



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Identidade latino-americana
na obra para violoncelo de José Bragato

Leonardo Medina

João Pessoa
2018



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Identidade latino-americana
na obra para violoncelo de José Bragato

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração Etnomusicologia, linha de pesquisa Música, Cultura e Performance.

Leonardo Medina

Orientadora: Dra. Alice Lumi Satomi

João Pessoa
2018

**Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação**

M491i Medina, Leonardo.

Identidade latino-americana na obra para violoncelo de
José Bragato / Leonardo Medina. - João Pessoa, 2018.
115 f.

Orientação: Alice Lumi Satomi.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. José Bragato. 2. identidade latino-americana. 3.
música latino-americana. 4. repertório para violoncelo.
5. tópicos musicais. 6. entre-lugar. I. Satomi, Alice
Lumi. II. Título.

UFPB/BC



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: **"Identidade latino-americana na obra para violoncelo de José Bragato"**.

Mestrando(a): **Leonardo Medina**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Dr.^a Alice Lumi Satomi
Orientador/UFPE/UFPB

Dr.^a Eurides de Souza Santos
Membro Interno do Programa/UFPB

Dr. Pedro Augusto Huff
Membro Externo ao programa/UFPE

Dr. Fábio Soren Presgrave
Membro Externo ao Programa/UFRN

João Pessoa, 13 de Setembro de 2018

*Un arco capataz sube la cuesta,
el arco que dictó, después y antes.
Un arco iris bravo y ondulante,
sabido de preguntas y respuestas.*

*La gloria enamoró a tu violonchelo,
El monumento tuyo es ser tanguista,
Y el mío, ser tu hermano, mi Bragato.*

Horacio Ferrer, *Soneto para el mejor en violonchelo y amor.*

*Y así termina el relato de este músico de Udinese
Que se escuda en su modestia y es más de lo que parece [...]*

*Maestro usted lo merece –y no me haga usted un desaire-
Una calle con su nombre necesita Buenos Aires*

Alberto Francisco Lande, *Del piano al chelo*

Dedicado a José Bragato (in memoriam) e a sua esposa, Gina Lotufo, por tudo o carinho e compreensão para realizar este trabalho.

Para meus pais, Suad e Orlando; meus irmãos Sebastián e Federico; meus sobrinhos Valentín, Juan Bautista e Sol; e Inaê; por todo o amor e apoio recebido neste tempo, fazendo possível chegar a cumprir esta meta tão desejada.

AGRADECIMENTOS

A todos os que direta ou indiretamente colaboraram para realização de este trabalho, e que me ajudaram durante toda minha trajetória a conseguir este logro:

Ao maestro José Bragato, e sua esposa Gina, por tudo o brindado, o recebimento sempre amável e extrema generosidade.

Aos violoncelistas entrevistados por seu aporte fundamental para esta pesquisa, Antônio Lauro Del Claro, Christine Walevska, José Araujo.

A Daniel Goldstein, pelas conversas, as partituras e a plena disponibilidade com que sempre me atendeu.

Ao jornalista e escritor Jorge Strada, o qual me atendeu gentilmente em entrevista e ainda me convidou a visitar o arquivo de partituras da *Fundación Papel Nonos*.

A Alberto Candia, pela entrevista e as informações com as quais aprendi muito e fiquei ainda mais interessado na história e o fazer da música paraguaia.

A querida Alice Lumi Satomi, pela confiança, as orientações e o acompanhamento ao longo desta pesquisa.

À professora Eurídes Santos, pelos ensinamentos, e principalmente pelo acompanhamento desta pesquisa, e os valiosos aportes durante o curso e a qualificação.

Aos professores Fabio Presgrave e Pedro Huff, pelo apoio ‘violoncelístico’ e valiosos aportes durante a qualificação e defesa deste trabalho.

A todo o pessoal docente, técnicos administrativos e colegas do PPGM da UFPB, pela aprendizagem e momentos compartilhados que acrescentaram grandemente para a realização deste trabalho.

Às autoridades da CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

À querida Isilda e ao meu amigo antropólogo Ninno Amorim pelo apoio, acreditar em mim sempre e me dar a força para insistir a realizar o mestrado.

Ao *Turco* Zuain, pelo apoio tático e a recepção sempre calorosa no seu apartamento em Buenos Aires.

A todos os familiares, professores, amigos e músicos colegas, que me apoiaram e inspiraram durante minha trajetória de vida e musical; e que colaboraram de alguma forma, em corpo e alma, para conseguir este ansiado logro.

RESUMO

Pesquisa qualitativa sobre José Bragato (1915-2017), personagem fundamental do *Nuevo tango*, junto a Astor Piazzolla, com foco nas suas peças para violoncelo e piano, construídas a partir do tango e outros ritmos da Argentina e de lugares que transitou na América Latina. Seu legado de música instrumental se encontra no entre-lugar (SANTIAGO, 2000; HANCIAU, 2004), onde coexistem as dicotomias entre culturas escrita/oral, popular/erudita, tradicional/moderna, local/global. O objetivo principal é analisar como o compositor engendra a intersecção dessas dicotomias, à luz de teorias das tópicas musicais (PIEIDADE 2011, 2013) e de identidade e posição ideológica do compositor latino-americano (BÉHAGUE 1992, 2006). Desse modo, após situar a trajetória de vida do protagonista da pesquisa através de suporte documental e pesquisa de campo, o estudo busca esclarecer o relacionamento entre os materiais musicais empregados em cinco peças para violoncelo, e o contexto sociocultural de formação e vivência do compositor. Isso poderia somar na reflexão sobre a importância dos elementos de identidade local, na formação não só do intérprete, mas também do cidadão latino-americano (GAINZA, 2003). O sujeito mais amplo reside nas temáticas sobre condutas culturais como identidade e herança cultural.

Palavras-chaves: José Bragato, identidade latino-americana, música latino-americana, repertório para violoncelo, tópicas musicais, entre-lugar.

ABSTRACT

Qualitative research about José Bragato (1915-2017), an important character of the Argentinian *new tango*, together with Astor Piazzolla, focusing on his pieces for cello and piano, inspired in tango and others rhythms for Argentina and places he transited in Latin America. His legacy of instrumental music lies in the Space in-Between (SANTIAGO, 2000; HANCIAU, 2004) where coexists the dichotomies of the cultures written/oral, popular/erudite, traditional/modern, local/global. The main objective is to analyze how the compositor engenders the intersection of these dichotomies, in the light of musical topics theory (PIEADADE 2011, 2013) and by the identity and ideological position of the Latin American composer (BÉHAGUE 1992, 2006). Thus, after situating the life trajectory of the protagonist of the research through documental support and field research, the study looks forward to clarify the relationship between the musical materials, on five pieces for cello, and also the sociocultural context of formation and experience of the composer. This could add to the reflection about the importance of the local identity elements not only in the interpreter formation but also of the Latin American citizen.

Keywords: José Bragato, Latin-American identity, Latin-American music, cello repertory, musical topics, space in-between.

SUMÁRIO

EPIÍGRAFE	2
DEDICATÓRIA	3
AGRADECIMENTOS	4
RESUMO	5
ABSTRACT	6
SUMÁRIO	7
LISTA DE FIGURAS	9
LISTA DE TABELAS	13
LISTA DE ABREVIATURAS	14

CAPÍTULO 1

A pesquisa e suas bases teórico-metodológicas	15
1.1 - Considerações preliminares e estrutura da dissertação	15
1.2 - Justificativa.....	17
1.3 - Fundamentação teórica	18
1.4 - Revisão de literatura	23
1.5 - Objetivos	24
1.6 - Metodologia e seus procedimentos.....	25
1.6.1 - Procedimentos metodológicos.....	26

CAPÍTULO 2

A trajetória de vida e musical de José Bragato	28
2.1 - Fronteiras, entre-lugar e exílio: formação e trajetória erudita.....	28
2.2 - Bragato no tango e a música popular argentina.....	32
2.3 - Bragato e o <i>Nuevo Tango</i> : a grande amizade e parceria com Astor Piazzolla	36
2.4 - Bragato, o “anjo tutelar da música paraguaia”	40
2.5 - Bragato na sua passagem por Natal, RN e outras lembranças em diálogos	49

CAPÍTULO 3

As composições para violoncelo na obra instrumental de Bragato	54
3.1 - Além dos arranjos de Piazzolla: afetividade como veículo de composição.....	54
3.2 - As peças para violoncelo de J.L. Bragato	59

3.3 - Bragato e suas obras a partir da visão dos intérpretes	60
3.3.1 - Antônio Lauro Del Claro	61
3.3.2 - Christine Waleska	64
3.3.3 - José Araujo	69
3.3.4 - Daniel Goldstein	74

CAPÍTULO 4

Análise de Tópicos musicais em cinco peças para violoncelo e piano de Bragato ____ 81

4.1 - <i>Chacarera: ritmos de chacarera en estilo popular</i>	83
4.2 - <i>Triste y zamba: en estilo popular</i>	88
4.3 - <i>Graciela y Buenos Aires: tango para violonchelo y piano</i>	92
4.4 - <i>A Mauricio: Sobre ritmos de guarânia y polka paraguaya</i>	97
4.5 - <i>Saudade</i>	100

CONCLUSÃO _____ 105

REFERÊNCIAS _____ 110

LISTA DE FIGURAS

FIG. 1 - Localização da província de Udine na Itália	29
FIG. 2 - Conservatório Tomadini	30
FIG. 3 - Foto de Ernest Pelz	31
FIG. 4 - Foto do Quarteto Buenos Aires	33
FIG. 5 - Foto de Bragato junto com um ensemble de tango em 1937	33
FIG. 6 - Capa de recente edição em CD de <i>Los Astros del Tango</i>	34
FIG. 7 - Capa e contracapa do álbum <i>Cuarteto de Camara del Tango</i>	34
FIG. 8 - Foto de Bragato junto a Aníbal <i>Pichuco</i> Troilo	34
FIG. 9 - Foto de Bragato junto a Francini	35
FIG. 10 - Foto de Bragato junto a Astor Piazzolla	36
FIG. 11 - Capas dos dois LPs do <i>Octeto Buenos Aires</i>	39
FIG. 12 - Imagem do EP de <i>Bragatissimo</i>	39
FIG. 13 - Foto de Bragato junto ao violoncelista Mstislav Rostropovich	39
FIG. 14 - Menção outorgada a Bragato no Paraguai	41
FIG. 15 - Foto de Bragato junto a José Asunción Flores	42
FIG. 16 - Bragato recebendo uma menção em Paraguai.....	44
FIG. 17 - Partituras de duas obras de Fleitas: <i>Madre Mia</i> ”e <i>Ñane Ñe’ê</i> ,	44
FIG. 18 - Capa de um CD de Eladio “ <i>el grande</i> ” Martinez	46
FIG. 19 - Capas de diferentes volumes e edições do livro <i>Mundo Folclórico Paraguayo</i>	46
FIG. 20 - – Foto de Bragato junto com Cardozo Ocampo	47
FIG. 21 - Reconhecimento a Bragato da Prefeitura de Porto Alegre	50
FIG. 22 - Programa de recital de membros da Orquestra de Câmara da UFRN	50
FIG. 23 - Foto da 1ra Orq. de Câmara da UFRN	51
FIG. 24 - Foto de Bragato com YoYo Ma	52

FIG. 25 - Capa do LP <i>Pra ti guria</i> , de Gilberto Monteiro	53
FIG. 26 - Capa do álbum <i>Quarteto Amazônia Toca Astor Piazzolla</i>	55
FIG. 27 - Cartaz dos concertos-homenagem a Bragato pela OEMT	63
FIG. 28 - Programa dos concertos-homenagem, com foto de Del Claro e OEMT	63
FIG. 29 - Capa do álbum <i>Bragato & Radamés</i>	63
FIG. 30 - Foto de Christine Walevska junto a Ennio Bolognini	65
FIG. 31 - Capa do CD <i>Goddes of the Cello</i> , de Christine Walevska.....	66
FIG. 32 - Foto de Walevska junto ao pianista Manuel Rego	67
FIG. 33 - Cartaz de uns dos concertos de Christine Walevska na China.....	69
FIG. 34 - Foto do violoncelista José Araujo	71
FIG. 35 - Foto de Bragato, Stampone e José Araujo	73
FIG. 36 - Imagem do filme <i>José Bragato: Partituras de su vida</i>	76
FIG. 37 - Foto da última homenagem com Bragato, Goldstein e Walevska	77
FIG. 38 - Esquema do ritmo de acompanhamento básico da <i>chacarera</i>	82
FIG. 39 - <i>Chacarera</i> – Compassos 64-67 (parte de piano)	83
FIG. 40 - <i>Chacarera</i> – Compassos 80-82 (parte de piano)	83
FIG. 41 - <i>Chacarera</i> – Compassos 35-43 (parte de violoncelo)	84
FIG. 42 - <i>Chacarera</i> – Compassos 56-62 (parte de violoncelo)	84
FIG. 43 - <i>Chacarera</i> – Compassos 1-7 – Análise Harmônica	85
FIG. 44 - <i>Chacarera</i> – Compassos 14-20 – Análise harmônica	86
FIG. 45 - <i>Impresionista</i> – Compassos 1-9 – Baixo em cromatismo	87
FIG. 46 - Ritmo básico do acompanhamento de zamba	89
FIG. 47 - Variantes rítmicas da célula de zamba.....	89
FIG. 48 - <i>Triste y Zamba</i> - Comp. 11-12. Variação 7 de zamba (parte de piano)	90
FIG. 49 - <i>Triste y Zamba</i> - Comp. 17-18. Variação 7 e 1 de <i>zamba</i> (parte de piano)	90
FIG. 50 - <i>Triste y Zamba</i> – Compassos 1-4 Acompanhamento (parte de piano)	90

FIG. 51 - <i>Triste y Zamba</i> - Simplificação progressiva da escrita de compassos 1-3	90
FIG. 52 - <i>Triste y Zamba</i> – Compassos 43-64 (parte de violoncelo)	91
FIG. 53 - Modelos de acompanhamento de tango	93
FIG. 54 - Modelo padrão representativo de <i>marcato</i>	93
FIG. 55 - <i>Graciela y Buenos Aires</i> Compassos 14-15 - Padrão em <i>marcato</i>	93
FIG. 56 - <i>Graciela y Buenos Aires</i> – Compassos 103-106 Padrão em <i>marcato</i>	93
FIG. 57 - Padrão 3-3-2 – Referência numérica de contagem das colcheias	94
FIG. 58 - <i>Graciela y Buenos Aires</i> – Compassos 41-46 - Acompanhamento em 3-3-2	94
FIG. 59 - <i>Graciela y Buenos Aires</i> – Compassos 41-46 - Acompanhamento em 3-3-2	95
FIG. 60 – Esquema de acompanhamento em <i>síncopa</i>	95
FIG. 61 - <i>Graciela y Buenos Aires</i> – Compassos 159-163 - Acompanhamento em <i>síncopa</i> ..	95
FIG. 62 - <i>Graciela y Buenos Aires</i> – Compassos 63-67 - Acompanhamento em síncope	96
FIG. 63 - Esquema usual de acompanhamento de polca polonesa	96
FIG. 64 - Esquema usual de acompanhamento de polca brasileira	97
FIG. 65 - FIG. 65 - Compassos iniciais 1-6 de <i>Mude-se para perto</i> , de E. Madeira	97
FIG. 66 - Compassos iniciais 1-6, da polca <i>Cruz, Perigo!!</i> , de E. Nazareth	97
FIG. 67 - Polirritmo de acompanhamento de polca paraguaia.....	97
FIG. 68 - Ritmo básico do rasgueado de guarânia	98
FIG. 69 - <i>A Maurício</i> – Compassos 10-15 (parte de piano)	98
FIG. 70 - <i>A Maurício</i> – Compassos 62-67 (parte de piano)	99
FIG. 71 - <i>A Maurício</i> – Compassos 76-82 (Parte de Piano)	99
FIG. 72 - <i>A Maurício</i> – Compassos 112-117 (Parte de piano)	99
FIG. 73 - <i>Saudade</i> – Compassos finais 47-52 (parte de piano e violoncelo)	100
FIG. 74 - <i>Saudade</i> – Compassos 1-3 (parte de piano)	101
FIG. 75 - <i>Saudade</i> – Compassos 1-3. Transcrição de parte de piano ao violão	101
FIG. 76 - <i>Saudade</i> – Compassos 1-8 – Análise harmônica da introdução (parte de piano) ..	102

FIG. 77 - *Carioquinha de Garoto* – Compassos 1-3 – Análise harmônica da introdução..... 103

FIG. 78 - *Sonata para violoncelo e Violão*, de R. Gnattali – Compassos 27-33..... 103

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - Canções com música composta por Bragato junto a letristas argentinos	35
TABELA 2 - Canções com música composta por Bragato, junto a letristas paraguaios.....	48
TABELA 3 - Obras instrumentais compostas por Bragato, com reminiscências paraguaias..	48
TABELA 4 - Composições Instrumentais de José Bragato	57
TABELA 5 - Obras para violoncelo de José Bragato.....	59
TABELA 6 - As cinco peças selecionadas para análise de tópicas.....	80

LISTA DE ABREVIATURAS

[A.P.]: Arquivo de acervo do pesquisador

[D.P.]: Arquivo de domínio público

[T.O.]: Transcrição de Partitura manuscrita ou de edição Original

[T.P.]: Transcrição de Partitura feita pelo pesquisador

Vc: Violoncelo

Vln: Violino

Orq. de Cordas: Orquestra de Cordas

CAPÍTULO 1: A pesquisa e suas bases teórico- metodológicas

1.1 - Considerações preliminares e estrutura da dissertação

O presente trabalho aborda a trajetória intelectual e a obra de José Luis Bragato (1915-2017), tendo como objeto de pesquisa seu legado em composições para violoncelo, sobretudo de uma amostra de cinco peças que conservam o *ethos* e *pathos* de três países latino-americanos onde viveu, através de gêneros, ritmos e/ou afetividades locais. O objetivo é compreender como se relacionam os diferentes elementos musicais utilizados nessas peças e o contexto da formação, trajetória e vivência do compositor. Isto com o intuito de contribuir para a reflexão sobre a importância dos elementos de identidade local na formação não só do intérprete e compositor, mas também do cidadão latino-americano.

Bragato, violoncelista, compositor e regente ítalo-argentino, morou a maior parte da sua vida em Buenos Aires e, conforme as informações de entrevistas que fiz, residiu também um tempo no Brasil, em Porto Alegre (RS) durante dois anos, e o resto em Natal (RN), durante seis anos. (BRAGATO, 2010). Destacou-se tanto na música erudita como na popular, convivendo entre e combinando esses dois mundos historicamente enfrentados no interior de sua obra. Foi difusor do tango e da música de tradição popular dos países onde morou, como Argentina, Brasil e também do Paraguai. Neste editou reconhecidas guarânias e polcas.

Contudo, sem dúvidas, o que mais se destaca na carreira de Bragato provém de sua parceria com Astor Piazzolla. Além de ter sido amigo próximo e ter tocado em vários grupos dele, incluindo o primeiro e o último, Bragato foi designado pelo próprio Astor a ser seu único copista e arranjador para formação de câmara. É devido a isso que, atualmente, muita da obra piazzolleana é interpretada e gravada em todas as partes do mundo. Sobre como nasceu essa ideia, e a correspondente aprovação por parte de Piazzolla, a segunda esposa de Bragato, a Sra. Gina Lotufo, dentro da entrevista ao compositor, relatou:

Estávamos numa reunião e de repente José falou para Astor: “Se algum dia você faltar, quem vai tocar tua música? Olha, eu vou fazer uns arranjos das tuas obras, então não se ofenda, porque vou tirar o *bandoneón* e as vou adaptar para grupos de câmara”. E Piazzolla respondeu muito feliz: “Sim,

assim minha música circula mais! Dá-lhe, Tano, dá-lhe”! ¹ (LOTUFO in BRAGATO, 2017)

Pessoalmente conheci Bragato em julho de 2010. Antes disso, eu já tinha ouvido falar do nome dele por ser parceiro e músico de Piazzolla, acompanhando-o na vanguarda do tango. O que ignorava totalmente foi que Bragato havia morado no Brasil, e, mais precisamente, em Natal, da região nordeste. Vim fazer essa descoberta, somente em 2008, quando fui morar justamente nessa cidade para prosseguir meus estudos de violoncelo com o Dr. Fabio Presgrave, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Foi assim que, sendo argentino, violoncelista e vivido na mesma cidade do Brasil, tal como Bragato, senti o impulso de entender melhor as histórias que ele viveu ali. Comecei a pesquisar e compreendi que ele não somente tinha sido um destacável intérprete do instrumento, mas que, também, sua faceta de compositor e arranjador era ampla e diversificada.

Posteriormente, vim descobrir que suas obras para violoncelo eram embasadas em diversos ritmos do cancionero latino-americano e quis entender as causas disso. Percebi também que era fundamental essa tarefa ao notar que – analisando alguns documentos, registros, as palavras do próprio Bragato e as dos músicos que habitualmente o interpretam² – as obras dele são mais tocadas por agrupamentos e intérpretes europeus, asiáticos e norte-americanos do que por aqueles que se desenvolvem artisticamente no cenário musical latino-americano.

Assim, fica evidente que a obra dele, sobretudo a de violoncelo e piano, igualmente à de outros difusores da cultura e da música latino-americana, é muito mais reconhecida fora de nosso continente que mesmo nos países onde moram, trabalham e se inspiram. Se falarmos concretamente daquelas composições que têm o violoncelo como protagonista, a situação ainda se agrava mais. São poucos os violoncelistas e membros da comunidade acadêmica musical que conhecem o legado de Bragato com suas obras para violoncelo. E, muito mais raro, tenham tocado ou assistido alguém o interpretando.

Com o intuito de colaborar para mudar essa situação, esta pesquisa aborda a obra do José Luis Bragato, tendo em conta sua trajetória artística e suas vivências, a partir de um ponto de vista etnomusicológico e por meio de pesquisa de campo. Sob a perspectiva da

¹ *Estábamos en una reunión, y de repente José le dijo a Astor: “Si algún día no llegas a estar, quien te va a tocar tus obras? Mirá, yo te voy a hacer unos arreglos de tus obras, entonces no te ofendas porque le voy a sacar el bandoneón, y las voy a adaptar para grupos de cámara!” Y Piazzolla le dijo muy contento: Sí, así mi música se toca más! Dale Tano, dale!!!*

² Dados surgidos de entrevistas ao compositor e vários intérpretes desenvolvidas ao longo deste trabalho.

etnografia e das tópicas musicais, o trabalho objetiva perfazer a trajetória artística de José Bragato com foco na análise em cinco peças para violoncelo cujos elementos composicionais imprimem uma marca identitária sonora dos países em que viveu, como Argentina, Paraguai e Brasil. O trabalho visou fundamentar a importância de inclusão no repertório do violoncelista, sobretudo do continente, na sua formação como instrumentista e como cidadão latino-americano.

A escolha das peças inicialmente se delineia com as obras para violoncelo e piano, já que são os dois instrumentos da formação mais aprofundada do compositor e se enquadram em torno de abarcar as diversas facetas compositivas por região que o compositor mais transitou devido a sua trajetória artística, ou seja, a música popular da Argentina, do Paraguai e do Brasil. As peças selecionadas são: 1) *Chacarera*; 2) *Triste y Zamba*; 3) *Graciela y Buenos Aires*; 4) *A Maurício*; 5) *Saudade*.

A estrutura da dissertação está organizada em quatro capítulos. No primeiro se apresentam as bases teórico-metodológicas, a revisão de literatura, a justificativa e objetivos da pesquisa. No segundo se mostra uma descrição da trajetória intelectual de Bragato em suas diversas facetas ao longo da sua vida. No terceiro se organiza a obra instrumental do compositor e se descrevem as peças para violoncelo pela opinião de intérpretes. Já no quarto se faz a descoberta das características composicionais nas cinco peças selecionadas dentro da partitura utilizando-se a teoria das tópicas.

1.2 - Justificativa

Por mais que já se tenham passado tantos anos da produção nacionalista e dos manifestos de arte modernistas, que conformam o nascimento da música erudita com a identidade propriamente latino-americana, ainda é rarefeita a difusão, a colaboração e o intercâmbio entre os intérpretes e os compositores nascidos nesse continente (ARETZ, 2004). Pessoalmente tenho vivenciado que, no repertório da maioria dos recitais do continente, é raro encontrar música latino-americana, apesar de ela ter uma conexão cultural mais direta com a maior parte do público.

No caso particular de Bragato, ele tem obtido renome pelos seus arranjos da música de Piazzolla, mas a maior parte das suas obras, especificamente no caso das escritas para violoncelo acompanhado de piano ou grupo *camerístico*, ainda não é reconhecida nem estudada pelos próprios latino-americanos, sendo inédita e não tendo registro sonoro de

muitas delas. Nota-se, inicialmente, uma conduta de baixa estima, própria de povos colonizados, onde ficam subalternos à cultura dominante, que faz desestimar as obras de Bragato, sendo ele violoncelista compositor e instrumentista de cordas com credenciais, e que funde, com maestria, os elementos próprios da música popular aos da música de concerto.

Segundo a opinião de vários musicólogos, a música latino-americana resulta desprestigiada porque, muitas vezes, é analisada em forma isolada e sem levar em conta o contexto sociocultural no qual foi gerada. Por meio de uma análise tanto intrínseca como extrínseca da obra de Bragato, busca-se ressaltar a relevância dela, tanto para a academia, como para a sociedade em geral. A ideia é se concentrar na obra para violoncelo solista e aprofundar o estudo dos elementos composicionais – tanto locais, ou regionalistas, com outros mais globais – utilizados por uma das referências no violoncelo em nosso continente, pela razão principal de haver tido uma experiência diversificada e sólida, transitando no mundo fronteiriço do entre-lugar da interpretação e composição, tanto popular como erudita. Pelos motivos descritos anteriormente, resulta evidente que é não somente importante, mas quase imprescindível valorizar a obra de Bragato, principalmente as peças para violoncelo, abordando sua trajetória de vida e artística e, mediante análise, os elementos musicais em relação ao contexto social.

Estamos convencidos de que, além dos dados históricos, com a reflexão também se constrói uma identidade sonora, e nela encontraremos luzes e sinais que nos permitam criar uma visão renovada dos múltiplos repertórios que nos ocupam. Só a partir dessa reflexão poderemos enriquecer nosso trabalho e contribuir assim a um conhecimento profundo e mais amplo do fascinante mosaico musical da América Latina [...] (MIRANDA; TELLO, 2011, p.7)³

1.3 - Fundamentação teórica

Na visão de vários estudiosos (BÉHAGUE, 1990; PARASKEVAIDIS, 2004), a música latino-americana acaba sendo desprestigiada pelo fato de ter sido alvo de análises superficiais, que não levam em conta o seu contexto e sua natureza híbrida. Partindo do caráter inter/multidisciplinar da etnomusicologia, existem diversos e diferentes enfoques teóricos que permitem fazer uma análise mais aprofundada dos fenômenos musicais. O

³ “*Estamos convencidos de que, más allá de los datos históricos, con la reflexión también se construye una identidad sonora, y en ella encontraremos luces y señales que nos permitan forjar una visión renovada de los múltiples repertorios que nos ocupan. Sólo desde esa reflexión podremos enriquecer nuestro trabajo y contribuir así a un conocimiento cabal y más amplio del fascinante mosaico musical de latino-américa [...]*”

presente estudo busca entender a relevância de conhecer, indagar e analisar obras pertencentes ao nosso círculo sociocultural e geográfico mais próximo.

Segundo Gérard Béhague, o significado da música vai além do sonoro e, dentro da tarefa do compositor, resulta determinante o contexto, motivo pelo qual devemos levar em consideração tanto a identidade sociocultural, como também sua posição político-ideológica.

O contexto social se define não somente como identidade sociocultural que corresponde a valores específicos do grupo social do compositor, mas, além disso, da sua posição político-ideológica. [...] Negar a posição ideológica do compositor equivale então a negar suas atribuições como ser social. Esta posição é a que determina suas decisões frente a várias opções artísticas e estilísticas.⁴ (BÉHAGUE, 2006, p.6)

Já de acordo com Néstor Canclini (2006, p.77), as tradições na América Latina ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar. E é por meio da hibridação como troca e mistura entre culturas diferentes – tradicionais, modernas, locais, globais – que surge o peso específico que possuem as expressões, tal como a música, dentro do nosso continente. Como a música possui estruturas superficiais e também profundas, já apontava John Blacking que “devemos reconhecer que nenhum estilo musical possui ‘seus próprios termos’: esses termos são os da sua própria sociedade e cultura e dos corpos dos seres humanos que a escutam, a criam e a interpretam”⁵ (BLACKING, 1974, p. 25).

Já dentro do campo da Nova Musicologia, Agawu propõe abordar formas de análise que envolvam elementos contextuais e escapem daquele formalismo dos enfoques tradicionais.

