

Sinfonia Nº 2 (“Brasiliana”) de Walter Burle Marx

Symphony No. 2 Brasiliana by Walter Burle Marx

Marcio Spartaco Nigri Landi

Universidade Estadual do Ceará

Resumo: Este artigo sobre o compositor brasileiro Walter Burle Marx (nascido em São Paulo, 1902; falecido em Akron, Ohio, 1990) faz parte de um projeto que visa publicar uma edição crítica das suas quatro sinfonias. A *Sinfonia nº 2* (“Brasiliana”), escrita em 1950, reflete as influências nacionais e cosmopolitas de Burle Marx. O início do século XX no Brasil foi um período efervescente em que o nacionalismo era a palavra de ordem. Esse clima causou certa hesitação na hora de aceitar Burle Marx no cenário musical brasileiro não só como compositor, mas também como regente. A formação musical deste compositor forjou um vínculo inegável entre a tradição musical e o nacionalismo artístico, imperativo para os compositores da época. No entanto, para o movimento modernista brasileiro na década de 1920, a formação alemã de Burle Marx acabou tornando-se um anátema. Este artigo investiga dois aspectos, um, o ambiente cultural e político do Brasil entre 1922 e 1945, período crítico que teve grande impacto no desenvolvimento em sua carreira; outro, os processos composicionais mais característicos que tornam esta obra marcante na produção sinfônica de Walter Burle Marx.

Palavras-chave: Sinfonia Brasiliana. Modernismo. Burle Marx.

Abstract: This article on the Brazilian composer Walter Burle Marx (*b* São Paulo, 1902; *d* Akron, Ohio, 1990) is part of an ambitious project, which aims at publishing a performing edition of all four of Burle Marx’s symphonies. His *Symphony No. 2* (“Brasiliana”), written in 1950, reflects Burle Marx’s national and cosmopolitan influences. The early twentieth century in Brazil was an effervescent period when nationalism was the watchword. This climate caused some hesitation when it came to accepting Burle Marx into the Brazilian musical scene not only as a composer but also as a conductor. Burle Marx’s musical background forged an undeniable bond between music tradition and artistic nationalism, which was imperative to the composers of the time. Nonetheless, for the Brazilian modernist movement in the 1920s, Burle Marx’s German training in the 1920s turned out to be an anathema. This article investigates two aspects of Brazil’s cultural and political environment between 1922 and 1945, a critical period which had a great impact on the development of Burle Marx’s career, as well as conclude presenting the most characteristic and distinctive



compositional processes that make this work noteworthy in Walter Burle Marx’s symphonic output.

Keywords: Sinfonia Brasileira. Modernismo. Burle Marx.

* * *

1. Nacionalismo e Cidadania

A primeira tentativa de reunir informações biográficas sobre Walter Burle Marx foi realizada pela filha do compositor, Leonora Cohen, em 2008. Vale ressaltar que tudo o que sabemos sobre a formação musical de Burle Marx vem desse ensaio não publicado intitulado “Walter Burle Marx: pianista brasileiro, maestro, promotor e compositor”, que continua sendo a principal fonte disponível de dados biográficos. Neste ensaio de 93 páginas se consolida a primeira iniciativa de se criar um catálogo cronológico das composições de Burle Marx além de uma lista de suas mais importantes atividades como regente¹. De fato, a inexistência de outra fonte documental substancial sobre a formação musical e carreira do compositor brasileiro não deixa outra alternativa senão recorrermos diretamente à filha do compositor.

Os dados biográficos coletados por Leonora Cohen nos dizem muito sobre a sólida formação artística de Walter Burle Marx. O desejo de completar uma educação na Europa era uma aspiração comum a todos os artistas proeminentes desde o Império – e.g. Carlos Gomes (1836–1896), Alberto Nepomuceno (1864–1920) e Henrique Oswald (1852–1931), todos eles receberam bolsas do imperador Dom Pedro II. No entanto, parece que Burle Marx pôde ter comprometido sua carreira ao se ausentar do Brasil no período de 1921 a 1930. Para o movimento modernista brasileiro na década de 1920, sua condição pessoal de músico formado em conservatório europeu possa ter lhe auferido a condição de anátema.

Após retornar ao Brasil em 1930, Burle Marx enfrentou uma nova situação político-cultural, o período entre 1922 e 1945 foi um período crítico que teve grande impacto no desenvolvimento de sua carreira. Esse período abrange dois

¹ Em 2011, parte dessa obra foi publicada em *Latin American Music Review*, v. 3, n. 1, p. 108–134, como “Rediscovering Walter Burle Marx: Brazilian Musician of ‘Pure Gold’”. Este artigo, no entanto, não inclui o catálogo cronológico de suas obras ou uma lista de suas atividades como maestro e promotor musical.

grandes momentos da história cultural e política do Brasil, a “Semana de Arte Moderna”, que foi um divisor de águas no desenvolvimento de uma nova orientação estética para os artistas brasileiros, e o fim do Era Vargas, o período de 1930 a 1945, quando o Brasil estava sob a ditadura de Getúlio Vargas. A música de Walter Burle Marx não se encaixava na estética modernista dos idos dos anos 20 e muito provavelmente, como descendente de judeus educado musicalmente na Alemanha, não lograra lidar com a política durante os vinte e cinco anos de governo Vargas. O ulterior ideal romântico de um nacionalismo cultural, ou nacionalismo étnico, fora transformado em um nacionalismo anticolonialista firmemente enraizado em questões políticas. Esse foi o cenário político que Walter Burle Marx enfrentou quando voltou da Europa.

O primeiro aspecto a ser investigado encerra-se no primeiro período do Modernismo brasileiro, movimento imerso na atmosfera efervescente do início do século XX em resposta à herança pós-colonial. Burle Marx não é o primeiro exemplo de um compositor que caiu no esquecimento por causa da época e do lugar em que viveu. Outrossim, haveria pouco sentido em discutir aqui os valores estéticos de sua música, ou o estado da arte de seu legado, com o puro intuito de especular sobre quais as razões da negligência por parte dos críticos brasileiros e mesmo dos ouvintes nativos eruditos. É ainda mais notável atentar que algumas de suas estratégias pessoais, antes que lhe assegurassem uma carreira sólida, comprometeram, por fim, sua reputação e aceitação nos meios musicais brasileiros.

