo acompaña

Para interpretar *Tempo* de Cunha, el instrumentista deberá simplemente desconstruir el cuerpo de músico de concierto, de la academia o de orquesta y

---

<sup>307</sup> Traducción nuestra de: “*Não apenas o prazer, mas especialmente as dificuldades, os impasses, o sofrimento, as resistências do sujeito em relação a uma experiência de mobilização e de crise constituem o trabalho do ator com o texto e com o que seu corpo exige. Mesmo um espetáculo sem texto compõe uma materialidade corporal que realiza uma textualidade ou uma escrita. Aparentemente, a dificuldade tem a ver com o enfrentamento que o próprio ator tem consigo mesmo, o qual é provocado pelo outro (um texto ou uma proposta de encenação sem texto), em busca de um corpo novo que “já está lá”, no corpo do artista, mas que precisa ser esculpido ou decomposto, em nome de uma composição poética para a cena. Como é complexa, a dificuldade pode gerar resistência, porque tende a conduzir o ator a um encontro consigo mesmo, com o que o próprio sujeito desconhece de si ou com algo que, por algum motivo inconsciente, ele não quer conhecer, aceitar ou significar*” (MURCE, 2009, p. 16).

tendrá que buscar un cuerpo nuevo que se encuentra dentro de él, pero que hay que esculpir o descomponer en nombre de una composición poética para la escena, para la obra, para el encuentro con su personaje. Se trata de un cuerpo poético. Toda la acción, con gestos lentos y teatrales, propuesta por Cunha, será una acción poética. Utilizando la expresión de Murce (2009), será un “*Corpoiesis: la creación del actor*”.

Todo este proceso puede ser muy rico para los instrumentistas por medio de estas obras de Cunha. Interpretar *Tempo*, y también *O Guarda-Noite*, exigirá de sus intérpretes una creación corporal distinta de interpretar obras tradicionales de concierto, por ejemplo. También, después de estas vivencias corporales e interpretaciones, el músico llevará consigo una conciencia corporal distinta que le ayudará a interpretar mejor incluso músicas en conciertos, en la academia o en orquestas.

## VI.2 Sonido

Para hablar sobre cómo Estercio Marquez Cunha aborda el sonido en sus obras del género Música-Teatro que elegimos analizar, buscamos en los textos del propio compositor algunas consideraciones sobre el tema. Vale recordar la definición dada por el compositor del arte musical, que mencionamos en el tópico anterior de este capítulo, y también cómo ve el sonido en una forma musical:

[...] Desde que el hombre se tornó consciente de su vivir en sociedad, necesitó comunicarse. Con esta finalidad trabajó con gestos y sonidos. La música es acción humana expresada en sonido, silencio y ritmo. Esta acción puede resultar en un objeto comunicante, en una forma musical [...] En una forma musical, un elemento de información es un nuevo evento, como un nuevo sonido, un nuevo color orquestal, una nueva colocación del silencio, una nueva combinación de estos sonidos, colores y silencios. [...]. (CUNHA, 1982c, p. 156).<sup>308</sup>

Para Cunha, el sonido, el timbre y el silencio caminan lado a lado en una forma musical. Sonido, silencio y ritmo son los elementos esenciales para la existencia de la música. El timbre es un elemento de información, es un evento más

---

<sup>308</sup> Traducción nuestra de: “[...] Desde que o homem se tornou consciente de seu viver em sociedade, ele necessitou de se comunicar. Com esta finalidade trabalhou com gestos e sons. Música é ação humana expressada em som, silêncio e ritmo. Esta ação pode resultar em um objeto comunicante, em uma forma musical. [...] Em uma forma musical um elemento de informação é um novo evento, como um novo som, uma nova cor orquestral, uma nova colocação do silêncio, uma nova combinação destes sons, cores e silêncios. [...]” (CUNHA, 1982c, p. 156).



para enriquecer los elementos esenciales que van a componer la música. Música es comunicación. El compositor, por medio de su obra, se comunica con los intérpretes y el público. Y cada detalle en este proceso es valorado por Cunha. Cada elemento de información es un nuevo evento. Un nuevo sonido es un nuevo evento. Una nueva combinación entre los timbres de los instrumentos, en las palabras de Cunha (1982c): “un nuevo color orquestal”, es también un nuevo evento. Y de la misma manera es una nueva colocación del silencio. El desafío del compositor es hacer una nueva combinación de estos elementos: sonidos, timbres, silencios y ritmos. De esta manera se organiza una nueva forma musical, una nueva composición, y entonces el compositor comunica algo nuevo.

El intérprete de las obras del género Música-Teatro de Estercio Marquez Cunha deberá, para construir su *performance*, estar atento a cada nuevo sonido propuesto por el compositor. El sonido en una composición de Cunha, cada sonido separadamente, es un evento a ser valorado. De la misma manera, la combinación de los distintos sonidos de los instrumentos en una obra, juntos, mezclados unos con los otros, resultando en una nueva combinación de timbres, también es un evento que valorar. Estos eventos deben ser percibidos y valorizados por el intérprete en la construcción de su *performance*.

Cunha (1985) también reforzó estos dos aspectos del sonido cuando, comentando sus *Tres Piezas para Soprano, Flauta y Guitarra*, escribió: “[...] En las tres piezas, en aspectos diferentes, hay una búsqueda de la valoración del timbre de cada instrumento y de los tres como un todo” (CUNHA, 1985, p. 43).<sup>309</sup>

Un año antes, en 1984, cuando escribió sobre su *Música para Piano n.º 49*, Cunha (1984) nos presentó dos aspectos característicos del sonido de sus obras cuando afirmó: “[...] El mayor impacto, sin embargo, es dado por el silencio: espacios vacíos o sonoridades casi silenciosas. Además buscamos con un mínimo de material explorar algunas posibilidades de timbre del piano” (CUNHA, 1984, p. 211).<sup>310</sup> Leyendo estas pocas palabras del compositor podemos captar mucho de las características esenciales del tratamiento sonoro presente en la mayoría de sus

<sup>309</sup> Traducción nuestra de: “[...] *Nas três peças, em aspectos diferentes, há uma busca da valorização do timbre de cada instrumento e dos três como um todo*” (CUNHA, 1985, p. 43).

<sup>310</sup> Traducción nuestra de: “[...] *O maior impacto (sic) porém é dado pelo silêncio: espaços vazios ou sonoridades quase silenciosas. Além disso, buscamos, com um mínimo de material, explorar algumas possibilidades de timbre do piano*” (CUNHA, 1984, p. 211).

obras. Sobre el impacto dado por el silencio o por los espacios vacíos en sus obras hablaremos en el próximo tópico de este capítulo. En este tópico nos propusimos hablar sobre el tratamiento dado al sonido por el compositor en sus obras del género Música-Teatro.

Utilizando sus propias palabras, “[...] Muchas veces, el mayor impacto” que Cunha desea causar, por medio de sus “sonoridades casi silenciosas”. Impactar con sonoridades casi silenciosas: así podemos definir el tratamiento sonoro que muchas de las obras de Cunha reciben o, por lo menos, muchos momentos en sus obras. Puede parecer una contradicción el desafío que el compositor propone a los intérpretes y también al público por medio de sus obras: impactar de manera muy sutil, hacer que se perciba el sonido que es casi un silencio, oír sonidos y timbres raros.

Respecto a la intensidad de los sonidos, cada señal de dinámica es definida por Cunha y es una información que el intérprete no debe ignorar. El compositor no siempre llega a alcanzar el fuerte o fuertísimo, trabajando muchas veces en el plano del *p*, *pp* y *ppp* (*piano* y *pianísimos*). Podemos decir que el sonido funciona como una invitación para el oyente: ven para el mundo de las sutilezas, de los detalles mínimos y también de los timbres raros.

En *O Guarda-Noite* (1977) percibimos el sonido casi silencioso ya en el inicio de la obra, en la página 1 de la partitura: en la primera participación de la flauta: la dinámica es *pp* (*pianísimos*). Enseguida la guitarra toca notas con armónicos, también en *pp*. La flauta toca nuevamente con la dinámica *pp* en el final del segundo sistema y enseguida con *ppp* en el tercer sistema. La guitarra sigue tocando con dinámica *p* más notas con armónicos. En esta escena I la flauta y la guitarra acompañan el coro femenino y la cantante con bastante delicadeza.

En la escena II, que es una serenata, el instrumental formado por flauta, guitarra y voz, naturalmente suave, se acentúa todavía más en este aspecto cuando Cunha elige la voz femenina para el solo. También percibimos el tratamiento dado al coro femenino y también a la cantante con el efecto pedido por el compositor: “*Sussurrar (aspirado)*” [Susurrar (aspirado)]. La voz hablada debe ser un susurro en varias partes de la obra, tanto para el coro como para la cantante.

Pero no debemos con esto imaginar que la música de Estercio Marquez Cunha sea siempre delicada. El contraste entre dinámicas, timbres e instrumentos

es una constante en la obra del compositor. Al mismo tiempo en que muchas veces el sonido en Cunha es muy delicado y sutil, su música también es bastante intensa y fuerte. El lenguaje musical adoptado por el compositor, casi siempre atonal en el periodo que tratamos en esta investigación, se encarga de ofrecer al oyente una música con disonancias intensas: intervalos armónicos de semitonos, tritonos, melodías o acordes atonales muchas veces componen la atmósfera musical.

La dinámica *f (forte)* aparece en las páginas 6 y 7 de *O Guarda-Noite*, en las escenas III y IV, para todas las integrantes de la obra: cantante, coro femenino, flauta y guitarra. Cunha especifica que en esta parte el crescendo y el acelerando deben ir acompañados de agitación gradual entre las participantes. Esta parte antecede la cadencia de la cantante, que también tiene partes con dinámica *f*. Después de la cadencia, cuando el coro vuelve, las dinámicas *p* y *pp*, la voz de susurro (aspirado), las notas con armónicos de la guitarra y la atmosfera de sonidos muy suaves también vuelven, dirigiéndose hacia el final de la obra.

En *Tempo* (1978) también podemos ver varios momentos en los que los instrumentistas-personajes deben tocar de forma muy sutil; en realidad, en casi toda la obra: el raspador que debe tocarse lentamente, la trompeta y el trombón que tocan con la dinámica *pp* en diferentes partes, la cadena que debe bajarse lentamente al piso, el sonido del cambio de velocidad con el cursor del péndulo del metrónomo que debe ser oído por el público, el metrónomo que hay que disparar para tocar 10 pulsos, solo, en MM 40, dos veces, el atabaque que debe tocarse con dinámica *p*, el raspador que al final debe tocarse de forma lenta otra vez y con dinámica *pp*. En varios momentos, el público es invitado a percibir matices muy sutiles de la sonoridad.

En *Tempo* (1978) el único instrumentista-personaje que siempre participa con la dinámica *f (forte)* es la matraca. Es intencional: simbolizando la censura y la represión, la matraca es la orden para que las personas se callen. La matraca es un personaje autoritario, de control.

Como citamos anteriormente: “Con un mínimo de material, explorar algunas posibilidades de timbre del instrumento” (CUNHA, 1984, p. 211) y “hay una búsqueda de la valoración del timbre de cada instrumento y de los otros [...] como un todo” (CUNHA, 1985, p. 43). Muchas veces, el material melódico, el tema o la serie presentada, son ideas muy simples. Para Cunha no es necesario mucho

material para crear una obra. Pero la exploración de las posibilidades de timbre y dinámica de cada instrumento es un aspecto bastante valorado en sus composiciones.

Como vimos en el Capítulo V, en *O Guarda-Noite* (1977) una melodía tonal y simple, que aparece en la serenata presentada en la segunda escena de la obra, es la base para toda ella. En *Tempo* (1978) una melodía también tonal, presentada por el trombón, el Bendito, es el material para todos los elementos melódicos en la obra. Pero los sonidos y sus timbres son bastante trabajados y explorados por el compositor.

Cunha descompone estas melodías: cada frase, cada célula, cada intervalo, cada nota de estos temas, tanto en *O Guarda-Noite* como en *Tempo*. Haciendo una analogía, es como si él, en un poema, trabajara cada verso, cada palabra, después cada sílaba y también cada fonema. Presenta la melodía en algún momento de la obra, pero antes o después de esta melodía, trabaja cada intervalo, y después cada nota separadamente, hasta llegar a la raíz del sonido puro, a la esencia del sonido, a veces en una nota solamente, que es lo que realmente le importa. Porque cada nota importa mucho para Cunha. ¡Cada sonido es importante!

La exploración del timbre de cada instrumento es una característica presente en sus obras. Cada instrumento es valorado y explorado en su timbre y en los recursos posibles que este ofrece solo y, al mismo tiempo, la mezcla de timbres, cuando hay dos o más instrumentos juntos, el timbre del grupo como un todo, los colores posibles, también son valorados y explorados por Cunha.

También se trabajan timbres inusitados, como, por ejemplo, el uso de una cadena y del metrónomo como instrumentos musicales, diálogos entre un raspador y una cadena, un trío formado por raspador, sonajero y atabaque y la mezcla de instrumentos de percusión con una trompeta y un trombón aparecen en *Tempo*. La escritura es casi todo el tiempo lineal en *Tempo*. Hay pocas partes en las que algunos instrumentos tocan juntos. En ningún momento tocan todos juntos, al mismo tiempo. La trompeta y el trombón tocan pocos intervalos armónicos. El tratamiento es casi siempre melódico, incluso para los dos instrumentos de viento. En *Tempo* el timbre de cada instrumento se ofrece al público para ser saboreado, percibido, contemplado y apreciados sin prisa.

Con *O Guarda-Noite* (1977) y *Tempo* (1978) el compositor invita a todos para una percepción más profunda y sensible del sonido, haciendo un contrapunto con la contaminación sonora que la sociedad vivía en su cotidiano en Brasil, en aquel momento histórico del final de los años 70. Debemos recordar que, en los años 70, a partir de 1975 el compositor publicó textos en un periódico de su ciudad, *O Popular*, en Goiânia, tales como: “El Silencio, Una Solución” o “Arte – Función Educación”, que reflejan su preocupación por la contaminación sonora presente en la sociedad de aquel momento en Brasil y en el mundo. También en 1982 esta misma preocupación surge en su texto “Música: cambio de actitud en la sociedad actual”, publicado en una revista académica. En el Capítulo IV hablamos sobre estos y otros textos de Cunha.

Tanto en 1975 como en 1982 el arte es la propuesta como alternativa para el despertar de la percepción del individuo. La obra de Cunha camina en sentido opuesto al de la contaminación sonora de la sociedad. Es una obra limpia, sonoramente hablando. Él busca descontaminar el ambiente y la percepción de sus oyentes por medio del mensaje comunicado por medio de sus obras. Podemos definir el tratamiento que el sonido recibe en las obras del género Música-Teatro de Cunha, y también en muchas otras, como una invitación a sus intérpretes y a sus oyentes para que perciban el sonido en sus detalles, sutilezas y matices, ¡a la percepción del sonido en su totalidad!

### **VI.3 Silencio**

Estudiando el género Música-Teatro en la obra de Cunha observamos cómo el silencio es trabajado por el compositor y, en parte, su origen y local de residencia pueden justificar como aparece este elemento. Cuando conocemos la trayectoria de Cunha vemos que nació y vivió casi toda su vida en el centro de Brasil, en el estado de Goiás. Observamos también que, durante su permanencia en los Estados Unidos de América con su familia, vivió en el interior, en el centro del país, en el estado de Oklahoma.

De cierta manera, estos dos estados, Goiás y Oklahoma, aunque en países diferentes, tienen semejanzas. Los dos son estados agropecuarios, en el centro de sus respectivos países. Solamente en los años de estudios universitarios, en su

juventud, Cunha vivió en una gran ciudad de Brasil y próximo al mar: Río de Janeiro. Podemos afirmar que Cunha es un hombre del interior, del centro.

En Brasil, en la región Centro-Oeste en el Estado de Goiás, donde el compositor nació y vive con su familia, existe el bioma Cerrado. El clima durante la mitad del año es seco y muy caliente. Algunas veces es casi un clima desértico. En la otra mitad tenemos la estación de las lluvias. La tierra, con las actividades de agricultura y de pecuaria, que mueven la economía del Estado, agradece a los cielos y el verde domina los paisajes goianos, con una naturaleza exuberante. El invierno dura pocos días y es bastante ameno.

En el Capítulo III, cuando narramos la trayectoria del compositor, vimos en su estilo de vida cómo le gusta despertarse siempre muy temprano y también su fuerte relación con la naturaleza. El propio compositor nos habla sobre el silencio en la naturaleza, un silencio que es generador:

Existe un silencio que es muy bonito, que tiene mucha vida. Como yo tengo el hábito de despertar de madrugada, se percibe mucho eso, ¿verdad? Ya leí en algunos libros que ese tiempo se denomina horas muertas. Pero en realidad hay una determinada hora de la noche que es fantástico, uno puede estar en el medio del campo, en cualquier lugar, que el silencio es profundo. La sensación que se tiene es que los animales que duermen tampoco respiran en aquel momento. Es algo impresionante: es el momento de la madrugada en que el silencio es total. Es tan solo un momento. Después uno ya ve... empieza a escuchar animales, hojas etc.  
[...] La gestación debe ser muy silenciosa. Pensar en el vientre de la mujer gestando o pensar en la semilla germinada dentro de la tierra. Es algo muy silencioso, pero es un silencio cargado de mucha fuerza vital, ¿cierto? En fin, son silencios generadores. (CUNHA, 1999).<sup>311</sup>

Como ya constatamos antes, este silencio de la madrugada forma parte del cotidiano del compositor. La madrugada es su momento preferido para componer. Cunha también cuenta cómo ve el paisaje del Cerrado:

---

<sup>311</sup> Traducción nuestra de: *“Existe um silêncio que é muito bonito, que é muito vida. Como eu tenho hábito de acordar é de madrugada mesmo, existe, de madrugada a gente percebe muito isso, entendeu? Já li em livros, chamam de horas mortas. Mas na verdade tem uma determinada hora da noite que é tão fantástico, cê pode tá no meio do mato, qualquer lugar, que o silêncio é profundo. A sensação que a gente tem é que os animais que tão dormindo por ali também não respiram naquele momento. Inclusive isso é demais: é aquele momento da madrugada em que o silêncio bate totalmente. É um momento só. Depois cê vai ver... começar a escutar animais e folhas e etc.  
[...] A geração em si deve ser muito silenciosa. Pensar no ventre da mulher gerando ou pensar na semente gerada dentro da terra. É uma coisa muito silenciosa, mas é um silêncio carregado de muita força vital, certo? Enfim, são silêncios que geram”* (CUNHA, 1999, entrevista concedida el 05/03/1999).

[...] Hay algunas composiciones mías que hablan mucho de soledad [...] La soledad que se ve, en todo esto, y se habla mucho de la soledad del hombre del campo, aquí entre nosotros en Brasil, la soledad aquí en nuestro Cerrado, que es maravilloso, tenemos ese silencio nuestro que es gigantesco, del Cerrado, es un silencio dramático, agresivo. El Cerrado es dramático, ver todo aquel paisaje retorcido es bellissimo. (CUNHA apud BARBARESCO FILHO, 2015, p. 181-182).<sup>312</sup>

Este paisaje descrito por el compositor, el paisaje de su niñez y también de su vida adulta, el Cerrado, se hace presente en su existencia. El silencio del Cerrado forma parte de la cultura y de la vida de Cunha. No es coincidencia que el silencio sea un tema recurrente en los textos escritos por el compositor y que también se refleje en su obra. Cunha ya abordaba esta cuestión desde su primer texto publicado en enero de 1975, “El silencio: una solución”. Cunha criticó en ese texto la crisis del exceso de información – las contaminaciones visual, sonora y mental – y lo que causan en el ser humano:

El individuo de nuestros días es mentalmente perezoso y difícilmente consigue concentrarse en algún hecho. Está angustiado. Está mentalmente contaminado. Es así debido a la banalización de los medios expresivos, por el exceso y por el mal uso de los vehículos de comunicación. (CUNHA, 1975, p. 5).<sup>313</sup>

¡Esta crítica ya era pertinente en 1975! Como solución para este problema, Cunha proponía la práctica del silencio:

La práctica del silencio - silencio interior que acaba con tensiones, que da oportunidad a la real percepción – crea condiciones para la receptividad consciente.

El silencio debería ser el punto de partida para las prácticas educativas. Solamente con el silencio dirigido puede obtenerse la concentración necesaria, no solamente para la práctica artística, sino para toda la intelectual. (CUNHA, 1975, p. 5).<sup>314</sup>

<sup>312</sup> Traducción nuestra de: “[...] *Tem algumas músicas minhas que falam muito de solidão [...] A solidão que a gente vê, nisso aí, e que a gente fala muito na solidão do homem do campo, aqui entre nós no Brasil, a solidão aqui no cerrado nosso que é maravilhoso, nós temos esse silêncio nosso que é gigantesco, do cerrado, é um silêncio dramático agressivo. O cerrado é dramático, a gente olhar aquilo tudo retorcido, é bellissimo*” (CUNHA apud BARBARESCO FILHO, 2015, p. 181-182).

<sup>313</sup> Traducción nuestra de: “*O indivíduo dos nossos dias é mentalmente preguiçoso e dificilmente consegue se concentrar em algum fato. É angustiado. É mentalmente poluído. Ele é assim devido à banalização dos meios expressivos, pelo excesso e pelo mau emprego dos veículos de comunicação*” (CUNHA, 1975, p. 5).

<sup>314</sup> Traducción nuestra de: “*A prática do silêncio - silêncio interior que acaba com tensões, que dá oportunidade à real percepção – cria condição de receptividade consciente. O silêncio deveria ser o ponto de partida para as práticas educacionais. Somente com o silêncio dirigido pode-se obter a concentração necessária, não somente à prática artística, mas toda a intelectual*” (CUNHA, 1975, p.5).

También en este texto el compositor describe la obra de arte como un campo comunicante y subraya, entre otros aspectos, que esta “*É a experiência de um homem a ser vivenciada por outro homem*” [“Es la experiencia de un hombre a ser experimentada por otro hombre”] (CUNHA, 1975, p. 5, traducción nuestra). La experiencia del compositor puede ser vivida por otros, sean sus intérpretes o su público.

Cunha (1982c) hace críticas a la industria cultural y habla de una de las funciones primarias de la obra de arte: desarrollar la capacidad de percepción de los individuos. El silencio aparece en la definición de música que el compositor nos presenta y que ya mencionamos en este capítulo: “La música es acción humana expresada en sonido, silencio y ritmo. Esta acción puede resultar en un objeto comunicante, en una forma musical” (CUNHA, 1982c, p. 156).<sup>315</sup>

El compositor comenta también la famosa obra *4'33"*, de John Cage y también afirma que la utilización del silencio como elemento de construcción musical no es nuevo, citando como ejemplos los trabajos de Mozart y Beethoven que abundan en silencio como parte de la forma. Cuando habla de la cantidad en exceso de música que la sociedad tenía en aquel momento, Cunha (1982c) cita a Stewart Smith, que en un artículo intitulado “*Too Much Music*”, publicado en 1972, afirmó: “Este diluvio de música atinge tales proporciones que su ausencia puede causar un impacto mayor que su presencia” (SMITH apud CUNHA, 1982c, p.158).