A acusação de formalismo foi feita porque os analistas consultaram apenas as conexões entre padrões internos de uma peça; eles não lidaram com questões de afeto e expressão, com o “significado” da música, com seu contexto cultural. (...). Para escapar dos dilemas do formalismo, você deve agregar os padrões que se observam para algo mais: um enredo, um programa, um cenário emocional, um contexto, uma agenda, uma fantasia ou uma narrativa. Você deve, em outras palavras, problematizar o viés entre o musical e o extramusical.⁶ (AGAWU, 1997, p.299)

⁴ “El contexto social se define no solamente como identidad socio-cultural que corresponde a valores específicos del grupo social del compositor, pero, además, de la posición política-ideológica del mismo. [...] Negar la posición ideológica del compositor equivale pues a negar sus atribuciones como ser social. Esta posición es la que determina sus decisiones frente a varias opciones artísticas y estilísticas.”

⁵ “We must recognize that no musical style has ‘its own terms’: its terms are the terms of its society and culture, and of the bodies of the human beings who listen to it, and create and perform it”.

⁶ “The charge of formalism was made because analysts inquired only into the connections between patterns within a piece; they did not deal with matters of affect and expression, with the “meaning” of music, with its cultural context.(...) To escape the dilemmas of formalism, you must attach the patterns you have observed to

Phillip Tagg (2009) sustenta que a música é um fenômeno complexo e que dentro do cérebro abrange múltiplas esferas de representação. Essas esferas compõem a capacidade desse órgão de processar sinais externos, e nele se localizam em diferentes áreas: emocional, social, física, motricidade grossa, motricidade fina e linguística. A partir disso ele determina que “a música é importante em si mesma” e “a música é mais que somente música”. Tagg conclui que a teoria a musical e, portanto, as análises devem ter em conta que a música “é essa holística ‘esfera combinatória de representação’ que os antropólogos evolucionistas pensavam que era” (2009).

Como observado dentro da obra a ser abordada, o compositor recorre à utilização de ritmos e células de acompanhamento do cancionero popular latino-americano. Quanto à definição de música popular, tomamos como ponto de partida aquela que aparece na *Enciclopedia of Popular Music of the World*:

Por “música popular” queremos dizer a maioria da música criada no seio da sociedade urbana/industrial e, sobretudo, a maioria dos tipos de música divulgada através da mídia de massa (...). Isso não vai incluir a música em geral, qualificada como “arte” / ”clássica” ou como “folk” de música, no sentido de folclore pré-industrial, exceto se essas músicas claramente interagirem com a música popular, tal como se acabou de definir⁷ (AHARONIÁN, 2002, p. 1).

Entretanto, na América Latina, a música popular, como definida acima, tem pouco espaço nos centros de formação mais estruturados e eruditos, o que, conseqüentemente, leva a continuar com certo preconceito negativo por parte dos estudantes. Isso fica refletido nos anais dos congressos da *Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular de América Latina* (IASMP-AL), como Torres menciona:

A Venezuela é um país que não tem se salvado do eurocentrismo institucional aplicado ao ensino nas suas escolas de música. [...] Essa situação, inevitavelmente herdada e arbitrariamente mantida em nosso sistema educativo, tem sido contrária a aceitar, no seu interior, elementos que, de alguma forma, se ocupem do ensino da música popular nesses centros. [...] Desta maneira, se queremos que nossos estudantes alcancem uma formação musical mais completa e integral, a reestruturação da grade curricular musical tem que ser iminente, levar em conta as manifestações populares nas suas distintas acepções. [...] Como um estudante de música vai defender a música popular se nunca a estudou nem conheceu? Por essa razão

something else: a plot, a program, an emotional scenario, a context, an agenda, a fantasy, or a narrative. You must, in other words, problematize the gap between the musical and the extra-musical.”

⁷ “by 'popular music: we mean the majority of music created within urban/industrial society, not least most types of music disseminated via the mass media(...) this will not include music generally qualified as 'art'/classical' or as 'folk' music in the sense of pre-industrial folklore, except where these music clearly interact with popular music, as just defined”

defende a música erudita e a sobrepõe diante da popular, subestimando esta última pelo simples desconhecimento que tem sobre ela. Se o aluno estudasse as músicas populares, sua visão sobre elas seria totalmente diferente.⁸ (TORRES, 2002, p.7).

No que diz respeito à função social que a música tem em nossa sociedade, nós não podemos esquecer que um músico vai ser ator e representante cultural da sociedade onde mora. Nesse caso, tem que ser parte da sua formação como cidadão a discussão do que realmente pensa fazer com a música, e se pensa em melhorar as desigualdades de acesso à cultura que nossa sociedade atualmente possui. Muitos deles possivelmente vão ser também professores e um dos objetivos é capacitar os futuros artistas e docentes para que estejam cientes da sua própria realidade sócio cultural, e possam modificá-la. Nesse sentido, uma das especialistas do processo ensino-aprendizagem mais prolífica da música em nosso continente afirma:

Para assegurar a eficácia da educação como ferramenta para a mudança e a evolução social, esta deverá ser necessariamente renovada tanto nos aspectos gerais e organizativos, como nas técnicas e materiais específicos que são importantes a sua implementação social a través do sistema educativo, da educação formal e não formal [...] Eu presido o Foro Latino-americano de Educação Musical (FLADEM), um cujos objetivos essenciais é dar a conhecer nossa realidade. Na América estão acontecendo coisas muito interessantes: o que tem que fazer é detectá-las e multiplicá-las. Deveríamos tentar formas de ação novas, próprias, a partir do que temos aqui e agora.⁹ (GAINZA, 2003, p.11,19)

Esta situação também tem sido muito discutida dentro do panorama musicológico e etnomusicológico, já que, no afã de tentar compreender melhor o fazer musical desse continente, os especialistas se encontraram com vários paradigmas que, geralmente, estão relacionados com a situação da autenticidade do discurso musical feito em nosso continente.

⁸ *“Venezuela es un país que no se ha salvado del eurocentrismo institucional aplicado a la enseñanza impartida en sus escuelas de música. (...) Esta situación, inevitablemente heredada y arbitrariamente mantenida en nuestro sistema educativo, ha sido reacia a aceptar en su seno elementos que de alguna se ocupen de la enseñanza de la música popular en estos centros.(...) De esta manera si queremos lograr en nuestros estudiantes una formación musical más completa e integral, la reestructuración del diseño curricular en la formación musical tiene que ser inminente, en donde se tomen en cuenta las manifestaciones populares en sus distintas acepciones(...) ¿Cómo un estudiante de música va a defender la música popular si nunca la ha estudiado ni conocido? Por esta razón defiende la música académica y la sobrepone ante la popular, subestimando esta última por el simple desconocimiento que tiene sobre ella. Si el alumno estudiara las músicas populares, su visión sobre ellas sería totalmente diferente.”*

⁹ *“Para asegurar la eficacia de la educación como herramienta para el cambio y la evolución social, ésta deberá ser necesariamente renovada tanto en los aspectos generales y organizativos como en las técnicas y materiales específicos que atañen a su implementación social a través del sistema educativo, de la educación formal y no formal.[...] Yo presido el Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM), uno de cuyos objetivos esenciales es dar a conocer nuestra realidad. En América están pasando cosas muy interesantes: lo que hay que hacer es detectarlas y multiplicarlas. Deberíamos intentar formas de acción nuevas, propias, a partir de lo que tenemos aquí y ahora.”*

O primeiro que poderíamos mencionar é aquele confronto entre nacionalistas e universalistas, dos quais derivaram inúmeros manifestos e estudos. No que diz respeito, alguns grandes estudiosos e compositores universalistas do começo até a metade do século XX se opuseram ao nacionalismo por considerá-lo modismo ou oportunismo musical, sendo que, na maioria das vezes, esse tipo de pensamento vinha justamente carregado de um preconceito que não levava em consideração o contexto naturalmente híbrido da realidade social, cultural e política latino-americana. “O juízo desqualificador dos nacionalismos por parte dos universalistas da época não arremetem contra o problema de fundo: estes modelos universalistas emergem igualmente do mais rançoso eurocentrismo cultural e musical”¹⁰, condena Graciela Paraskevaïdis (2004, p.59).

Avançando no tempo, vemos que esse mesmo discurso se repete em certas análises superficiais da música latino-americana, sem levar em conta o contextual e que, ao se utilizar de modelos importados de outras regiões, corre o suposto risco de perder sua autenticidade regional. Isso é amplamente discutido por Lorena Guillén (2002, p.1-17), que reforça a dicotomia ocidente versus não-ocidente como própria da construção da identidade latino-americana. Portanto, é natural a utilização de modelos advindos de diferentes culturas, e, nem por isso, a perda da sua autenticidade. “O discurso ocidental de autenticidade limita os músicos latino-americanos a incluir características autóctones na sua música”.¹¹ (GUILLÉN, 2002, p.3).

Justamente para entender as dicotomias próprias do fazer cultural latino-americano, o escritor e teórico literário brasileiro, Silviano Santiago, criou o conceito de “entre-lugar”. Segundo ele, ao fazer um percurso pelo processo colonial latino-americano, determina-se que o entre-lugar passa a significar, neste continente, um movimento de resistência do colonizado à imposição dos valores do colonizador europeu.

A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. (SANTIAGO, 2000, p.74).

Com isso também, segundo Nubia Hanciau, o entre-lugar passa a ser um âmbito de enunciação, espaço territorial, geográfico e discursivo e se insere num conjunto de

¹⁰ “*El juicio descalificador de los nacionalismos por parte de los universalistas de la época , no arremete contra el problema de fondo: estos modelos universalistas emanan igualmente del más rancio eurocentrismo cultural y musical*”

¹¹ “*El discurso occidental de autenticidad limita a los músicos latinoamericanos a incluir características autóctonas en su música. Sonidos populares más ‘modernos’ o ‘postmodernos’ se asocian con el riesgoso compromiso de la integridad artística por fines comerciales*”

conceitos indicadores de zonas de descentralização, que na América Latina vem testemunhar a heterogeneidade e deslocar a referência atribuída à cultura europeia como única.

O desejo de releitura dos tradicionais espaços de enunciação – desafiados pelos discursos pós-colonialistas e pela posição singular da crítica ante a dependência cultural – fez com que fossem criados esses novos espaços, que, misturados às virtualidades globais e às regionalidades enunciativas, atendem ao apelo de instâncias subjetivas dos discursos em circulação. Entre-lugar (S. Santiago), lugar intervalar (E. Glissant), tercer espacio (A. Moreiras), espaço intersticial (H. K. Bhabha), the thirdspace (revista Chora), in-between (Walter Dignolo e S. Gruzinski), caminho do meio (Z. Bernd), zona de contato (M. L. Pratt) ou de fronteira (Ana Pizarro e S. Pesavento), o que para Régine Robin representa o hors-lieu, eis algumas entre as muitas variantes para denominar, na virada de século, as “zonas” criadas pelos descentramentos, quando da debilitação dos esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade, que vêm testemunhar a heterogeneidade das culturas nacionais no contexto das Américas e deslocar a única referência, atribuída à cultura europeia. (HANCIAU, 2004, p.3)

1.4 - Revisão de literatura

Apesar de sua obra ainda ser pouco difundida, devido à longa e diversificada trajetória junto a referências da música popular latino-americana, Bragato tem sido abordado na literatura, na maioria das vezes, por jornalistas. Existem, portanto, diferentes matérias, principalmente por ter sido homenageado tanto na Argentina como no Brasil e no Paraguai. Também seu nome aparece em vários livros, usualmente ligado a Piazzolla, o tango e sua renovação, e ao seu papel determinante na música paraguaia.

Mesmo tendo morado no Brasil por vários anos, a única referência acadêmica encontrada no país mostra um Bragato à sombra de Piazzolla, descrevendo-o como arranjador e copista, mas nega sua condição de compositor e minimiza sua função, enaltecendo sua ação apenas como intérprete, como se pode ver no seguinte depoimento de um roteirista de documentário:

Ele [Piazzolla] escutou muita música. Existe uma história fantástica com os colegas que se juntavam para fazer e escutar música, especialmente com José Bragato. Bragato era quem transpunha as partituras que Piazzolla escrevia; então, ele as limpava, fazia as partituras em separado para cada músico; era Bragato quem se encarregava disso; não era compositor, mas um excelente violoncelista. (BERÚ, 2006, p.14).

Entre os registros histórico-biográficos que serviram de base para esta pesquisa, destaca-se o que foi escrito pelo jornalista argentino Jorge Strada. Em *José Bragato:*

Recuerdos y relatos em diálogos (2006), Strada percorre a vida do músico, mostrando suas diferentes facetas, e descreve suas memórias com base nos depoimentos ilustrados com um rico acervo de fotografias e documentos. O conteúdo da obra de Strada ajudou a entender melhor a trajetória do compositor, que também foi completada e corroborada mediante outras fontes e, principalmente, pelos dados obtidos na pesquisa de campo.

Outra referência que serviu de base a esta pesquisa, que é muito considerada sobre a vida de Piazzolla, e os detalhes do movimento do *Nuevo Tango*, é o escrito por Carlos Kuri denominado *Piazzolla, la música limite* (1997).

Quanto ao relacionamento de Bragato com a música paraguaia, existem alguns livros que mencionam seu nome ligado às histórias por trás de canções e compositores desse país, por ter sido criador, colaborador e amigo querido de seus colegas paraguaios. Dentro desse último aspecto surge um trabalho de resgate histórico feito pelo jornalista Alberto Candia (2008), do *Diario ABC* – jornal do Paraguai –, que reuniu e publicou trechos de diversas cartas trocadas entre Bragato e Epifanio Mendez Fleitas, um pensador, jornalista e artista muito influente desse país. Para verificar e aprofundar a informação publicada no jornal realizei entrevista com Candia (2018), que mostrou que o percurso de Bragato junto aos artistas paraguaios é digno de um estudo futuro, que seria muito rico e esclarecedor.

Dos trabalhos acadêmicos que abordam analiticamente as obras de Bragato e também seu papel dentro da construção do *Nuevo Tango*, posso destacar as teses de doutorado de dois violoncelistas: *National dance and folk elements in Argentine cello compositions*, da australiana Penélope Witt (2008) e *Imaginary Tangos*, de Juan Sebastián Delgado (2017).

1.5 - Objetivos

Sob a perspectiva de trabalho de campo, etnográfico e documental, e análise das tópicas musicais, o trabalho teve como objetivo principal perfazer a trajetória artística de José Bragato, para depois abordar sua obra instrumental e para violoncelo, com foco em cinco peças para este instrumento cujos elementos composicionais imprimem uma marca identitária sonora dos países em que transitou, como Argentina, Paraguai e Brasil.

Para atingir isto, tracei os seguintes objetivos específicos:

- (1) Fazer um levantamento das obras de Bragato e contabilizá-las, para depois classificá-las de tal maneira para entender os diferentes tipos de composição; é dizer,

músicas com formato de canção e obras instrumentais com as respectivas formações e instrumentos para as quais foram compostas.

- (2) Vislumbrar qual foi a formação musical, vivências e motivações pessoais para que Bragato, sendo um instrumentista destacado e profícuo de violoncelo, percorresse também uma carreira prolífica como copista, arranjador e compositor.
- (3) Fundamentar a importância e o valor pedagógico da inclusão das obras para violoncelo no repertório dos violoncelistas, sobretudo do continente latino-americano, na sua formação como instrumentista e como cidadão.
- (4) Analisar cinco peças para violoncelo e piano de Bragato, mediante a teoria das tópicas, para identificar os elementos de musicalidade própria do compositor e os ritmos característicos do cancionero latino-americano utilizados na sua obra.

1.6 – Metodologia e seus procedimentos.

Dentro da metodologia cabe destacar que, para conseguir a meta de atingir uma análise que interaja entre os procedimentos técnico-composicionais e aqueles do contexto sociocultural, precisamos de uma ferramenta que combine diferentes métodos. Uma das opções poderia ser o modelo Tripartite da Semiologia Musical, proposto por Nattiez/Molino (2002). Esse modelo baseia-se na semiologia da música e propõe três níveis diferentes de análise: O nível *neutro*, ou seja, o de olhar objetivo sobre o que traz até nós a obra musical; o nível *poiético*, que é aquele que pode estudar as decisões do compositor, dos intérpretes e seus direcionamentos técnicos; e nível *estésico*, que é aquele da descoberta de instâncias do ouvinte.

Pela complexidade de poder efetuar, no transcurso de dois anos, todas essas etapas de análise de forma adequada, tomei como ponto de partida a citada divisão, mas centrei meus estudos nos dois primeiros níveis mencionados: neutro e poiético.

Para complementar isto, a teoria das tópicas musicais, tal como desenvolvida por Acácio Piedade (2011; 2013), apresenta-se com a interessante proposta de estudar os hibridismos que constituem a música popular a partir da consideração de que “os fatos culturais que permeiam e constroem os gêneros musicais fazem parte do objeto tanto quanto

os sons” e, para isso, pensa “a retórica que está por trás do hibridismo através dos conceitos de musicalidade e de tópicos musicais” (PIEDADE, 2011, p.104).

Ele determina que uma forma de superar os dilemas sobre transformações e mudanças no universo da música – que é, em geral, tratado através do típico discurso das influências e que acaba esterilizando processos cuja pertinência excede o indivíduo e abrange a comunidade, ou a cultura – “é analisar a mecânica do hibridismo através da musicalidade e das tópicos musicais, buscando recompor o significado a partir do ouvido e da análise musical e através de uma hermenêutica sociocultural” (PIEDADE, 2011, p.8).

Além dessas técnicas de análise, pretende-se ainda participar do processo poético pela interpretação da maioria das obras, já que entendo a *performance* como ferramenta de investigação primordial e necessária para uma compreensão mais aprofundada, e, como postulou John Blacking (1972, *apud* Baily 2007, p.120), “Longe de estar desatualizado, aprender a interpretar e tocar música é uma técnica de campo básica da etnomusicologia”¹². Justamente sob essa nova ênfase “em direção de uma etnomusicologia mais performática”:

Nós precisamos mostrar como a aquisição de habilidades de performance desenvolvidas é central para o projeto geral, no qual os resultados primários ainda seriam aqueles escritos acadêmicos, multimídia ou gravações documentadas, além de performances ao vivo.¹³ (BAILY, 2007, p.132)

Para complementar isso, a teoria das tópicos musicais, desenvolvida por Acácio Piedade (2011; 2013), apresenta-se com a interessante proposta de estudar os hibridismos que constituem a música popular a partir da consideração de que “os fatos culturais que permeiam e constroem os gêneros musicais fazem parte do objeto tanto quanto os sons” e, para isso, pensa “a retórica que está por trás do hibridismo através dos conceitos de musicalidade e de tópicos musicais” (PIEDADE, 2011, p.104).

1.6.1 – Procedimentos Metodológicos e Recolha de Dados

Para efetuar este trabalho, e com objetivo de vislumbrar o objeto de pesquisa, considerando a obra em contexto com a história de vida do compositor, utilizei várias ferramentas metodológicas que abarcam diferentes níveis de pesquisa, a saber:

¹² “Far from being out-of-date, learning to perform and play music is a basic field technique in ethnomusicology”

¹³ “We need to show how the acquisition of accomplished performance skills is central to the overall Project, where the primary outcomes would still be those scholarly writings, multimedia, or documented recordings, plus live performance”

- Pesquisa bibliográfica: envolveu revisão de literatura e a busca de referenciais teórico-metodológicos para análise da conduta social quanto da conduta musical do compositor. Procurou-se encontrar toda referência sobre Bragato e sua obra em livros, revistas, jornais, trabalhos acadêmicos, artigos, teses, dissertações, *blogs*, e *websites*.
- Pesquisa de campo, etnográfica e documental: desde o início se fez necessário realizar uma pesquisa de campo, que envolveu etnografia mediante entrevistas a Bragato e aos diversos autores com o quais se relacionou durante sua trajetória, tais como os intérpretes, parceiros e compositores. Assim, também entrevistei os jornalistas que escreveram sobre ele para conhecer os detalhes da informação que por eles foi brindada nos seus trabalhos. A pesquisa documental envolveu a obtenção das partituras, fotos, vídeos, e registros de outros tipos que envolvem o compositor.
- Pesquisa de laboratório: análise dos documentos e entrevistas realizadas, assim como também das obras. Como já mencionei, para análise destas últimas, utilizei a teoria das tópicos e, também, abordei os diferentes gêneros musicais utilizados por Bragato a partir de autores que os estudaram.

CAPÍTULO 2 - A trajetória de vida e musical de José Bragato

A seguir será abordada a trajetória de Bragato, descrevendo-se qual foi a sua história de vida com foco nas suas diversificadas facetas musicais. Como já mencionado, Bragato, além de seu percurso como violoncelista na Orquestra do Teatro Colón e em vários grupos de câmara, colaborou com diferentes movimentos musicais relacionados com a música popular. Isso moldou sua identidade, o que impactou claramente o seu fazer composicional.

No início do primeiro capítulo, introduzi alguns detalhes da trajetória e as circunstâncias de como conheci Bragato e comecei esta pesquisa, na época em que cheguei da Argentina para morar na cidade de Natal - Rio Grande do Norte. Desde então, veio aos poucos a descoberta da extensa produção artística de Bragato, que passarei a descrever a seguir.

Para isso, como forma de organização, dividi a trajetória do músico, iniciando com (1) seus primórdios de vida junto com a sua formação e carreira erudita, continuando por cada uma das facetas musicais pelas quais transitou, principalmente dentro da música popular, da seguinte maneira: (2) o tango “tradicional” e a canção popular argentina; (3) o relacionamento com Piazzolla e o *Nuevo Tango*; (4) o vínculo estreito com o Paraguai e seus artistas; e, por último, (5) resumirei algumas histórias dos vários encontros e entrevistas que tive com Bragato para mostrar outros detalhes acerca de sua vida e de quando morou no Brasil, principalmente na sua passagem por Natal, RN.

A produção instrumental de Bragato, com detalhe e aprofundamento analítico das peças para violoncelo, será abordada nos capítulos subsequentes.

2.1- Fronteiras, entre-lugar e exílio: formação e trajetória erudita.

Bragato, batizado com o nome de Giuseppe, nasceu na cidade de Udine, em província homônima, localizada na região do Friuli, no nordeste da Itália. Essa região se encontra em um ponto estratégico da Europa e, por isso, passou por várias mudanças políticas e fronteiriças. Desde o começo do século XIX, foi parte do Reino de Lombardia-Veneza, que dependia do Império Austro-húngaro, e foi só em 1866 que se anexou ao recentemente

formado Reino da Itália. Já na Primeira Guerra Mundial, o alto comando italiano se estabeleceu na cidade de Udine, que foi apelidada de *Capitale della Guerra* - Capital da Guerra - e *la Parigi del Fronte* - a Paris da Fronteira - (FONTANINI, 2016). A seguir se pode ver, na FIG. 1, a localização geopolítica da província de Udine.



FIG. 1: Localização da província de Udine na Itália.
(Fonte: CCby-sa 3.0, TUBS)

Bragato, que nasceu justamente durante o transcurso da Primeira Guerra Mundial, chega, praticamente exilado, à Argentina, no ano de 1928, junto com sua mãe e irmãos. Seu pai tinha viajado um ano antes com seu irmão mais velho para buscar casa e emprego. O perigo de outro conflito militar fronteiriço e o crescimento do fascismo na Itália foram motivos suficientes para abandonar a cidade natal e viajar para Buenos Aires (BRAGATO, 2010).

El asunto era irse de Europa porque había peligro de una guerra con Yugoslavia [...] Fue en el año 1927... y un año después nos fuimos todos. Mi padre por aquel entonces, por otra parte, tampoco le gustaba Mussolini. (BRAGATO *apud* STRADA, 2006, p.12)

Fica evidente que nasceu num lugar de conflito de fronteiras, tanto geopolíticas como culturais, o que determina um espaço tanto físico como cultural, chamado de “entre-lugar”, e que resulta determinante na ideologia, na formação e no posterior desenvolvimento de seu fazer artístico.

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o “novo”, como ato insurgente, e não parte do *continuum* do passado e do presente. Gera uma produção artística que não apenas retoma o passado – causa social ou precedente estético –, mas o renova, refigurando-o como um “entre-lugar”

contingente, que, além de inovar, interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade (e não da nostalgia) de viver. (HANCIAU, 2004, p.9)

José foi o quarto de cinco irmãos e, tanto o pai como os dois varões também eram músicos, o que o levou a se dedicar desde cedo à prática musical. Tinha começado seus estudos de piano na cidade natal com o professor Clemasky, no *Conservatório de Música Jacopo Tomadini*. Nessa mesma instituição, muitas décadas mais tarde, em 2006, o conselho acadêmico decidiu honrá-lo pela sua trajetória, colocando seu nome em uma das salas, como podemos observar na FIG. 2.

[...] mi padre era ebanista y también músico, igual que mis dos hermanos. Bruno, que era el mayor fue solista del teatro Colón por más de veinte años; el menor, Enrique, tocaba el fagot y fue solista de la Orquesta Sinfónica Nacional. [...] Y... en mi casa era casi una obligación tocar música. (BRAGATO *apud* STRADA, 2006, p.11- 12).



FIG. 2 – Conservatório Tomadini: à esquerda, frente do edifício, e à direita, Aula (Sala) José Bragato. (Créd. Andrea Boscutti).

Já em Buenos Aires, a família se acomodou numa casa simples no bairro de Saavedra. Foi nessa casa que sofreram uma terrível inundação, que acabou com os bens da família, incluindo o piano de José. Esse episódio trágico acabou sendo determinante na vida e na carreira de Bragato.

Esa desgracia de la inundación iba a cambiar mi vida. [...] Como ya no tenía más piano, un violonchelista alemán, que era amigo y compañero de mi hermano (Bruno) en la orquesta del teatro Colón, me regaló un violonchelo (y o arco) y dos métodos escritos por él. Y comencé a estudiar con ese gran músico. Ernest Pelz, se llamaba. (BRAGATO *apud* STRADA, 2006 p.17-18).

É importante mencionar o fato de Bragato ter recebido sua formação violoncelística e seu primeiro violoncelo e arco da mão do músico alemão Ernest Pelz (FIG. 3), pupilo de Julius F. Klengel, quem talvez seja o último grande representante da prestigiosa escola de Dresden, na Alemanha, que teve seu auge no século XIX até começo do XX, liderando o ensino de violoncelo e deixando profundas marcas até hoje. Muitos integrantes dessa escola, que incluem também os nomes de Bernhard Romberg, Friedrich A. Kummer, Justus J. F. Dotzauer, Bernhard Cossman, George Eduard Goltermann, Sebastien Lee, C.F. Wilhem Fitzenhagen e Friedrich W.L. Gruetzmacher, ficaram na história não somente por serem intérpretes requisitados, mas também por terem sido compositores e escrito material fundamental da literatura violoncelística, o que inclui métodos de estudos, peças, concertos, sonatas, quartetos de corda e outras peças de câmara (WASIELEWSKI, 2009). Tudo isso implicaria hipoteticamente no fato de que Bragato é herdeiro dessa escola e, talvez, um último representante local dessa *linhagem* de violoncelistas compositores.

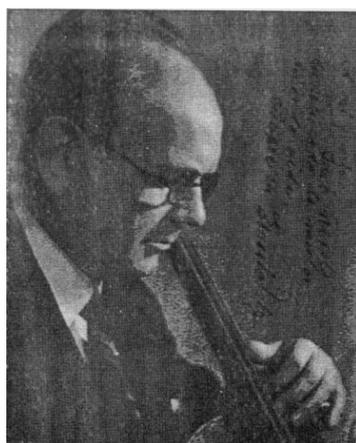


FIG. 3 – Ernest Pelz [A.P.]

José soube aproveitar esse enorme gesto de generosidade que teve Pelz e, três anos depois de começar as aulas, deu seu primeiro concerto. Um ano mais tarde, em 1934, ingressa no Conservatório Nacional de Música, onde recebeu sua formação mais completa em harmonia, contraponto e composição. Sobre o ingresso no conservatório, Bragato conta:

Y... me acuerdo que tuve que interpretar la suíte nº 3 de Bach. Era muy difícil entrar, habia grandes maestros. Estaban Juan José Castro, que daba música de cámara; Troiani, que daba armonía, De la Guardia y muchos más” (BRAGATO *apud* STRADA, 2006, p.20)

Lá também teve aulas com o professor de violoncelo Alberto Schiuma e depois estudou com Ramón Vilaclara e José Puglisi. Todos eles acabaram sendo companheiros na orquestra do teatro Colón.

Pouco depois começa sua atividade como camerista, formando, primeiramente, o *Cuarteto Argentino*, tendo como violinistas Rollieri e Cenez e, na viola, Francisco Molo. Depois disso, formou o Trio Varady-Molo-Bragato e, tempo depois, ingressaria no *Cuarteto Pessina*, que, além de Bragato, era integrado pelos irmãos violinistas Carlos e Osvaldo Pessina e, mais uma vez na viola, Molo. Junto a este último e Varady, também formou o Quarteto Buenos Aires (FIG. 4), que era completado com Romeo Baraviela, no segundo violino. Além dessas participações em grupos de câmara, como intérprete de música erudita na Argentina, obteve prestígio ao ter ganhado, por concurso internacional, o posto de solista e chefe de naipe da *Orquesta Filarmónica de Buenos Aires*, em 1946, e, dois anos depois, ter ingressado, também por concurso, na *Orquesta del Teatro Colón*, na qual acabou tocando mais de vinte anos, e onde se aposentou com cargo de *spalla*.



FIG. 4 – Foto do Quarteto Buenos Aires [A.P.]