O nacionalismo romântico brasileiro no início do século XX deve muito à definição europeia de *Volksgeist* (a ideia de Herder de “espírito do povo”). Durante o Segundo Império (1832–1889) a elite brasileira forjou dois grandes símbolos na construção de uma identidade nacional brasileira, o Indianismo e a Paisagem (Volpe 2001, p. 143). O Indianismo foi um movimento artístico com fortes conotações patrióticas e nacionalistas em que a fauna, a flora e os índios brasileiros eram conceitos-chave para forjar e glorificar uma identidade nacional. Segundo Volpe, esses símbolos permaneceram como expressões legítimas da identidade nacional mesmo durante a Primeira República (1890–1930) por dois motivos. Primeiro, pela falta de novos símbolos convincentes e, segundo, pela celebração do legado de Carlos Gomes, que estabeleceu o paradigma de uma associação literária e pictórica à música nacional. Nessa tradição de longa data, o Indianismo em conjunto com a Paisagem tornou-se uma fórmula fomentada em

várias óperas e poemas sinfônicos após *Il Guarany* (1870, estreado no *La Scala*) de Carlos Gomes. Uma mudança de paradigma começou a partir de 1917, embora os balés *Uirapuru* e *Amazonas* de Villa-Lobos, seguidos por *Imbapara* (1928) de Lorenzo Fernandez e *Iara* (1942) de Francisco Mignone ainda fossem baseados em lendas amazônicas. Tendo delineado a produção musical brasileira ao longo de cinco décadas, Sarah Tyrrell afirma que, durante as duas décadas do século XX, ativistas reformistas, inspirados pelo centenário da independência que se aproximava, buscaram uma “renovação cultural para corresponder à dinâmica de uma rápida sociedade em evolução” e concebeu uma “ideologia multifacetada como base fundamental do Modernismo brasileiro” (Tyrrell 2005, p 34).

O efervescente meio cultural e político se desenrolou em um acontecimento inédito na história brasileira, a “Semana de Arte Moderna”, de 1922, marcando o início do Modernismo brasileiro. No campo político, a fase heroica do Modernismo brasileiro é marcada por ideologias conflitantes entre a classe dominante, formada pelos nostálgicos latifundiários conservadores em estagnação e avessos a qualquer tipo de mudança social, e os burgueses de classe média, esta uma classe urbana dinâmica e naturalmente inclinada à reforma e à revolução. Intelectuais do Modernismo, muito estimulados pelo contato com os grandes centros europeus, compartilhavam do mesmo desejo de mudanças. As novas ideias dos futuristas italianos, dos surrealistas e dadaístas franceses e dos expressionistas alemães foram bem difundidas entre os intelectuais dos dois maiores centros urbanos do Brasil, São Paulo e Rio de Janeiro. De fato, a ambiguidade ideológica no discurso do Modernismo brasileiro é um ponto discutível porque, apesar da luta para desenvolver uma língua nova e não europeia, ela ainda se apoiava amplamente em modelos culturais da Europa (López 2021, p. 26).

Para o antropólogo brasileiro Sérgio Bellei, o desenvolvimento europeu nas artes e nas ciências se transmutaram em uma atitude estética mais radical nos primeiros anos da década de 1920. O primeiro momento do Modernismo foi claramente marcado por uma certa ênfase estratégica no “irracionalismo e no primitivismo como forças desconstrutivas que conduziram à mudança estética proporcional às mudanças políticas e sociais da modernidade” (Bellei 1998, p. 88). O irracionalismo redefiniu o significado de ser moderno e tornou-se uma característica marcante para todos os artistas modernistas, como fica evidente na

poesia de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, ambos líderes do movimento modernista. Outrossim, ocorreu uma cisão gradual entre os modernistas e surgiram três movimentos diferentes.

Primeiro, em 1924, o Movimento Pau-Brasil surgiu por meio do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, no qual Mário de Andrade e Oswald de Andrade exaltavam o ideal de uma arte nacional pronta para ser exportada (poesia exportação) em claro contraste com o nacionalismo romântico (importado) anteriormente em voga. Segundo, em 1928, o Movimento Antropofágico começou com o “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade. Nesse manifesto, ele apresentou a ideia do canibalismo cultural radical como uma metáfora para a criação de uma cultura moderna e cosmopolita, embora ainda autenticamente nacional (Bary 2021, p. 43). A antropofagia nesse sentido veio à tona como uma metáfora aliada à “necessidade de se tornar moderno em termos estéticos, políticos e de reforma social” (Bellei 1998, p. 92). Terceiro, em 1929, surgiu a ala mais radical do movimento, o Movimento Verde-Amarelo, sob a liderança de Plínio Salgado. Mais tarde, tornou-se líder do Integralismo Brasileiro, partido político de extrema-direita inspirado no movimento fascista italiano, a exemplo do que acontecera na Itália com Filippo Marinetti.

Ainda que a estética do Modernismo tenha significado uma reação contra o nacionalismo colonialista em meados da década de 1920, López reconhece que o crescente interesse pela cultura indígena era de origem europeia, incluindo “a tendência vanguardista do primitivismo francês, o crescente interesse pelos estudos de antropologia e folclore, e o trabalho de etnógrafos europeus específicos, como Theodor Koch-Grünber” (López 2021, p. 36). De fato, Koch-Grünber (1872–1924), durante uma de suas viagens etnográficas entre as tribos brasileiras da região amazônica, compilou *Vom Roraima zum Orinoco* (1917), uma coleção de contos indígenas que serviu de modelo para a obra mais famoso romance rapsódico *Macunaíma: o herói sem caráter* (1928). Divisor de águas na literatura brasileira, *Macunaíma* surgiu como símbolo de resistência ao ideal positivista de “ordem e progresso” e ao sistema econômico, que não atendia à necessidade brasileira. De fato, o empréstimo de material temático indígena foi tão extenso que Mário de Andrade foi acusado de plágio. A ideia de criar o “herói do nosso povo” (*Macunaíma*), em grande parte baseada em narrativas orais compiladas por um etnógrafo alemão, pretendia retratar a própria nação. Essa

era a intenção original de Mário de Andrade, ao constatar a ausência de identidade do Brasil: “O brasileiro não tem caráter porque não tem civilização própria nem consciência tradicional” (López 2021, p. 28).

Essa discussão remete ao Manifesto do Pau-Brasil de 1924 e ao Manifesto Antropofágico de 1928, os documentos mais significativos do movimento produzidos pelo importante antropofágico Oswald de Andrade. À primeira vista, ambos os manifestos podem ser interpretados como exemplos adicionais de imitação de modelos europeus. Apesar de Francis Picabia ter publicado seu *Manifeste Cannibale Dada* em 1920 em Paris – tendo também fundado com Tristan Tzara a revista *Cannibale*, a Antropofagia de Oswald não deve ser considerada uma imitação. Mais do que um mero caso de curiosidade antropológica, os canibais brasileiros eram uma realidade histórica e foram novamente usados como uma metáfora para o “processo transformador de apropriação” (Hulme 1928, p. 27). Isso novamente levanta a questão de quem come e quem é comido. A prática antropofágica de “devorar e digerir discursos estrangeiros como passo prévio para a produção da arte nacional” desempenhou um papel importante no projeto nacional de modernização social, cultural e econômica dos anos 1930. Mário de Andrade e Oswald de Andrade sintetizaram melhor o radicalismo do Movimento Antropofágico ao parafrasear a expressão mais conhecida: “Tupi ou não Tupi, eis a questão”.