En el prefacio de su trabajo de doctorado, la ópera *Requiem for Prometheus* [Requiem para Prometheus] (1982b), Cunha escribe sobre la función que el calderón tiene muchas veces en sus obras y de cómo el intérprete debe hacer cuando se depara con uno en la partitura:

[...] En mis obras instrumentales yo intento crear un sentido de eventos musicales que aparecen en el espacio en vez de presentarse en un *continuum*. Es por eso por lo que yo aliento un espacio de libertad, en lugar de una rigurosa interpretación métrica de mi música. Además, en mis notas para *performance*, instruyo a los artistas para que no perturben el silencio de los calderones, para generar una sensación de expectativa. Igualmente, he experimentado la organización del sonido en el espacio en obras como

---

<sup>315</sup> Traducción nuestra de: “*Música é ação humana expressada em som, silêncio e ritmo. Esta ação pode resultar em um objeto comunicante, em uma forma musical*” (CUNHA, 1982c, p. 156).



*Tempo y Música para Trombones* en las que los instrumentistas se colocan en varios puntos de un salón. (CUNHA, 1982b, p. 2 -3).<sup>316</sup>

Los calderones en las composiciones de Cunha son informaciones muy relevantes y se advierte a los intérpretes que no perturben su silencio. Los calderones, en las obras del género Música-Teatro de Cunha, aparecen sobre las notas, como es común en cualquier partitura. Pero también aparecen sobre la barra del compás o simplemente sobre nada. Los calderones pueden aparecer también al inicio o al final de una partitura, sin notas, para crear expectativas. Son espacios de silencio en la música.

En esta misma dirección, Cunha (1984) comentó sobre su *Música para Piano n.º 49*, como también ya mencionamos en este capítulo, escribiendo que “[...] El mayor impacto, sin embargo, es dado por el silencio: espacios vacíos o sonoridades casi silenciosas” (CUNHA, 1984, p. 211).<sup>317</sup> Este es el objetivo de Cunha en diferentes momentos de muchas de sus obras: causar un impacto más fuerte por medio del silencio, de los espacios vacíos o incluso con sus sonoridades casi silenciosas.

En otro texto del compositor, publicado en 2003, coloca nuevamente el silencio como materia esencial para la construcción musical, al lado del sonido y del ritmo:

Si la música es percibida, ella tiene una materialidad que, organizada por la acción de un individuo, se presenta como una unidad, una forma. El sonido, como toda vibración percibida; el ritmo, como movimiento; el silencio, no como ausencia, sino como relatividad. Es con esa materia que se construye la música. (CUNHA apud SÁ, 2003, p.11).<sup>318</sup>

Además de estar siempre presente en sus textos publicados, el silencio también aparece en los poemas musicados del compositor. Varias de sus obras ya

<sup>316</sup> Traducción nuestra de: “*In my instrumental works I attempt to create a sense of music events appearing in space rather than taking place in a continuum. This is why I encourage a free rather than strict metrical interpretation of my music. Also, in my performance notes I instruct performers not to disturb the silence of fermatas, so that preceding event may linger and there may be a sense of anticipation. Likewise, I have experimented with placement of sound in space in such works as Tempo and Music for Trombones for which the instrumentalists are placed at various points in the hall*” (CUNHA, 1982b, p. 2-3).

<sup>317</sup> Traducción nuestra de: “[...] *O maior impacto (sic) porém é dado pelo silêncio: espaços vazios ou sonoridades quase silenciosas*” (CUNHA, 1984, p. 211).

<sup>318</sup> Traducción nuestra de: “*Se a música é percebida, ela tem uma materialidade, que, organizada pela ação de um indivíduo, apresenta-se como uma unidade, uma forma. Som, como toda vibração percebida; ritmo, como movimento; silêncio, não como ausência, mas sim relatividade. É com essa matéria que se constrói música*” (CUNHA apud SÁ, 2003, p. 11).

muestran en su título esa temática explicitada: *Quase um silêncio* [Casi un silencio] (1993), *Cantiga Silenciosa* [Cantiga Silenciosa] (1997), *Tempo silêncio povoador* [Tiempo silencio poblador] (2001), *Tempo silencioso* [Tiempo silencioso] (2010), *Silenciosa Dissonância* [Silenciosa Disonancia] (2011).

Pero no es solo en sus textos publicados, poemas musicados o en los títulos de algunas de sus obras que observaremos la presencia del silencio. Su obra muchas veces aborda esa cuestión. En Cunha el silencio forma parte del discurso musical. No solamente el silencio de antes y después de la obra, sino el silencio durante la obra. En muchos momentos Cunha insiere el silencio en su discurso musical, de forma que este hable más que el sonido o tanto cuanto él. Este es un trazo muy característico en la obra del compositor.

Comprender esta unión entre las reflexiones escritas por Cunha y su obra será relevante para la construcción de la performance musical de sus obras del género Música-Teatro que abordamos en esta investigación.

Generalmente un intérprete, sea músico o actor, se preocupa más por los sonidos que por los silencios. En la actualidad, nuestra sociedad, en la cultura occidental, es mucho más ruidosa que silenciosa. De cierta manera el silencio desagrada más que agrada. La contemplación es un trazo de la cultura oriental, no de la occidental. Callarse y calmarse no son ejercicios fáciles para el ser humano, sobre todo, en los siglos XX o XXI.

En música, cuando estudiamos las llamadas “Figuras de Silencio”: las pausas, no llegamos a entrar en la cuestión del silencio como parte del discurso, como aparece en la obra de Cunha. El músico o el músico-actor se deparará con el desafío de elaborar una performance que posee espacios vacíos, a veces grandes, entre un sonido y otro sin que, en la mayoría de los casos, tenga una debida preparación en su formación de intérprete.

A propósito, haciendo un paralelo entre ecología y música: actualmente gran parte del cerrado ya ha sido destruido. Es necesario cuidar lo que todavía resta de este ecosistema para que las generaciones futuras puedan disfrutarlo. El cerrado es un manantial que no podemos perder. En nuestra existencia gran parte del silencio no existe más. Es necesario cultivar y mantener el silencio generador en nuestro cotidiano. Las futuras generaciones necesitan conocerlo para poder disfrutarlo. El silencio es un manantial que no podemos perder.

Cuando conocemos un poco de la trayectoria de Estercio Marquez Cunha comprendemos mejor sus textos. También, cuando leemos alguno de sus textos publicados o alguno de sus poemas musicados nos acercamos a su concepción de mundo y del arte. Cuando oímos o interpretamos una obra de Cunha, del género Música-Teatro en su caso, conocemos un poco más del propio compositor. Este aspecto nos ha llamado la atención durante todo el proceso de investigación: trayectoria, pensamiento y obra se relacionan todo el tiempo.

La coherencia, característica de Cunha, es un aspecto que no siempre encontrado en el universo de compositores y artistas de los siglos XX y XXI. Ya afirmamos antes que Estercio Marquez Cunha es un hombre íntegro, en el sentido de ser entero en su vida, pensamientos y obra. Para interpretar sus obras del género Música-Teatro, es necesario que el intérprete también esté entero en la construcción de su *performance*: cuerpo, sonido y silencio. Solamente un intérprete entero en estos elementos construirá una *performance* que invitará al otro a una percepción más profunda del cuerpo, del sonido y del silencio que hay en las obras del género Música-Teatro de Estercio Marquez Cunha.

## VII CONSIDERACIONES FINALES

Por creer en la importancia de la singularidad de las obras de Estercio Marquez Cunha y el contrapunto existente entre su producción y la de sus contemporáneos en Brasil en el final de la década de 1970, propusimos la presente tesis: presentar la trayectoria del compositor y de su producción musical, estudiar sus pensamientos por medio de sus textos publicados y sus obras del género Música-Teatro para demostrar cómo el compositor concibe conexiones entre cuerpo, sonido y silencio y el proceso de elaboración de la *performance* de sus obras de este género compuestas en el final de los años 70.

Durante nuestra investigación, y después de nuestros análisis y levantamientos, pudimos constatar algunos aspectos, que mencionaremos a continuación. Trazamos un breve panorama de la música brasileña en la segunda mitad del siglo XX y situamos la figura del compositor Estercio Marquez Cunha dentro de él; presentamos hechos relevantes de la trayectoria del compositor en su contexto histórico y geográfico; presentamos las ideas, concepciones y pensamientos musicales del profesor-compositor que constan en sus textos y artículos publicados; contextualizamos las obras del género Música-Teatro de Cunha; estudiamos detenidamente dos de sus obras del género Música-Teatro: “*O Guarda-Noite*” (El Sereno) y “*Tempo*” (Tiempo), compuestas, respectivamente, en 1977 y 1978, analizándolas musicalmente; subrayamos y analizamos cómo el compositor trató el silencio en estas dos obras específicas y la relación con los textos escritos en el mismo periodo abordado por estos temas; presentamos registros inéditos de audio y DVD de las obras “*O Guarda-Noite*” y “*Tempo*”, respectivamente; discutimos las relaciones entre cuerpo, sonido y silencio como elementos estructuradores para la *performance* del músico-actor y, por fin, dimos a conocer la obra de Cunha, el género Música-Teatro presente en su obra, y también sus textos publicados en Brasil, España y otros países de lengua española.

Las conclusiones que trazaremos a seguir se fundamentan por las discusiones desarrolladas durante los cinco capítulos, II a VI, presentados en nuestro trabajo.

Vimos en el Capítulo II que en la segunda mitad del siglo XX la música en todo el mundo, y también en Brasil, pasó por grandes transformaciones y diversas

tendencias surgieron como alternativas para innovar y romper con las tradiciones del nacionalismo de la primera mitad del siglo.

En los años 70, específicamente en Brasil, a pesar de las dificultades vividas debido a la dictadura militar, surgieron iniciativas importantes para la música producida en el país: la creación de la *Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*; la creación de la *Bienal de Música Brasileira Contemporânea*, en 1975, en Río de Janeiro y su continuidad sin interrupciones; el país abrigó por la primera vez los *Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea* en 1978; el *Festival Música Nova de Santos* se realizó todos los años, también sin interrupciones. Todas estas iniciativas, entre otras, muestran la resistencia de la clase artístico-musical en Brasil en aquel momento histórico.

Estercio Marquez Cunha, aunque residiendo en la región Centro-Oeste de Brasil, participó activamente en estos eventos. Su lenguaje musical rompió con el nacionalismo y su búsqueda por nuevos lenguajes llevó al joven compositor a establecer nuevos contactos con otros Maestros y compositores, a frecuentar cursos y festivales, a vivir nuevas experiencias y nuevos viajes, nuevos países, Uruguay y los EE.UU., a experimentar nuevas formaciones instrumentales, nuevos timbres, poemas de su autoría, publicaciones de artículos suyos en el periódico de su ciudad, nuevas formas musicales, nuevas notaciones musicales, nuevos sonidos, nuevos silencios y también a componer sus primeras obras en el género Música-Teatro. ¡Todo esto sucedió en la segunda mitad del siglo XX y, más precisamente, en los años 70 para Estercio Marquez Cunha y su obra!

En el Capítulo III constatamos que la trayectoria del compositor y la trayectoria de su producción musical se funden en este caso. Una y otra se influyen y se mezclan, resultando en un camino único y coherente. Vida y obra se conectan y dialogan en estos 60 años de composiciones y prácticamente 80 años de vida de Estercio Marquez Cunha. Su historia de vida, los géneros musicales y las características estético-musicales presentes en su obra se relacionan durante todos estos años de composición. Cunha es un hombre y un artista íntegro, en el sentido de ser entero en su vida y en su oficio de educador y compositor.

Un hombre sencillo, diferente, de hábitos y costumbres simples, madrugador, caminante, natural, amante de la naturaleza, del Cerrado, de Goiás, de Brasil, jardinero, panadero, dedicado a su familia, hijo, sobrino, nieto, hermano, esposo, padre, tío, suegro, abuelo, generoso, educador, religioso, que busca la esencia de

las cosas, de la tradición, de la ópera, del ballet, de la vanguardia, del gesto, pianista, compositor, del sonido, del silencio, de la percepción, de la libertad, de los poemas, de los libros: ¡libre!

Su versatilidad como compositor queda clara por medio de la cantidad y variedad de su extenso catálogo, que cuenta con más de trescientas obras. La calidad de su catálogo se muestra por medio de una obra original, donde la tradición y la innovación conviven en constante diálogo con un estilo propio. Cunha sigue componiendo y también orientando a estudiantes e investigadores en Goiânia, en la región Centro-Oeste de Brasil.

En el Capítulo IV reflexionamos sobre la práctica de escribir y componer entre los compositores del siglo XX. Abordamos la relación de Estercio Marquez Cunha con la palabra escrita. Primeramente, constatamos que el pensamiento poético y estético es una característica del compositor. Esta característica forma parte de la manera de ser de Cunha, de su esencia. Sus poemas aparecen cada vez con más frecuencia, a partir de su madurez, en sus composiciones cuando estas son vocales: canciones, piezas para coro o en el género Música-Teatro. Para Cunha, ser compositor es su manera de estar en el mundo y pensar poética y estéticamente son su manera de ver o percibir este mundo.

En un segundo momento, comentamos los textos y artículos publicados de Estercio Marquez Cunha, que comprenden un periodo que va de 1975 a 2004. Estos textos nos hablan sobre conceptos basilares para el compositor y que son tanto muy actuales en algunos, como atemporales en otros. Por medio de estos textos, obtenemos una mejor comprensión de las obras del compositor. Leyéndolos, comprendemos el contexto histórico y social del momento en el que surgieron muchas de sus obras. Conociéndolos, algunas veces podemos percibir o intuir mejor el mensaje de muchas de sus composiciones. Sus textos nos desafían a interferir en la sociedad en la que vivimos, en las Universidades en las que enseñamos, como músicos ciudadanos conscientes y con una visión crítica sobre el Arte y el mundo que nos rodea.

Los textos de Cunha muestran su pensamiento musical y, aunque algunos ya se publicaron hace más de 40 años, pueden todavía, en la actualidad, servir para aclarar algunas ideas o instigar la reflexión, la crítica y el debate entre músicos, compositores, intérpretes, educadores musicales, estudiantes, investigadores o ciudadanos comunes, tanto en Brasil como en el exterior. En los anexos de este

trabajo presentamos la traducción del portugués al español que realizamos de los textos completos publicados de Cunha.

En el Capítulo V visitamos nueve obras distintas compuestas por Estercio Marquez Cunha en el género Música-Teatro, en un periodo que comprende cuatro décadas de composición: de 1977 a 2016. El compositor abordó temáticas variadas en épocas distintas, tales como: la soledad femenina, el paso del tiempo, la percepción y los juegos infantiles, la Navidad y la Pasión de Jesucristo, la música de cámara hecha con humor y un hombre solo, con su cuerpo y sus movimientos, sus sonidos y silencios.

Seleccionamos dos de estas obras y las analizamos en detalle: *O Guarda-Noite* [El Sereno] y *Tempo* [Tiempo], compuestas en 1977 y 1978 respectivamente. Estas son justamente las dos primeras obras compuestas por Estercio Marquez Cunha en el género Música-Teatro, en el final de los años 70, cuando el compositor vivió un periodo de significativos cambios estéticos e innovaciones en el estilo de sus composiciones. *O Guarda-Noite* es una obra vocal y con texto. *Tempo* [Tiempo] es una obra instrumental. Las dos obras abordan la cuestión del paso del tiempo y en la segunda, principalmente, tenemos la presencia del silencio de forma significativa. Encontramos también relaciones entre los textos publicados del compositor en la ocasión y estas dos obras. La mujer es la protagonista tanto en *O Guarda-Noite* como en *Tempo*.

Presentamos, en el final del Capítulo V, el registro de dos montajes realizados de estas dos obras: un audio de *O Guarda-Noite*, grabado en 1994, y un DVD de *Tempo*, grabado en 2012. Estos dos montajes se realizaron por medio de proyectos desarrollados con alumnos universitarios de los cursos de Música, Artes Plásticas y Artes Escénicas de la *Escola de Música e Artes Cênicas* de la *Universidade Federal de Goiás*. El estudio, la interpretación, la presentación y la grabación de obras del género Música-Teatro, compuestas por Cunha, fueron experiencias importantes para una formación estética y artística más completa para los alumnos que participaron en este proceso.

Creemos que estos registros contribuirán para el conocimiento de estas dos obras específicas y también para el género Música-Teatro de Estercio Marquez Cunha. Sin embargo, no había grabaciones de estas dos obras. Nuestros primeros registros de *O Guarda-Noite* y de *Tempo* nos recuerdan también la necesidad de conocer, interpretar y grabar más las obras de los compositores vivos en Brasil y las

obras compuestas en la segunda mitad del siglo XX. Las obras grabadas proporcionan a sus oyentes un acercamiento a la estética del compositor en el final de los años 70, contribuyendo para la comprensión e interpretación de otras obras suyas en el mismo periodo.

En los anexos de este trabajo presentamos la partitura manuscrita de *O Guarda-Noite* y una versión, adaptada y traducida del portugués al español y también editada en el programa *Sibelius*, que hicimos de esta obra: El Sereno.

Constatamos en el Capítulo VI que las relaciones existentes entre la trayectoria, el pensamiento y la obra de Esterco Marquez Cunha, específicamente en las obras del género Música-Teatro compuestas en 1977 y 1978, trasparecen en la manera como el compositor concibe el cuerpo, el sonido y el silencio. La experiencia con estos tres elementos será fundamental para la construcción de la *performance* de estas obras.

Los resultados de esta investigación nos permiten afirmar que estos tres elementos: cuerpo, sonido y silencio, son fundamentales en la obra de Cunha, y particularmente en sus obras del género Música-Teatro, compuestas en 1977 y 1978. De esta manera, estos elementos también son fundamentales para el intérprete que va a construir una *performance* de estas obras. Es por medio de la percepción, del conocimiento, de la consciencia y de la experiencia de vivir tales elementos que el músico-actor o el actor-músico podrá elaborar su interpretación de estas obras de Esterco Marquez Cunha.



## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br>. Acesso el: 20/08/2020.

ADMIN HC. Samuel Kerr. **Hinologia Cristã**. 1º agosto de 2020. Disponível em: <http://www.hinologia.org/samuel-kerr/>. Acesso el: 24/09/2020.

ALFAIX, Gustavo; NUNES, Paulo César Guicheney. Comentários Analíticos. *In*: CUNHA, Estercio Marquez. **Música para Violino**: música de câmara com teclado. Edição de Othaniel Pereira de Alcântara Júnior e Wolney Unes. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2010. p. 49-60.

ALMANAQUE ABRIL. **Brasil**. 26. ed. São Paulo: Abril, 2000.

ANDRADE, Mário. **Dicionário Musical Brasileiro**. Coordenado por Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

ANDRADE, Mário. **Música de feitiçaria no Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

ANDRADE, Martha Martins de Castro. **Poética musical como instauração de mundo pelos caminhos de Estercio Marquez Cunha**. 2000. 238 f. Dissertação (Maestría en Musicología) – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 2000.

ANGELO, Jackes Douglas Nunes. **O gesto musical na interpretação de três obras para trombone de Estercio Marquez Cunha**. 2015. 51 f. Dissertação (Maestría en Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Disponível em: <https://anppom.org.br>. Acesso el: 20/08/2020.

ASSIS, Gustavo Oliveira Alfaix. Criação e organização do arquivo Estercio Marquez Cunha no CDMC-Brasil/Unicamp. *In*: CONGRESSO INTERNO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, XI., 2003, Campinas. **Caderno de Resumos**. Campinas: Unicamp, 25 a 26 de setembro de 2003. p. 6. Disponível em: <https://www.prp.unicamp.br/pibic/congressos/xicongresso/cdrom/html/cadernosderesumos/LivroIC.pdf>. Acesso el: 13/08/2020.

ASSIS, Gustavo Oliveira Alfaix. **Em busca do som**: a música de Karlheinz Stockhausen nos anos 1950. São Paulo: UNESP, 2011.

ASSIS, Machado de. **O Alienista**. Disponível em: <http://www.virtualbooks.com.br/v2/ebooks/pdf/00142.pdf>. Acesso el: 25/09/2020.

ATTINELLO, Paul. Kagel, Mauricio (Raúl). *In*: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. London: Macmillan, 2002. v. 13. p. 309-312.

BARBARESCO FILHO, Eduardo. **Entretempos do corpo e da voz na escrita de artista como história**: testemunho e (des)construção de representações na escritura biográfica de Estercio Marquez Cunha (Goiânia, dos anos 1965 a 2013). 2015. 343 f. Tesis (Doctorado en Historia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

BARROS, Manoel de. **Gramática Expositiva do Chão**: (poesia quase toda). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BÉHAGUE, Gerard. Brazil. *In*: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. London: Macmillan, 2002. v. 4. p. 268-297.

BERTOLINI, Vanessa Carla. **Currículo Lattes**. Disponible en: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4716405T2>. Acceso el: 22/09/2020.

BÍBLIA de Estudo Arqueológica NVI. São Paulo: Vida, 2013.

BISPO, A.A. A história da música contemporânea na Europa após a Primeira Guerra nas suas implicações para o Brasil em diálogos com Paulo Affonso de Moura Ferreira. Momentos das reflexões no congresso pelo centenário de Villa-Lobos (1887-1959). **Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira**, v. 169, n. 18, 2017. Disponível em: [http://revista.brasil-europa.eu/169/Paulo\\_Affonso\\_e\\_Bispo.html](http://revista.brasil-europa.eu/169/Paulo_Affonso_e_Bispo.html). Acceso el: 15/09/2020.

BONFIM, Elber Ramos; AUGUSTO, Antônio J. Bienal de música brasileira contemporânea: representações de uma identidade musical brasileira. *In*: COLÓQUIO DE PESQUISA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UFRJ, 13., 2016, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016. p. 117-122.

BORGES, Maria Helena Jayme. **A música e o piano na sociedade goiana (1805 – 1972)**. Goiânia: Funape, 1998.

BRINCADEIRAS AO PIANO – Estercio Marquez Cunha. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EDeQ9QBtBl>. Acceso el: 15/09/2020.

BRUM, Maria Nataly Evangelista. **Currículo Lattes**. Disponible en: <https://www.escavador.com/sobre/277685077/maria-nataly-evangelista-brum>. Acceso el: 23/09/2020.

CAMPOS, Denise Álvares. **Oficina de Música**: uma caracterização de sua metodologia. Goiânia: Cegraf / UFG, 1988.

CAMPOS, Gilka Martins de Castro. **A formação de professores de música para a Educação Básica na Região Centro-Oeste**. 2015. 186 f. Tesis (Doctorado en Educación) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

CARVALHO, Leonardo Victor de. **A obra vocal de Estercio Marquez Cunha: especificidades da música e memória musical no cenário goianiense**. 2012. 219 f. Disertación (Maestría en Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Global, 2000.

CAVALCANTI, Ivania. Que tal um bolinho de arroz? **O Popular**, 18 de setembro de 2015. Disponible en: <https://www.opopular.com.br/noticias/blogs/culinária-prática/culinária-prática-1.929828/que-tal-um-bolinho-de-arroz-1.937801>. Acceso el: 16/08/2020.

CHIMARRÃO. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2020. Disponible en: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Chimarrão>. Acceso el: 16/08/2020.