2.2- Bragato no tango e a música popular argentina

Desde os primeiros anos estudando no Conservatório Nacional, Bragato começou a ter interesse em participar como músico em formações de música popular. Foi nessa instituição que, em 1937, começou sua história com o tango, justamente convidado por um brasileiro radicado em Buenos Aires: Mario Maurano.

Me llama un señor para que toque el violoncello en su orquesta [...] Se llamaba Mario Maurano... era un señor que dirigía una típica. ¡Muy bien dirigía... muy bien! Se podría decir que gracias a este señor yo me acerqué al tango. Era todo un orquestón el que había armado: ocho violines, viola, violoncello, cuatro bandoneones... que se yo. [...] Pero ese fue mi comienzo con el tango... yo tendría unos veinte años, más o menos. (BRAGATO *apud* STRADA, 2006, p.22)



FIG. 5 – Foto de Bragato junto com um ensemble de tango em 1937 (Fonte: DELGADO, 2017, p.71)

A essa primeira experiência, seguiram várias, das quais destaca-se o chamado do violinista Enrique Mario Franchini para integrar a Orquestra de *Francini-Pontier*. Logo depois participaria na *Orquestra de Fresedo* e em *Los astros del tango* (FIG. 6). Este último foi um destacado septeto fundado e arranjado magistralmente por Argentino Galván, em 1958. Ele escolheu músicos destacados como Elvino Vardaro e Enrique Mario Franchini, nos violinos, Jaime Gosis, no piano, Julio Ahumada, no *bandoneón*, Mario Lalli, na viola, e Rafael del Bagno, no contrabaixo. O conjunto durou dois anos, gravando três LPs com os arranjos especiais de seu diretor que integrava, por mérito próprio, a nova geração de arranjadores que começaram a mudar o tango e a elevar a qualidade dos registros das orquestras.

Além dessa experiência mais vanguardista junto a *Los Astros* e os grupos de Piazzolla, Bragato foi fundador da orquestra estável do *Canal 13* e integrou o *Primer Cuarteto de Cámara del Tango Leo Lipesker*, agrupação que introduzia a chamada *música ciudadana*, em formação de câmara (FIG. 7).



FIG. 6 - Capa de recente edição em CD de *Los Astros del Tango* [D.P.]



FIG. 7 – Capa e contracapa do álbum *Cuarteto de Camara del Tango* [D.P.]

Ao longo dos anos, Bragato tornou-se uma referência do violoncelo no tango, chegando a trabalhar junto com figuras representativas desse gênero tais como Aníbal *Pichuco* Troilo (FIG. 8), Atilio Stampone, Héctor Stamponi, o *Polaco* Goyeneche, Francisco Canaro e Osvaldo Pugliese.

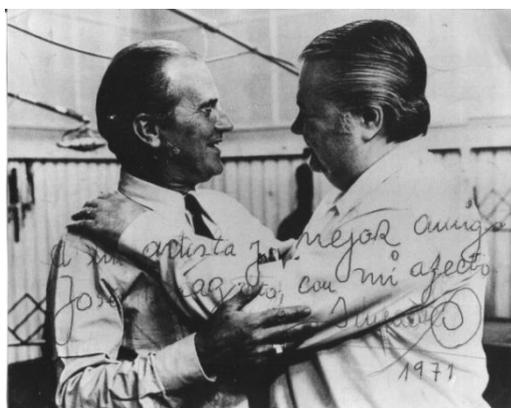


FIG. 8: Foto de Bragato junto a Aníbal *Pichuco* Troilo [A.P.]

Com Francini (FIG. 9), além da amizade existiu um profundo relacionamento musical, já que, como vimos, não somente foi quem o introduziu no tango, mas quem o acompanhou em várias formações vanguardistas. E também foi justamente com ele, no violino, e Hector Stamponi, no piano, que Bragato fez sua ‘estrela’ criando partitura. A partir desse momento é que começa sua outra faceta musical: a de copista, arranjador e compositor.

Una vez formamos un trío con Franchini y Hector Stamponi y grabamos un simple, como se llamaba en esa época. [...] Me acuerdo que ahí yo hice los dos primeros arreglos. Uno era un tema de Francini, se llamaba *Primaveral*. El otro era un tema húngaro, creo que se llamaba *Triste Domingo*. (BRAGATO, 2010)

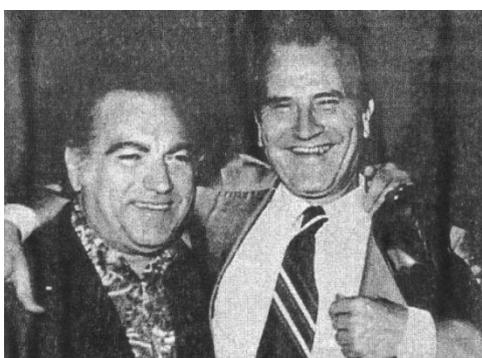


FIG. 9 - Foto de Bragato junto a Francini [A.P.]

Além de ter gravado e trabalhado com todos esses músicos e intérpretes reconhecidos, pelo indicado no catálogo de obras de Bragato na *Sociedad Argentina de Autores y Compositores – SADAIC* -¹⁴ (2017), ele compôs a música de várias canções, em parceria com letristas e poetas de vasta trajetória do tango e também de outros gêneros da música da cultura popular da Argentina. Essas canções junto com seus compositores se apresentam na tabela 1:

TABELA 1

Canções com música composta por Bragato junto a letristas argentinos.

Título da Canção	Letrista
<i>Amo Ka Aru Lado</i>	Brenner Moises Smolarchik
<i>El instante anhelado</i>	Alberto Peyrano

¹⁴SADAIC (sigla para Sociedad Argentina de Autores e Compositores) é uma organização sem fins lucrativos da Argentina que reúne todos os autores e compositores de música argentinos, independentemente de seu gênero, na defesa dos direitos autorais. art. 17 da constituição nacional para a proteção da propriedade intelectual garantida pela Lei 11.723 aos criadores de obras musicais.

<i>Elsita</i>	Eduardo José Alvarez Mendez
<i>El amor em zamba</i>	Julio César Bissio (Julio Fontana)
<i>Otoñal</i>	Julio César Bissio (Julio Fontana)
<i>Nieblas</i>	Eugenio Majul
<i>Tu silencio</i>	Eugenio Majul
<i>Dos Canciones Argentinas: Magia Azul – Milagroso Amor</i>	Salomón Carovich

2.3 - Bragato e o *Nuevo Tango*: a grande amizade e parceria com Piazzolla.

Como já foi colocado, o aspecto mais significativo na carreira de Bragato resulta do seu relacionamento musical e pessoal estreito com o bandoneonista e compositor Astor Piazzolla. Pelas conversas que tive com Bragato, compreendi claramente que, à admiração e ao carinho que tinha por Piazzolla, somou-se o fato de trabalharem tantos anos juntos, fazendo com que o violoncelista se convertesse em peça fundamental para construir o movimento que veio a ser o *Nuevo Tango* e também em fazer com que a obra de Piazzolla continue sendo tocada até hoje. Isto é porque Bragato, além de ser o violoncelista nas formações de Piazzolla, brindou seu aporte como copista, arranjador e compositor durante toda a carreira do bandoneonista.

Bragato es la partitura; es la recuperación exhaustiva, minuciosa de la escritura Piazzolleana. Durante años ha llevado laboriosamente la tarea de copiar, archivar y difundir la obra de Piazzolla; de hacerlo con las obras menos divulgadas o directamente inéditas, de preocuparse por la transcripción carismática de otras ya conocidas, en definitiva de reforzar la inscripción en el registro de la historia de la música argentina. (KURI, 1997, p. 198)



FIG. 10 – Foto de Bragato junto a Astor Piazzolla [A.P.]

Nascido em 1921, em Mar del Plata, litoral da província de Buenos Aires, Astor Pantaleón Piazzolla é talvez o músico argentino mais reconhecido internacionalmente, junto aos cantores populares Carlos Gardel e Mercedes Sosa, e ao compositor erudito Alberto Ginastera, de quem foi aluno. Filho único de Vicente *Nonino* Piazzolla e de Asunta Mainetti, passou sua infância na cidade de Nova York - EU - já que a família se radicou lá de 1925 até 1936, quando retorna à Argentina.

Desde jovem, suas habilidades como bandoneonista o levaram a tocar em diversas orquestras de tango, destacando-se a de Aníbal Troilo, na qual começa a fazer seus próprios arranjos. Estes resultavam “avançados demais” para a época, assim, Troilo os “ajeitava” para não acabar espantando os dançarinos das pistas de baile. Depois de abandonar a orquestra de Troilo, e praticamente o bandoneón, aprofunda-se no campo da composição erudita e começa a estudar com Ginastera. Após seis anos, em 1954, consegue o primeiro prêmio no concurso Fabien Sevitzky, pelo que recebe uma bolsa para realizar estudos de composição com a professora Nadia Boulanger¹⁵, no Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris. (PESSINIS; KURI, 2002).

¹⁵ Juliette Nadia Boulanger: Professora, maestrina e compositora francesa (París 1887-1979). Estudou com Gabriel Fauré. Deu aulas particulares e trabalhou como professora no Conservatório de Paris (1909-1924 e desde 1946) na École Normale de Musique na capital francesa (1920-1939) e no Conservatório Americano de Fontainebleau (1921; em 1949 tornou-se diretora). Durante a Segunda Guerra Mundial, foi professora em diferentes universidades norteamericanas. Além de Piazzolla, entre seus alunos estão Aaron Copland, Almeida Prado, Burt Bacharach, Cláudio Santoro, Daniel Barenboim, David Wilde, Egberto Gismonti, Elliott Carter, Harold Shapero, Igor Stravinsky, John Eliot Gardiner, Leonard Bernstein, Michel Legrand, Camargo Guarnieri, Quincy Jones, Peter Hill, Philip Glass, Richard Stoker, Roy Harris, Walter Piston, Witold Lutoslawski, Wojciech Kilar e Virgil Thomson. Como maestrina, foi uma das primeiras a recuperar a obra de Claudio Monteverdi e a primeira mulher que levou um concerto da Sociedade Filarmônica Real de Londres (1937), a Orquestra Sinfônica de Boston (1938) e da Orquestra Filarmônica de Nova York (1939).

Entretanto, Bragato tinha visto Piazzolla no Teatro Colón, já que ele assistia aos ensaios da orquestra junto a Ginastera. Porém, foi somente ao retornar da França que finalmente se conheceram.

Fue recién el año 1955 cuando en realidad nos conocimos y desde entonces fuimos íntimos amigos. [...] Fue en la casa del apoderado de la orquesta de Francini-Pontier. Se llamaba Joaquin Securum. Resulta que este señor, que además tenía una carnicería, invitó a un grupo de amigos de Francini a un asado en su casa para agasajar a un músico argentino que venía de Francia. Y ese músico era Astor. Me acuerdo que esa noche estábamos, entre otros, Francini, Hugo Baralis, Dante Pansera, Atilio Stampone, el *nene* Nicolini (después vendrá Vasallo), Horacio Malvichino, yo... y por supuesto Astor. Esos éramos los ocho músicos con los cuales se armó el Revolucionario Octeto Buenos Aires [...] Me acuerdo que esa noche Astor, después de la cena, nos dijo que quería formar un octeto. Que iba a escribir algo para esa formación, pero que necesitaba que alguno le ayudara a copiar las partes, los arreglos para los músicos. Fue entonces que yo le dije: “mire... si usted quiere yo puedo intentarlo”. Por supuesto me dijo que sí. Y ahí nació este oficio de copiar y arreglar música. (BRAGATO *apud* STRADA, p.42)

O Octeto Buenos Aires, para Bragato, significaria “a morte de uma velha tradição do tango e o nascimento de uma nova maneira de entender a *música ciudadana*” (*apud* STRADA, p.42), termo com o qual se designa também o tango na Argentina. Sua entrega, compromisso e dedicação a este projeto nesse tempo significava um ato de enorme valia, já que implicava mudar a essência de um gênero musical tão arraigado na tradição e na identidade social de toda uma nação. Isso o levou a ser pessimamente acolhido e muito mal considerado pela maioria dos amantes e ouvintes do tango, já que praticamente o acusavam de estar destruindo-o.

En 1955, en la Argentina, el tango empieza a morir. La razón es que la música de Elvis Presley, Bill Haley, el rock and roll empieza a llegar a la Argentina. Y a la generación joven, 16, 17, 18 años empieza a excitarle más el rock and roll que el tango. [...] Luego llegan los Beatles, en los años 60 y es el fin del tango. Pero mi música continuaba. Los jóvenes la entendían porque no era aburrida. El viejo tango tradicional era muy aburrido. La música no había cambiado en 40 o 50 años, hasta que llegué yo. Y me llevé el tango tradicional. Es un problema sentimental. Era como la guerra de uno contra todos. Estaban todos contra mí en aquel momento, 1955. Fue verdaderamente horrible. Amenazaron a mi familia [...] Una vez me dieron una paliza en la calle porque estaba cambiando la música. [...] Pero quienes me amenazaron entonces quizá hoy sean mis amigos. Quizá me quieran. Quizá, digo... no estoy seguro. (PIAZZOLLA, 1989)

Bragato conta as dificuldades de tocar com o Octeto porque “a ninguém lhe resultava muito simpático o que nós fazíamos, sobretudo aos *tangueros* tradicionais” e que “os únicos que nos seguiam eram alguns jovens” (*apud* STRADA, 2006, p.43). Mesmo assim,

conseguiram gravar dois discos com essa formação, nos quais a intervenção do violoncelista foi fundamental.

Los discos que grabamos, tengo que decirlo, lo conseguí yo. Encontré a un señor de una empresa de discos que se animó, pero me dijo que no nos iban a pagar. Y lo grabamos gratis. Pero nos dimos el gusto y hoy queda ese documento histórico (BRAGATO *apud* STRADA 2006, p. 43).



FIG. 11 – Capas dos dois LPs do *Octeto Buenos Aires* [D.P.]

Além do revolucionário *Octeto Buenos Aires*, Bragato foi violoncelista de muitas das formações de Piazzolla: da *Orquesta de Cuerdas* (1957), do *Nuevo Octeto* (1963), do *Conjunto 9* (1971) e da última agrupação de Astor, o *Sexteto Nuevo Tango* (1989). Nessas formações de Bragato, aportou com várias composições tais como *Vanguardista* e *Noposepe*, e arranjos como o de *Otoñal*. Também, eles tem uma composição instrumental em parceria chamada *Fantasia Folklórica*. Já Piazzolla lhe dedicou uma peça chamada *Bragatissimo*, gravada em disco de formato chamado compacto simples, junto ao *Nuevo Octeto*. (FIG.12)



FIG. 12 – Imagem do EP de *Bragatissimo* [D.P.]

A respeito de *Le Grand Tango*, peça para violoncelo e piano, composta por Piazzolla para o reconhecido violoncelista Mstislav Rostropovich, Bragato foi o encarregado em “corrigir” e editar a parte de cello antes de ser entregue (BRAGATO, 2012).



FIG. 13 – Foto de Bragato junto ao violoncelista Mstislav Rostropovich [A.P.]

Sem dúvidas, esse vínculo tão estreito com Piazzolla e o *Nuevo Tango*, assim como sua participação junto a outros referentes do tango *vanguardista* fizeram com que o violoncelo ocupasse um lugar mais importante dentro do gênero. Todo esse contato influenciou profundamente Bragato nas suas composições instrumentais, já que justamente suas peças mais conhecidas e interpretadas possuem essa associação, marcadamente *piazzolleana*.

José Bragato constituye el punto de referencia ineludible en la consolidación del violonchelo en la historia del tango. Su puesto como solista del Teatro Colón no fue reñido con su participación en Los Astros del Tango o en el Primer Cuarteto de Cámara del Tango. Sus composiciones, Vanguardista, Tres movimientos porteños (para cuarteto de cuerdas), Graciela y Buenos Aires (para cello y orquesta) para citar algunos, se afilian a la temática piazzolleana. (KURI, 1997, p.198)

2.4 - Bragato, o “Anjo tutelar da música paraguaia”

Outrora já assinalado o protagonismo de Bragato na vanguarda do tango, também foi marcante seu papel dentro da música popular do país vizinho, o que o levou a ser denominado “anjo tutelar da música paraguaia” (LARA, 1997). Mesmo não tendo morado no Paraguai, neste país foi homenageado várias vezes. Numa dessas ocasiões, recebeu uma menção “por sua abnegação e constância na difusão da música paraguaia”, outorgada pelo Conservatório Nacional e a Orquestra Sinfônica Nacional de Paraguai (FIG.14).



FIG. 14- Menção outorgada a Bragato no Paraguai [A.P.]

Bragato trabalhou em forma solidaria como copista dos compositores paraguaios. Também criou várias obras, colocando música em letras e poemas, arranjou composições de outros autores e as acabava para estarem prontas para gravação. Conviveu, fez amizade, e participou das alegrias e tristezas desses artistas que estavam exilados em Buenos Aires, como se fosse mais um deles.

La actitud humanista y solidaria del gran músico ítalo-argentino José Bragato para con la música y los músicos paraguayos emigrados, exiliados y residentes en Buenos Aires demostró que en aquel momento era un adelantado en la práctica efectiva de los principios universales de la libertad, el trabajo y los derechos humanos. [...] Fue un vivo defensor de los derechos cercenados a los músicos guaraníes, muchos de ellos perseguidos por la dictadura de Alfredo Stroessner. (CANDIA, 2008).

Essa empatia que Bragato sentia pelos colegas paraguaios nasceu, a meu modo de ver, do fato de ele também ter chegado exilado da Itália, justamente na mesma época em que os primeiros artistas desse país migraram para fazer carreira em Buenos Aires. Este exílio se deu primeiramente pela escassez de oportunidades e a explosão da *Guerra del Chaco*, conflito armado entre Paraguai e Bolívia, que se estendeu de 1932 a 1935, continuando depois com o ditadura de Stroessner que resultou ser a mais extensa de todas as acontecidas no continente sul-americano.

A relação com os paraguaios começou por volta de 1938, na juventude dos 23 anos de Bragato, quando José Asunción Flores o convidou para ser parte da *Orquesta Ortiz Guerrero*. Flores, popularmente conhecido como “o criador da guarânia”, e que compôs a muito popularizada canção deste gênero chamada *India*, foi um dos tantos exilados paraguaios em Buenos Aires. No livro biográfico *Flores, el exilio y la gloria*, Almada Roche o coloca como fiel representante desta situação traumática do artistas do Paraguai.

Podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que José Asunción Flores viene a representar a todos aquellos perseguidos por sus ideas, por su

militancia o por cualquier otra causa similar. Víctimas de la intolerancia de la dictadura, de las represalias, de la falta de esperanzas, de la miseria; miles de nuestros compatriotas murieron en suelo ajeno sin tener otra ilusión más cara que volver al Paraguay. Flores es uno de los pocos de estos cuyos restos han podido retornar para descansar en su tierra; empujado por la fuerza de su inspiración, de sus obras, de su gloria artística admirada en todas las naciones. (ALMADA ROCHE, 2008, p.76).

Bragato e Flores criaram um vínculo artístico e de amizade muito profundos (FIG. 15). Bragato descrevia a Flores como “um extraordinário músico desse país [Paraguai] de quem sempre gostei muito” (BRAGATO, 2017), e que descreveu como um artista que “canta com a voz de seu povo” (ALMADA ROCHE, 2008). Do primeiro encontro dos dois, num ensaio, Bragato relata a seguinte história:

[...] y me acuerdo que me puso una partitura para que la leyera a primera vista que tenía algunas cuantas síncopas. El tema se llamaba el “Gallito Cantor” y se asombró como pude resolver esos contratiempos con el cello. Así entré a la orquesta. [...] Quedé muy ligado afectivamente al Paraguay. (STRADA, p. 74)



FIG. 15 - Foto de Bragato junto a José Asunción Flores (fonte: Jornal ABC)

Essa profunda relação, a colaboração, a amizade e a empatia com esses artistas paraguaios, que reflete a ideologia libertária e humanista de Bragato, ficam evidentes nas cartas que trocou com Epifânio Mendez Fleitas, cujos trechos foram publicados pelo jornalista e compositor Candia (2008) e ao qual entrevistei no ano de 2018.

As cartas publicadas por Candia foram escritas por Bragato entre os anos 1958 e 1959 e enviadas a Fleitas, que naquele tempo era líder do *Movimiento Popular Colorado* (MOPOCO). Fleitas publicou aquelas epístolas a modo de carta aberta no jornal *Firmeza*, que era dirigido por ele mesmo. Esse jornal era praticamente o meio de comunicação de resistência dos exilados, em resposta a uma campanha de calúnias e difamação permanentes

feita pelo jornal *Patria*, que respondia aos interesses do General Alfredo Stroessner, líder da ditadura no Paraguai. Nessas cartas Bragato se mostra claro na sua ideologia, alentando a luta do seu colega e artista como defensor da liberdade do povo paraguaio.

Estimado amigo Don Epifanio Méndez, deseo se encuentre bien de salud y que nunca decline su espíritu de lucha tanto por sus ideales políticos como musicales. Estos últimos le compensarán con creces los disgustos y privaciones que casi siempre son el precio de los primeros”. [...] “En fin, esto no es para detenerse. Espero que siga trabajando como siempre en la música. El día que pase a la otra orilla de la vida, nada le hablará mejor a su pueblo que sus canciones, de sus luchas por su grandeza y su libertad” (BRAGATO *apud* CANDIA, 2008)

É evidente que a ajuda do violoncelista não era somente moral e artística, já que os músicos exilados “Bragato os recebia na sua casa” e afirma que “ele era da turma dos paraguaios, era um paraguaio a mais!”. Os poetas Alvarez e Alvarenga (2008) também são da mesma opinião:

Bragato era – de hecho –, un paraguayo más. Estaba inmerso en los sueños y dolores de los que estaban exiliados en la Argentina y lo sentían como su segunda patria. A tal profundidad llegó su vinculación con los artistas compatriotas que él también fue perseguido por los tentáculos del dictador Stroessner. Había albergado en su casa al político colorado, músico y compositor Epifanio Méndez Fleitas por lo que los *pyragué*¹⁶ merodeaban su casa. (ALVAREZ; ALVARENGA, 2008)

Nesse momento estes músicos praticavam uma sorte de ‘cooperativismo artístico’, com o qual desenvolveram, registraram e gravaram muita música paraguaia em Buenos Aires. Isto possibilitou que a música desse país fosse muito mais conhecida no continente e no mundo, situação para a qual Bragato aparece como uma figura fundamental.

Toda la música [paraguaia] que se grababa en Buenos Aires era posible gracias a Bragato. Si uno necesitaba músicos, le pegábamos un telefonazo y después él venía con una orquesta entera” [...] “A Bragato se debe que las obras de los grandes arpistas, como Félix Pérez Cardozo, Prudencio Giménez o Digno García, hayan sido transcriptas a partitura, porque si bien eran grandes músicos y muy talentosos, no sabían escribir música (GIMENEZ, 2012)

¹⁶ No Paraguay se chama pyragué aos delatores. Estes eram personagens temidos, misteriosos, anónimos, que podían irrumpir impunes ou se infiltrar em qualquer espaço, já seja político, gremial, estudantil, artístico ou de prensa. Os pyragué formaram uma das bases da pirâmide represiva do régime do general Alfredo Stroessner, e que permitía a este manter-se informado do que pessoas não afins ao governo faziam, como médicos, abogados, profissionais; que eram sempre seguidos pelo régimen, incluso se não tivessem militância política opositora. (FONTE Jornal Última Hora: <http://www.ultimahora.com/el-pyrague-estaba-la-base-la-piramide-represiva-del-stronismo-n1082608.html>)

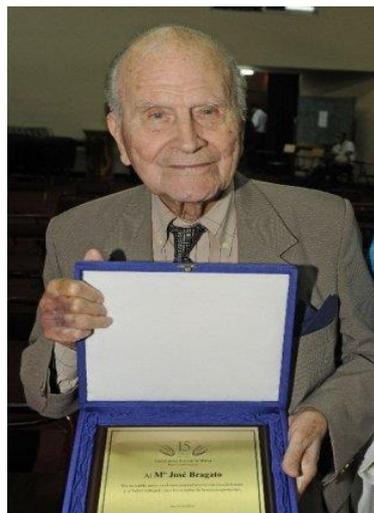


FIG. 16 - Bragato recebendo uma menção em Paraguai. (Fonte: Jornal ABC)

Na FIG. 16 podemos ver a foto de uma outra homenagem feita a Bragato pelo seu aporte à música paraguaia; e a continuação de duas polcas paraguaias compostas por Fleitas e transcritas por Bragato, para que fossem registradas. (FIG. 17).

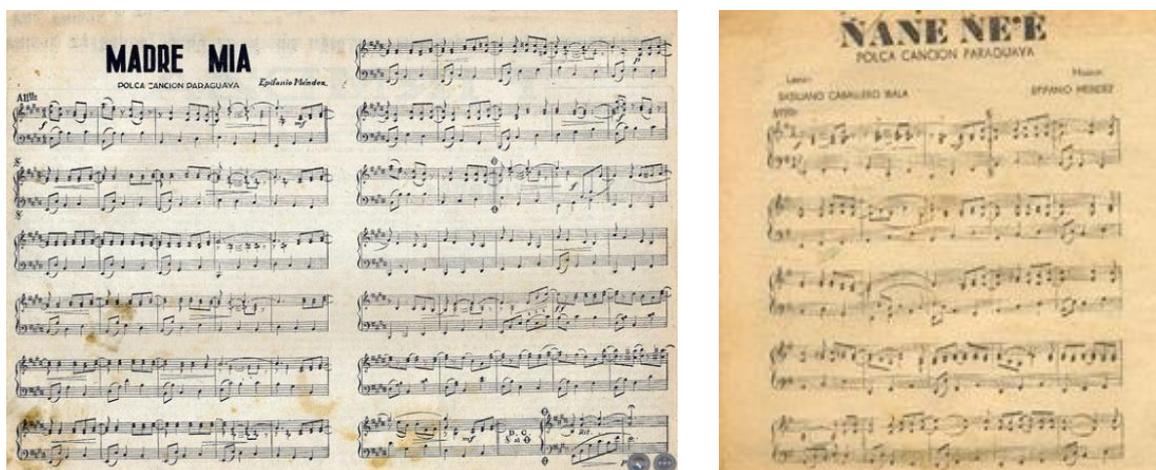


FIG. 17- Partituras de duas obras de Fleitas: *Madre Mia* e *Ñane Ñe'ê*, transcritas ao pentagrama por Bragato. (fonte: CANDIA, 2008)

Bragato sempre acreditou no “talento lírico” dos artistas paraguaios e os admirou profundamente por suas grandes capacidades musicais, apesar da falta de instrução formal. “Aqueles paraguaios... que músicos, por favor!”, confessou-me numa entrevista, na qual também compartilhou sua tristeza por “eles não poderem ter tido a possibilidade de estudar música” (BRAGATO, 2012). Como parte de sua identidade, fez-se um defensor férreo dos

ideais de expressão e liberdade de seus colegas, chegando a expressá-lo claramente numa das cartas enviadas a Fleitas (CANDIA, 2008).

¿No creen las autoridades que los músicos paraguayos, con la fama que han dado a su pueblo en el mundo a precio de sus exclusivos sacrificios, se hayan ganado el derecho a contar en su Patria con los elementos necesarios para una formación adecuada, por lo menos de futuras promociones? Las manifestaciones sublimes del arte requieren un clima espiritual particular que hoy no existe en el Paraguay. Con el régimen imperante en el país se está produciendo más bien una versión modernizada del éxodo bíblico. Allí nada tienen que hacer por ahora los espíritus independientes, los talentos y los cerebros con capacidad de crear y de pensar. [...] El 1 de enero de 1958 se vio iniciar el derrumbe del déspota venezolano Marcos Pérez Jiménez. Al año de eso, el 1 de enero de 1959, se repitió con el de Cuba, Fulgencio Batista. Hago votos porque el sucesor de Alfredo Stroessner tenga alguna visión de los problemas que atañen, mejor, que afligen a los músicos paraguayos. (BRAGATO *apud* CANDIA, 2008)

Essa situação de abandono dos artistas paraguaios Bragato vivenciou desde muito jovem, chegando a relatar uma história comovente. Foi por ocasião de estar tocando no leito de morte do guitarrista paraguaio Ampelio Villaba que teria sido companheiro de Agustín Barrios e compositor da peça *Pájaro Campana*. Esta é uma das músicas mais emblemáticas da cultura paraguaia, um hino equivalente a *Asa Branca* no Brasil. Para Bragato, essa audição “ficou profundamente gravada em mim, como arquétipo do horrível desamparo que tenho visto reiteradamente nos artistas paraguaios”. (CANDIA, 2008; 2018)

En un pasaje, mientras estaba yo haciendo como solo de violonchelo en la guarania *Momentos de Tristezas (Vy'a y jave)*, levanté la vista hacia Ampelio y lo encontré llorando. La tragedia que vi en su rostro y el desgarramiento que eso me produjo son inenarrables. Hoy a más de 20 años (murió en 1937), su recuerdo me produce el mismo efecto de la primera impresión”.[...] “la imagen que guardo de esta audición, que podría llamarse póstuma, pues nunca más lo volvería a ver a quien se la habíamos dedicado, se quedó profundamente grabada en mí, como arquetipo del horrible desamparo que he visto reiteradamente en los artistas paraguayos. Tal el cuadro en que se me representa Ampelio Villalba, que alguna vez figurará con justicia entre los grandes del Paraguay (BRAGATO *apud* CANDIA, 2008)

Maurício Cardozo Ocampo é outra personalidade da chamada “geração dourada” da música paraguaia que também teve uma relação de proximidade com Bragato. A ele é que foi dedicada a peça *A Maurício*, a qual será analisada no capítulo 4 deste trabalho. Durante a conscrição militar, no começo da *Guerra del Chaco*, Cardozo Ocampo conheceu Eladio *el grande* Martínez (FIG. 19), com o qual formou o duo Martínez-Cardozo, que registrou uma quantidade apreciável de discos para o selo Odeon de Buenos Aires e fez inúmeras

apresentações em teatros, rádio, centros culturais e em turnês artísticas pelas províncias do litoral argentino, cidades do sul do Brasil e Uruguai.