A presente discussão sobre as questões culturais brasileiras durante a década de 1920 lança luz sobre o que acontecia na cena cultural brasileira enquanto Burle Marx estava na Europa. O perigo existe na má aplicação dos termos canibalismo e antropofagia fora de seus contextos originais.² Pode-se afirmar, porém, que o movimento modernista brasileiro foi um marco que poderia ter servido de trampolim para a carreira de Burle Marx como regente e compositor. A não adesão ao movimento pode explicar muito sobre sua condição profissional em meio aos demais artistas brasileiros. No entanto, este não foi o principal determinante de suas limitadas realizações profissionais no início dos anos 1930, o cenário político teve um efeito muito mais negativo e profundo.

Não é difícil perceber como o cenário político impactou a carreira de Walter e sua permanência no país. Em 1934, Getúlio Vargas foi eleito presidente,

² As implicações do movimento artístico foram múltiplas e também podem ser entendidas como uma reação contra as tendências nacionalistas que criaram barreiras às influências estrangeiras (Tooge 2009, p. 53).

mesmo ano em que Walter se mudou para os Estados Unidos pela primeira vez. A ditadura de Vargas se materializou em 1937 e consolidou o Estado Novo de 1937 a 1945. Após a Segunda Guerra Mundial, Burle Marx voltou ao Brasil para assumir a direção artística no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Mais uma vez, Burle Marx foi obrigado a lidar com a política, e novamente sua posição terminou com uma mudança de partidos políticos em 1949. Heitor Villa-Lobos afirmou em 1950: “Walter Burle Marx, depois de tentar em vão fazer algo sobre a organização da música no Rio, foi obrigado a voltar para os Estados Unidos sem realizar o sonho de ter uma grande orquestra nossa, capaz de interpretar boa música.” (Cohen 2008) Na época em que Getúlio Vargas foi eleito presidente pela segunda vez (Segunda Presidência, 1951–54), Walter Burle Marx estabeleceu-se definitivamente nos Estados Unidos.

Ainda que os aspectos culturais e políticos aqui discutidos possam inspirar novas discussões sobre como forças externas impactaram a carreira de Burle Marx, não é minha intenção traçar conexões diretas entre essas forças históricas e todas as possíveis contingências que cercaram a vida de Burle Marx. Na busca de explicar as razões pelas quais as contribuições de Burle Marx (como regente e promotor) se perderam no mundo musical brasileiro, Leonora argumenta que: “críticas implacáveis por causa de sua formação europeia em vez de brasileira, e o racismo expresso em relação aos de ascendência judaica levaram à animosidade contra Burle Marx” (Cohen 2011, p. 117). A música de Burle Marx jamais poderia ser vista como uma autêntica expressão brasileira entre seus contemporâneos. A música de Burle Marx não conseguiu se tornar canônica porque ainda não foi totalmente reconhecida, como um verdadeiro participante da tradição da música séria brasileira e sua personalidade distinta ainda não foi descrita e apreciada. Ambos esses elementos são requisitos para obras-primas que almejam atender valores duradouros.³

2. Visão geral das sinfonias de Burle Marx

As primeiras composições de Walter Burle Marx datam de 1926 com uma série de “Problemas Contrapontísticos”. A transcrição orquestral da *Chaconne* de

³ Para relatos dos processos de criação de obras musicais de valor duradouro no início do século XX, consulte J. Peter Burkholder, “Brahms and Twentieth-Century Classical Music,” *Nineteenth-Century Music*, v. 8, n.1, p. 75–83.

Bach (1932) foi sua primeira aventura na música puramente orquestral. Sua primeira tentativa de compor música orquestral original ocorreu em 1936, com *Episódio Fantástico*, uma fuga inventiva impregnada de sabores brasileiros. A primeira apresentação pública da obra ocorreu sob sua batuta, a 4 de maio de 1939, por ocasião do primeiro concerto brasileiro na Feira Mundial de Nova York. A 12 de maio de 1940, com Burle Marx regendo a Filarmônica de Nova York, no Carnegie Hall, o *Episódio Fantástico* foi novamente apresentado junto com a estreia de sua transcrição orquestral da *Chaconne*. A estreia de *Tema, Variação e Passacaglia* foi realizada a 13 de novembro de 1941, com Burle Marx regendo a Orquestra Sinfônica de Detroit. Essas primeiras obras orquestrais abriram caminho para a primeira de suas quatro sinfonias.

Cada uma das quatro sinfonias apresenta características específicas. Era intenção de Burle Marx dotar cada sinfonia de forte individualidade e estilo distinto. A *Sinfonia nº 1* (“Poema Sinfônico em Homenagem a Bach”) revive um antigo estilo contrapontístico calculado. A *Sinfonia nº 2* (“Brasileana”) emula uma coleção rapsódica de danças, uma homenagem apaixonada a algumas das expressões mais vivas da cultura popular brasileira. A *Sinfonia nº 3* é um díptico em que cada parte se assemelha aos dois painéis externos de um retábulo afro-brasileiro. A *Sinfonia nº 4* é uma obra de câmara desprovida das pomposas e heroicas virtudes do gênero.

A música conhecida como a primeira sinfonia de Burle Marx tem como subtítulo “Um Poema Sinfônico em Homenagem a Bach”. Iniciada em 1926 e concluída em 1945, esta peça nunca foi executada e reflete inequivocamente a influência europeia dos seus primeiros estudos com James Kwast e Emil von Rezníček. Como um exemplo típico de um gênero de poema sinfônico, revela a predileção de Burle Marx pela forma de um movimento, gestos dramáticos e uma estrutura episódica solta. No entanto, o compositor não forneceu nenhum conteúdo programático para sua obra, como seria de esperar de um gênero que se molda pela expressividade lírica de seu poema. O traço mais característico da obra é o dilema inerente a qualquer gênero instrumental: a oscilação entre uma expressão musical autorreferencial e uma expressão de pensamentos poéticos específicos. Mas em seu poema sinfônico Burle Marx não tenta narrar nenhuma história. Ele se preocupa principalmente em criar retratos musicais de seu personagem principal, Johann Sebastian Bach. Apesar do título e de seu gênero antiquado implícito, a obra revela a hábil escrita contrapontística e orquestral de

Burle Marx. Outrossim, Burle Marx logrou forjar inter-relações musicais e não musicais ao conceber seu poema sinfônico dentro do espírito do “jogo do poema sinfônico”, expressão cunhada por James Hepokoski. De acordo com as regras do “jogo”, que existe apenas dentro do receptor, o ouvinte concorda em jogar o jogo abstratamente proposto pelo compositor, desde que o ouvinte não questione a adequação ou inadequação das imagens musicais evocadas. Hepokoski aponta que “há certas questões de música absoluta que não podem ser feitas ao poema sinfônico, pois no momento em que são feitas, as condições das possibilidades do poema sinfônico como gênero são liquidadas” (Hepokoski 1992, p. 132).