CONRADO SILVA DE MARCO. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2020. Disponible en: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Conrado\\_Silva\\_de\\_Marco](https://pt.wikipedia.org/wiki/Conrado_Silva_de_Marco). Acceso el: 11/08/2020.

CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO E MUSICAL DE SÃO PAULO. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2020. Disponible en: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Conservatório\\_Dramático\\_e\\_Musical\\_de\\_São\\_Paulo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Conservatório_Dramático_e_Musical_de_São_Paulo). Acceso el: 11/08/2020.

CROWL, Harry. Correspondencia electrónica con el autor el 04 ago. 2020.

CUNHA, Estercio Marquez. Alternativas contemporâneas para a música na Universidade Brasileira. En: VVAA. **Anais do X Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Goiânia, 27 a 30 de agosto de 1997. p. 176-177.

CUNHA, Estercio Marquez. Apresentação. Uma escuta musical. *In*: SÁ, Leomara Craveiro de. **A teia do tempo e o autista: música e musicoterapia**. Goiânia: UFG, 2003. p. 11-12.

CUNHA, Estercio Marquez. Arte - Função Educação. **Jornal O Popular**, Goiânia, p. 11, 30/03/1975b.

CUNHA, Estercio Marquez. **Brincadeiras no piano**. Goiânia, manuscrito, jun. 1983. Partitura. 8 p.

CUNHA, Estercio Marquez. De cultura e cidadania. **Jornal O Popular**, Goiânia, 02/01/2002.

CUNHA, Estercio Marquez. **Diálogo**. Goiânia, manuscrito, 2011. Partitura. 2 p.

CUNHA, Estercio Marquez. Influências culturais na formação do professor. En: VVAA. **Anais do IV Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical**. Goiânia, 1995. p. 19-20.

CUNHA, Estercio Marquez. **Lento Acalanto**. Goiânia: Stella, 2000. 1 CD.

CUNHA, Estercio Marquez. **Lírica infantil**. Goiânia, manuscrito, sep. 1982a. Partitura. 4 p.

CUNHA, Estercio Marquez. Música: mudança de atitude na sociedade atual. **Revista Goiana de Artes**, v. 3, n.2, jul./dez. 1982c. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1982. p. 155-161.

CUNHA, Estercio Marquez. **Música n.º 5 para canto e piano**. Goiânia, manuscrito, ene. 1970. Partitura. 2 p.

CUNHA, Estercio Marquez. **Música para Piano n.º 27**. Goiânia, manuscrito, 1966. Partitura. 2 p.

CUNHA, Estercio Marquez. **Música para Piano n.º 44**. Goiânia, manuscrito, nov. 1970. Partitura. 2 p.

CUNHA, Estercio Marquez. **Música para violino**: música de câmara com teclado. Edição de Othaniel Pereira de Alcântara Júnior e Wolney Unes. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2010.

CUNHA, Estercio Marquez. **Música para violino**: solo, duos e trio. Edição de Othaniel Pereira de Alcântara Júnior e Wolney Unes. Goiânia: Elysium, 2015.

CUNHA, Estercio Marquez. Música Popular – de um espontâneo cantar a um sofisticado modismo. **Jornal O Popular**, Goiânia, p. 11, 22/06/1975c.

CUNHA, Estercio Marquez. **Natal**. Goiânia, manuscrito, may. 1984. Partitura. 24 p.

CUNHA, Estercio Marquez. **O Guarda-Noite**. Goiânia, manuscrito, 16 jun.1977. Partitura. 11p.

CUNHA, Estercio Marquez. O ofício do Homem. **Separata da Revista Goiana de Artes**, Goiânia, v. 7, n. 1, p. 91-128, jan./dez. 1986.

CUNHA, Estercio Marquez. **Quatro Estações**. Canto I. Goiânia, manuscrito, may. 1990. Partitura. 3 p.

CUNHA, Estercio Marquez. O silêncio, uma solução. **Jornal O Popular**, Suplemento Cultural, Goiânia, 12/01/1975a.

CUNHA, Estercio Marquez. **Requiem for Prometheus**: a multimedia composition in three acts. 1982. 137 f. Tesis (Doctorado Len Artes Musicales) – Oklahoma University, Oklahoma, 1982b.

- CUNHA, Estercio Marquez. **Rizoma**. Goiânia, manuscrito, ene. 2001. Partitura. 13 p.
- CUNHA, Estercio Marquez. Solapa del libro. In: LINHARES, Robervaldo. **Poemas de Amor e Variações**. Goiânia: Ponto & Traço, 2004. p. 72.
- CUNHA, Estercio Marquez. **Tempo**. Goiânia, manuscrito, 02 mar. 1978. Partitura. 5 p.
- CUNHA, Estercio Marquez. **Tempo de espera**. Goiânia, manuscrito, 2004. Partitura. 25 p.
- CUNHA, Estercio Marquez. Três peças de Estercio Cunha. **Revista Goiana de Artes** (UFG), Goiânia, v. 5, n. 2, p. 211-225, jul./dez. 1984.
- CUNHA, Estercio Marquez. Três peças para soprano, flauta e violão. **Revista Goiana de Artes** (UFG), Goiânia, v. 6, n. 1, p. 43-55, jan./dez. 1985.
- CUNHA, Estercio Marquez. **Um homem só**. Goiânia, manuscrito, abr. 2016. Partitura. 5 p.
- CUNHA, Estercio Marquez; JORGE, Miguel. **A Décima Quarta Estação** (programa del estreno). Goiânia: Secult, 2019.
- DÉBORA SÁ. Disponible en: <https://www.youtube.com/user/deboradisa>. Acceso el: 22/09/2020.
- DEBORADISA. **Informações da banda**. Disponible en: <http://tnb.art.br/rede/deboradisa>. Acceso el: 22/09/2020.
- DELGADO, Mário Luís. 40 anos de divórcio no Brasil: uma história de casamentos e florestas. **Consultor Jurídico**, 22 de outubro de 2017. Disponible en: <https://www.conjur.com.br/2017-out-22/processo-familiar-40-anos-divorcio-brasil-historia-casamentos-florestas>. Acceso el 16/05/2020.
- DIBELIUS, Ulrich. **La Música Contemporánea a partir de 1945**. Traducción de Isabel García Adánez. Madrid: Akal, 2004.
- DICIONÁRIO HOUAISS ilustrado [da] música popular brasileira. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- DOCUMENTÁRIO – Bariani Ortêncio. 6 dez. 2018. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=vt\\_hgh8bzKw](https://www.youtube.com/watch?v=vt_hgh8bzKw). Acceso el 22/09/2020.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: 34, 2008.
- DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. Traducción de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DVD SOPROS DO CERRADO – Música para Banda n. 1 – Estercio Marquez Cunha. 2015a. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=FEVnOboWpLw\\_](https://www.youtube.com/watch?v=FEVnOboWpLw_) Acceso el: 28/08/2020.

DVD SOPROS DO CERRADO – Música para Banda n. 2 – Estercio Marquez Cunha. 2015b. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=4fzwbC70kqA\\_](https://www.youtube.com/watch?v=4fzwbC70kqA_) Acceso el: 28/08/2020.

ECO, Umberto. **Come si fa una tesi di laurea**. Milano: Tascabili Bompiani, 1977.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular, erudita e folclórica. 3. ed. São Paulo: Art: Publifolha, 2003.

ENCICLOPÉDIA DELTA LAROUSSE – Edição Especial de Luxo, 15 v. 2. ed. Río de Janeiro: Delta S.A., 1969.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Siron Franco**. 26 de setembro de 2018. Disponible en: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8771/siron-franco>. Acceso el: 16/09/2020.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Zacharias Wagener**. 23 de fevereiro de 2017. Disponible en: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6962/zacharias-wagener>. Acceso el: 30 may. 2020.

ESPIRITISMO. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2020. Disponible en: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Espiritismo>. Acceso el: 12/08/2020.

ESTÉRCIO MARQUEZ – Cantigantiga para violino e cordas, 2011. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=prSWoozO\\_Ys\\_](https://www.youtube.com/watch?v=prSWoozO_Ys_) Acceso el: 29/08/2020.

ESTERCIO MARQUEZ CUNHA. Diálogo para voz masculina e trombone. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TqrmkbNL2BE>. Acceso el: 14/09/2020.

ESTERCIO MARQUEZ CUNHA: Movimento para Cordas n. 2. 2019. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=F35TkgtOe1c\\_](https://www.youtube.com/watch?v=F35TkgtOe1c_) Acceso el: 29/08/2020.

ESTERCIO MARQUEZ CUNHA: Movimento para orquestra. 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TzWZREZ5whE>. Acceso el: 29/08/2020.

ESTERCIO MARQUEZ CUNHA – Música para Trompa Solo n. 2. 2016. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=DqlAbwL\\_vuo](https://www.youtube.com/watch?v=DqlAbwL_vuo). Acceso el: 28/08/2020.

ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA: ópera 14. **Estação**. Dirección Cênica: Jonatas Tavares. Regência: Eliseu Ferreira. Teatro Goiânia, 2 de outubro de 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Lb2yKwB5ASg>. Acceso el: 26/08/2020.

EVERETT, Diana. Luke, Ray Edward (1928-2010). **The Encyclopedia of Oklahoma History and Culture**. Disponible en:

<https://www.okhistory.org/publications/enc/entry.php?entry=LU004>. Acceso el: 11/08/2020.

FELIPE, Denise de Almeida. **Currículo Lattes**. Disponible en: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4774520Y9>. Acceso el: 22/09/2020)

FERRAZ, Silvio. Pequena trajetória da ideia de tempo na música do século XX. *In*: NASCIMENTO, Guilherme; ZILLE, José Antônio Baêta; CANESSO, Roger (org.). **A música dos séculos 20 e 21**. Barbacena: EdUEMG, 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. revista e aumentada, 32. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de percussão**. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GARCIA, Nilséa Maioli. **A música para piano de Estercio Marquez Cunha**: estudo de uma linguagem musical. 2002. 179 f. Disertación (Maestría en Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2002.

GARCIA, Nilsea Maioli; BARRENECHEA, Lúcia. A obra pianística de Estercio Marquez Cunha. **Música Hodie** (UFG), Goiânia v. II, n. 1/2, p. 8-18, 2002.

GILBERTO MENDES. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2020. Disponible en: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Gilberto\\_Mendes](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gilberto_Mendes). Acceso el :31/07/2020.

GÓMEZ-NAVARRO, José Luis. En torno a la biografía histórica. **Historia y Política** (Biblioteca Nueva), Madrid, n. 13, p. 7-26, 2004.

GONÇALVES, Marina Machado. **As canções de Estércio Marquez Cunha sob o ponto de vista do pianista colaborador**. 2014. 265 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285227>. Acceso em: 26 ago. 2018.

GUERRA, Anselmo. Conrado Silva (1940-2014) – Um legado para a música eletroacústica brasileira. **Música Hodie**, v. 14, n. 1. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2014. p. 224-227.

GUICHENEY, Paulo. Correspondencia electrónica con el autor el 18 ago. 2020.

HELÔ. O nacionalismo de Heitor Villa-Lobos. **Portal Luis Nassif**, 4 de setembro de 2008. Disponible en: <http://blogln.ning.com/profiles/blog/show?id=2189391%3ABlogPost%3A19478>. Acceso el: 26/04/2020.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991. Traducción de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JORNAL OPÇÃO. Morre Hugo Zorzetti, uma lenda do teatro goiano. **Jornal Opção**, Luto na Cultura, edição 2212, 6 de dezembro de 2017. Disponible en: <https://www.jornalopcao.com.br/bastidores/morre-hugo-zorzetti-uma-lenda-do-teatro-goiano-111724/>. Acceso el 30/08/2020.

KATER, Carlos. **Música Viva**. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20160804155659/http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat13.pdf>. Acceso el: 16/08/2019.

KENNEDY, Michael. **Dicionário Oxford de Música**. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

KOBBÉ. **O Livro Completo da Ópera**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

KRIEGER, Edino. Vinte anos de Bienais. *In*: NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008. p. 353-365.

LA BELLEZA DE ESCUCHAR. **Ligeti**: poema sinfónico para 100 metrónomos. 28 de setembro de 2015. Disponible en: <https://labellezadeescuchar.blogspot.com/2015/09/ligeti-poema-sinfonico-para-100.htm>.> Acceso el: 24/05/2020.

LA PALABRA (BLP) (versión española). **Sociedad Bíblica de España**, 2010. Disponible en: <https://www.bible.com/pt/versions/210-blp-la-palabra-version-espanola>. Acceso el: 17 ago 2020.

LABORDA, José María García (ed.). **La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)**. Sevilla: Doble J, 2004.

LANZA, Andrea. El Siglo XX (Tercera parte). **Historia de la Música**. Tomo 12. Traducción de Carlos Alonso. Madrid: Turner, 1980.

LEIBOWITZ, René. **Schoenberg**. Paris: Solfèges, 1969.

LINHARES, Robervaldo. **Poemas de amor e variações**. Goiânia: Ponto & Traço, 2004.

LIVRO DO ECLESIASTES. *In*: BÍBLIA SAGRADA. Traducción de João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

MAPA POLÍTICO DE BRASIL. Disponible en: [https://atlascolar.ibge.gov.br/images/atlas/mapas\\_brasil/brasil\\_politico.pdf](https://atlascolar.ibge.gov.br/images/atlas/mapas_brasil/brasil_politico.pdf). Acceso el: 15 sep. 2018.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de Metodologia Científica**. São Paulo: Atlas, 2010.

MARTINS, Kelly Aparecida de Paula. **A trajetória profissional de Edmar Ferretti: memória e história**. 2018. 477 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade



Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. Disponível em:  
<http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.1337>. Acesso el: 15 sep. 2018.

MEIRELES, Cecília. **Cânticos**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1982.

MELLO, Thiago de. **Faz escuro mas eu canto**. São Paulo: Global Editora, 2017.  
 Disponível em: [https://globaleditora.com.br/wp-content/uploads/2017/08/Faz-escuro-mas-eu-canto\\_Thiago-de-Mello.pdf](https://globaleditora.com.br/wp-content/uploads/2017/08/Faz-escuro-mas-eu-canto_Thiago-de-Mello.pdf). Acesso el: 21/09/2020.

MENDES, Gilberto. **Viver sua música**: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy. Santos: Realejo; São Paulo: Edusp, 2008.

MENDES, Gilberto. **Uma Odisséia Musical**: dos mares do sul à elegância pop/art déco. São Paulo: Edusp: Giordano, 1994.

MENDONÇA, Belkiss Spencièri Carneiro de. **A música em Goiás**. 2. ed. Goiânia: UFG, 1981.

MICHALSKI, Yan (coord.). **Praia do Flamengo, 132**. Rio de Janeiro: Muro, 1980.

MICHELS, Ulrich. **Atlas de Música**. Tomo I. Madrid: Alianza, 2002.

MOMA. **Man Ray (Emmanuel Radnitzky)**. Disponível em:  
[https://www.moma.org/collection/works/81209?artist\\_id=3716&locale=pt&page=2&so\\_v\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/81209?artist_id=3716&locale=pt&page=2&so_v_referrer=artist). Acesso el: 25/05/2020.

MOREYRA, Yara. A obra de Estercio Marquez Cunha. *In*: CUNHA, Estercio Marquez. **Música para violino**: solo, duos e trio. Edição de Othaniel Pereira de Alcântara Júnior e Wolney Unes. Goiânia: Elysium, 2015. p. 43-44.

MOREYRA, Yara. Lento Acalanto (encarte). *In*: CUNHA, Estercio Marquez. *Lento Acalanto*. Goiânia: Stella, 2000. 1 CD.

MORGAN, Robert P. **La Música del Siglo XX**: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas. Trad. Patricia Sojo. 2.ed. Madrid: Akal, 1999.

MOURA, Paulo Celso. **Música informal brasileira**: estudo analítico e catálogo de obras. São Paulo: UNESP, 2011.

MOVIMENTO, PARA FLAUTA E CORDAS (2011) – Estercio Marquez Cunha – Sara Lima). Regência (Conductor): Lucas Galon. Solista: Sara Lima. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=TpAX7sAsPE0>. Acesso el: 29/08/2020.

MURCE, Newton. **Corpoiesis**: a criação do ator. Goiânia: UFG, 2009.

MUSEO NACIONAL CENTRO DEL ARTE REINA SOFIA. **Man Ray (Emmanuel Radnitzky)**. Disponível em:  
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/indestructible-object-objeto-indestructible>. Acesso el: 16/06/2020.

MÚSICA GOIÁS. “**Trocando saberes**” – Quem é Ângela Barra. Disponible en: <http://musicagoias.com/trocando-saberes-angela-barra/>. Acceso el 22/09/2020.

MÚSICA PARA TROMPA E SIXXEN - Estércio Marquez Cunha. 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9JYpsXq6rYc>. Acceso el: 28/08/2020.

MVSIKA Centro de Estudos. Disponible en: [www.musikacentrodeestudos.com.br](http://www.musikacentrodeestudos.com.br). Acceso el: 11/08/2020.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

O HOMEM SÓ (2016). Disponible en: <https://youtu.be/vwNy4DSccb8>. Acceso el: 06/10/2020.

O POPULAR. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2020. Disponible en: [https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Popular](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Popular). Acceso el: 02/08/2020.

O PRAZER DO PERCURSO. **Jean-Baptiste Debret**. Disponible en: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/oprazerdopercurso/bio\\_debret.htm](http://www.casaruibarbosa.gov.br/oprazerdopercurso/bio_debret.htm). Acceso el: 26 de mayo 2020.

O PRAZER DO PERCURSO. **Johann Baptist Emanuel Pohl**. Disponible en: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/oprazerdopercurso/bio\\_pohl.htm](http://www.casaruibarbosa.gov.br/oprazerdopercurso/bio_pohl.htm). Acceso el: 24/05/2020a.

OBJETO A SER DESTRUÍDO. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2020. Disponible en: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/Object\\_to\\_Be\\_Destroyed](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Object_to_Be_Destroyed). Acceso el: 25/05/2020.

OHTAKE, Ricardo (coord.). **Instrumentos musicais brasileiros**. São Paulo: Rhodia, 1988.

OKLAHOMA HISTORICAL SOCIETY: collect, preserve, share. **HENNAGIN, MICHAEL (1936-1993)**. Disponible en: <https://www.okhistory.org/publications/enc/entry.php?entry=HE014>. Acceso el: 11/08/2020.

OLIVEIRA, Fábio Fonseca de. **Currículo Latte**. Disponible en: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4755530J0>. Acceso el: 27/09/2020).

ONTHEWORLDMAP. **Localização de Oklahoma no mapa dos EUA**. Disponible en: <http://ontheworldmap.com/usa/state/oklahoma/oklahoma-location-on-the-us-map.html>. Acceso el: 15 sep. 2018.

ORIGEM DA PALAVRA. **Palavra Procissão**. Disponible en: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/procissao/>. Acceso el: 27 may. 2020.

PEDERIVA, Patrícia. A aprendizagem da performance musical e o corpo. **Música Hodie**, v. 4, n. 1. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2004. p. 45-61.

PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. **A memória musical de Goiânia**. Goiânia: Kelps, 2002.

PISTON, Walter. **Orquestación**. Traducción de Ramón Barce, Llorenç Barber y Alicia Perris. Madrid: Real Musical, 1984.

PITTSBURGH CONCERT SOCIETY. **Lilly Abreu**. 2020-21, 78ª temporada. Disponible en: <https://www.pittsburghconcertsociety.org/artists/lilly-abreu>. Acceso el: 22/09/2020.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2020. Disponible en: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pontifícia\\_Universidade\\_Católica\\_de\\_Goiás](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pontifícia_Universidade_Católica_de_Goiás). Acceso el: 11/08/2020.

PRIMER CURSO LATINOAMERICANO de música contemporánea – Uruguay, 1971. Disponible en: <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/pdfs/CLAMC%20I%20completo.pdf>. Acceso el: 31/07/2020.

QUATERNAGLIA 1995. Disponible en: <http://quaternaglia.com.br/album/quaternaglia-2/>. Acceso el 31/07/2020.

QUATERNAGLIA. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2020. Disponible en: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Quaternaglia>. Acceso el: 31/07/2020.

RAY, Sonia. **Pedagogia da performance musical**. Goiânia: Espaço Acadêmico, 2019.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la Lengua Española**. 22. ed. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2001.

RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2020. Disponible en: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Religiões\\_afro-brasileiras](https://pt.wikipedia.org/wiki/Religiões_afro-brasileiras). Acceso el: 13/08/2020.

REVISTA GOIANA DE ARTES. Notas e informações. **Revista Goiana de Artes** (UFG), Goiânia, v. 5, n. 2, p. 227-235, jul./dez. 1984.

ROGERS, Rick. O famoso diretor de teatro de Oklahoma, Carveth Osterhaus, morre aos 75 anos. **The Oklahoman**, 17 de maio de 2013. Disponible en: <https://oklahoman.com/article/3818493/noted-oklahoma-theater-director-carveth-osterhaus-dies-at-age-75>. Acceso el 11/08/2020.

ROSA, Robervaldo Linhares. **Como é bom poder tocar um instrumento**: pianeiros na cena urbana brasileira. Goiânia: Cãnone Editorial, 2014.

ROSA, Robervaldo Linhares. **Currículo Lattes**. Disponible en: <http://lattes.cnpq.br/4091646172062516>. Acceso el: 20/08/2020.

ROSA, Robervaldo Linhares. **Poemas de nascer**. 1. ed. Goiânia: Akademos, 2016.

ROSSI, Giuseppe Carlo. Poesia femminile odierna di lingue iberiche. *In*: SCHMALTZ, Yêda. **O Peixenauta**. 2. ed. Goiânia: Anima, 1983. p. 148-149.

SÁ, Leomara Craveiro de. **A teia do tempo e o autista**: música e musicoterapia. Goiânia: UFG, 2003.

SÁ, Leomara Craveiro de. **Currículo Lattes**. Disponible en: <http://lattes.cnpq.br/2647704768201448>. Acceso el: 20/08/2020.

SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. **The New Music Theater**: seeing the voice, hearing the body. New York: Oxford University, 2008.

SANTINO PARPINELLI. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2020. Disponible en: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Santino\\_Parpinelli](https://pt.wikipedia.org/wiki/Santino_Parpinelli). Acceso el: 11/08/2020.

SANTOS, Kemuel Kesley Ferreira dos. **Música cênica para percussão**: abordagem conceitual interpretativa e análise da obra *Lost and Found*, de Frederic Rzewski. 2017. 111 f. Disertación (Maestría em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

SCHMALTZ, Yêda. **O Peixenauta**. 2. ed. Goiânia: Anima, 1983.

SCHWARZ, Arturo. **Man Ray**: The Rigour of Imagination. New York: Rizzoli International, 1977.

SEE – Secretaria Estadual de Educação. **História das Artes em Goiás**. (Disponible en: <https://site.educacao.go.gov.br/historia-das-artes-em-goias/>). Acceso el: 04/07/2020.