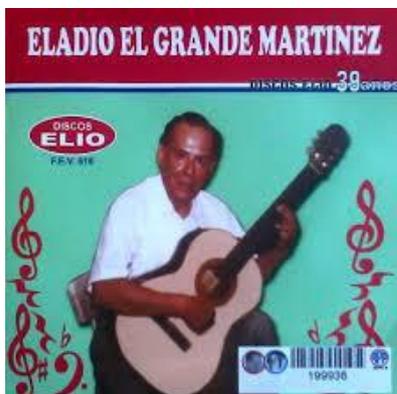


FIG. 18: Capa de um CD de Eladio “el grande” Martinez [D.P.]

Mauricio Cardozo Ocampo, depois de concluir a turnê, decidiu instalar-se na cidade de Buenos Aires para aperfeiçoar seu conhecimento musical com os professores Isidro Maiztegui e Gilardo Gilardi em harmonia, composição e instrumentação. Já com Juan Alfonso Carrizo iniciou os seus estudos sobre a “*ciencia del folclore*”, o que consequentemente o levou a ter um importante papel na investigação e na difusão da música tradicional paraguaia. Este trabalho ficou plasmado numa obra intitulada *Mundo Folclórico Paraguayo*, que está integrada por três volumes (FIG. 19) e cuja revisão dos exemplos musicais foi feita com Bragato, enquanto este se encontrava morando na cidade de Natal, RN (FIG. 20).



FIG. 19 – Capas de diferentes volumes e edições do livro *Mundo Folclórico Paraguayo*, de Maurício Cardozo Ocampo. [D.P.]

Junto a Ocampo, Bragato compôs e arranjou várias músicas, com destaque para *Se que te perdí*, sobre qual existe uma história bem particular, já que foi composta instrumentalmente para violoncelo e piano e Ocampo aceitou a lhe colocar letra, convertendo-a numa das guarânias mais reconhecidas no Paraguai.

A mí me vino la inspiración y como todos los días andaba con los paraguayos y conocía a todos, le puse ritmo de guarania. La compuse con el violoncelo, la anoté y luego terminé. Cardozo Ocampo interpretó mi sentimiento y le puso una hermosa letra. (BRAGATO *apud* PORTAL GUARANÍ, 2015)

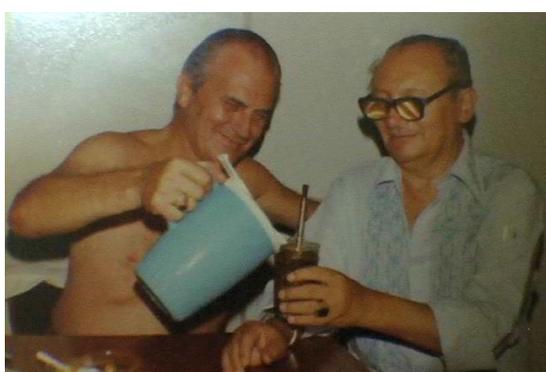


FIG. 20 – Foto de Bragato junto com Cardozo Ocampo tomando chá mate gelado em Natal, RN [A.P.]

Por tudo isso criou-se esse vínculo emocional e musical de Bragato, que o levou a trabalhar com figuras diversas e de renome da música paraguaia, além dos mencionados Asunción Flores, Fleitas, Villalba e Cardozo Ocampo. Estes estão entre outros: Francisco *Nenín* Alvarenga, Severo Rodas, Carlos Federico Abente, Félix Pérez Cardozo, Augusto Roa Bastos, Eladio *el grande* Martinez, Silverio Antonio Ortiz Mayans, Florentín Giménez, Manuel Ortiz Guerrero.

Igualmente com a música popular da Argentina, além de ter gravado e trabalhado com todos esses músicos e intérpretes, pelo indicado no catálogo de obras de SADAIC (2017), Bragato compôs a música de várias polcas e guarânias, em parceria com letristas e poetas do Paraguai. E também várias peças instrumentais com ritmos e títulos indicativos ligados a esse país, que incluem peças para violoncelo, que depois serão analisadas. Essas canções com seus correspondentes parceiros se apresentam na tabela 2. Já as obras instrumentais, com suas indicações descritivas, aparecem na tabela 3. Existe uma exceção na tabela 2 referente à música intitulada *Mi Paraguay*, cuja letra é de um argentino, Eduardo

Domingo Parula, mas, pela sua ligação evidente com esse país, foi considerada neste grupo de composições.

TABELA 2

Canções com música composta por Bragato, junto a letristas paraguaios.

Título da Canção	Letrista
<i>Campanas de Amor</i>	Mauricio Cardozo Ocampo
<i>Se que te perdí</i>	Mauricio Cardozo Ocampo
<i>Farra Jhape Sapucaí</i>	Eladio Martinez
<i>Mi Paraguay</i>	Eduardo Domingo Parula
<i>Luz del Corazón</i>	Augusto Roa Bastos
<i>Mi Valle Azul- Che Reta Jhovi</i>	Mauricio Cardozo Ocampo
<i>Siempre</i>	Augusto Roa Bastos
<i>Sólo uma vez</i>	Silverio Antonio Ortiz Mayans
<i>Dos canciones sobre ritmos paraguayos: Piropo y Hojuelas</i>	Manuel Ortiz Guerrero

TABELA 3

Obras instrumentais compostas por Bragato com reminiscências do Paraguai e sua descrição.

Título da Obra	Descrição
<i>A Maurício</i>	Guarânia e Polca Paraguaia
<i>Campanas de la Encarnación</i>	Suite Paraguaia
1) <i>Paraguay Yasi-retá</i> 2) <i>La flauta retozona</i> 3) <i>Guarania y Polka Paraguaya</i>	Tríptico instrumental, composto por três peças.
<i>Polka para mi muñeca</i>	Polka Paraguaia
<i>Techagau</i>	Peça dedicada ao Paraguai

2.5 - Bragato na sua passagem por Natal, RN e outras lembranças em diálogos.

Tenho mencionado como surgiu esta pesquisa em terras potiguares, as motivações pessoais que surgiram do fato de chegar de Mendoza, na Argentina, a Natal - RN, para aprofundar meus estudos de violoncelo e saber de que uma das referências deste instrumento no continente tinha morado nesta cidade durante vários anos. Quando comecei a investigar sobre este fato, além de indagar a algumas personalidades que tinham conhecido Bragato, soube que ia ter de entrar em contato com o próprio para entrevistá-lo. Do primeiro encontro em sua residência na rua Callao nº 500, em Buenos Aires, construímos uma amizade que levou a vários encontros nos quais – entre vinhos da minha região, fotos e muita música – contou-me uma infinidade de histórias sobre a sua longa e prolífica carreira. Passarei a descrever algumas que, a meu entender, resultam importantes para este trabalho, começando por aqueles relatos da sua vida em Natal.

A história de Bragato na capital potiguar começa em 1978, quando, acompanhado da sua esposa, a Sra. Gina Lotufo, chegou contratado junto a outros músicos rio-platenses para compor, primeiramente, o Quarteto de cordas da UFRN e, depois, a Orquestra de Câmara dessa mesma universidade. A primeira formação desse quarteto tinha como membros Fernando Couto e Alberto Varady nos violinos e Mario Fioca na viola. Foi Couto que recomendou e convenceu Bragato a tomar o emprego. Ele rapidamente teve que arrumar as malas novamente, pois naquele momento acabava de regressar a Buenos Aires vindo de Porto Alegre, onde tinha sido membro da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre -OSPA- pelo período de dois anos, tendo sido reconhecido tanto pelos colegas como pela prefeitura desta cidade “por sua desinteressada colaboração em prol da cultura da nossa cidade”, como indica a FIG. 21.

Durante uma das três entrevistas que me concedeu em sua residência, ele justificou que, mesmo sem ser contratado nem pago, adicionalmente para isso, desde o primeiro momento começou a fazer arranjos para o quarteto e para a orquestra de câmara, de música popular do nordeste. Ele via a necessidade de tocar também repertório com o qual o público potiguar pudesse sentir mais proximidade com as formações mais acadêmicas.

Um dia fomos a um colégio e quiseram [os membros do quarteto] tocar Bach, e tinha um menino que tirava as asas das moscas e as jogava para meu

lado, caminhavam sem asas. E logo os meninos se entediavam. Tocar Bach!? Toca as coisas que são de conhecimento das crianças! (BRAGATO 2010)

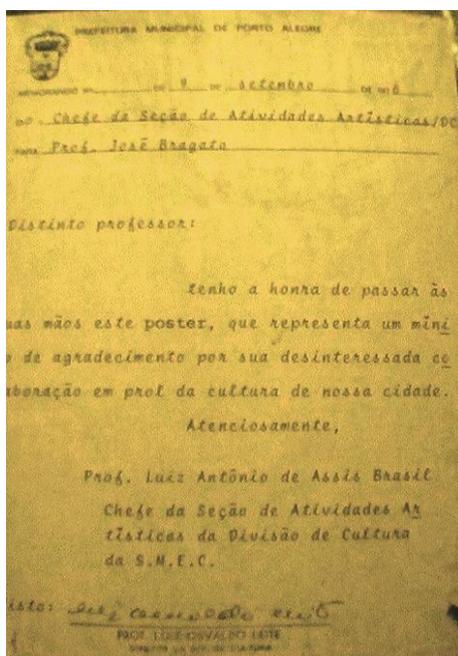


FIG. 21 – Reconhecimento a Bragato pela Prefeitura de Porto Alegre [A.P.]

Nessa etapa em Natal, em várias ocasiões se tocaram seus arranjos e também suas composições, como mostra o programa de um concerto feito em 1979, na Escola de Música da UFRN (FIG.22). Nessa ocasião, além de Mozart e Haydn, interpretou-se a peça composta por Bragato *Tres Movimentos Porteños*.

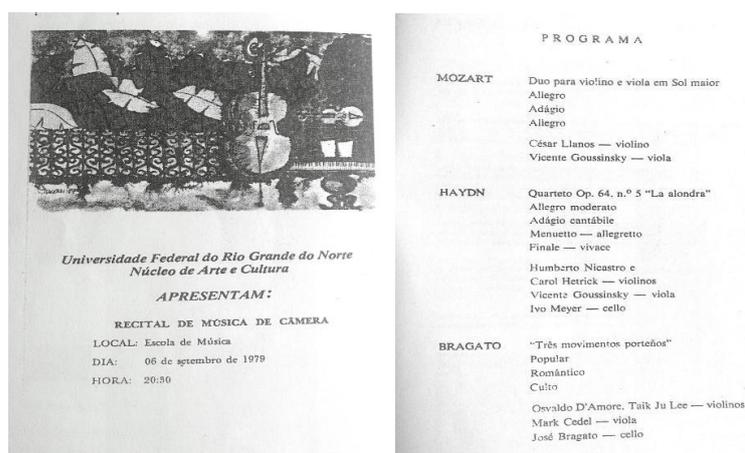


FIG. 22 - Programa de recital de membros da Orquestra de Câmara da UFRN em Natal - RN [A.P.]

No programa indicado na FIG. 22, aparecem vários dos integrantes da orquestra de câmara da UFRN, que teve uma série de músicos estrangeiros dos quais Bragato e sua

esposa lembravam com muito afeto, principalmente do violista norte-americano Mark Sedel e sua esposa Carol Hetrick, os quais acomodaram, durante um tempo, no seu apartamento em Natal. Também aparece o violinista argentino Osvaldo D'Amore, que, após o cessar das atividades da Orquestra de Câmara da UFRN, liderou a consolidação da atual Orquestra Sinfônica do RN, sendo seu regente durante 20 anos. A atividade intensa da orquestra de câmara foi registrada no trabalho de doutorado do uruguaio Miguel Kolodiuk Smolinski, violista e posterior membro da nova versão do Quarteto de Cordas da UFRN.

Esta orquestra [de câmara da UFRN] teve uma duração muito curta, pouco mais de três anos, embora com uma produção muito importante. Durante o período entre 1979 e 1982, a Orquestra de Câmara esteve em pleno funcionamento, com apresentações tanto no TAM como em colégios, e até em turnês pelo Brasil. Entre seus convidados teve alguns dos regentes mais importantes da época como Issac Karabtchevsky e Marlos Nobre. (SMOLINSKI, 2013, p.66)



FIG. 23: Foto da 1ª Orq. de Câmara da UFRN, com a esposa de Bragato, Gina Lotufo, no solo de canto [A.P.]

Uma das histórias que mais me chamou a atenção das contadas por Bragato da sua vida em Natal, e que mostra claramente sua ideologia e espírito libertário, foi quando relatou o encontro com uma pessoa de carreira militar, a qual confrontou por elogiar o trabalho da *Triple A – AAA – “Alianza Anticomunista Argentina”*¹⁷, que era um grupo paramilitar amparado por diversos setores do poder da Argentina e que se dedicava à tortura, morte e

¹⁷ A Aliança Anticomunista Argentina (*Alianza Anticomunista Argentina* em espanhol, mais conhecida como Triple A ou AAA) foi um esquadrão da morte de extrema direita liderado Carlos Lopez Rega, que esteve em atividade na Argentina no governo de Isabel Perón (1974-1976). Tinha o principal objetivo de desestabilizar o governo de Isabel Perón, através do assassinato de partidários do governo peronista, artistas, intelectuais, escritores, políticos, estudantes, historiadores. Posteriormente, a AAA teve forte apoio da junta militar liderada por Jorge Rafael Videla, que chegou à presidência da Argentina após o golpe de Estado de 1976. De acordo com um apêndice do relatório CONADEP de 1983, a AAA conseguiu executar 1.122 vítimas, incluindo artistas, intelectuais, políticos de esquerda, estudantes e historiadores, políticos peronistas e seus simpatizantes, bem como juízes, chefes de polícia e ativistas sociais. No total, suspeita-se que tenha executado mais de 1.500 indivíduos e sido responsável por entre 600 e 900 desaparecimentos (LARRAQUY, 2004)

desaparição de todo aquele que tivesse ideais políticos progressistas, além de ter preparado o terreno para a instauração da ditadura mais sangrenta do continente, o Processo Militar de Reorganização Nacional, ao qual se adjudica a desapareição de trinta mil pessoas.

De Natal, lembra com muito carinho e saudades de várias pessoas, mencionando especialmente Sonia e José Augusto Othon, a quem dedicou a peça *Saudade*, a ser analisada no capítulo 4. Também junto a sua esposa menciona a empregada chamada Rita, que trabalhava no apartamento onde moravam. Para Rita fizeram doação, além de vários móveis, de um dinheiro em espécie que veio proveniente de um fundo de compensação entregue pela UFRN ao cessar seu contrato.

Bragato também me contou de seu relacionamento próximo com o violoncelista YoYo Ma (FIG. 24), que considera Bragato como “*my family*”. Isso se deve ao fato da babá dos filhos de YoYo Ma, chamada Denise, ser sobrinha da esposa de Bragato, Gina Lotufo. Denise também é violoncelista, portanto, além de cuidar dos filhos, soube atuar como *roadie* de Ma, por conhecer tudo o que era necessário para o concertista subir e tocar no palco com as partes e os detalhes prontos. Desde então, cada vez que YoYo Ma dá concertos no Teatro Colón, envia ingressos nos melhores lugares para Bragato e Lotufo. (BRAGATO, 2017). A gratidão de Yo Yo Ma com o compositor não é somente por considerá-lo parte de sua família, se não também por entendê-lo um dos grandes influentes no seu gosto pelo tango e a música de Piazzolla.

Nunca pensé que un chelo funcionaría en el tango. En verdad, en un comienzo no entendí demasiado el tango ni la música de Piazzolla. Me había parecido apenas una música agradable, pero recién comprendí y sentí su poder algo después. Cuando vine a la Argentina me interesé en el tema. Conocí Buenos Aires y sus músicos, y el tango empezó a resultarme irresistible. Estuve en casa de Bragato, me mostró partituras de Piazzolla y nació una relación cálida como nunca imaginé (MA *apud* SENANES, 1997)



FIG. 24: Foto de Bragato com YoYo Ma
[A.P.]

Sobre as gravações feitas por Bragato como violoncelista, ele mencionou mais de vinte e cinco feitas somente com os grupos de Piazzolla, e também com as orquestras de tango como Fresedo e Canaro, além das mencionadas no apartado 2.2, e de aquelas feitas com os músicos paraguaios, que aparecem no 2.4, deste mesmo capítulo. Porém, também existem registros que envolvem a participação de Bragato, junto a intérpretes como Hugo Dias, *Cacho Tiraó*, Marikena Monti, Ramón *Palito* Ortega - cantor argentino que em algum momento da sua carreira foi comparado a Roberto Carlos – e o acordeonista gaúcho Gilberto Monteiro - compositor da famosa *Milonga das missões* – com quem gravou no álbum *Pra ti guria*. (FIG. 25)

Nosotros fuimos una generación que hicimos nuestro deber, porque estábamos, a veces, con la mano hirviendo, de horas de cansancio y saltando de una orquesta a otra. Grabábamos un long play, que así se llamaba antes, en cinco o seis horas. Ahí no había forma de errarla, porque se leía y tocaba, se leía y se tocaba. Hicimos nuestro deber, yo creo, que bastante bien. (BRAGATO, 2010)



FIG. 25: Capa do LP *Pra ti guria*, de Gilberto Monteiro.

[D.P]

CAPÍTULO 3 – As composições para violoncelo na obra instrumental de Bragato

Dentro da ampla variedade observada na obra de Bragato, existe a faceta da música instrumental, na qual se encontram as obras para violoncelo, que são o foco desta pesquisa. Neste capítulo, abordarei a obra violoncelística de Bragato desde um ponto de vista mais integral, e que se complementa com a descoberta das tópicas dentro da partitura no capítulo seguinte. Isso permite uma análise que tenha em conta a integridade do objeto e a melhor compreensão das peças a partir da opinião dos atores que complementam o ato poético musical junto com o compositor: os intérpretes.

Claro que podemos isolar os sons, criar partituras, observar os mecanismos musicais, analisar tecnicamente, trata-se de um passo fundamental no entendimento dos processos teóricos em música, mas no momento em que se pretende lançar um olhar compreensivo, é necessário recompor a integridade do objeto. (PIEDADE, 2011, p.104)

Para isso, além de registros, utilizarei a informação que obtive mediante pesquisa etnográfica, que recolheu, por meio de entrevistas, a opinião de vários intérpretes que conhecem, tocaram e gravaram a obra de José Bragato.

3.1 – Além dos arranjos de Piazzolla: a afetividade como veículo de composição.

Como já foi colocado, o aporte de Bragato na obra de Piazzolla não é somente a de um mero copista, senão também a de arranjador para formações de câmara, de quantidade de peças, o que possibilitou que a obra do bandoneonista fosse tocada no mundo inteiro.

El señor Bragato es mi copista, José Bragato, amigo de hace años, gran violoncelista, gran artista. Él es el único capaz de corregir mi música de cambiarla, a veces. Yo escribo como el diablo, soy rápido para escribir, y él me corrige muchos de los problemas que surgen en mi música. (PIAZZOLLA in STRADA, 2006, p.35).

Os motivos de Bragato se transformar em copista da obra de Piazzolla poderiam ser explicados pelo fato de este possuir uma escrita desorganizada e impulsiva, o que se

justifica pela sua personalidade compulsiva. E também por Piazzolla sempre utilizar nas suas partituras lápis de grafite, e não caneta, pelo fato de ser canhoto e correr risco de deixar as notas borradas. Por tudo isso precisava de alguém com conhecimento de causa para transcrever e organizar suas peças.

Com esses arranjos, Bragato ganhou o prêmio Grammy Latino 2002, na categoria de melhor álbum clássico, pelo disco *Adiós Nonino - Quarteto Amazônia Toca Astor Piazzolla* (FIG. 26). As peças que foram gravadas nele são: *Adiós nonino*; *Fuga y misterio*; *Tres minutos con la realidad*; *Invierno porteño*; *Milonga del Ángel*; *La muerte del Ángel*; *Tango ballet*; *Calambre*; *Fugata*; *Soledad*; *Tangata*. Estas peças, junto ao resto das *Estaciones Porteñas*; *Libertango* e *Oblivion*, talvez sejam as obras mais reconhecidas de Piazzolla, principalmente devido aos arranjos mencionados.



FIG. 26 - Capa do álbum *Quarteto Amazônia Toca Astor Piazzolla* [D.P.]

Enquanto isso, segundo o catálogo de obras registradas na SADAIC e na *Editorial TONOS*, da Alemanha, que possui os direitos de algumas obras de Bragato, e o compilado por mim na casa do compositor e no arquivo da *Fundación El Sonido y el Tiempo*¹⁸, além das informações recopiladas por médio de entrevistas a intérpretes, ele possui quarenta composições instrumentais. Algumas delas são composições nos grupos de Piazzolla, tais como: *Noposepe* e *Vanguardista*, e também *Evocaciones sobre el tema Adiós*

¹⁸ A Fundação *El Sonido y El Tiempo Internacional* foi fundada em 1992 através da associação de jovens músicos da Itália e da Argentina, com o objetivo de desenvolver e disseminar os diferentes aspectos da música através de um conceito didático e de concertos a nível internacional, gerando um verdadeiro intercâmbio cultural com outros países. Ciclos de concertos didáticos, intercâmbios culturais, recitais e especialmente Cursos, Concursos e Bolsas Internacionais de Música Clássica nos diferentes países, principalmente Suíça, Itália e Argentina oferecem as maiores possibilidades aos jovens músicos com o apoio de grandes personalidades do mundo da cultura. (Fonte: www.elsonidoyeltiempo.org/la-fundacion)

Nonino, que está baseada na célebre música de Astor, mas não por isso deixa de ser uma composição original.

De todas essas peças, chama muito a atenção que a grande maioria foi dedicada a alguma(s) pessoa(s) de vínculo estreito com ele, a uma nação e até a sua cadela ou sua boneca de estimação. Sem dúvidas essa quantidade de dedicatórias indica que, para Bragato, o ofício de compor tinha um profundo sentido afetivo e emocional. Já diz o diretor do grupo *Opera of the Future*, do Instituto de Tecnologia de Massachussets (MIT), Tod Machover: “A música é uma experiência muito completa: transmite histórias e emoções, e conecta a pessoas”¹⁹. Verifica-se daí, assim como o fazem os intérpretes entrevistados, que identidade e afetos ficam interligados profundamente e se manifestam na sua criação musical.

A produção musical é feita pelo homem como manifestação espiritual e serve de veículo para expressar os mais nobres sentimentos; porém também é produto da sua inteligência, ao fazer música colocamos em jogo habilidades, destrezas, memórias e saberes conscientes e inconscientes que carregamos em tanto pertencemos a um grupo humano com uma história e umas relações afetivas, que vão deixando marcas tanto em nosso mundo sensorial como no cognitivo e emocional.²⁰ (LONDOÑO; DUQUE, 2013, p.176)

Por isso é que considero, dentro da lista de obras instrumentais, as canções de câmara – ou *Lieds* – para canto e piano que ele compôs especialmente para serem interpretadas pela sua segunda esposa e companheira de cinquenta anos até a morte de Bragato, a cantora lírica equatoriana Gina Lotufo. O primeiro ciclo dessas peças, *Cuatro Fragmentos Líricos*, destaca-se por ter uma ligação profunda com a República do Equador, já que, além de ser composto para Lotufo, está construído sobre reminiscências musicais equatorianas e leva letra de quem foi embaixador dessa nação na Argentina, Alfonso Barrera Valverde. *Cuatro Fragmentos...* é composto pelas peças *Mensaje de Paz*; *Los Recuerdos y Nadie*; *Evocación* e *Diario del Gorrión*. Já o outro ciclo de canções, *Dos Canciones sobre Ritmos Paraguayos*, tem óbvia relação musical com a nação tão querida por Bragato, e é composto pelos temas *Piropo* e *Hojuelas*, com versos de Manuel Ortiz Guerrero.

¹⁹ “La música es una experiencia muy completa: transmite historias y emociones, y conecta a personas”. Entrevista a Tod Machover. Disponível em: <https://www.bbvaopenmind.com/la-musica-transmite-historias-y-emociones-y-conecta-personas/>

²⁰ “La producción musical la realiza el hombre como manifestación espiritual y sirve de vehículo para expresar los más nobles sentimientos; pero también es producto de su inteligencia, al hacer música ponemos en juego habilidades, destrezas, memorias y saberes conscientes e inconscientes que portamos en tanto pertenecemos a un grupo humano con una historia y unas relaciones afectivas, que van dejando huellas tanto en nuestro mundo sensorial como en el cognoscitivo y emocional.”

A seguir se apresenta a tabela 4, contendo todas as composições instrumentais de Bragato, incluindo as mencionadas canções de câmara, acompanhadas de uma breve descrição da instrumentação para a qual cada uma foi elaborada originalmente e também a dedicatória correspondente a cada uma delas, quando houver.

TABELA 4
Composições Instrumentais de José Bragato.

	Título da Obra	Descrição/Instrumentação	Dedicatória
1	<i>A Maurício</i>	Violoncelo e Piano	A Maurício Cardoso Ocampo
2	<i>A un amigo</i>	Violoncelo e Piano	A Gustavo “Rudy” Carbone
3	<i>Ave Maria Andina</i>	Quarteto de cordas	---
4	<i>Campanas de la Encarnación</i>	Suíte - Orquestra de Cordas	---
5	<i>Chacarera</i>	Violoncelo e Piano	---
6	<i>Cuatro bocetos sobre ritmos incaicos</i>	Suíte - Orquestra de Cordas	---
7	<i>Cuatro Fragmentos Líricos</i>	Canções de Câmara para Canto e Piano	À segunda esposa, cantora Gina Lotufo
8	<i>Dos canciones sobre ritmos paraguayos</i>	Canções de Câmara para Canto e Piano	À segunda esposa, cantora Gina Lotufo
9	<i>Dos piezas para violoncelo y piano</i>	Violoncelo e Piano	---
10	<i>El vals de Laura Andréa</i>	Orquestra de Cordas	À neta Laura Pierre
11	<i>Evocación sobre el tema Adiós Nonino</i>	Violoncelo e Orquestra de Cordas	Ao violoncelista José Araujo
12	<i>Fantasia Folklórica (comp. com A.Piazzolla)</i>	Orquestra de Cordas	---
13	<i>Graciela y Buenos Aires</i>	Violoncelo e Piano (ou Orquestra de Cordas)	À violoncelista Graciela Svidky
14	<i>Guarania y Polka Paraguaya</i>	Dois pianos	---
15	<i>Impresionista</i>	Violoncelo e Piano	---
16	<i>In Memoriam</i>	Orquestra Sinfônica	Aos pais: Erminia Castronin e Emílio Bragato
17	<i>Leimotiv</i>	Tango para Piano	---
18	<i>Lis Cianson che ciantava me Mari</i>	Orquestra de Cordas	À mãe.
19	<i>Malambo</i>	Orquestra de Cordas	---
20	<i>Melodia para Daniel</i>	Piano	Ao pianista Daniel Goldstein

21	<i>Melodia para mis padres</i>	Violoncelo e Orq. de Cordas	Aos pais
22	<i>Milontán</i>	Violoncelo e Piano (ou Orquestra de Cordas)	À violoncelista Christine Walevksa
23	<i>Noposepe</i>	Octeto Buenos Aires	---
24	<i>Minbê retia é</i>	Dois Pianos	---
25	<i>Para Adriana</i>	Piano	À filha mais nova, Adriana
26	<i>Para Candi</i>	Piano	À cadela
27	<i>Para Dina</i>	Piano	À sua irmã Dina
28	<i>Para Elsita</i>	Piano	À filha primogênita, Elsa
29	<i>Polka para mi muñeca</i>	Piano	À sua boneca
30	<i>Para Gina</i>	Orquestra de Cordas	À segunda esposa, cantora Gina Lotufo
31	<i>Puccineando</i>	Piano	---
32	<i>Sara Targo</i>	Piano e Quarteto de Cordas	Ao <i>Cuarteto Assai</i>
33	<i>Saudade</i>	Violoncelo e Piano	À família Othon (Natal,RN)
34	<i>Suite Hispánica</i>	Violão e Orq. de Cordas	Ao violonista Luciano Tortorelli
35	<i>Sumay Huasi Norteña</i>	Orquestra de Cordas	---
36	<i>Techagau</i>	Orquestra de Cordas	Ao país vizinho, o Paraguai
37	<i>Ti Ricuardis</i>	Violoncelo e Piano (ou Orquestra de Cordas)	Ao violoncelista José Araujo
38	<i>Tres movimientos porteños</i>	Quarteto de Cordas	---
39	<i>Triste y zamba</i>	Violoncelo e Piano	---
40	<i>Vanguardista</i>	Tango – Orquestra de Cordas	---
41	<i>Villancico</i>	Quarteto de Cordas	---

3.2 – As peças para violoncelo de José Bragato

Dentro das peças instrumentais, como se vê na já apresentada tabela 4, aquelas que têm o violoncelo como instrumento protagonista chegam à quantidade de doze. Delas, mais da metade foram construídas com base em ritmos latino-americanos e, para verificar isso, no seguinte capítulo será feita uma análise baseada na teoria das tópicas.