A *Sinfonia nº 2* (“Brasileana”) foi composta em 1950 e é dedicada a Heitor Villa-Lobos. A obra foi estreada sob a batuta de Burle Marx no Rio de Janeiro a 19 de dezembro de 1950. Neste trabalho, ele se preocupa em forjar uma sonoridade característica brasileira através de um uso extensivo de instrumentos de percussão e uma série de danças populares. Villa-Lobos comentou sobre Burle Marx, destacando a importância da *Segunda Sinfonia*.

Burle Marx descobriu o caminho que outros não encontraram. Sentimos a música do Brasil na estrutura de sua obra, num sincretismo universal. Esta é a sua grande originalidade. Não me parece que nenhum outro compositor brasileiro tenha tido essa concepção de obra. Burle Marx conhece bem sua técnica. Em sua obra há elementos, muito bem aproveitados na partitura. Nesta sinfonia nada foi esquecido, nem elementos rítmicos, melódicos, nem contrapontísticos, e aproveitando sabores típicos, populares, bem brasileiros. (Cohen 2011, p. 127)

A *Sinfonia nº 3* (*Geistbeschwörung* ou “Impressões da Macumba”) foi concluída em 1956 e dedicada ao irmão de Walter, Roberto Burle Marx, renomado paisagista brasileiro. O compositor regeu sua estreia a 30 de junho de 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, também realizada nos anos de 1967 e 1975. A primeira apresentação nos Estados Unidos foi realizada a 23 de janeiro de 1993, com a Akron Symphony Orchestra. *Impressões da Macumba* está firmemente enraizada em uma prática religiosa, dura aproximadamente 33 minutos e é dividida em duas partes tocadas sem interrupção, conforme descrito por Burle Marx.

A sinfonia é dividida em duas partes, Magia Preta [“Black Magic”] e Magia Branca [“White Magic”]. A primeira parte, que está em forma de sonata ampliada, contém, como uma inserção no início da recapitulação, um segundo movimento separado, “Waltz of the Spirits”. Neste segundo movimento as harmonias estão sempre atrás ou à frente da melodia. A

segunda parte, Magia Branca, que começa em forma de rondo, termina em quase passacaglia onde os vestígios da Magia Preta aparecem transformados em contraponto aos materiais temáticos da Magia Branca. Esta sinfonia tem uma espécie de leitmotiv construído sobre uma linha tonal de nove notas das quais a tônica e a quinta diminuta se repetem, por vezes duas vezes. Sua primeira aparição ocorre no nono compasso do desenvolvimento da primeira parte e percorre toda a obra. (Cohen 2011, p. 1)

A *Sinfonia n° 4*, para orquestra de câmara, foi concluída em 1972, teve sua estreia a 30 de março de 1975 pela *Orchestra Society of Philadelphia*. A *Quarta Sinfonia* tem cerca de 50 minutos de duração. Consiste em quatro movimentos: *Allegro*, *Andante*, *Scherzo* e *Finale*. O último movimento também abrange três seções de conexão: Fuga, Avventura e Passacaglia. Burle Marx conta por que escreveu a peça.

Tomei conhecimento dessa rodada primorosa, “Non nobis, Domine, non nobis, sed nomine tuo ad gloriam”, logo após o assassinato de Martin Luther King. Eu me senti imediatamente compelido a usá-lo. Como remonta a sete ou oito séculos, motivou-me a recorrer a modos mais antigos. Queria fugir das virtudes pomposas e heroicas dos últimos dois séculos, daí o meu desejo de me comunicar por um idioma mais puro. (Burle Marx 1972, score)

A Coleção Bierce da Biblioteca da Universidade de Akron e a Coleção Fleisher da Biblioteca Livre da Filadélfia são os principais repositórios da coleção de manuscritos originais de Burle Marx, incluindo as sinfonias.

3. A linguagem musical da *Segunda Sinfonia* de Burle Marx

A identificação da progressão harmônica e condução melódica em direção aos pontos de fechamento cadencial tem sido usada como uma ferramenta primária para se segmentar e agrupar estruturas de frases. De fato, identificar cadências é o procedimento básico para segmentar e agrupar música tonal em qualquer forma. Mas outros processos importantes que governam a hierarquia e o peso das cadências e modulações que ocorrem são também necessários para definir a forma musical. Esses parâmetros adicionais ajudam a determinar o que é chamado de desenho tonal. O desenho tonal destaca a trajetória do movimento tonal que se conforma a ordem, ao tipo e peso relativo ou grau de ênfase das cadências e modulações (Mathes 2006, p. 12). Por um lado, a análise do desenho tonal fornece uma plataforma inicial sólida para discutir a forma musical na *Segunda Sinfonia* de Burle Marx. Por outro lado, como fica evidente na análise do

primeiro movimento, uma hierarquia ambígua de áreas tonais caracteriza o desenho tonal típico de Burle Marx. Isso é particularmente verdadeiro para o primeiro movimento, mas também pode ser aplicado à série de danças.

Por exemplo, no primeiro movimento da forma sonata-*allegro*, cada uma das três seções – exposição, desenvolvimento e recapitulação – se apresentam potencialmente indistintas para o ouvinte por causa da falta de oposições e contrastes dramáticos entre tonalidades, temas, texturas e funções. Essa escassez de seções bem definidas é resultado da grande homogeneidade de motivos assim como das tonalidades empregadas na exposição, algo que tem um efeito prejudicial no discernimento das frases de desenvolvimento. Mas há outro processo composicional que obscurece os objetivos e as formas de se atingir um desenho tonal bem definido, a saber, o uso de linhas contrapontísticas diatonicamente independentes.

Voltando ao tema de encerramento do segundo grupo temático (Ex. 1), a curva melódica que compõe a extensão tonal dentro destes dois compassos é construída em torno de B♭, G e D. Esta é uma melodia claramente diatônica centrada em uma escala diatônica que tem G como tônica. Chamadas de tons direcionais, essas notas orientam todo o movimento das notas da melodia e funcionam como intervalos de maior sugestão harmônica. Normalmente, esses intervalos são a quinta justa, a quarta justa e a terça maior; intervalos que são suportados na parte inferior da série harmônica. Por exemplo, o movimento linear de uma quinta justa representa a nota inferior como fundamental e a superior como quinta de um acorde (Ulhela 1996, p. 306). Da mesma forma, o valor de sugestão harmônica atribuído à terça menor não é tão forte quanto o intervalo de terça maior, enquanto o este último sugere inequivocamente um acorde de qualidade maior ou dominante, o primeiro poderia representar o terceiro e quinto membros de uma tríade maior ou até mesmo membros de uma tríade diminuta. Voltando ao exemplo após esta breve digressão, o contorno desta melodia é feito de tons ascendentes e descendentes que até certo ponto existem como membros de uma tríade de Sol menor. A prática tonal comum comumente atribui a tal contorno melódico uma tônica conhecida que é alcançada por meio de movimento linear. Isso se baseia no fato de que o movimento linear implica raízes lineares e, conseqüentemente, tons direcionais por sua vez são ancorados nos membros da tríade de tônica. No entanto, ao

mesmo tempo em que insinua isto, Burle Marx parece ter torcido esse princípio tão simples.