SÉPTIMO CURSO LATINOAMERICANO de música contemporânea Brasil, 1978. Disponible en: <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/pdfs/CLAMC%20VII%20completo.pdf>. Acceso el: 24/08/2019.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, Anderson Afonso. **Música para Trompa e Sixxen, de Estercio Marquez Cunha**: resultados sonoros na colaboração entre compositor e intérprete. 2017. 58 f. Disertación (Maestría em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

SILVA, José Alessandro Gonçalves. **Aspectos do controle de ar na performance de Dois Movimentos para clarineta solo de Estercio Marquez Cunha**. 2002. 65 f. Disertación (Maestría en Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2002.

SMITH, Stewart. Too Much Music. **Music Educator Journal**, n. 59, p. 19-22, Dec. 1972.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. **Currículo Lattes**. Disponible en: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4708275U4>. Acceso el: 27/09/2020).

SPENCIERI, Elciene. **O Apolíneo e o Dionisíaco em Yêda Schmaltz e Estercio Marquez Cunha**. Goiânia: UCG: Kelps, 2009.

STOCKHAUSEN, Karlheinz; TANNENBAUM, Mya. **Diálogo com Stockhausen**. Traducción de Abílio Queirós. Lisboa: Edições 70, 1991.

TATE. **Objeto indestrutível**. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-indestructible-object-t07614>. Acceso el 16/06/2020.

UMBANDA. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2020. Disponible en: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Umbanda>. Acceso el: 16/08/2020.

VIEIRA, Adriana Lemes Dias. **O piano nos trios de Estercio Marquez Cunha**. 2013. 133 f. Disertación (Maestría en Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

VIEIRA, Emilio. **Intersecção**: Goiás – Bahia. Goiânia: Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura: Gráfica Oriente, 1971.

ZUMPARNO, Nivia. Artículo: Bienais de Música Brasileira Contemporânea - um breve histórico. **Música Brasilis**, 22 de maio de 2017. Disponible en: <http://musicabrazilis.org.br/temas/bienais-de-musica-brasileira-contemporanea-um-breve-historico>. Acceso el: 21/08/2019.

## ENTREVISTAS

CUNHA, André Marquez. **André Marquez Cunha**: entrevista [15 ago. 2020].

CUNHA, Estercio Marquez. **Estercio Marquez Cunha**: entrevista [29 oct. 1998].

\_\_\_\_\_. *Estercio Marquez Cunha*: entrevista [05 mar. 1999].

CUNHA, Estercio Marquez. **Estercio Marquez Cunha**: entrevista [abr. 2005].

CUNHA, Estercio Marquez. **Estercio Marquez Cunha**: entrevista [abr. 2012].

CUNHA, Estercio Marquez. **Estercio Marquez Cunha**: entrevista [15 jun. 2017].

CUNHA, Estercio Marquez. **Estercio Marquez Cunha**: entrevista [15 ago. 2020].

CUNHA, Maria Lúcia Ferreira Marquez. **Maria Lúcia Ferreira Marquez Cunha**: entrevista [15 ago. 2020].

MUNIZ, Luciana Marquez Cunha. **Luciana Marquez Cunha Muniz**: entrevista [29 ago. 2020].

**ANEXOS**

**ANEXO A – PROGRAMAS CON OBRAS DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA,  
ENTREVISTA Y REPORTAJES EN PERIÓDICOS, FOTOGRAFÍAS E IMÁGENES  
DEL COMPOSITOR**

**VIII BIENAL DE  
MÚSICA BRASILEIRA  
CONTEMPORÂNEA  
1989**

**Homenagens Póstumas**

*Claudio Santoro  
Lindembergue Cardoso  
Paulo Libânio*

**Homenagem Especial**

*Lorenzo Fernandez*

**PROMOÇÃO**

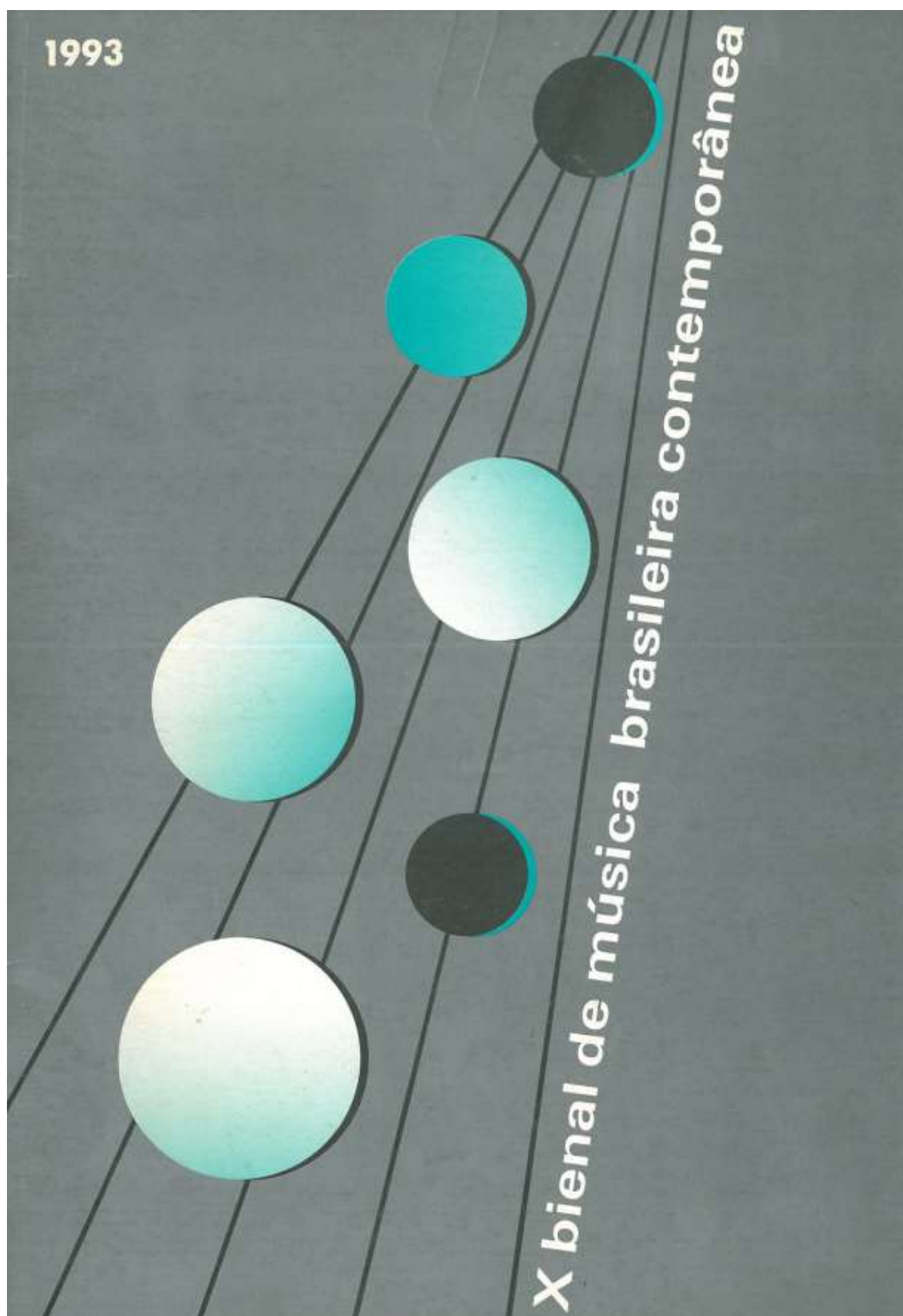
MINISTÉRIO DA CULTURA  
GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

**REALIZAÇÃO**

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE - FUNARTE  
FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA  
SALA CECÍLIA MEIRELES  
INSTITUTO BANERJ DE AÇÃO CULTURAL  
MUSEU DE ARTE MODERNA



	10.º CONCERTO Terça-feira 28 de novembro de 1989 18 horas Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
WALDEMAR MENDONÇA REIS	<i>Sonata para piano</i> Katia Boloussier piano
ESTÊRCIO MARQUES CUNHA	<i>Música para flauta e piano</i> (primeira audição no Rio de Janeiro) Pauxy Nunes flauta Robinson Machado piano
SÉRGIO DI SABBATO	<i>Sonata para piano</i> Marcello Verzani piano
SÉRGIO VASCONCELLOS CORREA	<i>Ponteio e choro</i> Laís de Souza Brasil piano
	CAMERATA PHILHARMONIA
PAUXY NUNES	<i>Duas miragens</i> (estréia mundial)
ROSEANE YAMPOLSHI	<i>O tempo que faz</i> (estréia mundial) Solistas Lucila Tragenberg soprano Marcelo Coutinho barítono
PAULO LIBÂNIO	<i>A face de Adão</i>
HARRY CROWL JR.	<i>Concerto para violino, 12 instrumentistas e soprano</i> Solistas Hariton Nathanaélidis violino Lucila Tragenberg soprano
Regente	SÉRGIO DIAS



AUTOMÓVEL CLUB DO BRASIL - SALÃO NOBRE  
Terça-feira, 19 de outubro de 1993 - 17h

## I

- Nestor de H. Cavalcanti *Canções populares, quase eruditas*  
fagote: Noel Davos  
violão: Márcia Taborda
- Estércio Marquez Cunha *Variações para quatro clarinetes \**  
clarinetas: André Goes, Fernando José da Silveira,  
Daniel Máximo, Cristiano Neves
- Cirlei de Holanda *Amar*  
solista: Paulo Sérgio Santos

## II

- José Alberto Kaplan *Quinteto para metais \**  
Allegro  
Cabocolinhas  
Candomblé  
trompetes: Paulo Roberto Mendonça  
Nelson Oliveira  
trompa: Ismael de Oliveira  
trombone: Sérgio de Jesus  
tuba: Carlos Vega
- Roberto Victório *Archæus \*\*\**  
Grupo Metal Transformação  
trompetes: Paulo Roberto Mendonça  
Jessé Sadoç Nascimento  
Nelson Oliveira  
Flávio Ferreira de Melo  
trompas: Philip Doyle  
Antônio Augusto  
Ismael de Oliveira  
Francisco de Assis  
trombones: Sérgio de Jesus  
Marco della Fovera  
Dalmário de Oliveira  
Gilberto Conceição  
tuba: Carlos Vega  
regente: Zdenek Svob

\*\*\* estréia mundial

\* estréia no Rio de Janeiro

**MINISTÉRIO DA CULTURA  
FUNARTE APRESENTAM**

**DE 23 A 30 DE NOVEMBRO**

**XI BIENAL DE MÚSICA  
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

**THEATRO MUNICIPAL  
SALA CECÍLIA MEIRELES  
TEATRO CARLOS GOMES  
SALA FUNARTE SIDNEY MILLER**

**1975/1995  
20 ANOS**

Domingo 26 de novembro de 1995

**TEATRO CARLOS GOMES**

Reunião da Sociedade Brasileira de Música Electroacústica - 14h às 16h

**THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO**

Concerto - 17h

<b>Estêrcio Marques</b>	<i>Movimento</i> *** (1993) (sopros e percussão da CSN-UFF)	15'
<b>Odemar Brigido</b>	<i>Etnia brasileira*</i> (1992) A pajelança A Amazônia e os seus elementos Os deuses Brasile	14'
<b>Sérgio Vasconcellos Corrêa</b>	<i>Concerto do agreste</i> (1992) (violão e orquestra) Deciso - Lento Em calma Impetuoso solista: Ângela Muner	12'

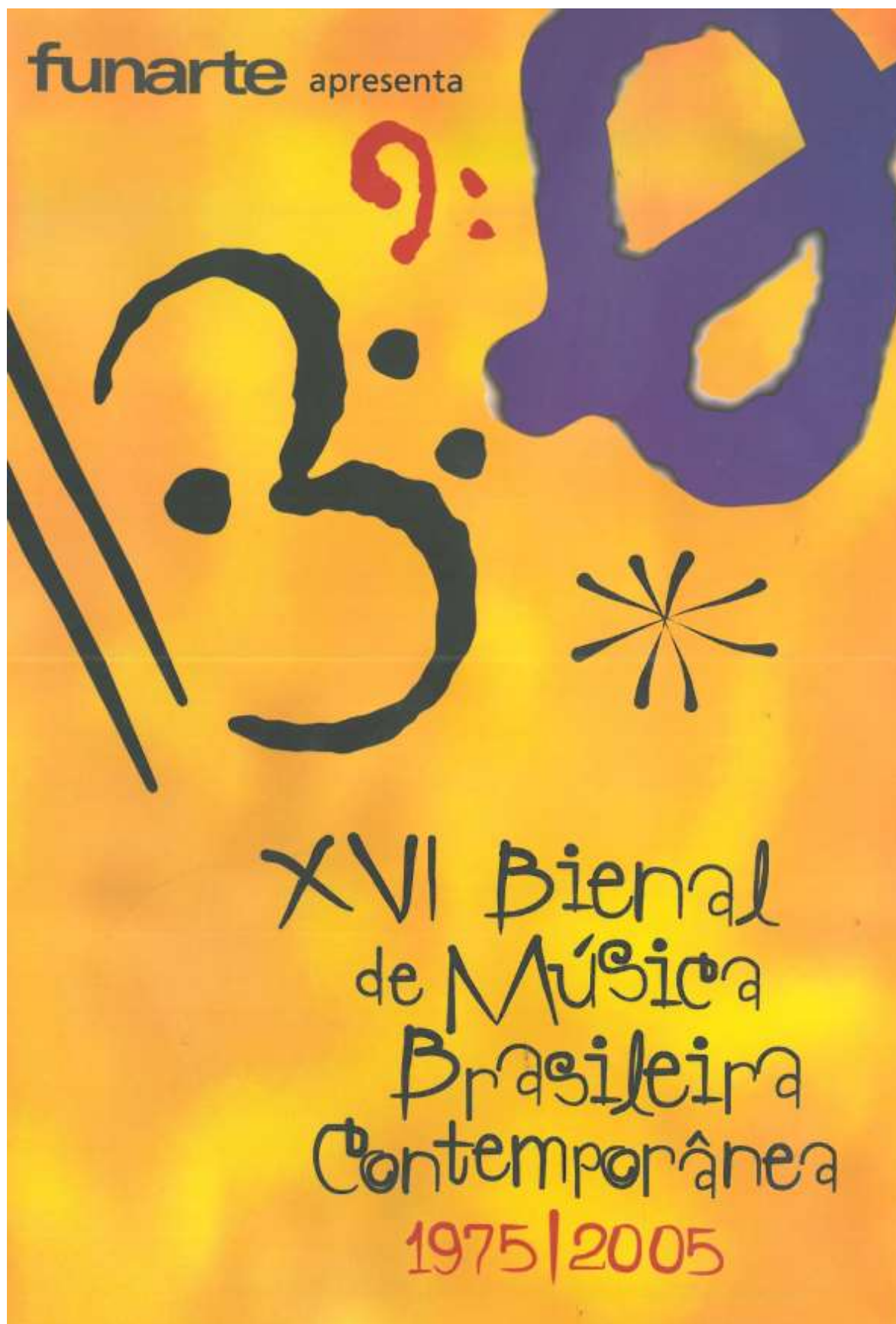
\* \* \*

<b>Frederico Richter (o frio)</b>	<i>O amanhecer no planeta*</i> (1992)	15'
<b>Hubertus Hofmann</b>	<i>Mensagem celestial*</i> (1995) (coro misto e orquestra)	15'

ORQUESTRA SINFÔNICA NACIONAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

regente: André Cardoso  
preparadora do coro: Marly Mattos

\* estréia mundial  
\*\* estréia brasileira  
\*\*\* estréia no Rio de Janeiro





## OS 306 COMPOSITORES NAS 16 BIENASIS

Agnaldo Ribeiro	12	Celso Aguiar	2	Fábio Bizzoni	1
Alberto Nepomuceno	2	Celso Loureiro Chaves	2	Fabio del A. Taveira	1
Alceo Bocchino	1	<i>Celso Mojola</i>	3	<i>Fausto Borém</i>	1
Alda de Oliveira	4	César de M. Haddad	1	<b>FELIPE LARA</b>	2
Alexandre Birnfeld	1	César Guerra-Peixe	11	<i>Felipe M. Castellani</i>	2
<i>Alexandre Eisenberg</i>	4	Chico Mello	3	Fernando Ariani	6
<b>ALEXANDRE FENERICH</b>	2	Cirlei de Hollanda	9	<b>FERNANDO RIEDERER</b>	1
Alexandre Rachid	1	Cláudia Alvarenga	1	Fernando Cerqueira	9
<i>Alexandre Schubert</i>	5	<i>Cláudia C. Simões</i>	1	<i>Fernando Iazzeta</i>	5
<i>Alfredo Barros</i>	4	Cláudia C. Branco	2	Flávio Santos Pereira	2
Almeida Prado	14	Cláudio Luz do Vale	2	Flo Menezes	3
Amaral Vieira	2	Cláudio Santoro	11	Francisco Mignone	9
Ana Lucia Fontenele	1	Conrado Silva	2	Frederick de J. Carrilho	3
Andersen Vianna	3	<i>Cristiano Figueiró</i>	1	Frederico Richter	3
André Pelágio Bessa	1	Daniel Havens	1	Frutuoso Vianna	1
Angélica Faria	5	<i>Daniel Puig</i>	2	George Randoiph	1
<i>Antonio Carlos B. Cunha</i>	2	<i>Daniel Quaranta</i>	3	Geraldo Magela	1
<i>Antonio Guerreiro</i>	5	Denise Garcia	3	Gerson Grunblatt	1
Antônio Jardim	6	Dennys Walsh	1	Gilberto Carvalho	2
Antonio Ribeiro	1	<i>Didier Gigue</i>	4	Gilberto Mendes	14
Antonio Valente	1	<i>Diego Silveira</i>	1	Gisele Galhardo	1
Aquiles Pantaleão	6	Dimitri Cervo	1	Guilherme Alencar Pinto	1
Armando Albuquerque	5	Edino Krieger	10	Guilherme Bauer	15
Arrigo Barnabé	1	Edmundo Villani Côrtes	8	<i>Guilherme B. Seixas</i>	3
Arthur Bosmans	1	Edson Ganesi	1	Guilherme Hermolin	1
Arthur Kampela	5	Edson Zampronha	5	Guilherme Milagres	1
Ascendino T.Nogueira	3	Eduardo Bertola	3	Guilherme Nascimento	1
Augusto Valente	2	Eduardo Camenietzky	1	Guilherme Paoliello	1
Aylton Escobar	8	Eduardo Campolina	2	Guilherme Vaz	2
Berthold Tuerke	1	Eduardo Campos	1	Gustavo S. de Souza	1
<i>Beth Alamino</i>	1	Eduardo Escalante	5	Guto Caminhoto	3
Brasílio Itiberê	1	Eduardo Farias	3	H.Dawid Korenchandler	14
Breno Blauth	8	Eduardo G. Alvares	8	H. J. Koellreutter	12
Bruno Kieffer	7	Eduardo Miranda	1	H. Juergen Ludwig	1
<i>Bruno Martagão</i>	1	Eduardo Ribeiro	1	Harold Emert	1
Bruno Py	1	Eduardo Seincman	4	Harry Crowl	7
Bruno Speranza	1	Egberto Gismonti	3	<i>Heber Schünemann</i>	3
<i>Bruno T. Ruviano</i>	2	Elaine Thomazi Freitas	4	Heitor Alimonda	4
Cacilda Borges Barbosa	1	<i>Eli-Eri Moura</i>	7	Heitor Villa-Lobos	2
<i>Caio Senna</i>	5	Emanuel Pimenta	1	Hélcio Müller	1
Calimério Soares	2	Emílio Terraza	4	Hélio Bacelar Viana	1
Camargo Guarnieri	12	Ernani Aguiar	8	Hélio Ziskind	1
<i>Carlos Almada</i>	6	Ernesto Nazareth	1	<i>Henrique A. Dourado</i>	2
Carlos César Belém	2	Ernst Mahle	14	Henrique de Curitiba	8
Carlos Cruz	11	Ernst Widmer	10	Hubertus Hofmann	2
Carlos Galvão	1	Estércio Marques Cunha	3	Hudson Lacerda	1
Carlos Henrique Pereira	1	Esther Scliar	2	Ignácio de Campos	3
Carlos Stasi	2	Eunice Katunda	2	Igor Lintz-Maues	2
Carmo Bartoloni	1	Fábio Adour	1	Ilza Nogueira	3

Jaceguay Lins	4	<i>Marcos Lucas</i>	4	<i>Ricardo Tacuchian</i>	16
<i>Jailton de Oliveira</i>	2	<i>Marcos Mesquita</i>	5	<i>Roberto M. Ribeiro</i>	2
Jamary de Oliveira	4	<i>Marcos Nogueira</i>	4	<i>Roberto Victório</i>	12
James Correa	4	<i>Marcus B. de Siqueira</i>	4	<i>Rodolfo Caesar</i>	12
Jamil Maluf	1	Marcus Ferrer	4	<i>Rodolfo C. de Souza</i>	12
<i>JANUIBE TEJERA</i>	2	Maria Helena da Costa	2	Rodolfo Richter	1
João C. Dalgalarroondo	3	Maria H. R. Fernandes	10	<i>Rodrigo Cichelli Veloso</i>	8
João de Souza Lima	1	<i>Maria Inez C. Mello</i>	1	Rodrigo Lima	1
<i>João Guilherme Ripper</i>	10	<i>Mário Ficarelli</i>	16	Rodrigo Vitta	1
João Mendes	5	<i>Mário J. Ferraro</i>	2	<i>Rogério Borda</i>	1
<i>Jocy de Oliveira</i>	15	Mário Tavares	5	Rogério Costa	1
<i>Jonatas Manzolli</i>	2	<i>Marisa Rezende</i>	12	Rogério Vasconcelos	2
Jorge Antunes	13	Marlos Nobre	10	<i>Ronaldo Miranda</i>	14
<i>Jorge Meletti</i>	2	Martin Hauser	1	Rosane Almeida	1
<i>José Alberto Kaplan</i>	10	Matheus G. Bitondi	1	Roseane Yampolschi	5
José Augusto Mannis	6	Maurício Dottori	1	Rubens Ricciardi	2
José Orlando Alves	3	<i>Maurício R. de Vasconcelos</i>	1	<i>Rudá Brauns</i>	1
Juracy Cardoso	1	Miguel Kertsman	1	Rufo Herrera	5
José Penalva	4	Miguel Pragner Coelho	2	Ruy B. Borges	1
José Siqueira	7	<i>Murillo Santos</i>	16	Sérgio Assad	1
José Vieira Brandão	2	<i>Mylson Joazeiro</i>	1	Sérgio Barboza de Souza	1
Kilza Setti	3	<i>Neder Nassaro</i>	5	Sérgio Brandão	1
<i>Leandro Turano</i>	1	Nelson de Macedo	9	Sérgio Canedo	1
Luis Vinholes	3	Nelson Salomé	1	<i>Sérgio di Sabbato</i>	4
Lau Medeiros	1	<i>Nestor de H. Cavalcant</i>	15	Sérgio Freire	3
Lelo Nazário	1	Ney Rosauo	1	Sérgio Guimarães	1
Leo Vieira	1	<i>Nikolai A. Brucher</i>	1	Sérgio Igor Chnee	2
<i>Leonardo Fuks</i>	2	Nilson Lombardi	1	<i>Sérgio R. de Oliveira</i>	3
<i>Leonardo Martinelli</i>	1	Norton Duedeque	1	Sergio Rojas	2
Leonardo Sá	5	Odemar Brígido	9	Sérgio V. Correa	13
<i>Liduino Pitombeira</i>	3	Oiliam Lana	2	Silvia Berg	1
Lindembergue Cardoso	10	<i>Olivier Toni</i>	1	Silvia de Lucca	2
Lindolfo Bicalho	2	Oswaldo Lacerda	12	Silvio Ferraz	8
Lívio Tragtemberg	4	Otávio. Soares Brandão	1	<i>Tatiana Catanzaro</i>	1
Lourdes Saraiva	2	Pablo Castelar	1	Tato Taborda	13
Lourival Silvestre	7	Patrícia Regadas	1	Teresa Fagundes	6
Luciano Cardoso	1	Paulo Chagas	3	<i>Tim Rescala</i>	11
<i>Lucius Mota</i>	1	Paulo Costa Lima	11	<i>Valério Fiel da Costa</i>	1
<i>Luigi A. Irlandini</i>	9	<i>Paulo Dantas</i>	2	Vanda Freire	2
<i>Luiz Carlos Csekô</i>	11	<i>Paulo de Tarso Salles</i>	1	Vânia Dantas Leite	11
Luiz E. Castelões P. Silva	2	<i>Paulo Guicheney</i>	1	Vera Terra	4
Madalena Bernardes	1	Paulo Libânio	2	Victor Lazzarini	2
Marcelo Birk	2	<i>Pauxy Gentil Nunes</i>	11	<i>Vinicius Calviti</i>	2
Marcelo Bittencourt	1	Pedro Augusto Dias	4	Waldemar M. Reis	2
<i>Marcelo Carneiro de Lima</i>	3	Pedro Kröger	3	Walter Smetak	1
Marcelo Conduru	2	Peter Schuback	1	<i>Wellington Gomes</i>	8
<i>Marcelo Malta</i>	1	Radamês Gnattali	7	Wenceslau Moreira	1
<i>Marcílio Onofre</i>	1	<i>Rafael Nassif</i>	1	Willy C. de Oliveira	8
Márcio Bartallini Conrad	2	Randolf Miguel	1	Xico Chaves	1
Márcio Cortes	1	Raphael Baptista	1	<i>Yahn Wagner</i>	2
Marco Silva Ramos	1	<i>Raul do Valle</i>	14	<i>Yaskara Tonin</i>	1
<i>Marcos Câmara</i>	3	<i>Renato Godoy</i>	1	<i>Yanto Laitano</i>	2
<i>Marcos Branca Lacerda</i>	1	Ricardo Rapoport	1	<i>Zoltan Paulinyi</i>	1

Os compositores que participam da XVI Bienal estão grafados em itálico;

Os nomes em maiúsculas são os dos quatro compositores que receberam o "Prêmio Funarte";

Os números indicam as quantidades de Bienais de que o compositor participou, já incluída a deste ano.