Dessas doze obras, existe uma, *Dos piezas para violoncelo y piano*, da qual não tive possibilidade de conseguir nenhum registro, manuscrito, partitura, nem referência, além da sua menção no arquivo de SADAIC (2017). Quando indaguei sobre ela a Bragato, pela

avançada idade que possuía naquele momento – mais de cem anos –, praticamente sequer lembrava dela e, quando rememorou, fez um gesto de menosprezo, como se fosse uma peça não muito importante. Mesmo assim insisti em saber delas e viajei a Buenos Aires para entrevistá-lo e procurar essa obra no seu acervo pessoal, mas, lamentavelmente, Bragato veio a falecer no dia anterior ao do encontro e, por questões de índole afetiva, ética e legal, entendi que fosse melhor adiar essa procura.

Das onze obras restantes, algumas são mais reconhecidas, tocadas e gravadas, até internacionalmente, como o caso de *Graciela y Buenos Aires* e *Milontán*. No outro grupo há outras cinco que são pouco tocadas, mas que têm sido publicadas pela editorial *TONOS*, da Alemanha. Por último, existem quatro que aparecem mais relegadas nos registros: *Saudade* – que foi composta durante sua estada no Brasil–, *Melodía para mis padres*, *Ti Ricuardis* e *Evocación sobre el tema de Adiós Nonino*.

Várias dessas peças para violoncelo também possuem arranjo para serem tocadas com outras formações, por exemplo a *Chacarera*, que possui, além da versão para violoncelo solista acompanhado de piano, uma versão para trio de piano, violino e violoncelo e outra para conjunto de piano e quarteto de cordas.

Na TABELA 5 podem-se visualizar todas as obras para violoncelo de Bragato, junto com seu subtítulo indicativo e por último as versões encontradas.

TABELA 5
Obras para Violoncelo de José Bragato.

Título da Obra	Subtítulo Indicativo	Edição
<i>A Maurício</i>	<i>Sobre ritmos de guarania y polka paraguaya</i>	Vc, Piano / Vc, Orq. de Cordas
<i>A un amigo</i>	<i>Melodia</i>	Vc, Piano / Vc, Orq. de Cordas
<i>Chacarera</i>	<i>En estilo Popular</i>	Vc, Piano/ Trio: Piano, Vc, Vln/ Piano+Quarteto Cordas
<i>Evocación</i>	<i>sobre el tema Adiós Nonino</i>	Vc, Orq. de Cordas
<i>Graciela y Buenos Aires</i>	<i>Tango para violoncelo e Piano</i>	Vc, Piano / Vc, Orq. de Cordas
<i>Impresionista</i>	<i>Tango</i>	Vc, Piano/ Vln, Orq. Cordas
<i>Melodia para mis padres</i>	---	Vc, Piano/ Vc, Orq. De Cordas
<i>Milontán</i>	---	Vc e Piano/ Vc, Orq. Cordas / Trio: Piano, Vc, Vln
<i>Saudade</i>	---	Vc, Piano/ Vc, Orq. De Cordas

<i>Ti Ricuardis</i>	<i>Recuerdos de mi infancia</i>	Vc, Orq. de Cordas
<i>Triste y zamba</i>	<i>Zamba</i>	Vc, Piano / Piano, Vln, Vc
<i>Dos piezas para violoncelo y piano</i>	---	Vc, Piano

3.3 – Bragato e suas obras a partir da visão dos intérpretes

Tal como foi colocado anteriormente, resulta fundamental para entender a obra do compositor uma análise não somente tendo em conta as partituras, mas também aqueles que as levam para o plano sonoro: os intérpretes. Para isso procedi a elaborar uma estratégia para poder entrevistar vários intérpretes que conhecessem profundamente as obras de Bragato.

O critério de triagem e seleção dos intérpretes foi baseado em três elementos determinantes. O primeiro consiste em ter tocado mais de uma das peças de Bragato em concerto. O segundo condicionante é ter tido alguma obra composta ou arranjada por Bragato para o intérprete em questão. O terceiro e último é ter produzido e/ou participado em alguma das homenagens em vida à obra de Bragato.

Com estes intérpretes, comecei indagando sobre a trajetória de cada um para depois saber como tinha sido a aproximação de cada um deles a Bragato e suas obras. Dentro disso procurei conhecer a opinião pessoal acerca dos recursos composicionais, a identidade latino-americana, sobre o valor pedagógico das peças na formação dos violoncelistas e quais seriam as estratégias para que essas obras fossem mais conhecidas e interpretadas.

Após a triagem, tive a disponibilidade de entrevistar não somente intérpretes de violoncelo, mas também de piano. Eles são: os violoncelistas (em ordem alfabética) Antônio Lauro Del Claro, Christine Walevska e José Araujo e o pianista Daniel Goldstein.

3.3.1 - Antônio Lauro Del Claro

O violoncelista Antonio Lauro Del Claro nasceu em São Paulo, no ano de 1950. Desde muito cedo conviveu com a música, pois vários membros de sua família foram e são instrumentistas. Aos sete anos, iniciou os estudos com seu pai, também violoncelista. Mais tarde, ainda no Brasil, prosseguiu os estudos com Jean Jacques Pagnot. Na Itália foi aluno de Radu Aldulescu, violoncelo, e de Enrico Mainardi, música de câmara. Classificou-se em 1º lugar no Concurso de Verão Musical de Taormina, na Itália. Com uma bolsa concedida pelo

Governo do Estado de São Paulo, estudou em Paris com Roberto Salles, mas foi em Genebra, Suíça, que teve oportunidade de se aperfeiçoar, tornando-se discípulo do consagrado violoncelista Pierre Fournier. Foi o mais jovem integrante da Orquestra de Câmara Pró-Música de São Paulo e da Orquestra Filarmônica de São Paulo, tendo sido posteriormente primeiro violoncelista da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo e da Orquestra da USP.

Na Suíça fez parte do Trio de Genebra, tendo realizado gravações para a Radio *Suisse Romande* e se apresentado na França, Suíça e Itália. Como integrante do grupo Artístrio, do Brasil, realizou turnê pela Alemanha, onde gravou o CD com obras de Villa Lobos. Também fez parte do Trio Américas, fazendo turnês pelos Estados Unidos e Brasil.

Como solista, é atuante junto às maiores orquestras brasileiras, nos importantes centros culturais do país. Foi solista convidado da Orquestra de Câmara de Moscou quando esta esteve em turnê pelo Brasil. Tem atuado também na França, Suíça, Itália, EUA e vários países da América Latina, incluindo México.

Já como professor, fez parte do corpo docente da Universidade de Campinas (UNICAMP), foi professor convidado da Fundação Carlos Gomes de Belém - PA, ministrando aulas a bacharelados em violoncelo e a monitores. Realiza seminários de violoncelo e Master-Classes em diversas cidades do Brasil e EUA, participando também dos mais importantes festivais de música, tais como: Festival Internacional de Curitiba, Festivais de Inverno de Campos do Jordão, Festival de Música de Londrina, Festival de Música de Juiz de Fora, Festival Música nas Montanhas de Poços de Caldas e Festival de Música de Santa Catarina. (FEMUSC).

Sua grande preocupação em divulgar a música brasileira o fez gravar vários discos de compositores, tais como: Camargo Guarnieri, Henrique Oswald, Villa Lobos, Radamés Gnattali e Guerra Peixe, tendo também apresentado em primeira audição mundial obras para violoncelo que lhe foram dedicadas pelos compositores: Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda, Claudio Santoro, Almeida Prado e Sérgio Vasconcelos Corrêa. Durante o ano de 2017, fez uma turnê brasileira com obras para violoncelo solo, intitulada Cello em Solo Brasileiro, composta somente por obras de compositores brasileiros, a maior parte em primeira audição mundial, e novas dedicatórias de Aleh Ferreira e Paulo Costa Lima, entre outros.

Del Claro já interpretou a grande maioria das peças para cello de Bragato, sendo precursor dessa tarefa no Brasil. Segundo ele, tocou “em diversas oportunidades, entre elas com a Camerata de Curitiba, em recitais de violoncelo e piano em diversas salas de concertos no estado de São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul etc.” (DEL CLARO,

2018). Ele foi o precursor da ideia e o solista dos concertos-homenagem ao compositor, junto à Orquestra do Estado de Mato Grosso do Sul, com a regência de Leandro Carvalho (FIG. 27-28). Esses concertos foram realizados em agosto de 2009 e, após eles, surgiu a gravação de um disco denominado *Bragato & Radamés* (FIG. 29). O repertório naquela ocasião constou de *Milontán*, *Saudade*, *A um amigo*, *Graciela y Buenos Aires*, *Melodía para mi padre*, *Ti Ricuardis*, com solo de Del Claro, e também das peças para orquestra *Malambo*, *Techagauí* e *Para Adriana*.

O mesmo Del Claro descreve, tanto em depoimento recolhido por mim, como em entrevista brindada por motivo da homenagem, a profunda carga de afetividade e identidade latino-americana que existe no fazer composicional de Bragato; além de seu profundo sentido da solidariedade.

Do ponto de vista composicional, Bragato era dotado de uma técnica muito clara e precisa, sempre apresentando e alimentando a característica latina e em alguns momentos passional e emotiva. (DEL CLARO, 2018)

Nelas [as peças de Bragato] estão retratadas de forma muito singular e ao mesmo tempo rica, as mais diversas expressões dos sentimentos humanos. Homenageia em música e com música, por exemplo: o pai, as filhas, os amigos, a saudade, talvez as raízes. É admirável que aos 90 anos continue compondo e nos permitindo divulgar seu trabalho. Dono de um enorme coração e desprendimento, jamais se nega a fornecer as partituras, envia todas prontamente. Realmente o maestro Bragato é um ser-humano especial (DEL CLARO in OEMT, 2009)

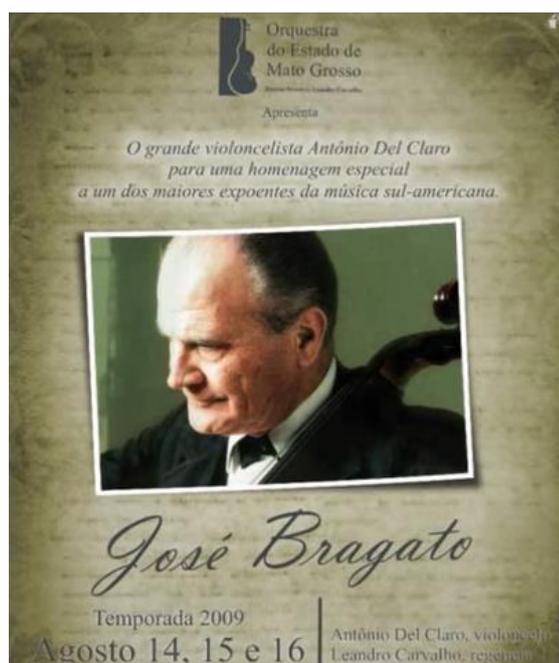


FIG. 27 - Cartaz dos concertos-homenagem a Bragato pela OEMT [D.P.]



FIG. 28 - Programa dos concertos-homenagem, com foto de Del Claro junto à Orquestra do Estado de Mato Grosso. [D.P.]



FIG. 29: Capa do álbum *Bragato & Radamés* [D.P.]

Del Claro afirma as possibilidades das peças de Bragato no ensino do violoncelo “em primeiro lugar por ser violoncelista” e justamente por ser “violoncelista/compositor, sua linha composicional explora todos os recursos técnicos que o instrumento pode oferecer”. Assim também acredita que, com esse repertório, “os violoncelistas latino americanos com um nível mais avançado poderiam ampliar muito sua capacidade interpretativa”, ao mesmo tempo, com isso podem contribuir “para que cada vez mais as obras dos nossos grandes compositores fossem divulgadas em larga escala”. Precisamente sobre a divulgação ele diz que, sempre que pode, as obras de Bragato fazem parte do seu repertório em geral, já que “trago para mim o compromisso de ‘ressuscitar’ as obras dos compositores que respeito” (DEL CLARO, 2018).

Acerca da receptividade das peças, ele indica que “indistintamente, todas as vezes que executo a obra dele, sempre a resposta do público é altamente positiva”, e, quando foi perguntado sobre se considerava as peças como próprias de uma música mais erudita ou popular, ele sentencia:

Tenho uma visão bem especial em relação a clichês, principalmente no que diz respeito à MÚSICA. Acredito piamente que só existem dois tipos de música: a música DELEITÁVEL e a DELETÁVEL. Somente uma vogal distingue uma da outra, mas esse detalhe é primordial na escolha de uma obra tanto para escutar como para executar. E, para mim, Bragato se enquadra dentro do primeiro grupo. (DEL CLARO, 2018).

3.3.2 – Christine Walevska

Christine Walevska tem sido centro de atenções no mundo do violoncelo desde seus primeiros shows internacionais aos dezoito anos, na década dos 1960. Esses primeiros triunfos inspiraram o tipo de elogios normalmente reservados para artistas da primeira linha já no estágio de maturidade. Um comentário que exemplifica isso foi do crítico de música de Los Angeles Patterson Greene: "Ela se assemelha ao violoncelo com a persuasão singular de Fritz Kreisler no violino". Walevska nasceu em 1945, em Los Angeles, Estados Unidos, em uma família muito musical, de origem polonesa. Sua mãe tocava violino e seu pai, além de tocar cordas, era um vendedor de instrumentos antigos. Justamente por isso, Christine teve a sorte de começar suas aulas de violoncelo em um pequeno instrumento construído pelo renomado luthier Bernadel. Recebeu suas primeiras lições de violoncelo de seu pai aos oito ou nove anos de idade. Já aos treze anos, ela estava estudando com Gregor Piatigorsky e apresentou o Concerto de Saint-Saens publicamente com a Orquestra Sinfônica Nacional de Washington DC. Com dezesseis anos, ganhou uma bolsa do governo francês para estudar na classe de Maurice Marechal, no Conservatório de Paris, onde se tornou a primeira norte-americana a ganhar o primeiro prêmio em violoncelo e música de câmara (GUINSBURG, 1983, p.276). Antes da competição (em que ela executou um concerto de Haydn), Marechal lhe disse: "Christine, toque como você se sente. Se passagens são escritas piano, mas você quer tocá-las forte, sem hesitação, toque-as da maneira que sua intuição lhe pede. Toque se rendendo totalmente à música que está tocando e com muita liberdade" (GUINSBURG, 1983, p.196).

Sua ascensão foi meteórica, começando sua carreira na Alemanha, onde em sua segunda temporada ela tocou 45 shows. Após uma série de triunfos internacionais, incluindo várias apresentações no famoso Teatro Colón de Buenos Aires, onde ela tocou um recital, o concerto duplo de Brahms com Henryk Szeryng no violino, e o concerto de violoncelo de Dvorak na mesma semana. Logo seguiu-se uma série de aparições nas grandes cidades europeias. (JANOF, 2009)

Walevska também estudou com o grande violoncelista ítalo-argentino Ennio Bognini, de quem Casals observou: "Bognini! O maior talento de violoncelo que já ouvi na vida!", e de quem Feuermann falou: "Na minha opinião, o maior violoncelista do mundo não é Casals, Piatigorsky ou eu mesmo, mas Bognini!". Bognini compôs um conjunto de seis peças nas quais o violoncelo é tocado no estilo da guitarra flamenca, a *Serenata del Gaucho*, e deixou como legado essas peças a Walevska.



FIG. 30 – Foto de Christine Walevska junto a Ennio Bognini (fonte: JANOF, 2009)

Ela regularmente interpreta essas peças de Bognini e as gravou recentemente num CD chamado *Goddess of Cello*. Durante a entrevista que realizei com Walevska, ela me presenteou com uma cópia desse álbum (FIG. 31), no qual é acompanhada pela pianista japonesa Akimi Fukuhara. Entre as faixas, além das obras de Bognini, está o *Milontán* e o arranjo dedicado a ela por Bragato, *Adiós Nonino*, a popular obra de Piazzolla. Em dezembro de 2017, realizou uma turnê pela China com o repertório desse CD, que também inclui várias obras de compositores como Ravel, Chopin e Liszt, entre outros. Porém, entre todas essas peças, foi “tão grande o sucesso que teve o *Milontán*”, que o empresário chinês já tem agendada uma série de concertos nesse mesmo país para março de 2019, mas dessa vez “somente com obras de Bragato” (WALEVSKA, 2018).

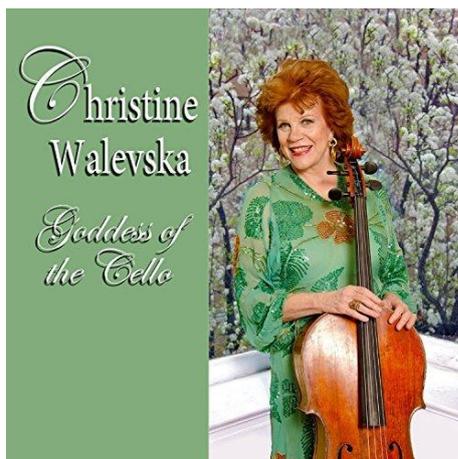


FIG. 31 – Capa do CD *Goddess of the Cello*, de Christine Walevska [D.P.]

A história sobre o apelido que leva de título este CD, *Goddess of the Cello* – que literalmente significa “Deusa do Violoncelo” – é muito interessante, já que nasceu no Brasil. Foi alcunhado por Antonio Hernandez, jornalista e crítico musical oficial de *O Globo* durante praticamente 30 anos desde a década dos 70 até sua morte em 1997. (JANOF, 2009)

Walevska teve um profundo relacionamento musical e pessoal com a Argentina. Além de ter sido aluna e amiga próxima de Bolognini, ela morou em Buenos Aires durante doze anos, entre 1983 e 1995, cidade onde decidiu residir após seu casamento com o empresário argentino Ernesto Holding Ohlsson. Mesmo sendo norteamericana – e viajar para diversas partes do mundo para tocar – conta que ela “se sentia em casa na Argentina” e que ter a oportunidade de morar neste país “foi para mim um sonho, pela cultura musical!”, e também porque achou um músico fantástico, o pianista Manuel Rego, com o qual tocou por muito tempo e fez várias turnês (FIG. 32).

Para mí de vivir acá fue maravilloso, porque tenía como *partenaire* de dúo al gran pianista Manuel Rego [...] que es uno de los grandes pianistas del mundo, pero nadie lo conoce porque no quiere salir de su país. (WALESKA, 2018)



FIG. 32 – Foto de Walevska junto ao pianista Manuel Rego (fonte: JANOF, 2009)

Junto a Manuel Rego e ao violinista argentino Antonio Agri – que foi uma peça fundamental das formações de Piazzolla durante muitos anos – tocou e gravou algumas composições de Astor arranjadas por Bragato.²¹

Ela se descreve como uma “grande aficionada a todos os ritmos latinos e também ao flamenco”. “Eu amo a América do Sul” diz, e reconhece que os artistas nesse continente têm muito talento, além de que, por mais que triunfem no mundo, como é o caso de “Barenboim ou Argerich, têm que reconhecer suas raízes, porque se não fosse pela Argentina, eles não seriam isso”.

Com relação ao Brasil, ela conta que tocou em reiteradas ocasiões, e não se esquece que, numa dessas oportunidades, teve um momento inigualável tocando uma música de Nara Leão, o que demonstra sua paixão também pela música popular brasileira.

Uno de los momentos más felices de mi vida, fue cuando el Tamba Trio me he dado la música de *Canto libre*, de Nara [Leão], y yo tocaba el solo y ellos acompañándome. (WALEVSKA, 2018)

Waleska além de ser durante muito tempo a “única que possui as obras de Ennio Bolognini”, também é conhecedora e difusora da obra de Bragato. Ela fala que “todos sabem que Bragato é um gênio” e que isso é “bem merecido porque temos que pensar que se não fosse por Bragato ninguém neste mundo conheceria Piazzolla” (WALEVSKA, 2018).

²¹ No Youtube existe uma versão de “Adios Nonino” deste trio. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SQhUnpIJs98>. Último ingresso em 10/09/2018

Desde a primeira vez que Walevska foi para Buenos Aires, para realizar três concertos no Teatro Colón, no ano 1967, que conheceu Bragato, por motivo de este atuar como *spalla* na orquestra do teatro, iniciando uma amizade que durou até a morte dele no ano 2017. Ela relata que uma mostra dessa amizade é o fato de que “ele escreveu o *Milontán* em uma noite”, após um pedido urgente de Walevska, que “queria interpretar uma peça dele numa turnê de concertos na Europa” (WALEVSKA, 2018).

Cuando yo vine (sic) acá [a Buenos Aires] en 1967, para estos tres conciertos con la Filarmónica [do Teatro Colón] y él era el primer cellista... y cuando yo he terminado estos três conciertos, él vino a mí y me dijo “me gustaria ser su amigo el resto de mi vida”. Y fue así! Él ha hecho tantos arreglos para mí, de magníficas piezas para violoncelo con acompañamiento de orquesta de cámara [...] y todo gracias a José Bragato. [...] Y justamente, una vez, antes de ir de gira, porque yo viví doce años en Argentina, casé con un argentino, yo tenía una gira importante en Europa, y yo he llamado a José el día antes de irme, yo he dicho: “José estoy llevando música de tus arreglos de Piazzolla, y que voy a tocar en el concierto, pero me gustaría tener una obra tuya. Él escribió el “*Milontán*” en la noche, y vino por la mañana con la música, y yo he llevado esto por Europa y ha habido gran éxito. (WALEVSKA, 2018)

Sobre os elementos composicionais característicos de Bragato, ela destaca que nas suas obras o “assentamento das melodias é magnífico! E depois os ritmos... [canta uma passagem do *Milontán*], fantástica a variedade dentro da sua composição”. Quando indaguei sobre o significado da frase “assentamento das melodias”, Christine explica que isso se dá quando “o violoncelo está cantando, falando”, e sobre *Milontán* conta que “essas melodias me fazem pensar que ele, talvez, estivesse escrevendo sobre o amor impossível” (WALEVSKA, 2018).

Walevska, como Del Claro, remarca a generosidade e a afetividade com as quais Bragato se entregava à tarefa de transmitir suas obras. Sobre se o compositor lhe demandou algum ressarcimento econômico por encarregar ou interpretar suas obras, ela aclara:

No, nunca! Ni a mí, ni a nadie, ni tampoco a Piazzolla. Fue por razones artísticas y amor por la persona. Era un hombre sumamente generoso. [...] Hay gente que vinieron de todas partes del mundo, y él ha dado partituras y todo eso. (WALEVSKA, 2018)

Como já observado, Walevska atenta para a alta receptividade que têm em todas partes do mundo as peças de Bragato, e por isso acredita no papel pessoal dela como intérprete para divulgar as obras, já “que não há nada melhor que tocar todo um concerto com todas as obras de Bragato”. A questão se a nova geração deveria estudar as peças de Bragato

ela alerta que “sim, exatamente, e agora Graciela y Buenos Aires a estão pedindo para Concursos Internacionais”.

Enquanto Walevska está levando estas peças ao Teatro Nacional/Sala de concertos de Taipei -Taiwan- que é uma das maiores salas do mundo e com melhor acústica na atualidade, em Buenos Aires a última homenagem em vida de Bragato foi feita num Complexo Cultural bem menos importante. Quando indaguei sobre este fato e o porquê de não ter sido na segunda casa de Bragato, que foi o teatro Colón, ela relatou: “Realmente merecia [ter sido no Teatro Colón], mas aqui [na Argentina] são muito pouco agradecidos de seu próprio talento” (WALEVSKA, 2018).



FIG. 33 – Cartaz Divulgação de uns dos concertos de Christine Walevska na China [D.P.]

3.3.3 – José Araujo

Oriundo da cidade de Tandil, província de Buenos Aires, o violoncelista José Araujo desenvolve uma carreira de muita atividade concertística, depois de completar um período de formação intensivo em Paris, França. Ele começou seus estudos de piano e violoncelo aos onze anos de idade no Conservatório de Tandil e, dois anos mais tarde, continuou aulas de violoncelo, com os professores Mauricio Veber e Claudio Baraviera, na cidade de Buenos Aires. Aos 15 anos de idade, deu seu primeiro recital com piano e sua primeira apresentação solista tocando o *Concerto em sí maior*, de Boccherini, acompanhado pelo Ensemble Instrumental Tandil. A partir desta estreia, ele continuou a sua atividade realizando vários concertos com orquestras de cordas, recitais de piano e música de câmara.

Aos 16 anos, Araujo recebeu uma bolsa de estudos do Banco de Boston, outorgada pelo professor Alberto Lysy, para estudar na Yehudi Menuhin Academy com o mestre Radu Aldulescu (Suíça). Nesta ocasião, foi convidado pelo professor para integrar a

Camerata Lysy em uma turnê realizada nas principais salas argentinas, que culminou no Teatro Colón.

Seus estudos na França têm início em 2001, no Conservatório Nacional de Região de Rueil-Malmaison. No ano seguinte, foi para o Conservatório Nacional de Música e Dança de Paris, pelo qual se graduou com o Primeiro Prêmio para Violoncelo, no ano de 2006. Ao longo de sua formação na França, recebeu a orientação inestimável de Mestre Jean-Marie Gamard, discípulo de André Navarra. Junto com Gamard, também recebeu aulas dos professores assistentes Raphaël Perraud, Lauren Rannou e Thierry Amadi, que lhe aportaram uma grande experiência e conhecimento.

Em seus estudos complementares, ele realizou dois anos de piano com Françoise Buffet, professor da École Normale de Musique de Paris. Em junho de 2009, foi convidado por Janos Starker para integrar sua classe durante o semestre de verão na Universidade de Indiana, em Bloomington.

Durante o período 2008-2011, foi solista com a *Orquesta Nacional de Música Argentina Juan de Dios Filiberto*, tendo obtido a posição por meio de concurso.

Em 2011, Araujo ganhou por unanimidade o posto de *spalla* de violoncelo da Orquestra Sinfônica Nacional e atualmente se divide nessa função com a de *concertino* da Orquestra Sinfônica do Teatro Colón.

Sobre como conheceu Bragato, Araujo conta que “tinha ouvido uns arranjos dele de Piazzolla e me pareceram espetaculares”, e então quando voltou pela primeira vez de Paris, no período das férias do Conservatório, teve a possibilidade de ir à casa de Bragato e conhecê-lo. Foi aí que lhe mostrou uma gravação dele tocando a sonata de Rachmaninoff e o estudo 18 do *Opus 38* de Gruetzmacher. A gravação da sonata não estava bem feita e Bragato não gostou, mas depois de ouvir o estudo extremamente virtuosístico de Gruetzmacher, ele falou “Parabéns! Vamos comemorar” e, então, conta que Bragato “pegou um uísque que tinha guardado e brindamos”. Após disso lhe deu uma quantidade de partituras e se despediram. Já no ano seguinte ao retorno dos estudos da França, ele conta que de repente, em Buenos Aires, “todo mundo me conhecia!” (ARAUJO, 2018).

Yo habia estado en Tandil, estudiando en cuatro paredes y de ahí me fui a Paris [...], no conocia nadie, prácticamente. Y de golpe... y que fue: que cada vez que alguien iba pedirle una partitura, él [Bragato] lo sentaba, y le decía: “bueno, mirá, escuchá esto primero” y le ponía la grabación del estudio [de Gruetzmacher] que yo le había dejado a él. [...] “escuché en lo de Bragato tu grabación” y estaban todos contentos. Fue una cosa increíble, porque de golpe ya me ayudó de una manera, impresionante. Me había visto

una sola vez! Y bueno, así que todos los años que volva de Francia, lo iba a ver. (ARAUJO, 2018)

A partir disso, surgiu um relacionamento entre eles, no qual Bragato se converteu em uma espécie de mestre-guia de Araujo. Para começar, Bragato resultou ser determinante para que Araujo tomasse a decisão de retornar para seu país de origem, logo após acabar os estudos em Paris.