38

p espress.

41

$E\flat: I_5^8 \quad \flat_6^8 \quad \frac{7}{5} \quad \flat_5^7 \quad p.4 ?$
 $[B\flat: ii \quad V^{13} \quad iv \quad \flat_{ii} \quad V/vi \quad V_3^4/IV \quad I_5^8 \quad \flat_6^8 \quad \flat_7^9 \quad \flat_5^9 \quad p.4 ? \quad Cm: V_3^4]$
 $[G: iii \quad i \quad V]$

$i^{\flat 6} \quad V^7/V$
 $[G: V^7 \quad iii \quad \flat vi \quad vii^{\circ}/vi \quad A: ii^{\circ} \quad V^9 \quad D: V^7 \quad I \quad V \quad I \quad ii_3^4 \quad vi]$

Exemplo 1: *Sinfonia nº 2* (“Brasiliiana”) de Walter Burle Marx. Tônicas lineares e tons direcionais ancorados em progressões de tônicas não diatônicas, c. 38–42. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscrito.

No Ex. 1, a terça menor descendente de abertura sugere o terceiro e o quinto membros de uma tríade de $E\flat$ maior, que é de fato suportada no acorde do baixo. No entanto, a quarta justa em direção ao Ré no segundo compasso refere-se à nota inferior como uma quinta tendo Sol como fundamental. Tendo harmonizado as notas da tríade de Sol menor como membros superiores de um acorde de tônica $E\flat$ maj7, o $C\flat$ no violoncelo superior é melhor explicado como uma nota vizinha superior cromática emprestado da escala de $E\flat$ maior harmônica. Uma nota de passagem $A\flat$ seria esperada no baixo, mas o que ocorre é um $A\sharp$ com um $D\flat$ adicionado no contralto, que muda a qualidade do acorde $E\flat$ tônico em um acorde dominante $E\flat 7\sharp 11$, uma nova coleção $E\flat$ é derivada do quarto modo da escala melódica de $B\flat$ menor. De fato, a área tonal de Sib maior/menor é sugerida no segundo compasso: uma MC no segundo tempo funciona como o primeiro ponto de chegada harmônica. O segundo compasso é alcançado por uma nota de passagem Ré no baixo, que parece formar uma sonoridade quartal incompleta como aconteceu no compasso três. Esta estrutura quartal se conecta ao Cm supertônico, após o qual o movimento harmônico faz uma pausa em um acorde dominante $F7(13)$. Uma tentativa de aprofundar essa análise com base em progressões do baixo fundamental é fornecida, mas acaba

sendo uma questão de realização intelectual. De fato, algumas análises levam a um conflito com as formas pelas quais a investigação teórica busca traduzir a experiência acústica. Nesses casos, os algarismos romanos podem ser mais satisfatórios para os olhos do que para os ouvidos.

Neste exemplo muito simples, a análise de fundamentais lineares e tons direcionais revela quão independentemente os membros da tríade de Sol menor funcionam dentro da estrutura harmônica estabelecida nas outras vozes. Este trecho é um exemplo característico de como o compositor tende a criar sonoridades verticais triádicas por meio de progressões não funcionais de baixos fundamentais. Essa liberdade harmônica evolui como uma consequência natural do estilo contrapontístico de Burle Marx. Pode-se ouvir um cromatismo denso e difícil, mas as linhas contrapontísticas ainda estão enraizadas em princípios elementares de condução de voz tonal. Os exemplos musicais a seguir mostrarão como uma grande flutuação de dissonâncias e estranhos intervalos verticais são formados a partir de uma combinação de linhas contrapontísticas que não são controladas diatonicamente. De fato, linhas contrapontísticas não controladas diatonicamente é a principal característica do esquema harmônico do compositor.

A técnica contrapontística contemporânea de Burle Marx é a principal responsável por criar uma linguagem harmônica característica no qual o diatonismo em um plano médio mescla-se ao cromatismo local para obscurecer um sentido tradicional de progressão funcional. Não se trata de uma prática musical alheia aos anos 1950, mas que merece ser encarada de frente para o entendimento de todas as questões que dizem respeito aos processos composicionais encontrados na *Segunda Sinfonia* de Burle Marx. Estes são divididos em dois grupos: processos texturais e processos harmônicos. Os processos texturais abrangem: (a) paralelismo e (b) a subida ou descida sistemática do movimento linear.

3.1 Paralelismo

Esta técnica é adequada para distinguir o paralelismo cromático da contraparte diatônica. No primeiro caso todas as sonoridades verticais permanecem inalteradas enquanto se movem, em contraste com o segundo caso em que a qualidade das sonoridades verticais é determinada pelo diatonismo

local. O uso sistemático de ambas as técnicas pode criar uma ambiguidade tonal substancial em um curto espaço de tempo. O paralelismo aparece extensivamente na sinfonia, incluindo os trechos discutidos mais adiante nesta seção, empregando a subida ou descida sistemática de movimento linear e vozes. O Ex. 2 mostra um caso típico de textura em camadas em que as duas linhas inferiores exploram a subida e descida sistemática do movimento linear das vozes planando cromaticamente. O fragmento pentatônico na voz superior permanece fora da estrutura harmônica, pois era intenção do compositor criar uma clara separação de ideias melódicas, timbres e extensão. Sonoridades verticais dissonantes são criadas em clara oposição ao tema pentatônico.

[Cm Pentatônico]

229

p *poco cresc.* *mf*

Cm: G7

Paralelismo cromático: 3M em movimento contrário

232

pp sub *p* *p cresc.* *cresc.*

Exemplo 2: *Sinfonia nº 2* (“Brasileira”) de Walter Burle Marx. Escala pentatônica fora da estrutura harmônica, c. 229–233. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscrito.

O trecho anterior leva a uma MC em um acorde D7, mostrado no Ex. 3. Uma nova técnica é aplicada no terceiro tempo (c. 235), o primeiro dos processos harmônicos mencionados acima: o poliacorde.

sequência cromática de motivo pentatônico

234 *p* *cresc.*

V7 em: G Ab A Bb B C C# A

G7 [Escala diminuta 1/2-T] Eb7 b9 #11 ESbV (A/Eb)

236 *p* *tr*

D7

Exemplo 3: *Sinfonia nº 2* (“Brasiliiana”) de Walter Burle Marx. Escala pentatônica fora da estrutura harmônica, c. 234–236. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscrito.