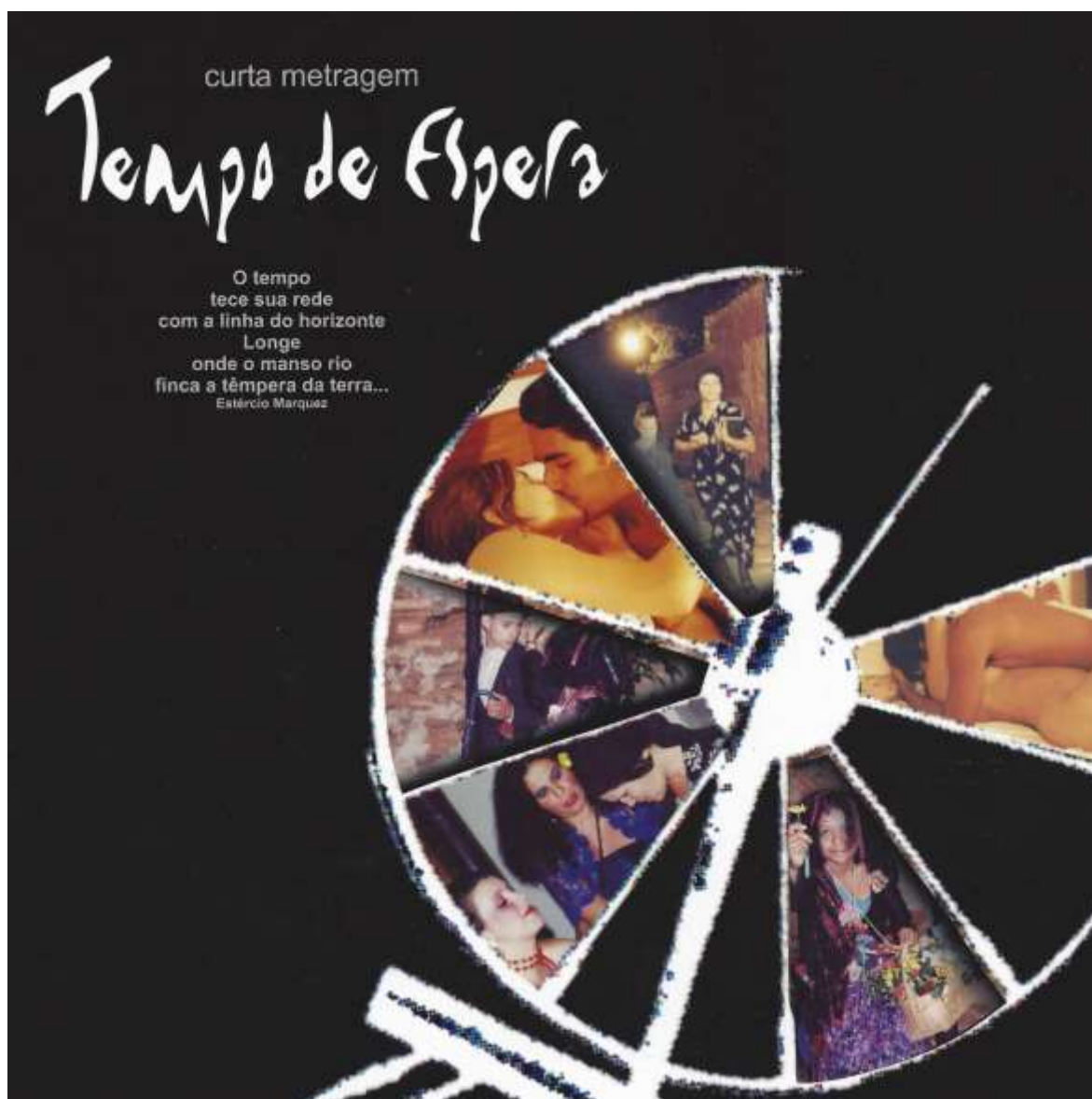








Material de divulgação del Corto Metraje “Tempo de Espera”, con música de Estercio Marquez Cunha, estrenado en 2004, en Goiânia – GO.





Selma Ferreira *Direção e Roteiro*  
 Flávio Lopes *Direção*  
 Rose Campos *Produção*  
 Estêrcio Marquez Cunha *Música*  
 Marshal Galoso *Direção Musical*  
 Gidesmi Alves *Violoncelo*  
 Michel Silveira *Voz*  
 Rony de Lima *Clarinete*  
 Sara Lima *Flauta*  
*Fotografia*  
 Vander Marques  
 Dione Ferreira  
*Montagem*  
 Flávio Lopes  
 Paulo Henrique  
*Iluminação*  
 Rubens Gonçalves  
 Isaias Gonçalves  
 Ana Maria Mendonça *Figurino*  
 Cristiano Mullins *Maquiagem*  
*Assistentes de produção*  
 Deliane Campos, Femerson Xavier  
*Elenco*  
 Adriana Brito  
 Alexandre Marques  
 Delrei Diogo  
 Deliane Campos  
 Dionísio Bombinha  
 Eliana Severino  
 Fabíola Villela  
 Isadora de Castro  
 Karyni Fratari  
 Leonardo Camarcio  
 Maria Cristina Magalhães  
 Renato Livera  
 Rodrigo Cruz  
 Valéria Costa  
 Vera Gomes  
 Viviane Mendes

Material de divulgación del Festival que homenajeó el compositor en Goiânia, Goiás, en 2011. Varios conciertos fueron realizados con interpretaciones de obras suyas.



36° Festival Nacional de Música  
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG

Homenagem ao compositor  
**Estércio Marquez Cunha**

31 de outubro a 5 de novembro de 2011  
EMAC

UFG  
PROEC  
UFG 50

Reportaje sobre el 36º Festival Nacional de Música promovido por la EMAC/UFG, en  
el *Jornal UFG* (Periódico UFG)

10

Jornal UFG

HOMENAGEM

Goiânia, novembro/desembro 2011

# Um tributo ao mestre

36º Festival Nacional de Música da Emac faz homenagem ao músico e compositor Estêrcio Marquez Cunha, professor que marcou a trajetória de educadores e educandos de Música na UFG

**Marina Celestino**

Um dos pioneiros no ensino musical superior no estado de Goiás, o músico e compositor Estêrcio Marquez Cunha tem presença e responsabilidade marcantes na história da Escola de Música e Artes Cênicas (Emac) da UFG. Nascido no município de Goiatuba, e doutor em Artes Musicais (Composição) pela Oklahoma University, nos Estados Unidos, e ingressou como professor da Emac no primeiro concurso aberto para a unidade acadêmica, em 1967. Ao longo de sua carreira de professor da universidade, lecionou 28 anos as disciplinas "História da Música", "Apreciação Musical", "Piano", entre outras envolvendo composição. Além disso, lecionou por certo tempo nos cursos de Rádio e TV e Jornalismo da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia (Facombi).

Pelo tempo que integrou a comunidade acadêmica da UFG, de 1967 a 1995, e pelo conjunto de sua obra como músico e compositor, reconhecida dentro e fora do país,

Estêrcio Marquez Cunha foi o homenageado da edição de 2011 do Festival Nacional de Música da Emac. De acordo com a diretora da unidade acadêmica, Ana Guimarêz Régis Souza, há cerca de 10 anos que o festival vem sendo temático, com os temas sempre ligados à música brasileira, fazendo homenagem a um compositor. Ela explicou que a ideia da homenagem foi amplamente apoiada por docentes e estudantes. "Estêrcio está completando 70 anos e ainda estamos no ano de comemoração dos 50 anos da UFG. Este ano verificamos que houve um interesse muito grande de alunos e professoras em pesquisar sua obra e pareceu um passo óbvio a homenagem a este compositor goiano, que tem projeção nacional e internacional", disse a diretora.

Pessoa respeitada e extremamente carismática, o professor Estêrcio, juntamente com sua obra artística, tem, até hoje, grande presença no ambiente da Emac. Segundo Carlos Henrique Costa, presidente da organização do evento e também professor da casa, ele exerce grande representação como mestre no meio acadêmico, principalmente na Emac, onde muitos dos docentes que lecionam hoje foram seus alunos no passado.

"O professor Estêrcio foi o primeiro coordenador do curso de Composição da nossa universidade, tendo sido professor de composição aqui praticamente desde a fundação do curso. Ele é um grande mestre e os professores de hoje que passaram por ele sentem uma admiração e um respeito muito grandes", esclareceu ele.

Além de professor muito estimado e frequentemente lembrado, Estêrcio Marquez Cunha é autor de um vasto repertório de composições. Suas obras vão de peças para instrumentos solo a orquestras e coros, passando por música para teatro, trilhas sonoras para filmes de curta-metragem e formações de música de câmara. Como homenagem ao festival, suas obras foram executadas durante os recitais e minicursos, por professores e estudantes participantes. Presente em todas as atividades oferecidas durante os seis dias do evento, o professor Estêrcio disse estar honrado com a escolha de seu nome para a homenagem. "É uma representação nossa, da escola. Acho isso muito importante principalmente por ser uma celebração de música. Acredito que o principal não está em homenagear um compositor conhecido, mas em lembrar e divulgar sua obra e composição, seu trabalho e como ele se relaciona com a comunidade", afirmou ele.

Como professor, Estêrcio Marquez Cunha fez parte da concepção do Festival Nacional de Música da Emac, em suas primeiras edições. Lembrando essa época, ele contou que percebe uma clara evolução do festival ao longo dos anos, com a manutenção de seu ideal inicial. "Vejo que a ideia inicial foi mantida ao longo dos anos, a de trazer pessoas renomadas da área aqui para Goiânia. Esse ano, praticamente todos os professores convidados vieram de fora do Brasil, trazendo e proporcionando outras experiências. Não é uma desvalorização do nosso,

mas uma oportunidade de troca de conhecimento com profissionais que vem de outros lugares", disse ele.

O professor ministrou dois minicursos durante o festival, "Composição" e "Técnicas Compositivas", e confirmou estar impressionado com a qualidade da atual geração de estudantes da Emac. "O evento é de altíssimo nível e o que tenho visto nas classes, ao longo desses dias todos, é uma coisa fantástica. Os recitais e apresentações vêm surpreendendo a todos, pelo seu nível e técnica, demonstrando a alta qualidade da Emac. Nós, que somos da casa, ficamos realmente orgulhosos", declarou ele. Foi lançado, também, o livro *Músicas para violino: música de câmara em ledado*, de autoria do homenageado.

Sobre a importância de trazer Estêrcio Marquez Cunha novamente ao ambiente da Emac, a diretora da unidade disse acreditar ser esta uma chance única para os estudantes. "Trazer-lo e trazer sua obra para o festival é uma oportunidade para que estudantes dessas últimas gerações, que já não tiveram um contato tão estreito com ele, possam conhecer mais sobre essa figura ainda tão presente em nosso ambiente escolar", afirmou ela. Mesmo não convivendo com a atual geração de estudantes da Emac, ele continua sendo um nome lembrado. Sua obra tem sido constantemente escolhida como tema de monografias e dissertações de mestrado.

Para os alunos, ter a presença de um mestre de tamanho crédito para a história da escola em que estudam e de grande valia, proporcionando uma oportunidade de experiência e aprendizado que não poderia ser alcançada somente na sala de aula.



Carlos Henrique Costa



# Jornal do Professor Adufg

PUBLICAÇÃO DO SINDICATO DOS DOCENTES DAS UNIVERSIDADES FEDERAIS DE GOIÁS - ANO III - Nº 25 - SETEMBRO DE 2015

EDITORIAL

## Perda de rumo

Com a perda do grau de investimento do Brasil, divulgada pela agência internacional de classificação de risco *Standard & Poor's*, a situação político-econômica do País pode piorar. Isso significa, para nós docentes em greve, que há pouca ou nenhuma possibilidade de melhoria nas propostas já apresentadas pelo governo.

Pode significar ainda um retrocesso nas negociações, tendo em vista que o governo fala, desde o início de setembro, que estuda aumentar o IR e congelar os salários dos servidores.

Oxalá não todos os sindicatos e universidades protagonistas em movimentos grevistas nacionais, como a UFRJ, já encerraram a greve. Seria por que perceberam que a greve não é um problema para o governo, diante dos seus reais problemas?

Aqui na UFG deflagramos a greve para manter posição, forçar uma melhor negociação e debater as mudanças no cenário político-econômico nacional e suas implicações na educação superior do Brasil.

Mas nosso debate engrossou em torno da disputa pelo poder local, motivado talvez pelo fato da Adufg Sindicato ter conquistado seu registro sindical. Na última assembleia da categoria, dia 9 de setembro, ficou claro que primeiro brigamos por quem fala, se Proflees ou Andes, o "resto" vemos depois. Quem perde não é só a UFG, mas todo país. Nas páginas 8 e 9, confira cobertura do debate em nossa última assembleia.

Aproveite para ler em nossas páginas centrais um debate não menos importante para a educação em Goiás, sobre a militarização de nossas escolas públicas. Apresentado como solução, este processo pode complicar a situação do nosso frágil sistema de ensino público. Com a palavra, Dijaci de Oliveira (FCS) e Maria Augusta Peixoto (FE).

E para nos chamarlhar, uma frase de Nei Clara de Lima, sacerdote do Museu Antropológico: "Servidor público não pode voltar as costas para as desigualdades sociais".

Contato com a redação

(62) 3202-1200

jornaldoprofessor@adufg.org.br

## Greve não avança o debate da carreira

Movimento é marcado por disputas de poder entre grupos, que se acirram após Adufg Sindicato conquistar registro sindical, e perde foco da defesa da carreira, do salário e do debate do contexto da educação superior no Brasil

Páginas 10 e 11

Foto: Filipe Alves



ESTÉRCIO MARQUEZ - Defesa da educação crítica para fugir da música de má qualidade

Página 15

## Militarizar escolas é risco para educação

Maria Augusta Peixoto (FE) e Dijaci de Oliveira (FCS) discutem as possíveis causas e efeitos de transformar escolas públicas em militares

Páginas 8 e 9

ANTROPOLOGIA

## A lavra e o louvor de Nei Clara

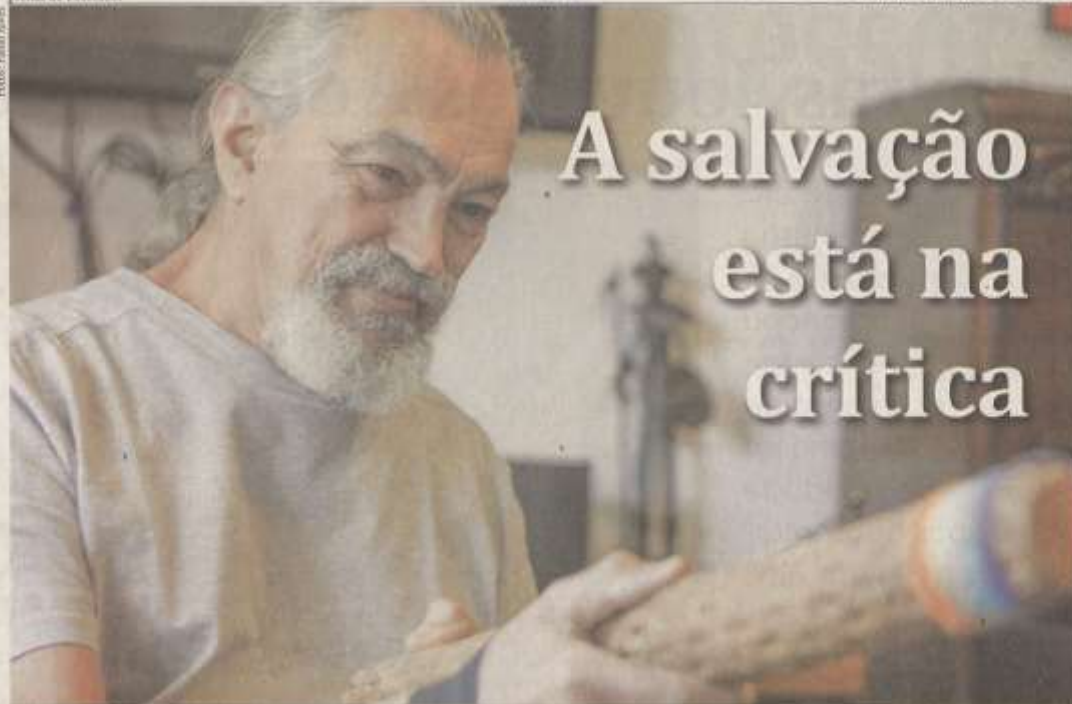


Professora vive fase de mais trabalho na vida após aposentar-se e se dedicar ao Museu Antropológico.

Página 16

MEDICINA É UNIDADE COM MAIS DOCENTES

Página 7



# A salvação está na crítica

Estércio Marquez, aposentado da Emac, defende a Licenciatura em Educação Musical como força para superar as imposições da indústria cultural

Desde a década de 1960, alunos chegam ao professor aposentado e compositor Estércio Marquez (Emac) com o mesmo desejo: ser famoso. "Isso é uma ilusão. Por isso é importante o papel da educação. Essa lógica (indústria da música) não precisa ser negada, mas, sim, questionada", propõe.

Estércio usa o som, o ritmo e o silêncio como exercício diário de reflexão. A música é seu caminho para perceber o mundo. Durante as três décadas como professor da UFG, buscou formar cidadãos críticos, capazes de fugir dos modismos e das armadilhas da indústria cultural apontada por Adorno e Horkheimer.

Compositor de obra extensa, Estércio, 74 anos, continua dando aulas de música e de vida em sua casa. Os alunos são convidados a refletir: "Vivemos num modelo dominado por um capitalismo bárbaro, doentio. Cada vez é mais importante formar pessoas que consigam pensar a realidade da qual fazem parte."

"O grande desafio não só de ensinar música, mas da educação, é fazer refletir. A preocupação das autoridades de ensino está voltada a se criar mão de obra. Isso é uma desgraça. Nada contra o ensino técnico, desde que ele seja acompanhado de ensino crítico. O cidadão que não desenvolve a capacidade de decidir alguma coisa, não pensa, é apenas um técnico que reproduz algo."

Para romper as barreiras da limitação da arte e música comerciais, Estércio ratifica a importância da Licenciatura em Educação Musical. "O professor tem que ter a consciência de que não pode ser apenas o repetidor daquilo que o menino escuta no rádio e na televisão. Não pode contribuir

para uma cultura hipnótica, em que uma pessoa escuta o dia inteiro a mesma coisa."

Mais do que ensinar a ler e escrever música e tocar instrumentos, o Estércio defende que professores dediquem-se a abrir portas. "A arte é fundamental para tornar o cidadão crítico. Através da arte o indivíduo percebe o mundo. Instigado pela percepção, ele se torna crítico."

## Composição

Natural de Goiânia, Estércio Marquez tem formações instrumentais e composições em diversos gêneros, incluindo peças para instrumento solo, câmara, coral, orquestra e música-teatro. As músicas, no entanto, têm nomes frios, como "Sonata para piano e violino nº1".

"Os românticos colocavam nomes como 'a flor da idade' ou nome de uma mulher. Música é abstração. O objetivo é instigar a percepção do ouvinte e não que o nome dela vá significar alguma coisa. Pra mim é número. Cada um tira

dela o que quer, se gosta ou não gosta. Música, arte, é elaboração, é construção", explica.

O processo de composição é subjetivo e tem pontos de partida infinitos, "que pode ser uma batida ou um som qualquer". "O que é importante da construção musical é a obra de arte. Na indústria cultural, o que se tem é a repetição ou obra fácil para que ela seja vendável. Isso dá um prejuízo muito grande à sociedade. As pessoas estão perdendo a capacidade de escolha, estão seguindo a mesma coisa, cria-se um modismo", uma sociedade sem crítica, desenha.



“ O QUE É IMPORTANTE

DA CONSTRUÇÃO MUSICAL É A OBRA DE ARTE. NA INDÚSTRIA CULTURAL, O QUE SE TEM É A REPETIÇÃO OU OBRA FÁCIL PARA QUE ELA SEJA VENDÁVEL. ISSO DÁ UM PREJUÍZO MUITO GRANDE À SOCIEDADE, AS PESSOAS ESTÃO PERDENDO A CAPACIDADE DE ESCOLHA. ”



## Interior del Calendario y del Agenda 2017 de Adufg - Sindicato



Página con el mes de Mayo del Calendario 2017 de *Adufg - Sindicato*, con tirada de tres mil ejemplares.