De hecho, cuando terminé el Conservatorio, yo estaba en la duda, me quedo, no me quedo en Francia, como hago... Y él me dijo: “tenés que volver”, y fue como que cuando él me lo dijo, no habían más dudas... él era muy claro en su pensamiento, y te transmitía esa claridad. (ARAUJO, 2018)

De tudo isso sou testemunha, já que, desde a primeira vez que visitei Bragato, em 2010, ele falou muitíssimo de Araujo, e de que eu tinha de conhecê-lo. Mostrou-me uma foto dele e me repetiu “Este é o rapaz do qual lhe falo, José Araujo, é um grande violoncelista”²². Já na seguinte visita que lhe fiz, em 2011, ele fez questão de que eu o conhecesse, citando Araujo na mesma tarde em que me encontrei com ele. Nessa oportunidade, Araujo afinou o violoncelo do maestro, que fazia uns vários anos que estava sem ser tocado, e interpretou para nós – além de eu e Bragato, se encontrava sua esposa, a Sra. Gina Lotufo – a *Sonata para Cello Solo* de Zoltán Kodály, uma das peças mais complexas do repertório violoncelístico, inteira e completamente decorada. Nesse momento compreendi o porquê da insistência do maestro em conhecer Araujo, já que ele é realmente um intérprete destacado.



FIG. 34 – Foto do violoncelista José Araujo [D.P.]

²² “Este es el chico del cual le hablo, José Araujo, es un gran violonchelista”

Da mesma forma que Walevska e Del Claro, Araujo reconhece a generosidade de Bragato, já que, quando lhe solicitou partituras ou arranjos, nunca lhe pediu nada em troca, da mesma maneira que observou essa atitude de desprendimento com outras pessoas.

Así fue, siempre me dio todo, no me pidió nada. No, nunca! fue una cosa totalmente de amistad, de desprendimiento... de generosidad. Por lo que observé siempre ayudó muchísimo a la gente [...]. Fue de una generosidad muy grande. (ARAUJO, 2018)

Ao falar das peças de Bragato, Araujo reflete sobre sua complexidade, o que não passa somente por questões técnicas e sim pela a necessidade de uma “sensibilidade artística e instrumental” para executá-las.

Sus obras son difíciles [...] perfectamente escritas para la técnica, pero siempre tienen algunos pasajes, en donde él me decía: “este pasaje, cuando llegaba el pasaje, lo escribí para que no lo toquen todos”. Y claro, él siempre quería la excelencia.[...] Y sí, la verdad que resolver esas obras requiere de una base técnica muy sólida, sobre todo para esos pequeños pasajes que él ponía. Y después bueno, la calidad de la interpretación también... son obras muy sensibles y requieren de esa sensibilidad artística e instrumental. [...] Podés ser un gran artista, pero si no sabés tocar el cello, no podés tocar las obras de Bragato. (ARAUJO, 2018)

Sobre os ritmos utilizados por Bragato, ele comenta que já tinha interpretado anteriormente a grande maioria devido a sua experiência como *spalla* de violoncelo da Orquestra Juan de Dios Filiberto, que se dedica a tocar obras e arranjos com base no cancionero popular latino-americano. Além disso, em 2007, tocou no Paraguai, na estreia mundial do Concerto para Violoncelo do compositor paraguaio Florentín Gimenez, por recomendação de Bragato, junto com outras peças com ritmos desse país.

Sobre o valor pedagógico das peças para violoncelo de Bragato, Araujo opina:

Yo creo que podrían ser muy útiles para hacer un trabajo, por ejemplo: me imagino alumnos tocando, el trabajo expresivo, de colores, tipo de sonoridades, frases largas y después por ejemplo, en la cadencia de Graciela las dobles cuerdas, los saltos... ni hablar del comienzo! (ARAUJO, 2018)

Araujo também destaca que pela experiência violoncelística de Bragato, apesar da dificuldade das peças, elas possuem clareza e idiomatismo, características que o compositor soube transmitir por ser um conhecedor exímio do instrumento, diferente da obra de outros compositores. E isso resulta em um valor agregado para os estudantes de violoncelo.

Y sí, son muy interesantes en realidad [as obras de Bragato], porque todo lo que él escribió está muy claro instrumentalmente, como alguien q ha tocado

mucho tiempo y sabe cómo es cuando el cellista tiene un pasaje eficaz adonde uno pone la mano y las notas salen, después se hace el cambio se hace esto y ya está, está todo muy claro, entonces eso es muy interesante para un alumnos porque vos le podés dar una instrucción clara y una organización clara de cómo tocar, mecánicamente no? Hay compositores que no conocían el violoncelo, y de golpe es muy complejo poder resolver los pasajes. Él tiene pasajes exigentes pero que son exactamente para el instrumento y la técnica que tiene. (ARAUJO, 2018)

Quando lhe indaguei sobre a obra de Bragato estar apoiada em ritmos populares latino-americanos e sobre se a interpretação deveria ser mais tradicional ou voltada ao popular, ele refletiu acerca da vontade de Bragato e como a trajetória dele acabou determinando uma identidade própria característica, um “entre-lugar” em meio aos estilos:

El tema del estilo para mí siempre fue una pregunta porque [a] él no le gustaba que tocaras sus obras como tango. Digamos, él quería que las tocaras como está escrito exactamente, más tirando a la interpretación clásica. [...] Una vez yo le llevé, me acuerdo, ‘Graciela’ [y Buenos Aires], con unos rubatos, con unos adornos, con unas cosas y me dijo: “qué estás haciendo?” y se enojó! Me dice “tenés que tocar como está, simple!” Porque yo voy a lo mismo, es la historia de él, y él tuvo toda su formación y todo su desarrollo en el Colón, y lo marcó en ese sentido, pero me parece que tuvo esa tendencia, pero desde ahí tomó la relación con todo el folclore con todo el tango con todos los ritmos que trabajó. (ARAUJO, 2018)

Araujo participou como intérprete na última homenagem em vida a Bragato, por ocasião do centenário de vida deste, no ano 2015. Nessa ocasião, Araujo teve a possibilidade de “fazer um tributo ao maestro” interpretando várias peças como solista acompanhado da Orquestra Sinfônica Municipal de General San Martín. Esse mesmo evento contou com a participação de Christine Walevska, do pianista Daniel Goldstein, do violinista Rafael Gintolli, de Pablo Agri com seu quarteto e do amigo das primeiras formações de Piazzolla, o pianista Atilio Stampone. (FIG.35)



FIG. 35 – Foto de Bragato, Stampone e José Araujo (Fonte: Fund. El Sonido y el Tiempo)

3.3.4 – Daniel Goldstein

O pianista argentino Daniel Goldstein, além de ter uma ampla carreira como concertista, é presidente e membro fundador da fundação El Sonido y El Tiempo Internacional, criada em 1992, na Itália, e que recebeu, por seu importante trabalho, o Prêmio da *Asociación de Criticos Argentinos* no ano de 2002. Foi por meio desta fundação que o conheci, já que, desde 2005, vem desenvolvendo um resgate fundamental da obra de Bragato e realizado várias homenagens deste.

A carreira de Goldstein, nascido em Buenos Aires no ano de 1962, tem início com seus estudos com Beatriz Tabares, formando-se pelo Conservatório Nacional Carlos López Buchardo. Estudou também com professores como os pianistas Manuel Rego, Aldo Antognazzi, Carmen Scalcione; em música de câmara com Ljerko Spiller e com Sergio Hualpa e Gerardo Gandini em análise e harmonia.

Em 1989 se estabelece por uns anos na Itália, onde estudou com o pianista Fausto Zadra na Ecole International de Piano Fondation Ciem-Mozart de Roma e Lausanne, Suíça, obtendo o Diploma de aperfeiçoamento pianístico.

Foi integrante do Cuarteto Assai, no qual representou seu país em atividades patrocinadas pelas Nações Unidas para o Ano Internacional da Juventude. Desenvolve uma intensa atividade como solista, integra conjuntos de câmara e atua com orquestras em diversos lugares do mundo, tendo obtido excelentes críticas pela sua especialização no repertório de Mozart.

Por meio de sua fundação, desenvolve um trabalho pedagógico notável, ministrando seminários em distintos países e criando, desde 1998, os Cursos, Concursos e Bolsas Internacionais num trabalho interativo com a participação de importantes artistas nacionais e de outros países. Incorporando o repertório de autores argentinos e universais, tem realizado, desde 1995, turnês internacionais como solista e ministrado seminários na Suíça e na Itália.

Em 2005, tocou como pianista convidado junto ao *Chamber Soloists Lucerne* num concerto-homenagem aos 90 anos de José Bragato na cidade de Lucerna, Suíça, com a presença do compositor. De 2009 a 2011, realizou como pianista anfitrião o levantamento da obra integral de música de câmara de Bragato junto com outros grandes intérpretes, como parte do Projeto Músicos.ar da Fundação, incluindo as obras de Saul Cosentino, com quem toca suas obras a quatro mãos.

Em 2013 realizou uma série de concertos nos EUA, no Festival Summer Nyack e no Consulado Argentino na Nova Iorque. Também apresentou o Evento Bragato nessa cidade e em Washington junto a prestigiosos músicos como Christine Walevska, Ricardo Zanón e Rafael Gintoli. Em 2014 começou as atividades do PIANORAMA junto com Manuel Fraga e Saul Cosentino em várias províncias da Argentina. Em 2016 e 2017, junto com a Fundação, organiza, produz e participa como músico do Festival Falla 70/7, realizado na Argentina, França e Espanha, com patrocínio da *Fundación Archivo Manuel de Falla*.

Em 2015, por mérito da *Fundación El Sonido y el Tiempo*, Goldstein organiza e produz o que foi a última homenagem em vida a Bragato, em ocasião do centenário do compositor.

Como se observa na trajetória de Goldstein, a presença das homenagens e o resgate da obra de Bragato têm um papel fundamental. Resumindo, as homenagens produzidas ao compositor junto com a fundação foram: no ano 2005 em Lucerna, Suíça; em 2009 foi realizada uma na cidade argentina de Roca (província de Rio Negro); em 2013, duas nos EUA, nas cidades de Nova Iorque e Washington; e as duas últimas feitas em 2015, também na Argentina, uma no Teatro Cervantes e outra no *Complejo Plaza* de General San Martín, município da província de Buenos Aires. Quando encontrei Goldstein pela primeira vez, das primeiras coisas que indaguei foi de onde havia surgido a ideia, a produção e a escolha do repertório dessas homenagens e ele me respondeu em entrevista:

La idea de sus homenajes surgió concretamente desde 2005 cuando nuestra Fundación organizó el viaje a Lucerna, Suiza para llevar a Bragato a festejar el año de sus 90 junto con el prestigioso grupo de cámara *Chamber Soloist Luzern*. Ellos llamaron al programa 'El Tango Nuevo' con arreglos de José de sus obras y de Piazzolla. En este caso también intervino como pianista (GOLDSTEIN, 2018)

Foi a partir disso que Goldstein, junto com a Fundação, observou a necessidade de realizar um levantamento da obra de Bragato, com o fim de expandir essas homenagens para diferentes lugares e espaços, com obras do compositor e não somente arranjos de Piazzolla.

Relevamos la obra de José y comenzamos giras de conciertos en distintas actividades de la Fundación como por ejemplo 'Gestarte Olavarría' en 2008 donde también se ejecutó obra orquestal y se realizaron seminarios de música argentina donde estuvieron presentes cuatro grandes compositores: José Luis Castiñeira de Dios, José Bragato, Saúl Cosentino y Oscar Alem (GOLDSTEIN, 2018).

Essas viagens e todas as oportunidades de expor a obra junto com diferentes músicos em distintos lugares, levou a Goldstein registrar esses momentos com sua câmera, o que conseqüentemente se transformou em material para produzir um documentário sobre Bragato.

Desde ese momento mi cámara de video se convirtió en un actor importante y presente en cada evento [...] comencé a pensar en filmar estos encuentros, conciertos, ensayos y conversaciones con él con el objeto de pensar en un documental de su vida que refleje el concepto musical y cultural de la Argentina a través de la vida de Bragato (GOLDSTEIN, 2018).

Sobre o filme documentário e seus detalhes de finalização, o pianista descreve:

Ya en 2013 terminamos el documental José Bragato: Partituras De Su Vida, que se estrenó en New York y Washington en el consulado y la embajada ; además con un concierto de sus obras en formato de trío junto con grandes músicos: la cellista Christine Walevska, el violinista Rafael Gintoli y los pianistas Ricardo Zanón y Daniel Goldstein. La dirección [del documental] fue de José Luis Castiñeira de Dios y la producción de Nicolás Borenstein (GOLDSTEIN, 2018).



FIG. 36 – Imagem de apresentação do filme *José Bragato: Partituras de su vida*
(Fonte: Fund. *El Sonido y el Tiempo*)

Depois disso, surge a ideia de produzir duas grandes homenagens, por ocasião do centenário de vida do compositor, o que resultaram ser os últimos com a presença de Bragato em vida. Dessas duas homenagens, Goldstein conta:

El último gran homenaje que organizamos fue para sus 100 años en el 2015 donde preparamos un gran almuerzo para sus más íntimos amigos en la casa de mi madre preparando los conciertos que se realizaron en el Complejo Plaza de San Martín junto con la Orquesta Sinfónica de San Martín, con José Luis Castiñeira de Dios como director invitado, y donde participaron como solistas José Araujo, Rafael Gintoli, Ricardo Zanón, Daniel Goldstein y la participación muy especial de Christine Walevska quien viajó especialmente

desde New York para estar presente y tocar con el cello de José. Además en el Teatro Cervantes con la Orquesta Juan de Dios Filiberto donde también participaron Araujo, Gintoli, Walevska y se sumaron Pablo Agri con su grupo y Atilio Stampone [...] Todo fue verdaderamente una gran fiesta de varios días y con mucha emoción y a salas llenas. En los eventos también se presentó el documental de José (GOLDSTEIN, 2018).



FIG. 37 – Foto da última homenagem com Bragato, Goldstein e Walevska. (Fonte: Fund. *El Sonido y el Tiempo*)

O pianista lembra, com muito afeto, que Bragato, junto com Saúl Cosentino, foram aqueles compositores que o “aproximaram mais ao repertório acadêmico popular, não somente de tango”. Goldstein conheceu Bragato na sua juventude, aos 26 anos de idade, iniciando assim um vínculo pessoal “maravilhoso e duradouro até o final de seus dias, onde percebi sua eterna generosidade: sempre disposto a brindar sua música e seus ensinamentos em forma espontânea, com amor e paixão” (GOLDSTEIN, 2018).

A José lo conocí en 1986 a través de la cellista Nora Vera. Desde 1985 integrábamos el Cuarteto Assai [com Vera] auspiciado por Naciones Unidas junto con la violinista Gabirela Olcese y la violista Silvina Sapere. Estábamos en formación con Spiller, pero íbamos a estudiar con varios maestros, y entre ellos Nora propuso conocerla a la cellista Christine Walevska y a José Bragato. El Maestro nos escuchó varias veces en su casa y trabajamos con él distinto repertorio, pero fue antes de nuestro gran concierto en el Salón Dorado del Teatro Colón que nos gratificó componiendo una obra para nosotros “Sarà Targo” (será un tango?) y haciéndonos un genial arreglo de “La muerte del ángel” de Piazzolla. Ambas obras fueron un privilegio para nosotros y las incluimos en ese concierto, que fue toda una novedad y gustó muchísimo (GOLDSTEIN, 2018).

Além das homenagens, Goldstein é um amplo admirador e conhecedor da obra de Bragato, chegando a tocar muitos de seus arranjos e composições com piano, incluindo as peças para violoncelo e instrumento. Destas últimas, até tem um projeto para gravá-las junto com a violoncelista Christine Walevska.

Toque mucho de la obra de José, además de sus arreglos de Piazzolla. Incluso algunas en distintas versiones como por ejemplo Milontán para cello y piano, también lo ejecuté en cuarteto de cuerdas con piano, trio, e incluso en arreglos que le solicite al Maestro para piano solo piano y orquesta. Además “Melodía para Daniel” [...] que compuso solo para el piano y que tengo el honor de su dedicación; “Sarà Targo” compuesto para nuestro Cuarteto Assai; Triste y Zamba; Chacarera; Vals Criollo; Malambo; Graciela y Buenos Aires; Para Gina; Saudade; o tango Impresionista; Pucciniando [...] Para cello y piano toqué en concierto Milontán y Graciela y Buenos Aires. En estos momentos estamos preparando con la gran cellista Christine Walevska varias obras para tocar en incluso grabar: Triste y Zamba; Chacarera; Saudade; A un amigo; Ti ricuardis; A Mauricio. (GOLDSTEIN, 2018)

Sobre gravações das obras de Bragato, Goldstein esclarece que já se registrou ao vivo e em estúdio várias dessas peças em diferentes formações, sempre arranjadas por Bragato, incluindo o que ele denominou “como *Suite Criolla*, quearca o tríptico maravilhoso: *Milontán, Triste y Zamba, Chacarera*”. Bragato gostou deste formato, além de que se toquem individualmente, mas Goldstein acredita que juntas dão uma dimensão diferente e completa. (GOLDSTEIN, 2018)

Grabé la Suite Criolla, Tango Impresionista, Malambo en registros en vivo con cuarteto de cuerdas y piano. Uno con el Chamber Soloists Luzern de Suiza y el otro con el Tartini Kvartet de Eslovenia. También hay una grabación en vivo del Milontán para arreglo de piano y orquesta de cuerdas y la Melodía para Daniel de piano solo.[...] Además en estudio grabamos la primera parte de un disco que aún no se terminó con Christine Walevska con Graciela y Buenos Aires y con invitados especiales formamos el quinteto con Pablo Agri, Matias Grande y Elizabeth Ridolfi grabando el genial arreglo de José de Adios Nonino de Piazzolla para cuarteto de cuerdas y piano; y las obras de Bragato Tango Impresionista y Milontán con el mismo formato. (GOLDSTEIN, 2018)

O pianista declara que um dos grandes aportes da música de Bragato é “a aparição dos diferentes ritmos latino-americanos nas obras”, e com isso reconhece a partir da vivência pessoal o valor pedagógico das obras de Bragato, já que, graças a isso, conheceu e interpretou esses gêneros dos quais “tinha contato e conhecimento geral, porém não tinha interpretado muito desses anteriormente, já que minha formação e carreira profissional está dentro do que chamamos a música clássica” [erudita] (GOLDSTEIN, 2018).

Dentro desse aspecto, Goldstein diz que as peças de Bragato não somente possuem um valor pedagógico para os violoncelistas, mas também para os pianistas, “pela maneira como o autor trata ambos os instrumentos em seu desenvolvimento técnico, harmônico e melódico”. Porém, e assim como os intérpretes entrevistados anteriormente neste capítulo, ele opina que, para tocar as peças de Bragato, tanto pianistas como violoncelistas “devem ter uma sólida preparação técnica e musical para poder abordá-las” (GOLDSTEIN, 2018).

Quanto ao nível composicional, o pianista ressalta de Bragato a “síntese de elementos musicais compositivos que usa em geral em todas suas obras e a espontaneidade com que se apresentam os temas e as células compositivas” dos quais destaca a “fluidez que se manifesta na maioria” e que tem a ver com a identidade composicional de Bragato.

Conociendo su historia [a de Bragato] eso se ve claramente, es decir la inspiración con su simpleza y grandeza. Graciela y Buenos Aires y Milontán, para dar dos ejemplos concretos, son el producto de una inspiración de una noche a la mañana. (GOLDSTEIN, 2018).

Sobre a dicotomia entre música popular e erudita, tão manifesta na música de Bragato, Goldstein “acredita a que a raiz da música, sobretudo da erudita, é de caráter popular” e coincide com Bragato, que manifestou, quando foi questionado sobre isso, que “a música é uma só, está bem tocada ou mal tocada”, e opina que atualmente “essa dicotomia está desaparecendo dia a dia” e que “nos concertos se vê cada vez mais a mistura de repertório erudito e popular, que em síntese o que faz é eliminar as fronteiras” (GOLDSTEIN, 2018)

Creo que la raíz de la música, y sobre todo la erudita es de carácter popular. En Bragato se ve la unificación de este criterio ya que él viene de una formación clásica muy sólida y recién después entra al mundo del tango y de la música popular. Con mucho criterio, Bragato lo manifiesta expresamente cuando le preguntaron muchas veces al respecto (incluso estando en Suiza juntos para una entrevista de radio) respondiendo: “...la música es una sola,... está bien tocada o mal tocada...” Coincido con su reflexión y me parece brillante; además pienso que esa dicotomía en el universo actual de la música está desapareciendo día a día. En los conciertos se ve cada vez más la mezcla de repertorio erudito y popular, que en síntesis lo que hace es eliminar las fronteras. (GOLDSTEIN, 2018)

De igual maneira que os outros intérpretes entrevistados, Goldstein acredita no poder de sedução que tem as obras de Bragato não somente a nível local, pois ele declara que “sempre foi maravilhosa a receptividade do público [...], e muito especialmente fora de nosso país [Argentina]”. Por isso acredita que suas obras “deveriam absolutamente mais tocadas e difundidas”.

CAPÍTULO 4: Análise de tópicos musicais em cinco peças para violoncelo e piano de Bragato.

Após apresentar a trajetória, a produção e as obras de Bragato desde o ponto de vista dos intérpretes, neste capítulo farei uma análise do já mencionado elemento imanente, tendo como ponto de partida o artefato musical, neste caso, a partitura. Isto sempre levando em conta os dados obtidos etnograficamente da vivência e a opinião do compositor, dos intérpretes e inclusive meus como pesquisador e intérprete.

Para isso, foi selecionada uma amostra de cinco peças para violoncelo e piano, para investigar a presença das tópicas, sinalizadas pelos gêneros escolhidos pelo próprio compositor. A obra de José Bragato tem como característica a utilização de diferentes ritmos populares latino-americanos, com um tratamento composicional próprio da música de concerto quanto à utilização de instrumentação, harmonia, progressão melódica e dinâmica. Inicialmente foram escolhidas as obras para violoncelo e piano, já que são os dois instrumentos principais na formação do compositor. A seleção dessa amostra de cinco peças (TAB. 6) se justifica também por buscar fornecer uma amostra da diversidade de gêneros tradicionais, que orientaram o compositor, e dos lugares onde viveu e se inspirou como Argentina, Paraguai e Brasil (coluna da direita).

TABELA 6

As cinco peças selecionadas para análise de tópicas

Título da Peça	Subtítulo Indicativo	Representação
<i>Chacarera</i>	<i>En estilo Popular</i>	Dança tradicional Noroeste argentino
<i>Triste y Zamba</i>	<i>Zamba</i>	Dança tradicional Noroeste argentino
<i>Graciela y Buenos Aires</i>	<i>Tango para violoncelo y Piano</i>	Tradicional urbana argentina
<i>A Mauricio</i>	<i>Sobre ritmos de guarania e polca paraguaya</i>	Música popular paraguaia
<i>Saudade</i>	<i>Melodia</i>	—

Primeiramente seria válido esclarecer o conceito de gêneros e como se desenvolvem no cancioneiro latino-americano. Franco Fabbri considera que gênero em música popular se

define como um “conjunto de eventos musicais reais ou possíveis cujo desenvolvimento está regido por certo conjunto de regras socialmente aceitas”²³ (FABBRI, 2012, p.1). Para Edgardo Rodríguez, na música popular latino-americana, a conformação e a diferenciação dos gêneros, dentro desse “conjunto de eventos musicais” que menciona Fabbri, surge a partir de “uma estrutura de traços ordenados hierarquicamente para descrever o processo de caracterização genérica” do objeto musical, em que existe uma importância dos padrões “rítmicos cristalizados, (geralmente no acompanhamento)” (RODRÍGUEZ, 2012, p.3). Certamente uma questão que usualmente é aceita socialmente pela maioria dos que conhecem o cancionero latino-americano é que os gêneros se definem, sobretudo, a partir de células rítmicas que aparecem no acompanhamento, e por isso Rodríguez comenta:

Na realidade, propomos uma primeira e grande diferenciação na conformação dos gêneros. Em primeiro lugar, conformam-se aqueles que têm cristalizado uma forma ou padrão rítmico de acompanhamento: zamba, chacarera e chamamé, por exemplo, na música argentina; bossa nova, guarânia, *joropo* e valsa na de outros países. Deste modo, para a determinação do gênero é crucial que este tenha se cristalizado em uma forma de acompanhamento rítmico.²⁴ (RODRÍGUEZ, 2012, p.3)

Portanto, devido à fusão desses traços, ou padrões rítmicos, da tradição oral aos da tradição escrita, caberia aplicar a teoria das tópicas na obra composicional de José Bragato na forma desenvolvida por Acácio Piedade (2011,2013). Essa teoria propõe o estudo de hibridismos que constituem a música popular a partir da consideração de que “os fatos culturais que permeiam e constroem os gêneros musicais fazem parte do objeto tanto quanto os sons” e, para isso, pensa “a retórica que está por trás do hibridismo através dos conceitos de musicalidade e de tópicas musicais” (PIEADADE, 2011, p. 10).

Também essa teoria serve como forma de superar os dilemas sobre transformações e mudanças dentro da música, em geral tratada com o típico discurso das influências. Para isso, Piedade propõe “analisar a mecânica do hibridismo através da musicalidade e das tópicas musicais, buscando recompor o significado a partir do ouvido e da análise musical e através de uma hermenêutica sociocultural” (2011, p.8).

²³ “A musical genre is “a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules”.

²⁴ “En realidad, proponemos una primera y gran diferenciación en la conformación de los géneros. En primer lugar, se conforman aquellos que han cristalizado una forma o patrón rítmico de acompañamiento: zamba, chacarera y chamamé, por ejemplo, en la música argentina; bossa nova, guarania, joropo y vals en la de otros países. De este modo, para la determinación del género es crucial que éste se haya cristalizado en una forma de acompañamiento rítmico”.

4.1- Chacarera: Ritmos de Chacarera en estilo popular

A *chacarera* é um gênero musical oriundo da região que compreende o noroeste da Argentina e o sul da Bolívia, que nos últimos anos, ainda que profundamente identificada com seu lugar de origem, vem sendo cada vez mais utilizada por compositores de outras regiões, países e estéticas diferentes. Segundo Carlos Vega, a *chacarera* “é uma das poucas danças tradicionais argentinas que vive até hoje por simples e direta herança patrimonial, ou seja, sem estímulos acadêmicos urbanos nem empenho de tradicionalistas” (VEGA, 1944, p.7). Levando essa definição até os dias de hoje, pode-se afirmar que a *chacarera* continua disseminando-se por vários estímulos, que estão muito relacionados com a herança patrimonial, mesmo com a influência da indústria e da academia, nas quais, atualmente, ocupa muito espaço.

A *chacarera* é o que se chama de dança de coreografia fixa. Isso significa também que a forma musical dela fica definida previamente. Se isso não acontecer, a peça é chamada de “*aire*”, e neste caso, *de chacarera*, que implica que se utiliza do caráter e dos ritmos próprios do gênero sem a forma pré-estabelecida. Dentro dessas formas pré-estabelecidas também existem variações, por exemplo, a *chacarera trunca* ou a *chacarera doble*.

No caso da *Chacarera* de Bragato, o número de compassos de cada seção não é regular -alterna frases de 13, 9 e 4 compassos- e não coincide com nenhum dos tipos de *chacarera*, que, segundo Rivero (2004) se utiliza de frases ou seções regulares de 6, 8, ou 12 compassos. Portanto, seria um *aire de chacarera*, e assim fica refletido no subtítulo da peça: *ritmos de chacarera*.

Os comportamentos estilísticos neste gênero sempre se baseiam no esquema do acompanhamento rítmico, que se encontra na combinação dos compassos equivalentes de 6/8 e 3/4, cujo esquema característico básico é o seguinte (FIG.38):



FIG. 38 - Esquema do ritmo de acompanhamento básico da *chacarera* (RIVERO, 2004)

Este esquema é o que pode ser considerado uma hemíola, que no *Diccionario Oxford da Música* é definido como um “3 contra 2” (3:2) vertical, ou seja, três tempos simultâneos numa voz ou registro, contrapostos com outros dois tempos em outro nível. Também é definido como “o uso de seções alternadas de métrica dupla e tripla” (MONFORT, 1985, p. 61 *apud* PAULI; PAIVA, 2015, p.94) ou como um “deslocamento do acento rítmico caindo em um diferente tempo do compasso” (BESSA, 2010, p. 81 *apud* PAULI; PAIVA, 2015, p.94).

O esquema da FIG. 38 aparece como uma tópica característica da *chacarera*, já que toda pessoa familiarizada com esse gênero o reconhece logo pela sua presença na música. No caso da *Chacarera* de Bragato, esse esquema aparece em vários trechos, como indicam as figuras 39 e 40, a seguir:



FIG. 39 - *Chacarera* – Compassos 64-67 (parte de piano) [T.O.]



FIG. 40 - *Chacarera* – Compassos 80-82 (parte de piano) [T.O.]

Já na parte de violoncelo, aparecem hemíolas, mas que se visualizam em forma horizontal ou melódica, em contraste com o já observado no acompanhamento, no qual aparecem em forma vertical – ou seja, harmonicamente entre vozes. Podemos observar esse contraste 3:2 alternado em cada compasso, o que dá uma síncope ou hemíola *intrínseca aparente*. (FIG. 41 - 42).