Os processos harmônicos consistem em uma gama variada de técnicas, incluindo o uso de: (a) poliacordes, (b) escalas sintéticas, (c) inflexões duplas, (d) modos diatônicos, (e) escalas pentatônicas e (f) pandiatonismo local. As técnicas agrupadas nesta categoria ajudam a esclarecer por que muitas das características da escala diatônica, embora em muitos casos apoiadas teoricamente por uma abordagem funcional, são de importância analítica limitada. As progressões não funcionais resultam do diatonismo local e de vários dispositivos texturais – combinados com o interesse renovado de Burle Marx nos modos diatônicos, escalas pentatônicas e escalas sintéticas – e são melhor descritos com cifras em vez de numerais romanos. Muitos desses símbolos de acorde envolvem uma relação claramente diatônica com um determinado centro tonal local e não precisam de maiores explicações. Em outros casos, os símbolos são fornecidos com a escala segundo a qual os acordes matrizes são derivados (indicados entre parênteses). Esse modo de pensar os acordes é particularmente útil para abordar as técnicas de harmonização de Burle Marx sem deixar de lado o traço mais característico de sua linguagem, a saber, a configuração contrapontística de linhas não diatônicas. Como indicam as cifras, Burle Marx combina ambos os

processos texturais (Ex. 3) com uma nova instância de processo harmônico, a saber, o uso de poliacordes (terceiro tempo do c. 235).

3.2 Poliacordes

Por definição, em estruturas policordais, as fundamentais de duas tríades soam simultaneamente e são mais reconhecíveis se exibidas em duas tessituras contrapostas. Os poliacordes podem ser construídos a partir de uma variedade de duas tríades sobrepostas, criando assim várias sonoridades triádicas estendidas ou acordes de estrutura superior (ES). Em algumas estruturas bicordais, um acorde no grave pode colidir com um acorde no agudo com tônicas diferentes, aumentando assim a qualidade dissonante resultante. Em outros, o acorde agudo pode adicionar uma variedade suave de tons cromáticos que substituem os membros do acorde esperado. A tríade de Dó maior agudo no primeiro compasso, que carrega o tema da *passacaglia*, se opõe a uma tríade de G $\flat$ maior (Ex. 4), disposta um trítano à parte. O som resultante é um quadro harmônico oscilante de C maior versus G $\flat$ maior. Uma cadeia de dominantes secundárias leva à dominante substituta do G dominante, que não encontra descanso no C dominante (c. 764).

O Ex. 5 mostra uma textura de três camadas em que a melodia da voz superior é harmonizada com acordes dominantes construídos em tríades de estruturas superiores. Burle Marx também transpassa por progressões não diatônicas derivadas de escalas sintéticas com acordes diatônicos locais (c. 796) vindos dos modos maior e menor.

759 XX

tr

mf

tr

3 3

C/G $\flat$ B $\flat$ 7 E $\flat$ 7 $\sharp$ 13 A $\flat$ 7 $\sharp$ 11

Lidio Dominante [B $\flat$ m melódic escala] Lidio Dominante [E $\flat$ m melódic escala]

762 *tr*

f

D7 #11 G7 C7

Lidio Dominante
[Ebm melódica escala]

Exemplo 4: *Sinfonia nº 2* (“Brasiliana”) de Walter Burle Marx. Poliacordes: sonoridades estendidas, c. 760–763. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscrito.

XXVIII

792 *ff*

ES I-

ES bII-

F7 Alt Gb7 G7sus b9

Superlórico Lidio Dominante Mixolídio

[F#m melódica escala] [C#m melódica escala] [C maior harmônico]

XXIX

796 [Cm escala]

C7 Alt

[Escala Diminuta 1/2-1]

dupla inflexão da 5a

Gb6 Fb6 Eb7 b9 Db7 b9 C7 b9 #11Eb7 b9 D7 b9 Db7 b9 C7 b9

[Abm melódico] [Escala Diminuta]

Exemplo 5: *Sinfonia nº 2* (“Brasiliana”) de Walter Burle Marx. Poliacordes: sonoridades estendidas, c. 792–800. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscrito.

3.3 Escalas sintéticas

O segundo dispositivo harmônico significativo consiste em escalas sintéticas. A escala de tons inteiros, a escala simétrica diminuta, a escala alterada (superlórico ou sétimo modo da escala menor melódica) e a escala lídio dominante (quarto modo da escala menor melódica) fornecem novas extensões ou notas de cor aos acordes dominantes. O intenso movimento de tons no Ex. 6 tipifica a escrita contrapontística especial de Burle Marx, na qual uma melodia diatônica é colocada contra camadas sobrepostas de linhas não diatônicas dentro de uma progressão fundamental não funcional.

XXII

B7^{b9} [Escala Diminuta 1-1/2]

[Bb m]

Em^o [Escala Diminuta 1-1/2]

Em F7^{b9} Em

770

crom. app. dupla inflexão da 5a

[Cm melódica escala]

[Cm harmônica escala]

Cm6 [Cm melódica escala]

Cm Bb7 A7^{b9} F#m C#maj7#5 Emaj7 G7#5 Am (b5)

[Dim. escala 1/2-1]

[Gm harmônica escala]

[?] Superlórico [Abm melódica escala]

Exemplo 6: *Sinfonia n° 2* (“Brasileira”) de Walter Burle Marx. Escamas sintéticas, c. 768–772. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscrito.

A escala de tons inteiros não é tão utilizada quanto a escala menor melódica, mas alguns exemplos de sonoridades dominantes construídas sobre escalas de tons inteiros podem ser encontrados nas obras de Burle Marx. As harmonias com terças estendidas (Ex. 7) derivam de ambas as escalas. Normalmente, o sétimo modo (Superlórico) da escala menor melódica produz

um V7(b9,#9, b5, b13), dominante alterada, ou abreviado V7alt; o sexto (Lócrio #2), o quarto (Lídio dominante) e o segundo (Dórico b9) modos produzem os acordes dominantes V7(#2) V7(#11) e V7susb9, respectivamente. O trecho conclui no c. 564 com I: CAP em Si menor (Si Dórico é o centro predominante para toda a dança).

550

G^bmaj7^{#5} Lidio aumentado
[E^bm melódica escala]

F^bmaj7^{#5} Lidio aumentado
[C[#]m melódica escala]

ES^bVI [B^bm/D7]

[B^b Pentatônico]

(Bm): D7^{#9}b13 Superlório
[E^bm melódica escala]

Dm maj7,9 [Dm melódica escala]

B^b°7^{#2} Lócrio #2
[C[#]m melódica escala]

553

A^bm maj7

Dmaj7^{#5} Lidio aumentado
[E^bm melódica escala]

[G^b Pentatonic]

M: G

B^b7susb9 Dórico b2
[A^bm melódica escala]

F[#]7^{#5} [Tons inteiros escala]

F[#]°7 [Diminuta escala 1-1/2]

556

Paralelismo cromático:
tríades maiores

E F[#] G A (Am) C (Cm) E^b G F[#]7

Exemplo 8: *Sinfonia nº 2* (“Brasileira”) de Walter Burle Marx. Harmonias terças estendidas, c. 550–559. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscrito.