En 2017, Estercio Marquez Cunha fue homenajeado por *Adufg - Sindicato dos Docentes das Universidades Federais de Goiás* (antigua *Adufg - Asociación de los Docentes de la UFG*). El *Adufg-Sindicato* ha publicado una foto suya y una citación de un trecho de entrevista dada anteriormente al *Jornal do Professor* (Periódico del Profesor), año III, n.º 25, septiembre de 2015, página 15. El *Jornal do Professor* es una publicación mensual del mismo Sindicato, con tirada de tres mil ejemplares. Las regionales<sup>319</sup> de la UFG reciben este periódico, además de cerca de otros cien sindicatos brasileños.

Cunha aparece tanto en el Calendario cuanto en el Agenda 2017 de *Adufg - Sindicato* en el mes de mayo, cuando se conmemora su nacimiento, ocurrido en el 24 de mayo de 1940. Los dos objetos fueron distribuidos a los profesores

<sup>319</sup> La *Universidade Federal de Goiás* actualmente está presente en tres ciudades diferentes: Goiânia, Aparecida de Goiânia y Cidade de Goiás. Disponible en: [www.ufg.br](http://www.ufg.br). Acceso el: 10 jul. 2020).

sindicalizados en el inicio de 2017. La citación junto a la fotografía dice: “*El arte es fundamental para tornar el ciudadano crítico. A través del arte el individuo percibe el mundo. Instigado por la percepción, él se torna crítico. El grande desafío no sólo de enseñar música, pero de la educación, es hacer reflexionar.*”<sup>320</sup>

*Estercio Marquez Cunha, jubilado de la EMAC*



Interior del Agenda 2017 del *Adufg Sindicato*, con tirada de tres mil ejemplares.

<sup>320</sup> Traducción nuestra de: “*A arte é fundamental para tornar o cidadão crítico. Através da arte o indivíduo percebe o mundo. Instigado pela percepção, ele se torna crítico. O grande desafio não só de ensinar música, mas da educação, é fazer refletir*” (CUNHA, 2015).



Esterio Marquez Cunha y su nieto Bernardo en el *Teatro Goiânia*, el 30 de marzo de 2017. Estreno de su obra "*Música para orquesta nº 6*", por la *Orquestra Filarmônica de Goiás*. (Fotografía: acervo del compositor).





# QUINTA CLÁSSICA

QUINTA  
TEATRO  
GOIÂNIA

30/03  
20H30

## W.S. BENNETT

• The Naiades, op. 15

## E.M. CUNHA

• Música para orquestra nº 6  
(1ª audição mundial)

## F. VALOZ

• Sem mantilhas

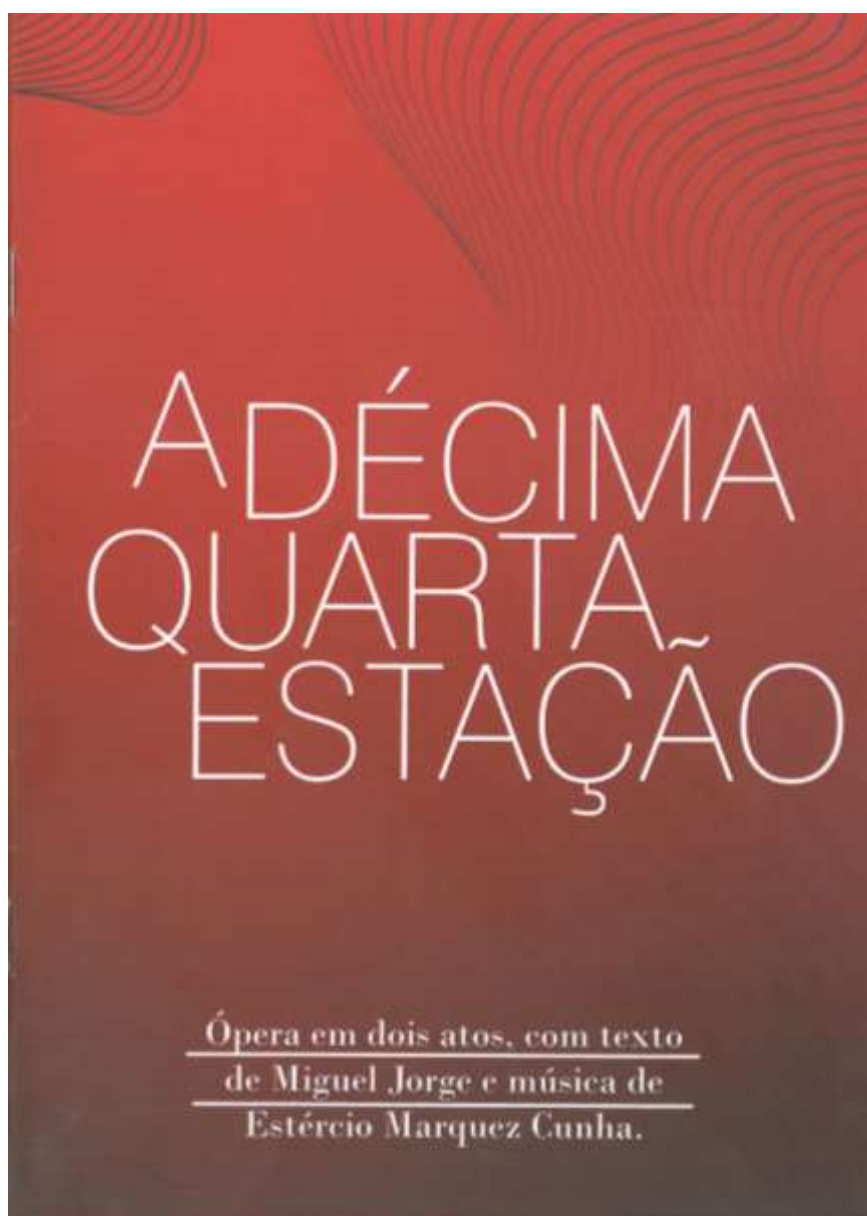
## F. MENDELSSOHN

• Sinfonia nº 3 em lá menor,  
"Escocesa", op. 56

foto: Rafaela Freixo

MARSHAL GAIOSO  
regente 

Programa del estreno de la Ópera *A Décima Quarta Estação*, el 01 de octubre de 2019, en Goiânia. Música de Estercio Marquez Cunha, Libreto de Miguel Jorge.



## Libreto

Miguel Jorge.

Inspirada no conto homónimo  
de Miguel Jorge, do livro  
*Avornas* (1978).

## Musica

Estêrcio Marquez Cunha.



## ANEXO B – TEXTOS Y ARTÍCULOS PUBLICADOS POR ESTERCIO MARQUEZ CUNHA, TRADUCIDOS PARA EL ESPAÑOL

### B.1) Cuatro textos en un periódico no académico de su Provincia

#### EL SILENCIO, UNA SOLUCIÓN

Estercio Marquez Cunha

Cuando la reacción a un impulso se vuelve una acción consciente, lo que antes era una señal, pasa a tener un significado, una forma mental. Es entonces un signo.

El conocimiento humano se procesa a través del encadenamiento de signos.

Lo sensible y lo racional son interdependientes. Solo se raciocina con signos ya conocidos y el conocimiento de estos signos se da por la percepción, en la acción consciente.

Toda acción consciente es arte. El hombre actúa por necesidad. Por su acción, domina y se impone en la naturaleza.

De la acción humana puede resultar un objeto. La obra de arte es un campo comunicante, porque en ella el hombre trabaja con los signos, buscando en sí mismo un significado. Ella se ofrece al conocimiento sensible, diferentemente de los elementos de la naturaleza no manipulada, por su carga intencional, por su nuevo orden. Es la experiencia de un hombre a ser vivida por otro hombre.

El individuo no puede usar el objeto, el hecho, y analizarlo al mismo tiempo. El usar es vivir el objeto, aceptándolo sin barreras. El prejuicio es, muchas veces, una barrera para el uso de lo “nuevo”. Las personas quieren siempre sujetar el objeto, el hecho, a los conceptos que han formado con sí mismas. Es necesario, primero, vivir sin prejuicios, lo “nuevo” para después analizarlo; conceptualizarlo. Lo que se llama comúnmente de “apreciar” es apenas la reafirmación de conceptos ya formados, recuerdos de emociones.

Haciéndose alguna barrera psicológica no se puede realmente conocer lo “nuevo”; y lo “nuevo” es un factor evolutivo.

En la actualidad, con el perfeccionamiento y consecuente banalización de los vehículos de comunicación, el que disfruta vive, normalmente sin saberlo, la crisis del exceso de información – la contaminación visual, la contaminación sonora, la contaminación mental.

A partir de la radio, del disco, el hombre hace poca música y oye mucha, sin tener verdaderamente la oportunidad de escoger. Oye, pero no escucha. Hay música en todos los locales y circunstancias. Ya no pone atención a lo que oye. La música es “hilo musical”. El



signo se vuelve ruido. La radio y la televisión dictan el gusto musical. El oyente está relacionado a lo visual fácil. La música que sirve de tema al personaje de telenovela, y que antes no era oída, pasa ahora a ser constante en el gusto del público. El contenido musical da lugar a una connotación visual. Lo nuevo o lo que tiene mayor carga informativa es realmente difícil para el oyente actual. Se habitúa a una aceptación pasiva de lo que se ofrece. El hecho musical, de esta manera, es narcótico.

Música es esencialmente comunicación. Alienación no es comunicación. El hombre narcotizado es psicológicamente inerte y no evoluciona intelectualmente.

El individuo de nuestros días es mentalmente perezoso y difícilmente consigue concentrarse en algún hecho. Es angustiado. Es mentalmente contaminado. Él es así debido a la banalización de los medios expresivos, por el exceso y por el mal uso de los vehículos de comunicación.

No cabe, es obvio, destruir los vehículos de comunicación (que obviamente deberían mejorar la calidad de las informaciones). Pero es necesario educar al hombre para este nuevo universo, ofreciéndole condiciones de crítica, a través de las cuales pueda establecer su gusto.

Lo sensible puede ser desarrollado y educado, como lo racional. Cabe a la educación artística el desarrollo de lo sensible. Y, en la actualidad, esta práctica debe ofrecer, entre otras condiciones, las necesarias para crearse un espíritu crítico y la actitud correcta para el usufructo.

Profesores y alumnos están afligidos para comunicar y recibir contenido intelectual. Una aflicción competitiva. Es una actitud contaminante.

La práctica del silencio – silencio interior que acaba con tensiones, que da oportunidad real a la percepción – crea condiciones para la receptividad consciente.

El silencio debería ser el punto de partida para las prácticas educacionales. Solamente con el silencio dirigido puede obtenerse la concentración necesaria, no solamente la práctica artística, sino toda la intelectual.

=====

## ARTE – FUNCIÓN EDUCACIÓN

“La razón de ser del arte nunca permanece enteramente la misma” (E. Fischer).

¿Cuál sería la “razón de ser” del arte en el siglo XX?

Incluso variando en el tiempo y en cada individuo, no se puede negar su función educativa, o sea, su calidad catalizadora e impulsadora, que lleva al individuo a la percepción profunda de los hechos. La acción consciente (arte) procede de la voluntad que es creadora.

La creación artística es fruto de profunda observación. Es el individuo frente a la naturaleza, moldándose, adaptándose, adquiriendo nuevos significados. De este juego surge la obra como conclusión de una vivencia. Esto es educación.

Por otra parte, la real fruición de la obra es aquella en la que el individuo se pone en conflicto: sus ideas en lucha con los significantes de la obra. El individuo se encuentra en otro, se debate, y al final descubre nuevas ideas, nuevas aperturas. Allí él se realiza, encuentra un universal. Es una práctica socializante, es el factor evolutivo, es educación.

Se hace necesario, hoy, acabar con ciertas ideas como “arte-complemento de educación” o “arte-recreación”.

Arte es algo vivo, dinámico.

Existe el músico, el poeta, el pintor. Pero en la escuela la función del arte no es hacerlos, sino despertar y dinamizar la voluntad creadora de cada uno.

Es triste pensar que aún hay quien dude de la educación artística, en un tiempo en que se tiene como verdadera la “educación por el arte”. Realmente es necesario activar lo sensible, lo creativo, antes incluso o en paralelo a lo racional. En cada científico hay, inevitablemente, el artista.

A partir de aquello que el alumno crea, a partir de su voluntad activa, la escuela tiene elementos vivos para la educación y, consecuentemente, mayor abertura para la asimilación de los contenidos informativos.

En este siglo de las máquinas se tendrá, cada vez más, hombres técnicos frustrados, a menos que se forme al “hombre integral”, con sus potenciales desarrolladas, con su capacidad crítica aguzada.

Estercio Marquez Cunha

## MÚSICA POPULAR – DE UN ESPONTÁNEO CANTAR A UN SOFISTICADO MODISMO<sup>321</sup>

“¿La música está en crisis?”, “¿No hay nuevas propuestas!” – Cuestiones como estas se oyen constantemente. Un hecho no tiene crisis, pero sí el hombre. Sería la crisis del compositor, la crisis del oyente ya sin condiciones de distinguir lo nuevo de la novedad.

Que el hombre siempre cantó es un hecho. De un cantar tan despreocupado, que solamente la tradición lo preservó.

Lejos está el tiempo de los menestrales: ¿Quién como ellos comunicó? La alegría de una ronda no tiene fecha. El toque del birimbao fue cargado de significado y del canto de la mucama lleno de noble resignación. Hubo mucha emoción en los *choros* bañados de luna; mucha gracia en la agilidad de los desafíos.

Todo esto eran vivencias. No necesitaban promociones.

Y, al final del siglo pasado, lo equivalente al cine, a la televisión era la ópera. No solo una aristocracia dicha erudita, sino toda la burguesía (¡incluso la no tan rica!) iba a la ópera. Peleaban y disputaban las “estrellas” – Machado muestra todos los cotilleos de Río de Janeiro del fin del siglo, con prima-donas, pataletas y todo.

Surgen con el siglo los vehículos de comunicación – vehículos amplios – la radio, el disco, el cine, la televisión que, con rápida difusión, se transforman en industria, amplían el universo, transforman el comportamiento... y lo que era una vivencia se transforma en consumo.

Lo que se grababa, en los orígenes, era lo que el público pedía –“Implorando – vales. Ejecutados por la banda del Cuerpo de Bomberos para la casa Edson de Río de Janeiro”. Así se iniciaban las grabaciones – polcas, vales, *maxixes*<sup>322</sup>, arias de ópera (a veces traducidas). De las arias de ópera traducidas se creó un género de música amanerada, melosa, que nada tenía que ver con las *modinhas*<sup>323</sup>. (Naturalmente pensamos dentro de la circunstancia de Brasil. Pero, sin duda, la transformación es occidental).

De ofrecer aquello que el público pide que se haga, a que el público quiera aquello que se ofrece, hay un camino programado, no muy largo.

---

<sup>321</sup> Artículo publicado en el Suplemento Cultural del diario *O Popular*, del 22 de junio de 1975.

<sup>322</sup> El *maxixe* o tango brasileño es un tipo de danza de salón afro-brasileña, de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

<sup>323</sup> *Modinha* es un tipo de composición musical de origen portugués.

Un producto a la venta debe ser adornado. El producto, música, en función del disco en venta, sufre “arreglos” que, en la mayoría de los casos, no tiene la mínima función en el contenido. Apenas adornan – ¡así como ciertos objetos vendidos a turistas! En este tipo de producto difícilmente surge lo nuevo, porque sólo busca novedades, la exhibición. Es, actualmente, un callejón que tiene como salida promover nuevas modas. Hace dos años, quien escuchaba *tango* y *bolero* era viejo y trasnochado. Ahora sí es permitido escuchar tango y bolero sin dejar de ser joven de vanguardia. ¡Tal hecho es discutido como fenómeno!

Hay una enorme diferencia entre arreglar y elaborar.

“*O menino da Porteira*”, a “*Roda Gigante*” de João Caetano o la “Novena Sinfonía” de Beethoven no necesitan arreglos. Cada cual guarda, y en sí, su nivel de elaboración.

Una cosa es verdad: si el público acepta aquello que le ofrecen, aceptará también el producto de buena calidad ofrecido. Basta que esta opción sea dada en el mismo nivel promocional de otros productos ofrecidos.

Estercio Marquez Cunha  
Goiânia, 8 de abril de 1975

= = =

## DE CULTURA Y CIUDADANÍA

**Estercio Marquez Cunha**

Carlos Charles le responde a su padre: “no voy a hacer el ridículo de salir vestido de torero...”. “No es torero, Carlos, es moro”. “No me interesa. No voy a hacer el ridículo...”. El personaje de la telenovela es fantástico: hijo de hacendado rico, criado en la capital, no se entera ni de lo que está ante sus narices. Infeliz porque desterritorializado. Está claro que no quiere hacer el ridículo. El moro no significa nada para él. Por otra parte, el moro también está perdido en el medio de tantas plumas y lentejuelas... Esto es lo que veo en la televisión. Y el diario me informa de que están construyendo un hipódromo para las luchas de moros y cristianos en Pirenópolis.

En un baile regional con zapateado, un político zapatea, mostrando ser una persona simple que quiere votos. Él, sabiéndolo o no, está haciendo el mayor ridículo. Ese baile regional con zapateado es un “juego al que debo devoción”, profundamente asumido por nuestra gente local. No es un zapateo cualquiera... Esto yo lo veo en un vídeo.

Por ocasión de la fiesta de la declaración de la Ciudad de Goiás como Patrimonio de la Humanidad, unos niños circulan disfrazados de nazarenos... Los niños se visten de ángeles para la coronación de Nuestra Señora. Un niño nazareno es tan extraño como un adulto, de barba y piernas peludas, vestido de ángel. Hay que pensar un poco en las significaciones... Eso, lo veo en la televisión.

En un mundo en que veo todo inmediatamente, por el vídeo, por el periódico, y que se quiere, por el poder, globalizar, hay que tener cuidado para que los individuos, y el consecuente colectivo, no dejen de hacer pie. Si no se tiene cuidado, se tendrá una población de Carlos Charles, clonados y pobres... Esto yo ya lo veo en las calles.

El tiempo que, individuo o colectivo, percibimos es memoria y devenir. La memoria, porque es vida, debe ser preservada como real. Incluso la representación catártica es real porque crea significaciones. El devenir, porque es expectativa, debe ser cargado de lo nuevo (no de lo exótico) para que, resolviendo nuevas situaciones, los individuos sean creativos, capaces para decidir y escoger.

Os artefactos que se ofrecen a la población deben ser nuevos y estimulantes para que, al pasar a la memoria, sean cargados de significaciones.

Supongo que hablo de cultura y ciudadanía: memoria y expectativa.

Carlos Charles no tiene memoria, ni proyecto de vida. Vive un orgasmo no realizado: fantasía.

Pienso, goianamente, con felicidad y felicito a nuestros dirigentes y promotores por el cuidado al preservar los acontecimientos del arte: nuestras dos orquestas ofreciendo al pueblo músicas del pasado y del presente como artefactos nuevos en este territorio (¡Cómo es importante oír el hecho como realidad!). El centro cultural Martim Cererê abierto, las mañanas de domingo, para conciertos siempre nuevos. Festivales de teatro y festivales de cine tienen lugar en nuestras ciudades. Publicaciones literarias y exposiciones de artes visuales aparecen con una constancia admirable.

Felicitando quiero, goianamente, también alertar (o pedir): la memoria se conserva no solo en locales, sino también en el respeto a las creencias, a las fiestas, a los juegos. Preparar la comida, ensayar la cuadrilla, sacar el rosario, bailar zapateados, seguir la procesión, representar la lucha de moros y cristianos, coronar al Rey Congo son representaciones profundas de nuestra memoria, cuyas significaciones hacen que no perdamos el pié.

Transformando el hecho cultural en industria, la fiesta que en sí es una representación de devoción, de vida, pasa a ser concurso de fantasía no más festejado, sino disputado. Una representación artificial de la representación, la cual el turista ve con distancia o ante la cual hace el ridículo, como pasó con Charles, el príncipe, ante la samba de la “cabrita desnuda” (¡Casi!).

ESTERCIO MARQUEZ CUNHA es compositor y profesor de la UFG

=====

## B.2) Un texto en una revista académica

### MÚSICA: CAMBIO DE ACTITUD EN LA SOCIEDAD ACTUAL<sup>324</sup>

Estercio Marquez Cunha<sup>325</sup>

#### RESUMEN

Música, como toda obra de arte, tiene una función primaria, aunque no sea la única, de desarrollar la capacidad de percepción de los individuos. Esta función ha sido amortiguada en nuestros días por exceso de modelos similares de formas musicales, banalizadas a través de la comercialización de la radio-difusión, del disco, etc. Nuevos acontecimientos musicales y una educación crítica más perfeccionada deben acontecer como antídoto ante la inercia psicológica causada por esos eventos banales.

Un artista crea, de acuerdo con su propia sensibilidad, nuevas formas. Estas formas son percibidas de acuerdo con la experiencia de capacidad perceptiva del receptor. Generalmente el artista desea que su trabajo estimule en la audiencia el desarrollo de percepciones. Para alcanzar ese objetivo su arte no puede hacerse banal.

Popularidad en sí no quiere decir banalidad artística. Arte popular puede tener novedades. A pesar de ello, en el siglo XX el fenómeno de la comercialización y producción en masa ha descalificado la producción y la presentación del arte. El surgimiento continuo y persistente de nuevas modas contribuye para solapar la real individualidad y el ejercicio de la libertad de opción. La lucha contra estos males concierne también al arte y a la educación. El fenómeno de banalización ha afectado a la música de nuestros días. Así, pensamos ser este un problema a ser discutido en una universidad.

En el proceso del conocimiento humano, acción y percepción anteceden a la razón. El Homo Faper se manifiesta antes del Homo Sapiens. A través del proceso de percepción el hombre se pone en contacto con el mundo exterior, que le ofrece estímulos para reaccionar. A través del proceso de estímulo y reacción el hombre conoce su entorno y se sitúa en él. Esta primera fase del proceso es sintetizadora. Con los signos formados a través de la percepción, el hombre puede raciocinar. La segunda parte del proceso – lo racional – es analítica.

El hombre tiene la capacidad de repetir acciones guiado únicamente por su voluntad, sin ni tan siquiera un estímulo externo. Cada acción le da un nuevo signo mental. El hombre usa su propio repertorio de signos al raciocinar.

---

<sup>324</sup> Conferencia dada en la Universidad de Oklahoma, Oklahoma U.S.A., en 16.02.83, como parte del programa de Doctorado. En la presente publicación, traducida por el autor, fueron desechadas las partes puramente ilustrativas.

<sup>325</sup> Profesor titular del Instituto de Artes de la UFG. Magister por la *Oklahoma City University* – USA. Doctor por la *University of Oklahoma* – USA.

Arte es acción comandada por la voluntad del hombre, la cual puede resultar o no en un objeto. El hombre primitivo, llevado por sus necesidades básicas, trabajó con materiales primarios, transformándolos en objetos que lo ayudaban. Desde que el hombre se volvió consciente de su vivir en sociedad, él necesitó comunicarse. Con esta finalidad trabajó con gestos y sonidos.