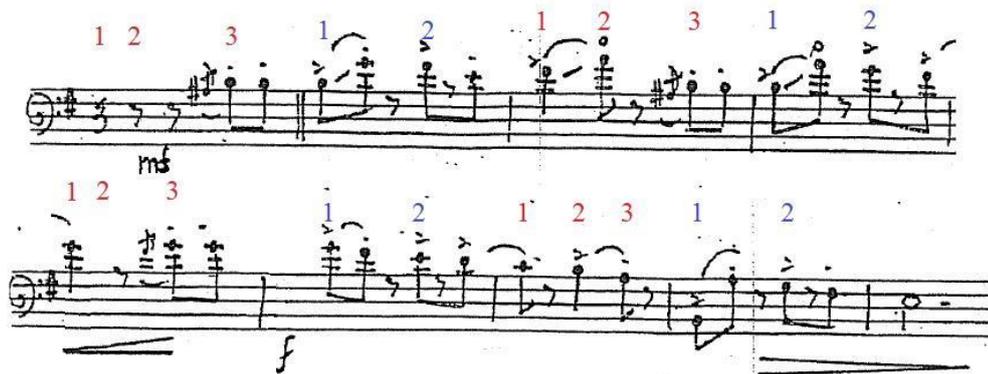


FIG. 41: *Chacarera* – Compassos 35-43 (parte de violoncelo)
A referência numérica sinaliza o contraste das pulsações 3:2 [T.O.]



FIG. 42 - *Chacarera* – Compassos 56-62 (parte de violoncelo)
A referência numérica sinaliza o contraste das pulsações 3:2 [T.O.]

Já desde o ponto de vista harmônico, como introdução da peça, Bragato utiliza uma série de acordes meio diminutos. Esses acordes são enlaçados de forma que o baixo seja conduzido cromaticamente por movimento ascendente, e invertidos, criando progressões internas que dão ambiguidade aos cinco primeiros acordes. Como se observa na figura 43, nos primeiros três compassos, na mão esquerda do piano, aparece a mesma disposição dos acordes, indo do dó sustenido com baixo em sol até ré sustenido com baixo em lá, para logo deixar o baixo em si bemol e formando um acorde de dó com sétima, (na FIG. 43 representado com uma linha vermelha) que também pode ser considerado como um acorde de mi meio diminuto, com a sexta menor agregada e, após isso, encontra-se uma natural cadência de [II ϕ -V7-I]. Dentro desse panorama, a parte de violoncelo faz um contraponto apoiado numa linha cromática desde a nota mi até fá sustenido, prosseguindo com um cromatismo descendente até o dó sustenido, resolvendo num dó natural (representado na FIG. 43 com uma linha vermelha), seguindo nos seguintes compassos, acentuando as notas lá, si, dó, ré sustenido e mi.

FIG. 43 - *Chacarera* – Compassos 1-7 – Análise Harmônica e linhas representando movimento cromático e diatônico característico [T.O.]

Essa última seqüência se repete depois, nos compassos 14 a 20. Nos primeiros três compassos dessa seqüência, enquanto o violoncelo vai desde mi até fá sustenido, é o piano que faz a descida até o dó sustenido para resolver num dó natural no compasso 17. A partir deste compasso, o violoncelo continua com um sol e, nos seguintes compassos, a mesma seqüência de lá, si, dó, ré sustenido para cadenciar no mi. Enquanto isso, o piano repete a progressão de acordes meio diminuto, enlaçados cromaticamente de ré até mi, para depois repetir a cadência [IIø-V7-I] (FIG.44).

FIG. 44 - *Chacarera* – Compassos 14-20 – Análise Harmônica e linhas representando movimento cromático e diatônico característico [T.O.]

Este tipo de progressão harmônica cromática é bem característica das obras de Bragato. Ele se utiliza deste recurso em várias de suas peças, como na introdução de piano de *Impressionista*, na qual pode-se observar o cromatismo do baixo descendente (FIG. 45), e também em outras peças que serão analisadas mais adiante neste mesmo capítulo, tal como é o caso de *Saudade*.

IMPRESIONISTA
tango

José Bragato

The image shows a musical score for the tango 'Impresionista' by José Bragato. The score is in 2/4 time with a tempo of 120. It features a piano accompaniment with a chromatic bass line. The first system shows measures 1-5, and the second system shows measures 6-9. Dynamics include *mf* and *f*.

FIG. 45 - *Impresionista* – Compassos 1-9 – Baixo em cromatismo [T.O.]

4.2 - *Triste y Zamba: En estilo popular*

Esta peça, como seu título indica, está construída sobre dois gêneros tradicionais da região dos pampas, mas, sobretudo, da Argentina: o *triste* e a *zamba*..

Conforme Kurt Lange, o *triste* tem origem no *yaraví*, gênero musical mestiço que une elementos formais do *harawi* incaico – próprio dos indígenas quechuas, da região dos Andes sul-americanos, e da poesia trovadoresca espanhola. O *triste* aparece em várias modalidades e consta com uma variedade léxica na tradição lírica de vários países da América do Latina, incluindo Chile, Bolívia, Uruguai e Argentina (LANGE, 1942, p.12). Neste último o *yaraví* se popularizou entre os habitantes das pampas, integrando-se dessa maneira ao repertório *gauchesco* argentino. Já em 1790, o naturalista espanhol Félix De Azara relatava sobre os costumes dos *gauchos* que:

[...] em cada mercearia há um violão, e quem toca bebe às custas alheias; cantam yaravís ou tristes, que são cantares inventados no Peru, os mais monótonos e sempre tristes, tratando de ingratidões de amor e de pessoas que choram infelizes pelos desertos.²⁵ (DE AZARA, 2014, p. 309)

²⁵ “en cada pulpería hay una guitarra, y el que toca bebe a costa ajena; cantan yarabís o tristes, que son cantares inventados en el Perú, los más monótonos y siempre tristes, tratando de ingratitudes de amor y de gentes que lloran desdichas por los desiertos.”

A *zamba* -gênero que também vem da influência afro-indígena peruana na Argentina- e se assemelha à *chacarera*, por ser uma dança de coreografia fixa. É considerada uma das mais belas danças da tradição oral da Argentina, devido à plasticidade coreográfica das insinuações amorosas que os dançarinos, em duplas, interpretam com a ajuda de um lenço, adquirindo a importância de uma verdadeira linguagem mímica, uma extensão do corpo dos dançarinos.

Segundo o musicólogo argentino Carlos Vega, o nome desta dança vem da antiga *zamacueca*, que por sua vez originou a *cueca argentina*, a *cueca chilena* e a *chilena*. A *zamacueca*, provém do fandango espanhol e se instalou em Lima (Peru) no século XVIII, conservando a pantomima do amor, mas com a adição do lenço, e, embora ainda seja preservada em boa parte do território, desapareceu completamente em Salta e Jujuy. O termo *cueca* emergiu no Chile a partir da redução da palavra *zamacueca*, e esse nome foi posteriormente divulgado na Argentina, para apontar à *zamba*. (VEGA, 1952, p.14).

A *zamba* ‘original’ era uma antiga dança peruana conhecida na Argentina no começo do século XIX, mas da qual não há mais dados coreográficos disponíveis. Como já foi falado antes a *zamacueca*, portanto, recebe o nome de *zamba* na Argentina. O musicólogo, apesar de sua abordagem difusionista, nos fornece dados relevantes sobre o surgimento e procedências léxicas da *zamba* argentina.

A primitiva *zamba* chegou à Argentina cerca de dez anos antes da *Zamacueca*, ou seja, por volta de 1815 ou 1820. Pouco sabemos sobre sua coreografia. A dança que é chamada assim hoje em nossas províncias não é a antiga *zamba*, mas a *zamacueca*. Nós também ignoramos como o nome do anterior subsistiu em relação ao triunfante posterior. [...] A verdadeira *zamba*, procedente do Peru, espalhou-se pelo Chile e pela Argentina. No Chile, a *zamacueca* absorveu a *zamba* coreograficamente e fez desaparecer seu antigo nome; na Argentina também o absorveu, mas aqui o rótulo antigo, longe de perder-se, foi mantido ao lado da *zamacueca* para designar a nova variante coreográfica. Este é um fato concreto e simples de observação [...] Não se pode duvidar que quando alguém diz *zamba*, na Argentina, está se referindo à *zamacueca* ou *cueca*.²⁶ (VEGA, 1952, p.15)

²⁶ “La primitiva Zamba llegó a la Argentina unos diez años antes que la Zamacueca, es decir, hacia 1815 ó 1820. Poco sabemos sobre su coreografía. La danza que hoy se nombra así en nuestras provincias no es la antigua Zamba sino la Zamacueca. Ignoramos también cómo el nombre de la anterior subsistió aplicado a la posterior triunfante. (...) La verdadera Zamba, procedente del Perú, se difundió por Chile y por la Argentina. En Chile, la Zamacueca absorbió coreográficamente a la Zamba e hizo desaparecer su viejo nombre; en la Argentina la absorbió también, pero he aquí que el antiguo rótulo, lejos de perderse, se conservó al lado del de Zamacueca para designar la nueva variante coreográfica. Esto es lo concreto, simple hecho de observación.(...) No puede dudarse de que cuando en la Argentina alguien dice Zamba se está refiriendo a la Zamacueca o Cueca.”

Analisando ritmicamente, a peça de Bragato, da mesma maneira que a *Chacarera*, *Triste y Zamba* aparece como *aire de zamba*, ou seja, possui os ritmos característicos tanto no acompanhamento como nos motivos melódicos do violoncelo, mas o compositor transforma a forma fixa da *zamba*. Começa com uma seção que leva a indicação de *Lento* e que corresponderia ao *triste*, escrita no compasso de 3/4 e no tom de fá menor, utilizando-se de motivos que alternam os modos dórico e eólico. Já no compasso 35, temos uma barra dupla, mudança de tonalidade ao homônimo maior (fá maior) e a indicação de “*zamba lenta*”. Apesar da nova marcação de tempo determinar uma mudança a um movimento mais rápido, a indicação de “*zamba lenta*” teria sido colocada para diferenciá-la de uma *zamba carpera*, que é aquela que se toca nos festivais de verão na Argentina, muito mais rápida e vivaz.

A seguir, podemos ver a célula rítmica básica da *zamba* na FIG. 46, e a continuação, na FIG. 47, as possíveis variações dessa célula comumente utilizadas.



FIG. 46 - Rítmo básico do acompanhamento de *zamba*
 (RIVERO, 2004, p.15)

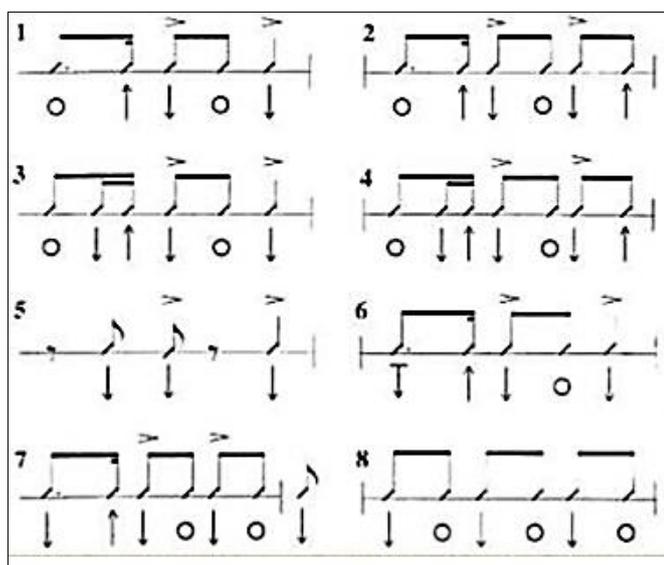


FIG. 47 – Variantes rítmicas da célula de *zamba*
 (RIVERO, 2004, p.16)

Estes ritmos da figura 47 podem ser observados em *Triste y zamba*, como por exemplo, a variação 7, na mão direita do piano, dos compassos 11-12 (FIG. 48) e 17-18 (FIG. 49), e a variação 1 no baixo do piano da figura 49.



FIG. 48 – *Triste y Zamba* - Comp. 11-12.
Variação 7 de zamba (parte de piano) [T.O.]



FIG. 49 – *Triste y Zamba* - Comp. 17-18.
Variação 7 e 1 de zamba (parte de piano)
[T.O.]

Nos primeiros dois compassos da peça, que começa no tom de fá menor, observamos que aparece um motivo no piano construído sobre o modo dórico, que está retratado na FIG. 50. Porém, pela forma da escrita estilizada para a idiomática polifônica do piano, fica um pouco complexo de desvendar a célula para compará-la com os do ritmo básico e suas variações. Para isso apresento na FIG. 51, a simplificação progressiva da escrita para esses dois compassos.

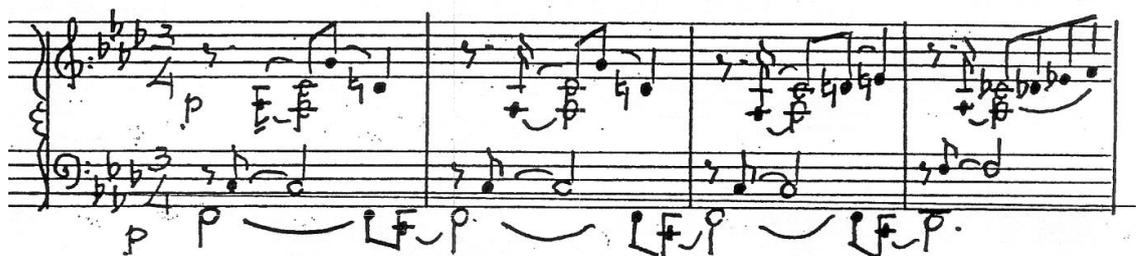


FIG. 50 - *Triste y Zamba* – Compassos 1-4 Acompanhamento (parte de piano) [T.O.]



FIG. 51 - *Triste y Zamba* - Simplificação progressiva da escrita de compassos 1-3 [T.P.]

Neste trecho fica evidente que a célula utilizada nesses três primeiros compassos corresponde à variação 4, que aparece na figura 47. Por outro lado, na melodia desenvolvida pelo violoncelo, aparecem também expostas células rítmicas já expostas nas figuras 46 e 47, principalmente, na segunda seção da zamba lenta, como podemos apreciar na figura 52.

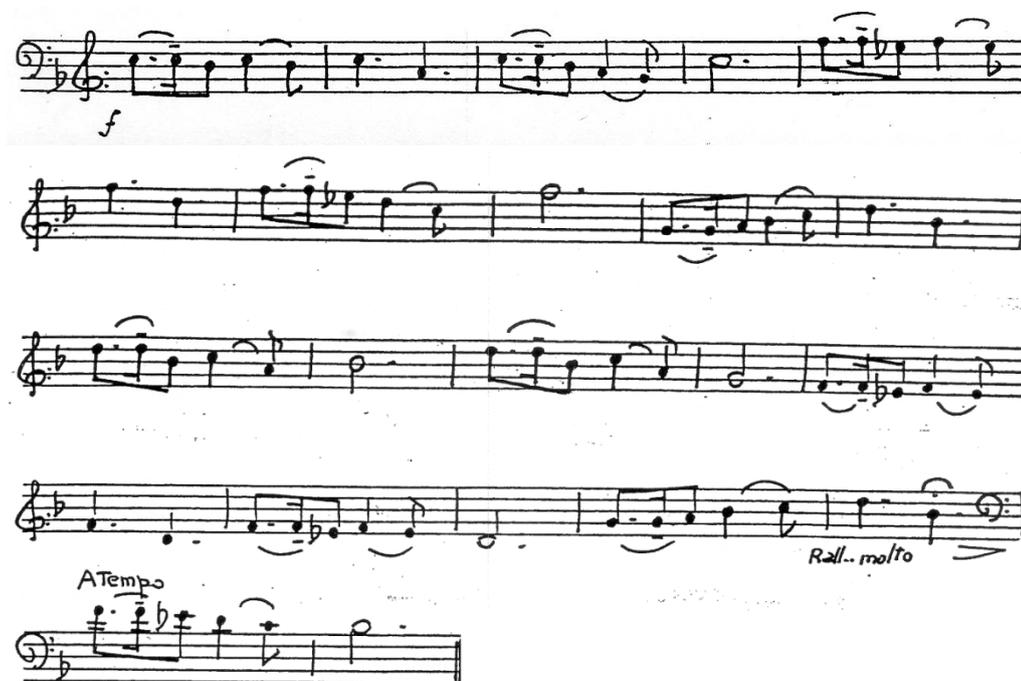


FIG. 52 – *Triste y Zamba* – Compassos 43-64 (parte de violoncelo) [T.O.]

4.3 - *Graciela y Buenos Aires: tango para violonchelo y piano*

Esta peça é sem dúvidas a mais reconhecida, interpretada e gravada das obras para violoncelo de Bragato, e para muitos violoncelistas a única peça que alguma vez ouviram deste compositor. Além de ser a peça da qual Bragato mais gostava, tem uma história particular já que ela foi composta para a violoncelista Graciela Svidky, filha de um colega violinista do Teatro Colón, por ocasião do seu aniversário de quinze anos. Sobre esta história sua segunda esposa Gina Lotufo conta:

Nós tínhamos comprado um barquinho com um motor fora de borda, então íamos todo fim de semana para o Tigre. E no Tigre, os pais de Graciela tinham um pequeno sítio e sempre aos domingos eles faziam um churrasco ou massa, e havia vinho, claro [...]. Naquele dia em que fomos, era domingo, soubemos que era o aniversário de Graciela, a violoncelista, filha do dono da casa, que também era músico do Colón. Quando chegamos em casa, como ele estava tocando no *Caño 14* com a orquestra de Atilio Stampone [...], me

diz: "Eu tenho a necessidade de dar algo para essa garota", claro, algo musical. Chegamos do Tigre [em casa] às 6h30 e se trancou no quatinho, passaram mais de duas horas e não saía, abri a porta para ver se estava tudo bem. E falou "Vou tomar banho, ligue para Graciela, que venha com a mãe que tenho uma surpresa", disse ele. [...] Duas horas e meia. É uma obra de concurso e aquela que melhor soa, é o trabalho preferido dele, além de que na Europa eles têm como o início de um concurso. Ele diz: "Vamos tocar hoje à noite, não diga nada para Graciela". E Atilio a tocou à primeira vista. Lhe falei: Bragato, que beleza você fez!²⁷ (LOTUFO in GONZALEZ, 2015)

Diferentemente dos outros gêneros estudados até agora neste capítulo, o tango, é um gênero que, ao longo de todo o século XX, foi passando por grandes mudanças tanto nos seus locais de apresentação como em interpretação, caráter, instrumentação, arranjos e, mais recentemente, com fusão ou fricção (PIEIDADE, 2013, p. 3-9) com outros estilos. Mesmo assim, existem padrões de acompanhamento do tango que são a base fundamental do gênero em seus amplos e diversos estilos e que, portanto, acabariam resultando como tópicos musicais características do gênero.

Os modelos de acompanhamento [do tango] são padrões rítmicos de distintas origens que confluem no tango e sem os quais seria impossível manter uma dinâmica de acompanhamento com caráter *tanguero*.²⁸ (ROBALLOS, 2008, p.1).

O mesmo Roballos indica, na seguinte FIG. 53, como esses modelos se podem classificar devido a seu “movimento rítmico”:

²⁷ “Habíamos comprado una lanchita con motor fuera de borda, entonces íbamos todos los fines de semana a Tigre. Y en el Tigre los padres de Graciela tenían una quintita y siempre los domingos ellos hacían un asado o la pasta, y había vino, por supuesto. [...]. Ese día que nosotros fuimos, era un domingo, nos enteramos de que era el cumpleaños de Graciela, la cellista, la hija del dueño de casa, que también era músico del Colón. Cuando llegamos a casa, como él estaba tocando en el Caño 14 con la orquesta de Atilio Stampone, [...], dice: “Tengo la necesidad de regalarle algo a esta chica”, por supuesto musical. Vinimos a las 6.30 de Tigre y se encerró en la piecita, pasaron más de dos horas y no salía, abrí la puerta para ver si estaba todo bien. ‘Me voy a bañar, llámame a Graciela, que venga con la madre que le tengo una sorpresa’, dijo. Eso me consta. Dos horas y media. Es obra de concurso y la que mejor suena, es la obra preferida además de que en Europa la tienen como inicio de concurso. Me dice: ‘La vamos a tocar esta noche, no le digas nada a Graciela’. La tocó Atilio a primera vista. Le digo: ‘Bragato, ¡qué belleza lo que hiciste!’.”

²⁸ “Los modelos de acompañamiento son patrones rítmicos de distintos orígenes que confluyen en el tango y sin los cuales sería imposible mantener una dinámica de acompañamiento con carácter *tanguero*”



FIG. 53 - Modelos de acompanhamento de tango
(ROBALLOS, 2008, p.1)

Dentro de todos esses modelos, Bragato utiliza, principalmente nesta peça, três tipos deles que são o *marcato*, o 3-3-2 e o acompanhamento de *síncopa*.

O *marcato*, “é um modelo de acompanhamento baseado na articulação dos quatro tempos” que, devido a “sua simplicidade e caráter rítmico, seu uso é muito frequente” (ROBALLOS, 2008, p.1). Na FIG. 54 podemos observar o modelo padrão de *marcato* e, já nas FIG. 55 e 56, a utilização desse modelo de acompanhamento dentro de *Graciela y Buenos Aires*.



FIG. 54 - Modelo padrão representativo de *marcato*



FIG. 55 - *Graciela y Buenos Aires*
Compassos 14-15 - Padrão da mão esquerda do piano em *Marcatto* [T.O.]



FIG. 56 - *Graciela y Buenos Aires* – Compassos 103-106
Mão esquerda do piano em *marcato* [T.O.]

Quanto ao 3-3-2, este padrão de acompanhamento que “surge do ritmo empregado pelos baixos da *milonga campera* e se denomina assim “basicamente, a todo

acompanhamento em que se acentue a primeira, a quarta e sétima colcheia do compasso” (ROBALLOS, 2008, p.22). Esse padrão coincide com o do *tresillo* cubano mencionado por Sandroni (2002, p. 1-12), com a diferença de que no tango se utiliza no compasso quaternário 4/4, em vez do binário 2/4 do *tresillo*, trocando a acentuação da subdivisão do 3-3-2, de oito colcheias por oito semicolcheias. Este padrão é típico de vários ritmos latino-americanos, tais como o *son* cubano, o *candombe* uruguaio e inclusive do baião nordestino. Podemos visualizar esse modelo representado na FIG. 57, na qual a referência numérica corresponde à contagem das colcheias.



FIG. 57 - Padrão 3-3-2 – Referência numérica de contagem das colcheias.

Esse tipo de acentuação aparece em vários setores da peça acompanhamento, como podemos visualizar a seguir (FIG. 58-59):



FIG. 58 - *Graciela y Buenos Aires* – Compassos 41-46
Parte de piano – Acompanhamento em 3-3-2 [T.O.]



FIG. 59 - *Graciela y Buenos Aires* –
Compassos 27-28 – Parte de piano
Acompanhamento em 3-3-2 [T.O.]

Outro recurso rítmico para acompanhar o tango é a *síncopa*. Por definição, a síncopa seria a acentuação de um tempo débil que se prolonga a um tempo forte ou semiforte. A síncopa no tango gera um movimento complexo entre os baixos e o resto da harmonia, marcando uma ruptura que contrasta com o *marcato*. Existem vários tipos de síncopes que dependem de situação, articulação e variações rítmicas que costumam levar para fazê-las mais diversas e interessantes.

Dentro desse panorama, podemos visualizar o esquema de acompanhamento em *síncopa* básico (FIG. 60) e a seguir se observa como aparece claramente nos compassos finais da peça *Graciela y Buenos Aires*. (FIG. 61).



FIG. 60 - Esquema de
acompanhamento de *síncopa*
(ALEM, 2009, p.6)



FIG. 61 - *Graciela y Buenos Aires* – Compassos 159-163
Acompanhamento em *síncopa* (parte de piano) [T.O.]

Já na FIG. 62 observamos na peça a síncope num esquema diferente de articulação, mas mantendo a acentuação na parte débil dos primeiros dois tempos do compasso, para logo prolongar o terceiro tempo com um acorde arpegiado.



FIG. 62 – *Graciela y Buenos Aires* – Compassos 63-67
Acompanhamento em *síncopa* (parte de piano) [T.O.]

4.4 - *A Maurício: sobre ritmos de guarania y polka paraguaya*

Como foi colocado no capítulo 2, mais precisamente no apartado 2.4, Bragato teve uma relação humana e musical profunda com a *geração dourada* da música popular paraguaia. Esta peça em particular está dedicada a um dos destacados músicos dessa geração, Maurício Cardozo Ocampo, amigo e parceiro de Bragato, e se baseia, como seu subtítulo indica, “sob ritmos de guarânia e polka paraguaia.”

A polka paraguaia é uma dança e canção de movimento rápido e compassado. Seu nome deriva da polca europeia, bastante difundida no Paraguai desde meados do século XIX, porém seu ritmo, melodia, harmonia e contraponto característicos não guardam relação com a sua origem. A versão paraguaia combina ritmos ternários, com binários compostos e síncopes, enquanto que a polca europeia é de ritmo binário, num sentido mais estrito.

Por outro lado, a polca brasileira também utiliza o compasso binário, mas com acentuações que diferem ao da polca original. Enquanto a polca europeia costuma utilizar-se do contratempo no acompanhamento (FIG. 63), a polca brasileira apresenta um padrão como representado na FIG. 64.



FIG. 63 - Esquema usual de
Acompanhamento de polca polonesa



FIG. 64 - Esquema usual de acompanhamento de polca brasileira

Este último é visualizado claramente em obras de compositores representativos do gênero, tais como Eduardo Madeira (FIG. 65) e Ernesto Nazareth. (FIG. 66)

MUDE-SE PARA PERTO
PÓLKA

Em resposta a POLKA "MORO LONGE"
Por E. R. A. MADEIRA.

FIG. 65 - Compassos iniciais 1-6 da polca *Mude-se para perto*, de E. Madeira [T.O.]

FIG. 66 - Compassos iniciais 1-6, da polca *Cruz, Perigo!!*, de Nazareth [T.O.]

Já na polca paraguaia, como foi indicado anteriormente, utiliza-se um compasso de 3/4, no qual os baixos de acompanhamento geralmente se produzem por um acorde quebrado em três tempos (FIG. 67).

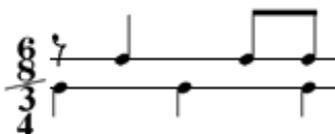


FIG. 67 - Polirritmo de acompanhamento de polca paraguaia.

Por outra parte, a guarânia tem uma origem diferente. Como o cancionero popular paraguaio era composto, em sua maioria, por peças rápidas, notava-se a ausência de uma canção lenta, melancólica e mais adequada a certos estados de ânimo do povo. José Asunción Flores percebeu essa necessidade e criou o que conhecemos como guarânia na segunda década do século XX (SZARÁN, 2009). A primeira canção com ritmo de guarânia foi uma versão da polka paraguaia *Ma'érápa reikuaase*, que Flores tocou numa velocidade mais lenta. O chamado Pai da Guarânia, durante seu exílio em Buenos Aires, trabalhou e criou amizade com Bragato. Como já foi dito anteriormente, a obra *A Maurício* está dedicada a outro paraguaio, forçado ao exílio na Argentina e amigo íntimo do compositor, o poeta Maurício Cardozo Ocampo, que também foi autor de dezenas de letras de polkas e guarânias.

Uma das características principais da guarânia é o rasgueado típico de acompanhamento, que envolve uma tópica característica que poderíamos representar ritmicamente, como indica a FIG. 68:

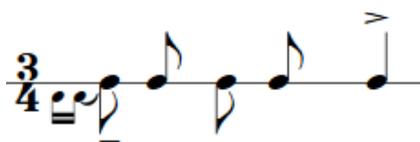


FIG. 68 - Ritmo básico do rasgueado de guarânia (GUTIERREZ, 2009)

No caso da peça *A Maurício*, existe uma primeira parte, compreendida entre os compassos 1 ao 70, que está claramente construída sobre o ritmo de guarânia. Isto verifica-se porque, além da indicação no início da partitura de *Tempo de Guarania*, a presença da tópica característica deste gênero aparece em vários trechos (FIG. 69/70).



FIG. 69 - *A Maurício* – Compassos 10-15 (parte de piano) [T.O.]



FIG. 70 - A *Maurício* – Compassos 62-67 (parte de piano) [T.O.]

Já a partir do compasso 71, no novo tempo que indica a partitura, mais rápido, a peça toma as características próprias da polka paraguaia, cuja tópica poderia ser definida também pelo ritmo do rasgueado típico do acompanhamento, como já mostrado na FIG. 67

Nessa segunda parte da peça, desde o compasso 71 até o retorno do *tempo primo* no compasso 127, pode-se observar claramente como essa tópica aparece em vários trechos do acompanhamento. (FIG. 71/72)

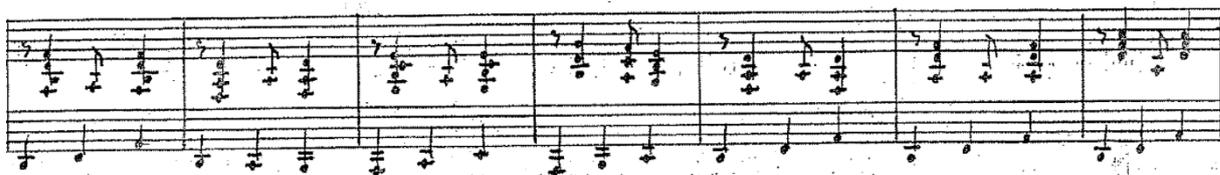


FIG. 71 - A *Maurício* – Compassos 76-82 (Parte de Piano) [T.O.]