3.4 Dupla inflexão

No exemplo anterior, $D\flat$ e $B\sharp$ permanecem fora do acorde/escala (c. 554). Em alguns casos, parece mais fácil relacionar a origem desses tons não harmônicos à escala cromática. No entanto, seu tratamento consistente sugere uma técnica diferente, a dupla inflexão. Inflexões duplas em acordes ocorrem como resultado de passagens bicordais, politonalidade, movimento melódico que entra em conflito com a resolução normal de acordes ricos em extensões, ou simplesmente o desejo do compositor de substituir uma tonalidade predominante. Um exemplo de dupla flexão da quinta ocorre na harmonização do tema do *Jongo* (Ex. 8). O estranho $G\flat$ (em vez de $G\sharp$) no baixo parece demorar antes que sua conexão com o próximo acorde seja ouvida. De qualquer forma, a nota estranha $G\flat$ adiciona cor, humor e expressão idiomática ao gênero.

Dupla inflexão da 5a

[Cm Pentatônico]

$Cm:$ [Dim. escala 1/2-1] $C7/G\flat$ $D\flat 7 \#11$ $Dm7 \flat 9$ $F7 \flat 9$ $E\flat 7 \flat 9$ $D\flat 7 \flat 9 \#11$ $D7alt$ $F7$ $G\flat sus9$ $A\flat 7$ $Am7(\flat 5)$

[Lidio Dominante] $[A\flat m$ melódica escala]

[Diminuta escala] $[ES \flat V]$

428

$B\flat 7 \#11$ $D\flat 7 \#11$ $C7 \flat 9$

Lidio dominante $[Fm$ melódica escala]

Lidio dominante $[A\flat m$ melódica escala]

[Diminuta escala 1/2-1] $(Fm:)$

Exemplo 8: *Sinfonia nº 2* (“Brasileira”) de Walter Burle Marx. Dupla inflexão da quinta, c. 425–429. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscrito.

3.5 Escalas pentatônicas e diatonismo local

A escala pentatônica fornece a base para todo o material temático do primeiro movimento. A influência onipresente da escala pentatônica é evidente em toda a sinfonia. As formas como Burle Marx explora a escala pentatônica usando técnicas texturais variadas e processos harmônicos revelam muito sobre seu artesanato. O Ex. 9 inclui, além do pentatonicismo, várias técnicas discutidas anteriormente, como substituição de trítone, progressões funcionais e não funcionais da fundamental e paralelismo cromático.

[Cm Pentatônico]

156

Substituição de trítone

f *fp* *ff* *f* *sempre marcato* *crom. app.* *f* *crom. app.* *ff*

ES $\flat V$ TS

[Diminuta escala 1/2-1]

160

ff *sub.* *f* *crom. app.*

M_3^6 $D\flat 7 B\flat 7$ $E\flat$ $B\flat 7,13 A 7,13 A\flat m 7 E\flat E\flat m(\flat 5) Fm 7 E\flat$

[Abm melódica escala]

Exemplo 9: *Sinfonia nº 2* (“Brasileira”) de Walter Burle Marx. Uso variado da escala pentatônica, c. 156–163. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscritos.

O Ex. 10 ilustra uma instância de diatonismo local combinado com escalas pentatônicas e escalas sintéticas. Os dois pares de tríades maiores $C\flat/F$ e $G\flat/C$ no c. 172 pertencem a duas coleções diferentes de escalas octatônicas e são usadas apenas para fins colorísticos. As progressões fundamentais costumam ser de

segundas e terças, exceto para a frase em $G\flat$ (c. 175–176), na qual prevalece o diatonismo local.

171

$C\flat$ F $G\flat$ C
[Dim. escala 1/2-1]

C 4ths Am D7 Cmaj7 $C7\flat 9$ E7
Superlório [Dim. escala 1/2-1]
[Ebm melódica escala]

174

$A\flat m$ F $B\flat m$ A°

A(omit3) B(omit3) $G\flat$ $G\flat 7$ $C\flat$ $A\flat m$

177

Cm $A\flat m$ $Fm6$ $A\flat 7\flat 9\sharp 11$ $C7/G$ $G\flat 7\sharp 11$ $B\flat/F$
Dórico $\flat 9$ [Dim. escala 1/2-1] Lidio dominante
[Ebm melódico escala] [Dbm melódico escala]

Exemplo 10: *Sinfonia nº 2* (“Brasileira”) de Walter Burle Marx. Escala pentatônica e diatonismo local, c. 171–180. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscritos.

3.6 Pandiatonismo

O termo cunhado por Slonimsky é usado para se referir a um “emprego livre e não funcional de modos diatônicos como ‘coleções’ de tons neutros, em vez de escalas com uma hierarquia de graus”. Uma passagem pandiatônica é identificada pela ausência de acidentes, entre outras características. De qualquer forma, ambos os conceitos de pandiatonismo, quando aplicados a trechos curtos de música, fornecem outra ferramenta analítica importante. No Ex. 11 tríades maiores e menores planando paralela e diatonicamente no registro grave (c. 678) apresenta o uso livre de todos os sete tons associados à tonalidade de Lá menor. Não existe nenhum sentido de funcionalidade local, o que é corroborado pela mudança harmônica em direção à tríade de E $\flat$ maior no compasso seguinte. O mesmo emprego de coleções de notas neutras dentro dos modos diatônicos reaparece no c. 681.

[A $\flat$ m Pentatônico] [F $\sharp$ m Pentatônico] [D $\flat$ Pentatônico]

Cm: A $\flat$ m Am G $\sharp$ m F $\sharp$ m Am E F $\sharp$ m E $\flat$ E B [C $\sharp$ m]

[Am melódica escala]

681 C $\sharp$ m G $\sharp$ A C7sus

Exemplo 11: *Sinfonia n $^{\circ}$ 2* (“Brasiliana”) de Walter Burle Marx. Pandiatonismo local, c. 677–682. Redução para piano, trecho impresso com permissão, Leonora Cohen, manuscrito.

Pretendeu-se aqui apontar alguns processos texturais e harmônicos específicos que contribuíram consistentemente para a linguagem harmônica de

Burle Marx ao longo de sua obra. O traço mais característico de seu estilo reside na maneira como ele lida com linhas contrapontísticas diatonicamente independentes e nas maneiras pelas quais essas linhas contrapontísticas são contrabalançadas por um diatonismo local.