Música es acción humana expresada por sonidos, silencios y ritmo. Esta acción puede resultar en un objeto comunicante, en una forma musical. En el proceso de construcción de este objeto, la composición, el hombre usa su razón. El compositor, como todo artista, es consciente de aquello que construye. No obstante, el vehículo a través del cual el producto final se comunica es la percepción. El objeto, la composición, es hecho para ser percibido.

El proceso de comunicación, mecánico o humano, tiene tres fases: primera, la fuente, que produce el objeto comunicante (en música, el compositor); segunda, el mensaje, que contiene las informaciones dadas por la fuente (la obra de arte en sí, la ejecución musical); tercera, el receptor (la audiencia), quien, si está en sintonía, recibe las informaciones contenidas en el mensaje.

En una forma musical un elemento de información es un evento nuevo, como un son nuevo, un color orquestal nuevo, una disposición del silencio nueva, una combinación nueva de estos sonidos, colores y silencios. El universo contiene informaciones infinitas. Es necesario reducir el espectro para ser percibido por el hombre. La forma es una limitación del espectro. Cuando un mensaje contiene más o menos informaciones que la capacidad media de percepción del hombre, él selecciona parte o pierde su interés por el mensaje.

Umberto Eco, en *Obra Abierta*, explica que un objeto, como una nueva forma, necesita un mínimo de redundancia (reiteración del material o acontecimiento) para ser percibido como una individualidad. Cuanta más redundancia contiene el mensaje, más directamente él comunica, pero contiene menos informaciones.

Un mensaje referencial contiene un mínimo de informaciones, reduciendo la posibilidad de errores. Un mensaje emocional, de la obra de arte, trabaja en otra dirección. Con menos redundancia y más posibilidades para diferentes interpretaciones, la cantidad de informaciones tiende a aumentar. La sonata clásica, por ejemplo, es una forma musical bastante previsible. Su re-exposición puede ser incluso una exacta repetición de la exposición, únicamente reafirmando la tonalidad de la tónica. Hay compositores que, sin embargo, muchas veces hacen algunas alteraciones en la re-exposición, lo que, sin dejar de delinear la forma, ofrece nuevos elementos de sorpresa, nuevas informaciones.



Abraham Moles, en *Information Theory and Esthetic Perception*, define “mensaje” como un grupo ordenado e finito de elementos perceptibles escogidos en un repertorio e incorporados en la estructura. Este mensaje es usado para modificar el comportamiento del receptor. Es medido por la cantidad de nuevas informaciones que contiene.

La función de un mensaje es estimular al receptor con alguna nueva información, estimulando el pensar y evitando la inercia psicológica. Una pieza musical, como todo trabajo de arte, es un mensaje; así, debe ofrecer estímulos al receptor, a la audiencia. Haciéndose un evento ambiental banal, esta música pierde su función primordial, esto es, la de ofrecer elementos perceptivos a la mente humana. En este sentido, podemos entender el argumento de Marshal McLuhan cuando él dice:

Es importante notar que artes y ciencias sirven como anti-ambientes que nos hacen percibir el ambiente... Cuando vivimos en un museo sin paredes, o tenemos música como parte estructural de nuestro ambiente, nuevas estrategias de atención y percepción tienen que ser creadas.  
... El artista como un creador de anti-ambientes, nos permite percibir lo mucho de nuevo en el ambiente, activándonos en nuevas situaciones.

McLuhan percibe exactamente lo que está aconteciendo con el arte en nuestros días. Vivimos en una sociedad consumista, en la que las personas son educadas para comprar y comprar más. Propagandas comerciales dirigen la sociedad de consumo. Cuanto más accesible el producto, más fácilmente él puede ser consumido. En esta sociedad, incluso, el arte es un producto a la venta. La música se hizo abundante en este mercado, de tal forma que difícilmente puede ser evitada. Se hizo ambiental, consecuentemente banal.

Debemos comparar la música como un acontecimiento antes y después del apareamiento de los medios mecánicos de comunicación, el vehículo de la comercialización de la música.

Antes del siglo XX, cuando el hombre quería música, él mismo la producía, o él iba a una sala de conciertos. No existía una máquina que produjera música para él. El medio ambiente también era menos ruidoso. Existía menos música y máquinas. Música era un “ante-ambiente” porque era diferente de la naturaleza, era un nuevo producto de transformaciones del sonido y del ritmo. Música era un acontecimiento ocurrido en un dado momento, causando una nueva orden sonora.

La realidad sonora se ha modificado desde el final del siglo XIX cuando las máquinas aparecieron: fábricas, coches, etc. En ese mismo tiempo son inventados aparatos que transmiten y archivan el sonido mecánicamente: el gramófono en 1899, la radio en 1919, la grabación eléctrica en 1925, el cine hablado en 1927, la televisión en 1936. Estos

acontecimientos llegan para facilitar el acto de oír música y, consecuentemente, cambian el comportamiento de su oyente. Él no necesita más ir a la sala de conciertos o tocar su guitarra para escuchar música. Basta conectar la radio o el tocadiscos y la música está allí.

Al mismo tiempo en que nuevas máquinas son inventadas una nueva especie de sociedad se desarrolla, la sociedad de consumo, en la que el comportamiento del hombre es dirigido por los medios de comunicación. Técnicas de propaganda son desarrolladas a tal punto que se puede dirigir al pueblo en cualquier dirección; en esta sociedad el ejercicio de la libertad de opción se hace más y más difícil y raramente el hombre se da cuenta de que está siendo dirigido.

Es difícil evitar la música hoy. La música nos rodea en casi todos los lugares y situaciones. Hay música en la radio, televisión, sistemas estereofónicos en tiendas, coches, restaurantes, e incluso en fábricas.

Jack Bornoff, en *Music and 20th Century Media*, comenta que existen corporaciones, como la Muzak Corporation of America, que tienen métodos eficientes para saturar al público con música. Sus métodos son programados de acuerdo con la cantidad máxima de música que el cerebro humano puede soportar en un dado tiempo.

La música es hoy parte de nuestro medio ambiente y las personas raramente ponen real atención a este fenómeno. Muchas veces la música ha sido elemento de contaminación sonora. En ciertos conciertos de Rock o en una discoteca la cantidad de sonidos amplificadas alcanza niveles peligrosos para la audición humana. Las personas raramente ocupan su tiempo apenas escuchando música. Se convirtió en una costumbre escuchar música mientras se trabaja o mientras se lee un libro: música de fondo. Normalmente este tipo de audición es difusa. Se oye pero no se escucha. Bornoff observa que existen personas para quienes el sonido musical es primeramente el de los altavoces, sintiendo real decepción cuando, visitando una sala de conciertos, descubren que la “cosa” es diferente.

Como todo producto de la sociedad de consumo, la música comercial aparece con envoltorios atractivos con la finalidad de estimular a las personas a comprar. No solamente las carátulas de disco, sino también los arreglos musicales son envoltorios atractivos. En muchos casos el arreglo musical no es hecho por el compositor, sino por otro músico. Los arreglos frecuentemente enmascaran la idea original, que es transformada en un producto fácil para oír y bueno para vender.

Stewart Smith, en un artículo publicado en *Music Educator's Journal*, de diciembre de 1972, titulado “*Too Much Music*”, comenta:

Este diluvio de música alcanza tal proporción que su audiencia puede hoy causar mayor impacto que su presencia.

Podemos usar este comentario para justificar acontecimientos musicales tales como 4'33'' de John Cage, que es delineado básicamente por dos gestos: la puesta del ejecutante en el palco y su salida después de determinado tiempo. El total silencio del intérprete entre estos dos gestos crea una tensión gradual. Cuando la audiencia protesta, está reaccionando al estímulo recibido: la audiencia de acción por parte del intérprete.

El uso del silencio como elemento de construcción musical no es nuevo. Los trabajos de Mozart y Beethoven abundan en silencio como parte de la forma. Los compositores usan viejos y nuevos elementos con la finalidad de crear nuevas informaciones. La atención de la audiencia es estimulada por nuevas estrategias musicales. La tríada es hoy un evento musical banal. Sin embargo, muchas veces la hemos escuchado en músicas contemporáneas como algo eficaz exactamente por su colocación, por ejemplo, entre dos clústeres de sonidos. Su aparición puede ser un acontecimiento realmente nuevo en tal contexto.

Evitar la inercia psicológica, estimular la percepción humana, y crear nuevas estrategias de atención son funciones del arte. La sociedad es dinámica, transformándose constantemente, y el hombre tiene que adaptarse a esta sociedad. No siendo un hombre perceptivo, no teniendo capacidad para optar, él puede ser dirigido y pierde su libertad. Cuando el hombre hace arte, él tiene libertad de expresión y él expresa su libertad. Él crea nuevas formas conteniendo su expresión, su percepción de mundo. Cuando el hombre disfruta del arte, él está usando su libertad de crear imágenes, él se está poniendo en relación con un objeto estimulante, el cual contiene la percepción, el punto de vista, el comportamiento de otro hombre. La práctica del arte es un ejercicio de la libertad, y el hombre debe ser estimulado a ejercer su libertad.

Creemos que la solución de este problema no está en evitar o prohibir la música comercial, sino en educar a los jóvenes para que estén alerta con relación al impacto de la moda y de lo que es el fenómeno musical en sus más profundas raíces. En esto las escuelas de la educación básica y de la enseñanza secundaria y las universidades en general están fallando. La música y el arte en general son vistos como diversión, como recreación. Deberían ser vistos como un fenómeno educativo paralelo al fenómeno científico.

Los profesores de matemáticas en las escuelas de la enseñanza fundamental hacen que los niños perciban antes de que analicen las cantidades numéricas. Sin embargo, raramente un profesor estimula a los niños a percibir el sonido, el ritmo y el espacio, tan importantes como

el fenómeno cantidad en sus vidas. Los niños deberían ser estimulados a percibir los elementos de la música y a crear sus propias formas.

Gran cantidad de escuelas de la educación básica y de la enseñanza secundaria ofrecen a sus alumnos exactamente aquello que ellos escuchan en la televisión y en la radio. Estos niños reciben un material listo y aprenden solamente cómo repetir, no cómo ser creativo.

Otras escuelas niegan todas las manifestaciones populares e intentan forzar a los alumnos a escuchar “música clásica”. Si esos alumnos no trabajaron todavía con el proceso creativo a partir de los elementos sonido y movimiento, si no fueron educados para una atención concentrada al escuchar música, ellos difícilmente podrán motivarse para un real placer musical. Esto es lo mismo que ofrecer problemas de raíz cuadrada a niños que aún no conocen operaciones básicas de matemáticas.

No estamos con esto negando la importancia de los coros, bandas y orquestas en las escuelas. Criticamos apenas la falta de preparación básica entendiendo el arte como un fenómeno. Los niños deben ser envueltos en el proceso creativo, trabajando con materiales básicos. Siendo estimulados a crear, y dándoles conceptos básicos, ellos se hacen más conscientes de su ambiente y desarrollan su crítica. Así, cuando escuchan cualquier especie de música, ellos tienen herramientas para criticar y juzgar. Nuevamente, el ejercicio del arte debe ser el ejercicio de libertad, una libertad consciente.

La misma crítica, en un nivel mayor, se puede hacer a las universidades. Normalmente las escuelas de arte tienen como objetivo entrenar a profesionales, lo que es necesario. No obstante, como entidades educativas podrían expandir su influencia sobre la universidad y sobre la comunidad. Deberían ser ofrecidos a la comunidad cursos de desarrollo perceptivo y apreciación musical. La escuela de música debería incluso ejercer mayor influencia en la radiodifusión y también ofrecer programas de enseñanza basados en el proceso creativo.

Concluyendo, la música como un fenómeno artístico estimulante no está muerta. Los compositores continúan creando nuevas formas perceptivas. La audiencia, no obstante, día a día se hace menos perceptiva, motivada por la imposición de una gran cantidad de música banal. El debilitamiento de la capacidad perceptiva priva al hombre de uno de los elementos de su inteligencia, hecho que debe ser examinado con más cuidado en los programas educativos.

#### ABSTRACT

*Music: a change of Attitude in Modern Society*

*Music has as one of its functions to develop the power of perception in individuals. This function has been reduced to repetitive patterns of musical forms due to commercial broadcast and phonograph disc. New musical events and a more perceptive education should happen in order to improve the power of perception.*

### B.3) Comentarios en tres ediciones de partituras de obras suyas

*Revista Goiana de Artes*, 5(2): 211-225, jul./dic. 1984.

#### TRES PIEZAS DE ESTÉRCIO CUNHA

##### RESUMEN

Son presentadas tres piezas del compositor Estercio Cunha, en las que, usando el lenguaje dodecafónico, se propone además la valoración del silencio y del espacio.

Las tres piezas aquí presentadas tienen como base sonora agrupamientos dodecafónicos. Pensamos el dodecafonismo, y cualquier otro sistema musical como nada más que un código sobre el cual la composición será elaborada. Cada composición debe tener su propia organización interna que la liberta del sistema de base.

En *Música para Piano n. 49* los sonidos de una serie son gradualmente agrupados e interpolados entre sí. El mayor impacto, sin embargo, es dado por el silencio: espacios vacíos o sonoridades casi silenciosas. Más allá de ello, buscamos, con un mínimo de material, explorar algunas posibilidades de timbre del piano.

En *Música para Clarineta e Piano*, una serie básica y variada interpolando sus sonidos que gradualmente se transforman en otro orden. Bajo un pulso muy lento se desarrolla un ritmo nervioso y una dinámica de contrastes.

En *Música para Flauta e Piano*, nuevamente una serie básica se transforma en nuevos agrupamientos. El contraste de dinámica es una constante. En esta pieza otro elemento es valorado: el espacio. La posición de la flauta en puntos diferentes, además de influenciar la dinámica, ofrece una perspectiva de espacio.

##### ABSTRACT

##### *THREE MUSICAL PIECES by Estercio Cunha*

*In these three pieces the author uses a modern style in which he emphasizes silences and space as elements of expression.*

*Revista Goiana de Artes*, 6(1): 43-55, ene./dic. 1985.

### **TRES PIEZAS PARA SOPRANO, FLAUTA Y GUITARRA**

Estercio Marquez Cunha\*

Las Tres Piezas para Soprano, Flauta y Guitarra son independientes entre sí, formando sin embargo un conjunto homogéneo. Existe una proporción de duración entre la primera y las dos últimas piezas. Solamente en la pieza central un texto es usado. En la primera y tercera pieza la voz es tratada como un instrumento musical al nivel de la flauta y de la guitarra. En las tres piezas, en aspectos diferentes, hay una búsqueda de la valorización del timbre de cada instrumento y de los tres como un todo.

Lo lento de la primera pieza es dado en una atmósfera melódico-modal, con un ritmo monótono. En la segunda pieza, el ritmo todavía lento está en función del texto casi declamado. En la tercera, el ritmo es más rápido y nervioso, con una dinámica de contraste puntillada en los tres instrumentos.

\*Profesor Titular del Instituto de Artes de la UFG. Mestre por la *Oklahoma City University*-USA. Doctor por la *University of Oklahma*-USA.

**EL OFICIO DEL HOMBRE**

Estercio Cunha\*

Pienso que, justificación o análisis previo de una obra, la invalida mientras le roba la novedad, la ambigüedad, la calidad de ser interpretada. A pesar de ello, me piden una nota inicial para la presente edición. Así me justifico.

Observo que, en nuestro medio, la fe religiosa y la representación de la fe muchas veces se confunden: auto y oficio, significación y simbolización se contienen en un mismo acto. Me siento emocionalmente instalado en esto que la razón me hace analizar.

Intento en esta obra simbolizar la poética del Evangelio – para mí, un acto de fe: *El Oficio del Hombre*.

**PERSONAJES**

P1 (Personaje n. 1).

Discípulos de P1, destacándose:

F1 – joven flautista,

P2 – el que traicionará,

P3 – el débil.

P4 – el que se exime de la culpa.

4 mujeres (escenas I y XI).

3 acusadores (escena VII).

Multitud (coro).

El palco debe estar vacío. En el centro un plano más alto, donde P1 permanece durante toda la acción central.

La pieza debe ser tratada como una acción musical coreográfica.

Escena 1

Una multitud, que tiene ante sí cuatro mujeres, entra en procesión por detrás del público, cargando una enorme cadena y cantando:

== =

\*Compositor, Profesor Titular del Instituto de Artes de la UFG.

## B.4) Dos textos en anales académicos

### INFLUENCIAS CULTURALES EN LA FORMACIÓN DEL PROFESOR

#### Estercio Marques Cunha

A partir de las críticas de Emanuel Kant, se reconoce que el conocimiento no se procesa apenas en la razón, sino también en la percepción. Se puede decir, hoy, que raciocinamos aquello que antes percibimos. El proceso de significación es de la percepción. La gnoseología llama de estético al conocimiento que adviene de la percepción y noética al conocimiento dado por la razón. La percepción y la razón son, por lo tanto, dos etapas del conocimiento. Cuando el individuo ultrapasa la fase de reaccionar a estímulos externos y comienza, por su voluntad, a actuar sobre el medio, él está percibiendo. En esta relación él forma su campo de significación. De ese actuar conscientemente, de ese actuar transformador, surgen objetos facilitadores y objetos que comunican ideas: arte.

La civilización está compuesta de hechos y de arte-factos: objetos facilitadores y objetos comunicantes. Se puede decir que el proceso del conocimiento humano es una espiral: percepción-razón-inteligencia-conocimiento-cultura-percepción. Nuestra generación, por ejemplo, percibe la luz eléctrica y la luz solar, ambas como hechos ambientales, naturales. Esa misma generación ve, como un hecho fantástico, la llegada del hombre a la luna. El conocimiento, los hechos y los artefactos que se hacen comunes para algún grupo o para la humanidad es lo que llamamos cultura.

La Universidad debe ser pensada como generadora de bienes culturales. Es el lugar de reflexionar, pensar, dinamizar la cultura, y, a través de esa reflexión, crear nuevos hechos y artefactos que se integren en la sociedad. Universidad – Universo – Unidad como diversidad: lugar donde se promueve, a través de la reflexión, de la investigación, la unidad del conocimiento. Arte y Ciencia son principios divergentes: el primero es del Hacer, del Crear; la segunda es de la reflexión, del Análisis. Son divergentes, pero no son antagónicas. El conocimiento como un todo se da a través de ciencia y arte, en cualquier ramo del saber. La enseñanza superior deber ser consecuencia de esa reflexión e investigación. Educación Superior es Universidad y no únicamente enseñanza del tercer grado. La Universidad, en la actualidad, parece estar más ocupada con la formación de técnicos de lo que con reflexionar sobre las técnicas. Se forman técnicos-especialistas: individuos que sólo saben aquella técnica y ni tan siquiera saben para qué o para quién aquella técnica se aplica. En esta estratificación



técnica aparecen cursos como, por ejemplo, Decoración de Interiores, o incluso Música Popular, que nada más son que asignaturas de un curso. Es difícil entender el título “Curso Superior de Música Popular”. El argumento a favor de tales cursos es la procura del mercado de trabajo. Este pensamiento se distancia de la Universidad, la cual debe formar el profesional como Ciudadano-Conocedor. Si la sociedad para la que se forma ese Ciudadano-Conocedor no necesita de artistas, filósofos, científicos, entonces esa sociedad no necesita la Universidad.

Tomás de Aquino, en su división del conocimiento, agrupa en el *Quadrivium* la Música, la Geometría, la Matemática y la Astronomía. Son estudios afines, porque trabajan con el espacio y el tiempo. En ningún momento él recomienda, por ejemplo, cómo hacer o enseñar técnica musical. Él recomienda el estudio del fenómeno existente. Es difícil pensar, en Brasil, en una “Educación Superior” mientras no se repiense la enseñanza secundaria. Este es el momento de aprender técnicas, habilidades, y no el momento de “entrenar” para la selectividad de un curso superior. El ciudadano aprende técnicas, habilidades, y en un determinado momento él debe reflexionar sobre esas técnicas y habilidades, y relocalarlas en el Universo Humano. Este es el momento de la Universidad: reflexión, investigación y acción que generen profundizar en el conocimiento, devolviendo a la sociedad nuevos bienes culturales.

Frederico Schiller, en el siglo XVIII, dijo que, para hacer racional al hombre sensible, el único camino a seguir es hacer de él un hombre estético. No importa cuáles son las influencias culturales en la formación del profesor. Lo que importa es ofrecer instrumentos para que él sea un Ciudadano-Conocedor: un individuo capaz de percibir, reflexionar y transformar la realidad de su tiempo. Un individuo capaz de escoger, de ser árbitro de sus acciones.

= = =

## X ENCUENTRO ANUAL DE LA ANPPOM

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

---

---

### ALTERNATIVAS CONTEMPORÁNEAS PARA LA MÚSICA EN LA UNIVERSIDAD BRASILEÑA

---

---

Estercio Marquez Cunha\*

Goiânia, 27-30 de agosto de 1997

UFG

---

---

Quiero creer que cuando hablamos de Música en la Universidad, estamos pensando en una actividad del hombre, necesaria, como todas las Humanidades. Quiero creer que no estamos hablando de estrategias para crear más empleos, sino de una actividad fundamental para el individuo, para el ciudadano: la acción creativa, la acción de comunicación, el más profundo sentido del *Ars* occidental.

Es redundante, pero es bueno recordar que hablamos de la necesidad del arte en una contemporaneidad donde la ética parece no estar presente en las mentes de los dominantes. El hombre fascinado por la máquina; la máquina sustituyendo al hombre en el trabajo. El hombre sin empleo porque, como la máquina no tiene sueldo, aumenta el lucro de la empresa. En una sociedad más humana se pensaría en disminuir la jornada de trabajo sin dispensar obreros o reducir salarios. Ese obrero tendría más tiempo para una acción creativa; las máquinas – intervenciones de los hombres – son bienes de la humanidad, y para la sociedad como un todo, deberían servir.

Es también redundante, pero es necesario recordarlo, que hablamos de arte y contemporaneidad en una época y local en que la Universidad deja adormecida su función de reflexión de la sociedad, de generadora del saber, y se vuelve para la formación de técnicos. La sociedad busca ansiosamente esta Universidad, como oportunidad de un mejor empleo en el futuro. Hablamos de un local y una época en que los jóvenes gastan su tiempo preparándose para la selectividad para la Universidad, cuando podrían hacer cursos técnicos laborales, si ellos existieran y hubiera valoración profesional para el técnico.

Si buscamos alternativas, es porque existe crisis. Entiendo alternativas contemporáneas como alternativas de la actualidad.

Pienso que el título de esta sección podría ser pensado como “Alternativas contemporáneas para la Universidad Brasileña”, pues la crisis es de la concepción de Universidad y no solamente del estudio de la música.