FIG. 72 - A *Maurício* – Compassos 112-117 (Parte de piano) [T.O.]

4.5 - *Saudade: Melodía (a la familia Othon, cordialmente)*

Essa obra talvez seja a mais curta de todas as peças para violoncelo de Bragato, já que possui somente 52 compassos. Ela foi dedicada à família Othon, representada por Sônia e José Augusto, com a qual o compositor e sua esposa Gina Lotufo criaram um vínculo de grande amizade durante a sua passagem pela cidade de Natal, RN, no começo da década dos 80. Essa amizade, como já foi mencionado no capítulo 2, preserva-se até os últimos anos de

Bragato, mantendo-se o contato por meio de ligações, cartas e visitas do casal brasileiro a Buenos Aires.

Tanto pelo título como pela dedicatória, pode-se deduzir o vínculo da música com o Brasil, que se reafirma perante a partitura. Portanto, procedi a desvelar como isso foi trabalhado pelo compositor. A peça tem indicação de movimento andante e está no compasso de 4/4. Ainda que a música gire no tom central de lá menor, veremos que existem momentos em que a sequência harmônica caminha para o tom relativo maior, dó maior, por exemplo no final da peça após uma sucessão de cadências do tipo plagal (FIG. 73).

The image shows a musical score for the final measures (47-52) of the piece 'Saudade' for piano and cello. The score is written in 4/4 time and features a melodic line in the upper voice and a bass line in the lower voice. The key signature is one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as 'dim.' and 'pp', and tempo markings 'rall.' and 'Rall.'. The piece concludes with a plagal cadence in the final measure.

FIG. 73 - *Saudade* – Compassos finais 47-52
parte de piano e violoncelo [T.O.]

Já nos primeiros três compassos, na introdução de piano solo, observa-se como foi construído um tipo de padrão de acompanhamento (FIG. 74). Este é construído a partir de um baixo em semínimas, junto com um ritmo na mão direita, que, nos primeiros três tempos do compasso, coincide com o ritmo básico de *chamamé kangui*, que guarda muita semelhança com o ritmo de guarânia (FIG.68)

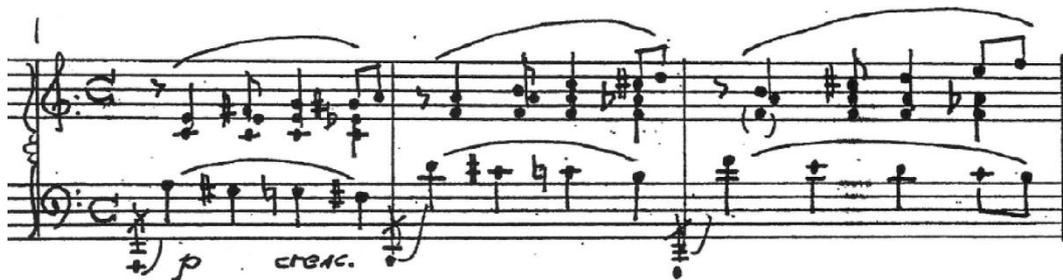


FIG. 74 - *Saudade* – Compassos 1-3 (parte de piano) [T.O.]

Portanto, podemos visualizar o ritmo de forma que os três primeiros tempos formam a estrutura do chamamé, complementado com duas colcheias como anacruse. Assim, na seguinte FIG. 75, transcrevi a escrita desses primeiros três compassos, mudei a fórmula por uma $[3/4 + 1/4]$, e coloquei junto como se visualiza o ritmo se a parte fosse transcrita ao violão, que é o instrumento mais habitual de acompanhamento de chamamé.



FIG. 75 - *Saudade* – Compassos 1-3. Transcrição de parte de piano ao violão (visualização do ritmo básico de chamamé com anacruse) [T.P.]

Não posso afirmar, mas tenho a hipótese de que esse motivo rítmico se faz presente pelo fato de o chamamé ser uma música cujo repertório ultrapassa e unifica as fronteiras dos três países, com os quais justamente Bragato se inspirou mais, Argentina, Paraguai e Brasil. Isto me leva a pensar que, mais uma vez esse espaço chamado de entre-lugar aparece inserido na obra de Bragato.

Pelo lado da harmonia, existe também outra conexão com a musicalidade própria do Brasil. Se observamos toda a introdução do piano nos primeiros dois compassos, o baixo aparece com linhas cromáticas descendentes, primeiro das notas lá até o fá sustenido, depois de ré até o si. Já no terceiro compasso, o baixo continua descendente e se apresenta diatônico em graus conjuntos para cadenciar num acorde de dó maior. Mas, longe de parar a sequência, agora o baixo continua seu descenso cromático desde o dó mencionado até a nota mi, que

coincide com o baixo do quinto grau dominante do tom de lá menor, com que começa já a melodia do violoncelo no compasso seguinte (FIG. 76).

FIG. 76 - *Saudade* – Compassos 1-8 – Análise Harmônica e linhas representando movimento cromático e diatônico característico na introdução (parte de piano) [T.P.]

Essa característica do baixo se mexendo cromaticamente enquanto a progressão harmônica nas vozes superiores vai se desenvolvendo também por graus conjuntos cromáticos ou diatônicos, é uma particularidade comum do choro moderno, do qual o violonista Garoto²⁹ é uma referência.

O tema de *Carioquinha* [...] tem início [com] uma *progressão modulante* que, mais uma vez, segue uma *linha de baixo* cromática. A tonalidade principal fica definida apenas pela cadência final da frase. Notamos que esse procedimento é recorrente na música de Garoto. (DELNERI, 2009, p.52)

Justamente nessa composição de Garoto, chamada *Carioquinha*, podemos observar esse tipo de movimentos nos compassos iniciais. (FIG. 77).

²⁹ Annibal Augusto Sardinha, o “Garoto” (São Paulo, 1915 – Rio de Janeiro, 1955), foi um músico formado na tradição das rodas de choro, dos pequenos conjuntos de músicos do rádio e gravadoras, nas décadas de 1930 a 1950. Sua obra para violão solo, em especial os choros, denota um compositor avançado para o seu tempo e que indicou novos caminhos para o violão brasileiro e para a música popular urbana, sendo precursor da bossa-nova (DELNERI, 2009, p.6-16).

FIG. 77 - *Carioquinha* de Garoto – Compassos 1-3 –
Análise harmônica da introdução. (DELNERI, 2009, p.52)

Justamente essa prática é realizada por vários compositores dessa época – por volta do começo da segunda metade do século XX – no nosso continente, sobretudo daqueles que tinham o objetivo de expandir os horizontes sonoros, partindo de sons tradicionais. É o caso o do compositor brasileiro Radamés Gnattali, quem justamente era amigo de Garoto e também veio a representar esse choro moderno. Na FIG. 78, encontra-se um excerto da parte de violoncelo da sonata deste compositor para este instrumento e violão, na qual se visualiza essa mesma prática de progressão harmônica cromática.

FIG. 78 - *Sonata para violoncelo e Violão*, de R. Gnattali – Compassos 27-33 –
Parte de violoncelo - Análise harmônica. Análise Harmônica e linha representando
movimento cromático e diatônico característico [T.O.]

CONCLUSÃO

Tantos anos... quase estou eu chegando aos cem [anos]. Bom, ainda estou vivo! [...] Eu acredito que fiz bastante... Pelo menos pela música, não? (BRAGATO *apud* CASTIÑEIRA)³⁰

Nessas palavras, Bragato reconhece que realmente tinha consciência de seu legado musical, a pesar de que, por sua humildade, não demonstra tudo no que colaborou e deixou a seus pares musicistas e seres queridos. E também a todos aqueles que se aproximaram até ele, já seja para conhecê-lo, entrevista-lo ou solicitar-lhe uma partitura ou arranjo.

Neste momento de finalização, procuro resgatar o espírito de generosidade de Bragato, que resultou ser a grande descoberta da pesquisa. Esta generosidade foi sinalada por todas as pessoas próximas a Bragato que indaguei, e isto fica evidente nas entrevistas que foram realizadas neste trabalho, sobre tudo naquelas aos intérpretes no capítulo 3.

Esse rasgo da sua personalidade, o levou a tomar uma posição ideológica que permitiu a ele poder transcender fronteiras, criando esse “entre-lugar”, onde sua música conseguiu enfrentar as dicotomias culturais já mencionadas - escrita/oral, popular/erudita, tradicional/moderna, local/global -. Isto fica demonstrado no fato de que a história de vida de Bragato coincide com as causas do surgimento do conceito de entre-lugar, que o próprio criador, Silvano Santiago, ao ser indagado sobre isso, relatou o seguinte:

Creio que a gênese [do termo entre-lugar] vem de minha própria situação, um brasileiro professor de francês numa universidade Norte-Americana. [...] Não falava mais português. Quero dizer, o português deixara de ter utilidade para mim. Tenho a impressão que deve ter surgido nesse caos. [...] Eu não tinha, literalmente, um lugar. (SANTIAGO *apud* WOLFF, 2009, p.306)

Isto, junto com o percurso artístico recorrido por Bragato, acabou definindo sua ideologia e identidade latino-americana, presente nas suas obras para violoncelo. Como Béhague indica, existe uma “correlação entre estrutura musical e ideologia”, e que esta “se define conceptualmente pelas associações que o criador estabelece, dentro de seu marco de percepção e de suas referências ou circunstancias sócio-políticas” (2006, p.9) e que a posição ideológica do compositor “acaba determinando suas decisões frente a várias opções artísticas e estilísticas” (*ibidem* p.6)

³⁰ “Tantos años... casi estoy yo llegando a los cien. Bueno, todavía estoy vivo! [...] Yo creo que hice bastante... por lo menos para la música, no?”

Na verdade, ainda que a música como sistema de sons possa ser despolitizada, suas conotações ideológicas a vinculam com fatores tais como o lugar, o tempo e a conjuntura histórica da qual forma parte.³¹ (BÉHAGUE, 2006, p.6)

Outra das revelações da pesquisa foi o fato de Bragato ter o “vínculo emocional” como veículo de composição, o que também pode ser apreciado quantitativamente, no número de composições com dedicatória a algum músico ou ser querido. No mesmo capítulo 3 foram tabeladas e contabilizadas quarenta e uma composições instrumentais, das quais vinte e quatro possuem dedicatória a algum musicista ou ser querido. Significa que, arredondando, um 60% das composições instrumentais tabeladas possuem este vínculo emocional em forma direta, expressados por essas dedicatórias. Lembrando que, pelo observado no trabalho etnográfico realizado, este veículo composicional responde a questões de completo desprendimento, não existindo nenhum acordo económico para a elaboração de ditas obras.

Enquanto às composições em geral, Bragato descobriu-se ser um compositor de canções e música popular bastante prolífico, chegando a registrar, segundo esta pesquisa, a música para vinte canções. Com tudo, em total as composições contabilizadas chegaram ao número de sessenta e um. Se a isto se soma, as suas versões e arranjos para diferentes instrumentações das suas próprias composições instrumentais, mais os arranjos dele somente da música de Piazzolla, a conta de obras que passaram pela caneta de Bragato, facilmente duplicaria esse número.

Respeito à hipótese da importância e valor pedagógico das obras de Bragato para violoncelo, foi unânime de parte dos intérpretes que deveriam ser abordadas e incluídas no repertório dos violoncelistas, principalmente os latino-americanos. Isto se deve, principalmente, ao idiomatismo, clareza, e recursos técnicos com que foram escritas; assim também como à presença de gêneros do cancionero latino-americano. Mais uma vez, destaco a importância das obras de Bragato para violoncelo, que brindam a possibilidade de que o repertório não esteja plenamente volcado aos compositores europeus, evitando assim essa formação euro-centrista que tanto atinge ainda nossos centros de formação especializada. Isso gera um círculo viciado que atinge a própria criação latino-americana. Esta situação não é uma novidade, já que o musicólogo *folklorista* argentino, contemporâneo de Mario de Andrade, Carlos Vega, antecipou isto há várias décadas atrás:

³¹ “En realidad, aunque la música como sistema de sonidos pueda ser apolítica, sus connotaciones ideológicas la vinculan con factores tales como el lugar, el tiempo y la coyuntura histórica de la cual forma parte.”

Vivemos de Europa. Seu pensar e seu sentir nos encantam. Debruçados no porto, de costas para o país, esperamos a última palavra dos pensadores, literatos e artistas de ultramar, com impaciência de noivos. Sem fé em nós mesmos, sem esperanças em nosso esforço, estamos alimentando um dos grandes fatores internos da nossa esterilidade.³² (VEGA, 1941, p.7).

Isso leva a criar propostas de valoração da música de nosso continente, não só pelo fato de possibilitar gerar auto-reconhecimento, mas, também, pelo peso específico que a música latino-americana tem em seus quinhentos anos de história mestiça e híbrida. Sobre isso, o professor de piano da *Berklee Faculty*, de Nova York, o israelense Alon Yavnai - ganhador de prêmios Grammy, acompanhando ao saxofonista Paquito D’Rivera e ao violoncelista Yo-Yo Ma- entende a importância de conhecer e tocar diferentes gêneros de música latino-americana, assim declarando na ementa de sua disciplina:

Esta oficina serve para desenvolver a consciência dos estudantes acerca da Música latino-americana. Acredito que a exposição a esta música, leva aos estudantes a enriquecer seu repertório, desenvolver um senso muito mais forte do ritmo ao improvisar e permite aprimorar as habilidades no piano. A literatura pianística da música latino-americana é desafiante e elaborada, já que está influenciada tanto pela música da África e a Europa, desde pelo menos 500 anos. O fraseio melódico e as mudanças harmônicas se derivam firmemente dos diferentes ritmos presentes na América Latina. Por isso, é crucial ter uma profunda compreensão das células rítmicas de cada um de estes gêneros musicais. (YAVNAI, 2015)

Se bem todos os intérpretes opinaram sobre a necessidade de uma sólida preparação técnica para interpretá-las, ficou evidente também, às possibilidades de trabalho a nível interpretativo, já que elas precisam de certa “sensibilidade artística”, como Araujo bem chamou, no capítulo 3.

Esta “sensibilidade artística” vem da mão do intérprete entender também o lugar que ocupa como agente político. Sim se pretende uma formação educativa de nossos artistas com um sentido amplo e cidadão, conscientes da sua realidade sócio-cultural, e capazes de ser mobilizadores de mudança das desigualdades de nosso continente, devemos justamente não somente construir os conhecimentos técnicos, se não também o “saber político” necessário para criar sociedades mais democráticas, pelo qual o educador pernambucano Paulo Freire pregava:

³² “*Vivimos de Europa. Su pensar y su sentir nos encantan. Acodados en el puerto, de espaldas al país, esperamos la última palabra de los pensadores, literatos y artistas de ultramar, con impaciencia de novios. Sin fe en nosotros mismos, sin esperanzas en nuestro esfuerzo, estamos alimentando uno de los grandes factores internos de nuestra esterilidad*”

Se eu sou um cozinheiro, se eu quero ser um bom cozinheiro, necessito conhecer muito bem as modernas técnicas da arte de cozinhar. Mas necessito, sobretudo, saber para quem cozinho, em que sociedade cozinho, contra quem cozinho, a favor de quem cozinho. E este é o saber político que a gente tem que criar, cavar, construir, produzir para que a pós-modernidade democrática, a pós-modernidade progressista se instale e se instaure contra a força e o poder de outra pós-modernidade que é reacionária. (FREIRE, 1977, p.81)

Para finalizar, devo colocar que dentro da pesquisa foi muito importante conhecer aos atores entrevistados e que participaram do reconhecimento da obra de Bragato através das homenagens. Agradeço também que todos também foram extremamente compreensivos e dispostos comigo para realizar esta pesquisa. Em esse aspecto foi muito notório o espírito de generosidade de essas pessoas para devolver um pouco de tudo o que Bragato nos deu em vida. Todos eles coincidiram na importância de continuar com a valorização da obra de Bragato, através de mais homenagens, concertos, palestras e gravações, se disponibilizando para isto.

Neste panorama Daniel Goldstein, foi uma pessoa fundamental junto com a *Fundación El Sonido y el Tiempo*, tem colaborado, e ainda colaborará, para que as obras de Bragato e não somente seus arranjos, sejam mais difundidas. Com esse objetivo é que produz as homenagens, e que coordenou e participou como relator do filme documentário “*José Bragato: Partituras de su vida*”. No final do filme a voz de Goldstein relata uma sentença que resume a importância deste compositor, para a difusão da música argentina.

El maestro José Bragato se retira y observa el cuadro donde están los rostros de los músicos más populares de la historia argentina. Quizás su rostro no pertenezca al cuadro de los más conocidos por el público, pero su figura pertenece al cuadro de los más destacados y que más hicieron por la difusión de la música nacional en el mundo. (GOLDSTEIN *apud* CASTIÑEIRA, 2015)

É assim que contribuo com esta pesquisa, desejando que colabore para compreender a obra de Bragato não somente como parte do patrimônio dos argentinos, se não de pertencimento e identidade de toda a música latino-americana.

REFERÊNCIAS

AGAWU, Kofi. Analyzing music under the new musicological regime. *The journal of musicology*, v. 15, n. 3, p. 297-307. 1997

AHARONIÁN, Coriún. Músicas Populares y educación en América Latina. In: *Actas del IV congreso IASPM-AL México*, 2002. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Aharonian.pdf> Acesso em: 30/05/2016.

ALMADA ROCHE, Armando. *Flores: el exilio y la gloria*. Asunción: Arandurã Editorial, 2008. 354 p.

ALVAREZ, Mario Rubén; ALVARENGA, Melanio. *Las voces de la memoria: historias de canciones populares paraguayas*. TOMO IX. Asunción: Litocolor, 2008.

ARAUJO, José. Depoimentos cedidos por médio de entrevista ao autor. Buenos Aires, Fevereiro de 2018.

ARETZ, Isabel. *América Latina en su Música*. Ed. 9. México DF: Siglo XXI, 2004.

BAILY, John. Ethnomusicology, intermusability, and performance practice. In: *The new (ethno) musicologies*, 2007, p. 121-138

BÉHAGUE, Gerard. Fundamento sócio-cultural da criação musical. In: *ART19 Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, 1992, p. 5-18.

_____. La problemática de la posición socio-política del compositor en la música nueva en Latinoamérica. *Latin American Music Review*, 2006, vol. 27, no 1, p. 47-56.

BERÚ, Mauricio. Cinema, Astor Piazzolla e a polifonia da cidade de Buenos Aires. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, 2006, vol. 32, no 1.

BLACKING, John. *How musical is man?* University of Washington Press, 1974.

BRAGATO, José Luis. Depoimentos cedidos ao autor na residência do compositor. Buenos Aires, Julho de 2010.

_____. Depoimentos cedidos ao autor, na residência do compositor. Buenos Aires, Julho de 2012.

_____. Depoimentos cedidos ao autor, na residência do compositor. Buenos Aires, Janeiro de 2017.

CAMACHO, Florentino; DÍAZ, Lourdes R.; PÉREZ, Andrea L. El papel de la música popular en la Facultad de educación y artes del Conservatorio de Tolima. In: *Actas del VI Congreso IASPM-AL Buenos Aires*, 2005. Disponível em: <http://www.uc.cl/historia/iaspm/pdf/Camachodiazperez.pdf> Acesso em: 20/10/2011

CANCLINI, Néstor García: *Culturas Híbridas. Poderes Oblíquos*. São Paulo, EDUSP. 2006.

- CANDIA, Alberto. *Las cartas de José Bragato sobre la música y los músicos paraguayos*. Buenos Aires. RIC: 2008. Disponível em: http://www.portalguarani.com/2599_alberto_candia/19552_la_cartas_de_jose_bragato_sobre_la_musica_y_los_musicos_paraguayos_por_alberto_candia_.html. Acesso em: 22/05/2016
- CANDIA, Alberto. Entrevista telefônica outorgada ao autor. João Pessoa- Asunção. 02/07/2018
- CASTIÑEIRA, De Diós J.L.: *José Bragato: Partituras de su vida*. Filme documentário. Buenos Aires, Fundación El Sonido y el Tiempo. 2015
- DE AZARA, Félix. *Descripción e historia de Paraguay*. Linkgua digital, 2014.
- DELNERI, Celso Tenório. *O violão de garoto. A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha*. 2009. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- DEL CLARO, Antônio Lauro. Depoimentos por médio de entrevista semi-estruturada. Fevereiro de 2018.
- DELGADO, Juan Sebastián. *Imaginary Tangos*. 2017. Tesis Doctoral. McGill University.
- FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. In: *Popular music perspectives*, 1982, vol. 1, p. 52-81.
- FONTANINI, Pietro. *Storia della província*. Página oficial da Provincia de Udine. 2016. Disponível em: <http://www.provincia.udine.it/il-friuli/storia-della-provincia>. Acesso em: 10/03/2018.
- FREIRE, Paulo. *Extensão ou comunicação?* São Paulo: Paz & Terra, 1977.
- GAINZA, Violeta. *La educación musical entre dos siglos: del modelo metodológico a los nuevos paradigmas*. In: Conferencia pronunciada no 23 de Agosto de 2003 no âmbito do seminário permanente de investigação da Maestría em Educação da UdeSA. Disponível em: <http://www.udesa.edu.ar/files/ESCEDU/DT/DT10-GAINZA.PDF> Acesso em: 20/10/2011.
- GIMENEZ, Florentín. Jose Bragato transcribió la música popular paraguaya. In: *ABC Color* Ed. Impresa. 18 de outubro de 2012. <http://www.abc.com.py/edicion-impresa/artes-espectaculos/jose-bragato-transcribio-la-musica-popular-paraguaya-465842.html>
- GINSBURG, Lev. *History of the violoncello: Western violoncello art of the 19th and 20th centuries, excluding Russian and Soviet schools*. Paganiniana Publications, 1983.
- GOLDSTEIN, Daniel. Depoimentos por médio de entrevista semi-estruturada. Maio de 2018.
- GONZALEZ, Julia. Todo un siglo dedicado a la música. In: *Diario Página 12: Cultura y Espectáculos*. Buenos Aires. Outubro de 2015. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-36934-2015-10-13.html>. Acesso em: 15/04/2018.

GUILLÉN, Lorena. Analizando la hibridación en la música popular latinoamericana: una exploración de clasificaciones de occidente/no occidente. In: *Actas del IV congreso IASPM-AL México 2002*. Disponible em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Guillen.pdf>. Acesso em: 08/05/2017.

GUTIERREZ, Miguel Angel: *Curso de Técnica Básica de Rasgueo*, Nivel II, 2009. Disponible em: <http://rinconguitartistico.blogspot.com.br>

HANCIAU, Nubia Tourrucô Jacques. O entre-lugar. In: FIGUEIREDO, E. *Conceitos de literatura e cultura* Juiz de Fora. Editora UFJF, p. 215. 2004

JANOF, Tim. *Conversation with Christine Walevska*. Interview for the ICS. 2009. Disponible em: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/walevska/walevska.htm> Acesso em: 15/07/2018.

KURI, Carlos. *Piazzolla, la música límite*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

LANGE, Franz Kurt. *Americanismo Musical: la sección de investigaciones musicales, su creación, propósitos y finalidades*. Montevideo: Instituto de Estudios Superiores, 1934.

_____. *Latin-American Art Music for the Piano: By Twelve Contemporary Composers*. New York: G.Schirmer, 1942.

LARA, Aída. *Biografía de Autores, Compositores e Intérpretes del Paraguay*. Archivo. 1997. Disponible em http://www.musicaparaguaya.org.py/jose_bragato.html

LARRAQUY, Marcelo. *López Rega: la biografía*. Sudamericana, 2004.

LONDOÑO, María Eugenia; DUQUE, Jorge Franco. Educación musical contemporánea e identidad latinoamericana. *Revista Educación y Pedagogía*, 2013, vol. 3, no 7, p. 169-181.

MADOERY, Diego. *La chacarera: estado de situación sobre los estudios del género*. 8º Jornadas de investigación de disciplinas artísticas y proyectuales. Universidad Nacional de La Plata. 2016

MIRANDA, Ricardo; TELLO, Aurelio. La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. In: *La música en Latinoamérica*. Vol. 4. Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General de Acervo Histórico Diplomático, 2011.

NATTIEZ, Jean Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. In: *Revista Debates*, Rio de Janeiro, n.6, 2002.

PAULI, E; PAIVA, R.G. A polirritmia e suas derivações, associações e similaridades musicais. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.15 - n.1, 2015, p. 87-103

PARASKEVAÍDIS, Graciela. Comentarios al margen sobre «Universalismo y nacionalismo en la música» de Ernst Krenek. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.10, p.57-59, 2004.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. Música popular en las historias de la música latinoamericanas del fin de siglo XIX e inicios del siglo XX: Historia de un concepto. Em: *Popular, pop*,

populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina: Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. 2010. p. 20-31.

PESSINIS, Jorge; KURI, Carlos. *Astor Piazzolla: cronología de una revolución*. Piazzolla.org, 2002, vol. 21.

PIAZZOLLA, Astor. *New Tango Sextet*. Entrevista concedida a BBC. DVD. Bristol BBC Studios. 1989.

PIEIDADE, A. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112

_____. A teoria das tópicos e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. Artigo In: *El Oído Pensante*. Portal de publicaciones científicas e técnicas do CAYCIT-CONICET. 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/3516190/A_teor%C3%BA3picas_e_a_musicalidade_brasileira_reflex%C3%B5es_sobre_a_retoricidade_na_m%C3%BA3ica_2013. Acesso em 30/04/2016

PORTAL GUARANI. *Sé que te perdí (letra de la canción: Mauricio Cardozo Ocampo)*. 2015. Disponível em: http://www.portalguarani.com/693_mauricio_cardozo_ocampo/11584_se_que_te_perdi_letra_de_la_cancion_mauricio_cardozo_ocampo_.html

RIVERO, Carlos. *Bombo Legüero y Percusión folclórica Argentina*. Tomo 1. Buenos Aires. Diciembre 2004.

ROBALLOS, Rodolfo. *Modelos rítmicos de acompañamiento de tango*. Buenos Aires. 2008. Disponível em: <https://www.rodolforobillos.com/modelos-ritmicos-> Acesso em: 05/07/2018.

RODRÍGUEZ, Edgardo José. La determinación del género en música popular. *Arte e Investigación*, vol. 14. 2012.

SADAIC. Sociedad Argentina de Autores y Compositores. *Lista de Obras de José Bragato*. 2017.

SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. *OPUS*, v. 8, n. 1, p. 102-113, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Uma leitura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco. 2000.

SATOMI, Alice Lumi. *As gotas de chuva no telhado: música de Ryūkyū em São Paulo*. 1998. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Música–Etnomusicologia). Salvador: Universidade Federal da Bahia.

SENANES, Gabriel. *Entrevista a YoYo Ma*. Diário Clarín. Buenos Aires. 1997

SMOLINSKI, Ricardo M.K. *A Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte: um enfoque histórico-cultural*. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

STRADA, Jorge. *José Bragato, recuerdos y relatos em diálogos*. Mar del Plata: Suárez, 2006.

SZARÁN, Luis. *Diccionario de la Música en el Paraguay*. 2009. Disponível em: <http://www.luisszaran.org/DiccionarioPrologo.php?lang=es> Acesso 10/03/2017

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. In: *Em Pauta*, Porto Alegre, v.14, n.23, 2003.

_____. Difracción Epistémica o Integración. In: *Ponencia apresentada no Segundo Congresso Latinoamericano de Formación Académica en música Popular*. Villa Maria, Argentina, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ITJwnh0zgVs>. Acesso em 03/04/2018.

TORRES, Eleazar F. (2002). Las estudiantinas en las escuelas de música de Venezuela. In: *Actas del IV congreso IASPM-AL México 2002*. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Torres.pdf> Acesso em: 20/10/2011.

VEGA, Carlos. *Fraseología*. Instituto de Literatura Argentina, Buenos Aires, 1941

_____. La Chacarera. In: *Bailes tradicionales argentinos folkóricos*. Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1944 Original from Indiana University Dig. 30 Jun 2009. 21 p.

_____. La Zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera) In: *Bailes tradicionales Argentinos*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952.

VIEIRA, Josélia R. *José Siqueira e a Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano sob a Ótica 'Tripartite'*. 2006. (Dissertação de Mestrado). João Pessoa, PB: Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-graduação em Música, 2006.

WALEVSKA, Christine. Depoimentos cedidos por médio de entrevista ao autor. Buenos Aires, Fevereiro de 2018.

WASIELEWSKI, Wilhelm Joseph Von. *The violoncello and its history*. Books LLC, New York, 2009.

WITT, Penelope. *National dance and folk elements in Argentine cello compositions*. Tesis Doctoral. University of Tasmania. 2008.

WOLFF, Jorge. Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos. Buenos Aires: Editora Grumo, 2009.

WONG, Deborah. Moving: From performance to performative ethnography and back again. In: *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, p. 76-89, 2008

YAVNAI, Alon. *Pianist-Composer*. Web site. Disponível em: http://www.alonyavnai.com/html/text_block.php. Acesso em: 21/10/2017.