Pouca pesquisa acadêmica foi dedicada às sinfonias de Burle Marx e informações limitadas sobre sua música estão disponíveis. Ainda há muito trabalho a ser feito. Por exemplo, análises posteriores devem ser dedicadas às três sinfonias remanescentes e outras obras sinfônicas independentes. A música de câmara de Burle Marx é de tamanha qualidade que também merece destaque. Este estudo situa a produção sinfônica de Walter Burle Marx, particularmente sua *Segunda Sinfonia*, ao lado de outras obras influentes do Brasil. Uma edição crítica da *Sinfonia nº 2* de Walter Burle Marx poderá superar uma questão importante da musicologia brasileira, a saber, preservar os manuscritos autógrafos do início do século XX e resgatar compositores periféricos, injustamente condenados ao esquecimento, de lapsos históricos de julgamento.

Referências

1. Bary, Leslie. 1991. Oswald de Andrade's "Cannibalist Manifesto". *Latin American Literary Review*, v. 19, n. 38, p. 38–47.
2. Béhague, Gerard. 2006. Indianism in Latin American Art-Music Composition of the 1920s to 1940s: Case Studies from Mexico, Peru, and Brazil. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 27, no. 1, p. 28–37.
3. _____. Brazil. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (acessado Março 1, 2022).
4. Bent, Margaret. 1986. Fact and Value in Contemporary Musical Scholarship. *Musical Times*, v. 127, n. 1716, p. 85–89.
5. Bellei, Sérgio Luiz. 1998. Brazilian Anthropology Revisited. In *Cannibalism and the Colonial World*, edit by Francis Baker, Peter Hulme, and Margaret Iversen, v. 5, p. 87–110.
6. Burkholder, J. Peter. 1984. Brahms and Twentieth-Century Classical Music. *Nineteenth-Century Music*, v. 8, n.1, p. 75–83.

7. Chasteen, John Charles. 1996. The Prehistory of Samba: Carnival Dancing in Rio de Janeiro, 1840–1917. *Journal of Latin American Studies*, v. 28, n. 1, p. 29–47.
8. Cohen, Leonora M. 2003. The Role of Friendship in Creative Lives: Heitor Villa-Lobos and Walter Burle Marx. In *50th National Association for Gifted Children Convention*, Creativity Division. Indianapolis. Também apresentado na Universidade Federal of Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Música, Sala Cecília Meireles.
9. _____. 2008a. Linear and Network Trajectories in Creative Lives: A Case Study of Walter and Roberto Burle Marx. Artigo apresentado no Sítio Burle Marx, Guaratiba, Brasil.
10. _____. 2008b. Walter Burle Marx: Brazilian pianist, conductor, promoter, and composer. Manuscrito não publicado.
11. _____. 2011. Rediscovering Walter Burle Marx: Brazilian Musician of “Pure Gold”. *Latin American Music Review*, v. 32, p. 108–134.
12. D’Anunciação, Luiz. 2006. *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos: Les Instruments Typiques Brésiliens dans L’oeuvre de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
13. Eduardo, Chaio and Frank Kumor. 2001. *Drum Circle: A Guide to World Percussion*. Van Nuys, CA: Alfred Music Publishing.
14. Frungillo, Mário D. 2003. *Dicionário de Percussão*. 1a. ed. São Paulo, SP.: Imprensa Oficial.
15. Ganesella, Eduardo Flores. 2009. *Percussão orquestral brasileira: Problemas editoriais e interpretativos*. Dissertação (Doutorado), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo.
16. Grier, James. 1996. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
17. Hamilton-Tyrrell, Sarah. 2005. Mário de Andrade, Mentor: Modernism and Musical Aesthetics in Brazil, 1920–1945. *Musical Quarterly*, v. 88, n. 1, p. 7–34.
18. _____. 2008. M. Camargo Guarnieri and the Influence of Mário de Andrade’s Modernism. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, v. 29, n. 1, p. 43–63.
19. Heitor, Luiz. 1950. Burle Marx e a Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro (1931–1933). *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, p. 351–365.

20. Hepokoski, James. 1992. Strauss’s Don Juan Reinvestigated. In *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and his Work*. Edited by Bryan Gilliam. Durham, NC: Duke University Press.
21. López, Kimberle S. 1998. Modernismo and the Ambivalence of the Postcolonial Experience: Cannibalism, Primitivism, and Exoticism in Mário de Andrade’s Macunaíma. *Luso-Brazilian Review* v. 35, n. 1, p. 25–38.
22. Mariz, Vasco. 1949. *Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro*. Rio de Janeiro: Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores.
23. _____. 1981. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
24. Marx, Walter Burle. 1939. Brazilian Portrait-Villa-Lobos. *Modern Music*, v. 17, n. 1, p. 10–17.
25. Mathes, James. 2006. *The Analysis of Musical Form*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall.
26. Medaglia, Júlio. 2003. *Música Impopular*. Global Editora, 2ª d. São Paulo: SP.
27. Moehn, Frederick. 2007. Music, Citizenship, and Violence in Postdictatorship Brazil. *Latin American Music Review*, v. 28, n. 2, p. 181–219.
28. Ratner, Leonard G. 1908. *Classical Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer.
29. Silva, Flávio. (Ed.) 2001. *Camargo Guarnieri: O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: Funarte.
30. Schechter, John M. Cuíca. *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (acessado Março 7, 2022).
31. Tarasti, Eero. 1990. Heitor Villa-Lobos and the problem of national neoclassicism. *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia* (Trasmissione e Recezione delle Forme di Cultura Musicale), Edizioni di Torino, v. 3, p. 381–391.
32. Taylor, Gerard. 2005. *Capoeira: The Jogo De Angola from Luanda to Cyberspace*. Berkeley, Calif: North Atlantic Books.
33. Tooge, Marly D’Amaro Blasques. 2009. Post-Colonial Translation, Visibility and Exoticism: The Brazilian Case. *Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*, Anhanguera Educacional, São Paulo, v. 19, p. 47–60.
34. Turino, Thomas. 2003. Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 24, n. 2, p. 169–209.

35. Volpe Maria, Alice. 2001. *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Dissertação (Doutorado), University of Texas at Austin.
36. _____. 2002. Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: 'Il Guarany'. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, v. 23, n. 2, p. 179–194.

Partituras

37. Burle Marx, Walter. 1949. *A Symphonic Tone-Poem in Homage to Bach*, score. Coleção pessoal de Leonora Cohen.
38. _____. 1950. *Symphony No. 2 "Brasíliana", Posthumous Homage to Heitor Villa-Lobos*, score. Coleção pessoal de Leonora Cohen.
39. _____. 1956. *Third Symphony "Impressions of Macumba" (Geisterbeschwörung)*, score. Coleção pessoal de Leonora Cohen.
40. _____. 1973. *Symphony no. 4*, score. Coleção pessoal de Leonora Cohen.