La Universidad brasileña cada vez se orienta más al mercado de trabajo, volviéndose formadora de técnicos. Por otra parte, esta Universidad es presionada para buscar recursos propios, y la Universidad Pública es amenazada con la privatización. Esta Universidad de una sociedad de capitalismo salvaje, si se privatiza, favorecerá a los más privilegiados y, naturalmente, los cursos formadores de las llamadas profesiones nobles, las cuales también están en crisis con el mercado de trabajo. Sin embargo, es esta Universidad la que forma, entre otros profesionales, a aquellos que dirigen a la enseñanza básica y que construyen al ciudadano (¿Siendo privatizada, esta Universidad formará profesores?). En la formación de este ciudadano es necesario que se desarrolle su percepción generadora de significados, su capacidad de optar, su poder de decisión – capacidades conectadas a la práctica del arte y a la percepción estética. Parece que esta sociedad y sus gobernantes no reconocen la importancia de promover tales cualidades en los ciudadanos. Los profesores de la educación artística formados por la Universidad no son pocos, pero no tienen espacio para trabajar. La práctica de arte en las escuelas prácticamente no existe. Además de eso, esta práctica del arte debe estar presente no sólo en las escuelas, sino también en todas las acciones sociales: en las cárceles, en los hospitales, en los grupos de tercera edad, en las fábricas (si hubiera tiempo libre y remunerado, está claro, para el obrero), etc.

Hablamos del arte como elemento de formación del individuo. Además de eso, debemos cuidar de este arte como producto generador de sensaciones estéticas. Para ello, en música es necesaria la formación del instrumentista, del compositor y del musicólogo.

Si la música es un fenómeno existente y necesario para la sociedad, debe ser practicada, reflexionada y preservada en la Universidad. Es necesario que el alumno de esta escuela de música tenga ya una preparación técnica anterior, una práctica musical ya desarrollada (como en todas las otras actividades; yo me refiero a los cursos técnicos) para que en la Universidad él pueda perfeccionar su práctica, reflexionar sobre la música en sus especificidades y funciones.

No sé si en nombre de una supuesta modernidad conectada al mercado de trabajo – lo que vale también para la propaganda de la mercadería – o buscándose mantener su espacio, las escuelas de las Universidades inventan nuevas especialidades que en realidad son apenas asignaturas de un curso, especialidades de un saber no codificado.

Específicamente en música, yo no entiendo el porqué de cursos tales como graduación en música popular, música e informática, etc. Tales asignaturas son apenas aspectos del *corpus* música y como tal deben ser incorporadas en el currículo de los cursos superiores – incorporadas, y no compartimentadas.

Concluyendo, si la Universidad se orienta al tecnicismo lucrativo, entonces no hay lugar para las humanidades, incluyendo la música. Resta saber si la sociedad lo quiere así, o si fue moldada para aceptarla de esa forma. ¡Para esa sociedad es importante que el joven sólo sepa leer, escribir y hacer las cuatro operaciones matemáticas (sin percibir o cuestionar) para que sea mano de obra barata! Este joven está quemando al indio dormido, “de broma”; este joven se droga desde niño; este joven se “sensualiza” y se prostituye antes de la pubertad. Este joven hace carreras de coche, cuando lo tiene, o surfeando sobre trenes, reventándose en aventuras. Este joven está inhalando pegamento para engañar al hambre. Entonces, esta sociedad no va bien. Está llena de angustias. ¿Hacer de estos niños ciudadanos creativos, capaces de percibir, cuestionar y decidir no formaría a ciudadanos felices?

Pero una Universidad humanizada contiene las Humanidades, incluyéndose la Música. Y, en esta Universidad la “alternativa contemporánea para la música”, pienso yo, es construir buenos currículos que propicien el estudio en profundidad del fenómeno música, en todos sus aspectos, como una práctica humana del pasado y del presente. El universitario que viene para este curso ya tendría un buen nivel técnico, construido a través de buenos profesores formados por la Universidad, los cuales se orientan a la educación básica.

Que la Universidad – diversidades y unidad – ciencia y arte, cumpla su papel secular de promotora del hacer, del pensar, del construir en la sociedad.

\* ESTERCIO MARQUEZ CUNHA, Compositor. Doctor en Artes Musicales por la *Oklahoma University*. Profesor Titular jubilado de la UFG. Pertenece al Cuerpo Docente de la Maestría en Artes – Música y Artes Visuales, de la UFG.

## B.5) Una presentación y una solapa de libros de otros autores

### PRESENTACIÓN

#### UNA AUDICIÓN MUSICAL

Ser invitado para presentar el libro *A teia do tempo e o autista: música e musicoterapia*, de Leomara Craveiro de Sá, mucho me honra. ¿Pero, por qué yo, un músico-compositor? Esta es una obra, una bellísima obra *rizomática*: una raíz multifacética, que conecta varias áreas del conocimiento, para entender al autista como un ser diferenciado, como todo ser humano. No existe conocimiento aislado en un universo de relaciones. Si soy invitado, repito, mucho me honra, pero me debo justificar.

Desde que se graduó, en Goiânia, la primera promoción de especialistas en Musicoterapia, de la que formó parte Leomara, mantengo una buena relación con esos profesionales. Además, mis convicciones musicales me llevan a creer en la acción de la musicoterapia. En mi concepción, la música es un fenómeno percibido en el tiempo y puedo decir también que música es tiempo percibido. La percepción de una estructura temporal acontece en las relaciones de una memoria próxima: relaciones estructurales de la forma que limita ese tiempo en el juego de las redundancias e informaciones.

Si la música es percibida, ella también tiene una materialidad, que, organizada por la acción de un individuo, se presenta como una unidad, una forma. Sonido, como toda vibración percibida; ritmo, como movimiento; silencio, no como ausencia, sino como relatividad. Es con esa materia que se construye la música.

La música, como todo fenómeno artístico, es un objeto que intermedia entre un acto poético y una percepción estética. Si la música, como todo objeto de arte, es fruto de un acto poético, que se ofrece a una percepción estética, entonces, puedo decir que ella es un objeto comunicante.

Los lenguajes son sistemas de comunicación: lenguaje hablado, lenguaje gestual, lenguaje visual... lenguaje musical. El acto comunicacional se hace a través de mensajes que contienen informaciones. Estas, a su vez, tienen niveles diferenciados de significación. Entiendo significación, como un proceso, e inteligencia, como una cadena de significancias. Cada individuo es una inteligencia con sus potencialidades e historia de vida, y su relación con el objeto comunicante es individual.

Es necesario observar que el material de la música es el mismo del lenguaje hablado. Si música es un fenómeno comunicante, un estímulo para las percepciones y si esas percepciones suceden en el tiempo, en las relaciones de la memoria, entonces la música puede ser utilizada como un intermediador entre individuos, un estimulador de percepciones y de reconducción de la memoria.

Algunas de esas relaciones aquí establecidas por mí son encontradas en la lectura del presente libro. Se trata de un estudio sobre interpelaciones temporales, sus posibilidades comunicacionales y terapéuticas. Estudios que se apoyan en la filosofía de la diferencia y son respaldados, principalmente, por el pensamiento del filósofo Gilles Deleuze y del psicoanalista Félix Guattari.

Según la autora,

El autista demarca su territorio de aislamiento a través de tiempos singulares [...] La música y sus fuerzas multitemporales, al ser utilizadas como terapia, se vuelven un terreno propicio para la emergencia de líneas de comunicación y de fuga, provocando transformaciones en la vida del autista.

Leomara habla de música, de comunicación, de musicoterapia, pero, sobre todo, del respeto al individuo autista, diferenciado como todo ser humano – ¿“autismo o autista?... he aquí la cuestión”. Para llegar a tales reflexiones, la autora trata del espacio y de la razón musicoterápicos como un área interdisciplinar, donde la música es considerada un campo de percepciones, de comunicaciones y de transgresiones; un lugar donde el hacer musical, la improvisación y la construcción llevan a individuos (terapeuta y paciente), recíprocamente, a interferir, a sumar o cruzar, en gestos y sonidos, tiempos diferenciados, provocando la emergencia de sentidos y significaciones.

Este es un trabajo sobre micro-percepciones, tiempo, música, terapia, sentidos, significaciones y relaciones humanas. Un fascinante estudio en el que la autora nos lleva a reflexionar profundamente sobre el ser humano autista.

Estercio Marquez Cunha

CUNHA, Estercio Marquez. Solapa del libro. In: LINHARES, Robervaldo. *Poemas de amor e variações*. Goiânia: Ponto & Traço, 2004.

Leo los poemas de Robervaldo Linhares y, de inmediato lo inevitable, hago paralelos entre las interpretaciones del pianista y las sutilezas de su poesía.

¿Dónde queda el límite entre música y poesía? (¡Ni sé si hay límites!). Ambos son hechos de sonidos y ritmos revelados en el fluir del tiempo. Ambos son tiempo revelado. La poesía es hecha de palabras-significados. ¿Pero, y el neologismo? ¿La música sería siempre un neologismo? (¡No lo sé!). De cualquier modo, menos mal que existen la música y la poesía.

De inmediato tengo la sensación de que Robervaldo trabaja con las contradicciones y paralelos. Él comienza citando Rilke: “no escriba poesías de amor...”. Y, tercamente, sólo habla de amor y contradicciones – “Mi vida es un océano sereno/ de bravías mareas”.

Poemas de Amor y Variaciones. ¿Variaciones sobre el tema Amor? ¿El amor tiene variaciones? Dejo para el lector la oportunidad del descubrimiento; el gusto que siento al percibir la belleza de estos poemas. Este es un libro escrito por un músico-poeta, repleto de música en los títulos, en la forma, pero principalmente en la esencia: en el fluir del ritmo y del sonido. Más que esto, un libro escrito por un hombre que no tiene miedo de amar y de hablar de amor. Si cada poema es, en sí, una “Revelación”, el conjunto revela a un personaje extraordinario, terco, que se narra en amores, dolores y pasión. Ama tanto que renace en la memoria de la propia ventura-desventura: “¡Cuando todo duele en mí/ yo soy río fluente riendo del dolor!”

Bienaventurados los que aman y se creen, pues están vivos.

ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

Robervaldo Linhares, pianista y poeta, se ha presentado como recitalista en diversas ciudades de Brasil y del exterior y obtuvo varios premios de nivel nacional e internacional. Gran intérprete y divulgador de la música contemporánea, se deben destacar sus interpretaciones de obras de Seymour Bernstein, Almeida Prado, Koellreutter, Ronaldo Miranda, Edino Krieger, Guerra Peixe, Gilberto Mendes, Claudio Santoro. Defendió su disertación de maestría sobre el repertorio para piano solo del Grupo Música Viva – en la Universidad de Río de Janeiro y actualmente es profesor de Música y Artes Escénicas de la Universidad Federal de Goiás.

**ANEXO C – PARTITURA MANUSCRITA DE *O GUARDA-NOITE* (1977), DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA**

Presentamos, a continuación, una copia de la partitura manuscrita de *O Guarda-Noite*, de la misma manera que aparece en el Anexo I, al final de la segunda edición del libro *O Peixenauta*, de Yêda Schmaltz, publicado en Goiânia, en 1983.

Consideramos que la partitura manuscrita tiene aquí el valor de documento. Siempre que el acceso al original de una obra se posibilite, tenemos la oportunidad de quitar dudas directamente de las anotaciones del compositor. Por mejor que sea o esté editada una copia en el ordenador, no se puede comparar con un manuscrito firmado por el propio compositor. El original mantendrá siempre su debida importancia y significado. Por esto lo presentamos aquí, en este Anexo.




## O Guarda-Noite


Para uma voz feminina, pequeno coro feminino,  
uma flauta, um violão


Estêrcio Marquês Cunha


baseado no poema 'o guarda-noite'  
de Sida Schmalitz


### convenções


 - fala obscura. Não deixar perceber o que se fala, exceto onde indicar a palavra


 - susurrar (aspirado)

 - fala quase canto. Seguir a direção dos rimas.

 - vogal prolongada, sem altura definida. Seguir a direção da linha.

 - (violão) - Ocoitar levemente a unha na corda vibrante.

 - notas harmônicas sem duração definida.

 - ondulação sonora na flauta.

Sendo possível pede-se efeitos de luz - claro/escuro - sobre as ações em destaque. Mas nunca luz colorida.

Estêrcio Marquês Cunha













## ANEXO D – PARTITURA EDITADA DE "EL SERENO" (SIBELIUS), DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

(Adaptación y traducción de *O Guarda-Noite*, para el español, de Martha Martins de C. A. G. Barretto)

Una vez traducido el ciclo de poemas *O Guarda-Noite* del portugués al español, hemos decidido también hacer una adaptación de la partitura al español. A pesar de la gran semejanza existente entre las dos lenguas, algunos cambios debidos a la prosodia musical se han hecho necesarios en la partitura. Las modificaciones han sido pocas y con pequeños cambios. Citamos, a continuación, las partes donde hemos tenido que hacer alteraciones para adaptar la obra al español:

- al inicio, en el primer verso, cambiamos el ritmo y la melodía de la parte del coro. En portugués, el inicio era en anacrusa, "*O guarda-noite*", y en español se hizo necesario quitar la primera corchea, empezando con tesis: "El sereno";

- también en la parte del coro, en los dos últimos versos de la primera página: "está vacía / de la luna.", cambiamos el ritmo de tresillo, donde en portugués se decía "*está vazia / da lua*", para un grupo de cuatro semicorcheas en español;

- en la página 3, en la parte del canto, hemos hecho tresillos en los compases 15, 17 y 18, para adaptar el texto en español a la melodía;

- también en el canto, en el compás 22, hemos cambiado la penúltima nota de "do" para "*la bemol*", para acentuar correctamente la palabra "sereno";

- en la página 4, en el compás 31, añadimos una corchea antes del tresillo, en el verso "a la Baudelaire", quedando en anacrusa. En portugués se hacía esta parte con tesis: "*a Baudelaire*", empezando directamente con el tresillo;

- en la página 5, en el compás 40, en la parte del canto hemos quitado la primera semicorchea que aparecía en el original, donde se decía en portugués "*despetalo*", para adaptar el ritmo del canto a la palabra "deshojo";

- en la página 5, en el compás 42, en la parte de la flauta hemos cambiado la penúltima nota. En el original teníamos un "*mi bemol*". Lo hemos sustituido por un "*re bemol*" para acentuar correctamente la palabra "mano";

- en la página 6, en el compás 44, en la parte del canto hemos cambiado la corchea del original por dos semicorcheas para poder decir la palabra "mano", que en portugués es monosílabo: "mao";

- y para finalizar, en la página 7, en el compás 49, se han cambiado las dos primeras notas del verso "*El Sereno*", para que la prosodia musical permaneciese correcta.

Todo lo que mencionamos sobre la traducción de un texto y la traducción del ciclo de poemas *O Guarda-Noite*, así como todas las observaciones que escribimos para la partitura editada de *O Guarda-Noite*, en el Capítulo V, pueden ser aplicados perfectamente a esta adaptación de la partitura del portugués al español aquí presentada.

"El Sereno", compuesta por el brasileño Estercio Marquez Cunha, pasa a ser una posibilidad a más en el repertorio del género Música-Teatro en los países donde el español es hablado. Así como en el Anexo B, donde presentamos todos los textos y artículos publicados de Cunha traducidos al español, el objetivo aquí propuesto, además de divulgar este género y la obra de Estercio Marquez Cunha para allende Brasil, fue también facilitar la comprensión, el estudio, la interpretación y el acceso a esta obra para los músicos, los actores y plateas que tengan el español como lengua materna o simplemente conozcan este idioma.






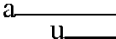



# El Sereno

para una voz femenina, pequeño coro femenino,  
una flauta, una guitarra

## Estercio Marquez Cunha

basado en el poema "*El Sereno*",  
de Yêda Schmaltz

### CONVENCIONES

-  - Habla oscura. No dejar entender lo que se dice, excepto donde lo indica la palabra.
-  - Susurrar (aspirado).
-  - Habla casi canto. Seguir la dirección de las señales.
-  - Vocal prolongada, sin altura definida. Seguir la dirección de la línea.
-  - (Guitarra) - Colocar levemente la uña en la cuerda vibrante.
-  - Notas armónicas sin duración definida.
-  - Ondulación sonora en la flauta.

Si es posible se piden efectos de luz - claro/oscuro - sobre las acciones en destaque. Pero nunca luz colorida.

\* Adaptación y traducción de *O Guarda-Noite*, para el español, de Martha Martins de C. A. G. Barretto.

## El Sereno

1

Estercio Marquez Cunha

1

Canto  
La cantante está  
escondida en el  
coro.

Coro  
El coro debe tener  
movimiento  
lento y uniforme  
del cuerpo.

Flauta  
La flauta y la  
guitarra ocupan  
el fondo de la

Guitarra  
escena, en lados  
opuestos.

*lento*

*mf*

*3*

El se-re-no guar-dan-do la no-che des-ve-la-da.

*rall. . . . .*

*pp*

2 *habla - con mucha ingenuidad*

Canto  
EN SU BOLSILLO... UNA TRÁS LA OTRA... LAS ESTRELLAS PERFILADAS.

Coro

Fl.

Guit.

*lento - divisi*

*mf* La

*lento*

*pp*

*pp*

3 *habla con cariño*

Canto  
PUES LA LUNA..

Coro

Fl.

Guit.

ca - lle es-con-di-da a- ver-gon-za-da es-tá va-ci-a de la lu -na.

*PPP*


*p*

4

Canto LANA-Y-TIERNA ESTÁ ACOSTADA EN EL PULGAR IZQUIERDO SOTURNO DEL GUARDA

Coro

Fl.

Guit. 

5

Canto NOCTURNO.  *lento - serenata*

Coro 

Fl.  *lento - serenata*

Guit. *(no interrumpir)*  *lento - serenata* *mf*

*El coro asume la posición de un vértice, escondiendo detrás a la cantante.*

*La flauta y la guitarra caminan para los lados del vértice, en actitud de serenata.*

F C G

*mf*

9

Canto  *mf* La

Coro 

Fl. *rall....*  *a tempo* *mf* 3 *rall.*

Guit. *f*  3

15

Canto

no - che es - tá so - la rien - do y el se - re - no re - ci - be el po - e - ma de quien me ro -

Coro

Fl.

Guit.

*p*

19

Canto

bó el sue - ño y que no es e - xac - ta - men - te el se - re - no

Coro

Fl.

Guit.

*cresc.*

23

Canto

pues es - tá dur - mien - do.

Coro

Fl.

Guit.

*mf*

29

Canto

Coro

Fl.

Guit.

*lento - arrastrado* *(divisi)*

Po - e - ma flor del mal' he - chor

La flauta y la guitarra caminan lentamente para el fondo.

31

Canto

Coro

Fl.

Guit.

*gutural - gemido*  
*rall.*

a la Bau-de-laire

Mientras la guitarra hace un solo, (no debe estar en lugar de destaque), el coro, que está en la posición se abre lentamente, mostrando a la cantante:

*C* → | *C* |

(inmediato al coro)  
*lento*

*mf*

33

Canto

Coro

Fl.

Guit.

*mf cresc.* *f* *mf*

38 *habla*

Canto UN LADRÓN POSÓ LA FLOR EN MI MANO.

Coro

Fl.

Guit. *rall.*

40

Canto Des-ho-jo la no-che co-mo un mal - que-rer. La cantante camina alejándose del coro, en dirección al público.

Coro Des-ho-jo la no-che co-mo un mal - que-rer. La flauta se acerca a la cantante.

Fl. *ppp*

Guit.

*(seguir el ritmo de la solista)*

Po-c-ma flor del

42

Canto Un ladrón posó la flor en mi mano. Durante la acción que sigue, el

Coro mal' he-chor crescendo y acelerando deben estar acompañados de agitación

Fl. *ppp* *hablar en la boca de la flauta, acompañando el ritmo de la cantante* gradual entre los participantes

Guit.

*crescendo y acelerando*

*divisi*

*normal*

*(sin interrupción)*

*p*

44

Canto

ma - no flor *f* mal *f* no - che

Coro

po-e-ma a la-drón hechor

Fl.

*mf* *mf* *f*

Guit.

*p* *f* *f*

45

Canto

*f* mal - que - rer

Coro

lo *normal*

Fl.

*mf* *ff*

hablar en la boca de la flauta

Guit.

*ff*

La cantante da la espalda al público.
---------------------------------------

El pi-to paranoico silba su grito grillo heroico. *ff* glissando lentamente

ben permanecer estáticos durante el "glissando" siguiente.

47

Canto

Coro

*divisi* a su i a c o i a i a a a

fa a c u o i a u i a a

*mf* *f*

paranoico

Fl.

*mf* *f*

Guit.

*f* *f* *p* tamborilear en las cuerdas

48

Canto *Lentamente*  
la cantante  
se vuelve  
para el público, y con  
expresión  
de angustia,  
habla en  
tono  
confidencial.

*afligido*  
De no - che el se - re - no no duer - me:

Coro *heroico*

Fl. *frulato*

Guit. *f* *p*

50

Canto *gutural - gemido*  
*Improvisar con risas*  
*lascivas y cantar vagamente*

*f* es di - ur - no di - u - tur - no y u - ni - for - me.

*rall. e dim.*

Coro

Fl.

Guit.

52

Canto *susurrando - con deseo*  
Tiene ojos de asteroide y cuerpo de celuloide el novio de la noche templada.

Gestos de desesperación en silencio.

Coro *divisi*  
a *p* celuloide (solo)

Fl.

Guit.



53

Canto

Coro *templada*  
no - che po - e - ma

Fl.

Guit.

54

Canto

La cantante busca el sonido de la guitarra y no lo encuentra. *con desesperación*  
Un ladrón posó la flor en mi mano.

Coro

Fl.

Guit. *f* *rall.* *p*

56

Canto

La cantante sigue buscando el sonido de la guitarra.

Coro *divisi*  
a i u o c  
*pp*

Fl.

Guit. *f* *rall. ....*

58

Canto

Coro

Fl.

Guit.

*pp*

*mf* *narrativo - explicado*

EL SERENO SIN NOMBRE CON SU NOCTURNO SOBRENOMBR

59

Canto

Coro

Fl.

Guit.

La cantante se acerca al coro, fatigada.

*pp*

*lento*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

EL SERENO NEGRO Y COLORIDO.

61

Canto

Coro

Fl.

Guit.

*habla normal - lento*

DE NOCHE NO RECUERDO EL SUEÑO Y

63

Canto **GUARDO AL SERENO POR EL OLVIDO... O ÍDO.**

Coro **La cantante camina hacia dentro del coro, el cual se cierra como una puerta.**

Fl.

Guit.

16/06/1977

## ANEXO E – UN POEMA DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

Para que encerremos este trabajo, en este último Anexo traducimos al español un poema del compositor, el *Canto I*, sacado de su ciclo de canciones *Quatro Estações* (Cuatro Estaciones), escrito en mayo de 1990. En esta fecha el compositor llegaba muy cerca de sus 50 años de edad. Es motivador percibir que él sigue recitando estos versos en su vivir. ¡Es inspirador saber que, en la madurez de sus casi 80 años de vida, Estercio Marquez Cunha todavía prosigue componiendo y creando poemas y músicas nuevas!

*Distante no azul*

*Eu fogo de som*

*Vermelho ou lilaz*

*Canto guerrearei*

Distante en el azul

Yo fuego de sonido

Rojo o lilas

Canto guerrearé

*Liberto de mim*

*Sem teias e peias*

*Vou longe do ninho*

*Som verde sonhar*

Liberto de mí

Sin teias y peias

Voy lejos del nido

Sonido verde soñar

*Além do infinito*

*Em canto maior*

*De fogo amor*

*Soldominarei.*

Para más allá del infinito

En canto mayor

De fuego amor

Soldominaré.

Estercio Marquez Cunha

Mayo de 1990.