

Coleção Damiano Cozzella da CDMC/Unicamp: uma análise preliminar¹

Tadeu Moraes Taffarello

Universidade Estadual de Campinas

Fernando de Oliveira Magre

Universidade Estadual de Campinas

Resumo

A criação da Coleção Damiano Cozzella junto à Coordenadoria de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) ocorreu a partir de uma doação de partituras realizada em 2019 pela família. Este artigo objetiva avaliar e divulgar este material. A doação conta com 24 composições que são o foco deste artigo e 46 arranjos provenientes de duas fontes: as composições faziam parte de seu acervo pessoal, enquanto os arranjos orquestrais foram recolhidos no acervo da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. A partir de uma análise preliminar, dividimos suas composições em três grupos de orientações estéticas: obras centradas na escritura musical; obras nas quais a ironia e uma atitude crítica à sociedade de consumo e à prática artística são evidentes; e peças que apresentam características ligadas à música popular. O trabalho em torno do acervo doado visa lançar luz sobre um compositor decisivo para a música brasileira e latino-americana. Conhecido sobretudo por sua obra de arranjo coral, suas composições autorais e arranjos orquestrais estão para ser pesquisados. Assim, com este artigo iniciamos o processo de divulgação da obra e da personalidade de Damiano Cozzella, buscando conduzi-lo a uma merecida posição de destaque na historiografia da música contemporânea brasileira.

Palavras-chave: Damiano Cozzella, acervo musical, composição musical, música contemporânea, música latino-americana, música brasileira.

Title: The Damiano Cozzella Collection at CDMC/UNICAMP: a preliminary analysis.

¹ Este trabalho foi apresentado em forma de comunicação oral no *Congreso Argentino de Musicología 2020/21* organizado pela Asociación Argentina de Musicología, pelo Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” e pela Facultad de Artes da Universidad Nacional de Córdoba.

Abstract

The Damiano Cozzella Collection at Contemporary Music Documentation Coordination (CDMC) from University of Campinas (UNICAMP) was created from a donation of sheet music made in 2019 by the family. This paper aims to evaluate and disseminate this material. The donation includes 24 compositions that are the focus of this article, and 46 arrangements from two sources: the compositions were part of Damiano Cozzella's personal collection, while the orchestral arrangements were collected in the Campinas Symphonic Orchestra's archive. From a preliminary analysis, we divided his compositions into three groups of aesthetic orientations: works centered on musical writing; works in which irony and a critical attitude towards consumer society and artistic practice are evident; and pieces that have characteristics related to popular music. The research around the donated collection aims to shed light on a decisive composer for Brazilian and Latin American music. Mostly known for his choral arrangement work, his authorial compositions and orchestral arrangements are to be researched. Thus, with this paper, the process of disseminating Damiano Cozzella's work and personality has been started, seeking to lead him to a deserved prominent position in contemporary Brazilian music historiography.

Keywords: Damiano Cozzella, music collection, musical composition, contemporary music, Latin American music, Brazilian music.

1. Introdução

Dentre os compositores vinculados ao Grupo Música Nova², Damiano Cozzella (1929-2018) talvez seja aquele de quem se tem menos informações. Apesar de sua intensa atividade como compositor, arranjador, maestro e professor, é escassa a documentação sobre sua trajetória, pois, diferentemente de seus companheiros, não foi objeto de pesquisas acadêmicas ou biografias em vida³.

² Informações mais detalhadas sobre este grupo serão trazidas ao texto mais adiante.

³ Willy Corrêa de Oliveira publicou dois livros de memórias (Oliveira, 2008; 2019), além de ter sido objeto de algumas pesquisas acadêmicas. Rogério Duprat, ainda que pouco interessado pela ideia de posteridade, teve sua trajetória registrada em livro por Regiane Gaúna (2001) e em documentário por Pedro Vieira (Rogério, 2000). Gilberto Mendes, por sua vez, escreveu dois livros autobiográficos (Mendes, 1994; 2008), além de ter sido objeto de diversas pesquisas acadêmicas, documentários e outros livros. Damiano Cozzella, entretanto, possui, até o momento, apenas um livro com alguns de seus arranjos corais organizados por Alberto Cunha (Cozzella, 2017).

Em busca de informações para sua tese de doutorado⁴, Fernando Magre, coautor deste artigo, buscou contato com a família de Cozzella; primeiro com sua sobrinha Flávia Lanna e depois com sua filha Mariana Cozzella Carvalheira, que indicou que havia preservado um conjunto de partituras de seu pai. Diante da riqueza do material, Magre apresentou à Mariana Cozzella a Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC/CIDDIC/UNICAMP), órgão da Unicamp voltado à preservação e difusão da música contemporânea mundial e brasileira, e indicou o interesse dessa instituição em custodiar o acervo de seu pai. Assim, em dezembro de 2019 realizou-se o processo de doação de um acervo de aproximadamente 70 partituras, entre composições e arranjos orquestrais (Figura 1).

Os materiais doados são provenientes de duas fontes: as composições faziam parte do acervo pessoal do compositor e os arranjos orquestrais foram recolhidos por Mariana Cozzella junto ao acervo da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, conjunto para o qual Cozzella escreveu arranjos regularmente. Após a higienização preventiva dos documentos, foi feita uma primeira avaliação do conteúdo do material recebido, com especial atenção sobre as composições. A partir de então, realizamos uma primeira categorização das obras segundo orientações estéticas. Ressaltamos que os documentos não possuíam uma organização prévia realizada pelo compositor, de modo que a categorização realizada por nós se baseia exclusivamente nas informações oferecidas nos documentos e no cruzamento com os poucos dados biográficos que temos até o momento.

⁴ Trabalho realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Processo nº 2018/04308-3.



Figura 1 - Doação de partituras de Damiano Cozzella à CDMC/Unicamp. Na foto, da esquerda para a direita: Fabiana Benine; Maria Lúcia Senna Machado Pascoal; Tadeu Moraes Taffarello; Mariana Cozzella-Carvalho; Fernando de Oliveira Magre. Local: CDMC/Unicamp. Fonte: <https://www.cididic.unicamp.br/ciddic/mariana-cozzella-doa-para-acervo-cdmc-partituras-damiano-cozzella/> Acesso em 03/11/2021

Assim, este trabalho tem como objetivo apresentar à comunidade musical brasileira o material recebido e propor uma primeira organização, oferecendo uma visão panorâmica sobre aspectos de sua linguagem composicional multifacetada. Para tanto, faz-se necessário apresentar alguns dados biográficos do compositor.

2. Damiano Cozzella

Nascido em 1929 na cidade de São Paulo, iniciou seu aprofundamento musical sob orientação de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) na década de 1950. Sua primeira apresentação pública foi em um concerto em dezembro de 1950 no Museu de Arte de São Paulo dentro da série ‘Música da Nova Geração’ em colaboração com o Movimento Música Nova. Em uma crítica publicada na Folha da Manhã, sua música foi pejorativamente taxada de cerebralista e dotada de um “estetismo profundamente

estrábico” (Ricardi, 1950), adjetivos usados para indicar que sua música não estava em conformidade com o que se considerava de bom gosto ou alta cultura naqueles anos. Ainda durante a década de 1950, atuou como professor na Escola Livre de Música de São Paulo-SP, nos Cursos Internacionais de Férias Pró-Arte em Teresópolis-RJ e nos Seminários Internacionais de Música da Bahia (Salvador-BA), ambas iniciativas realizadas por Koellreutter.

No início dos anos 1960, Cozzella se aproximou dos maestros Olivier Toni (1926-2017) e Klaus-Dieter Wolff (1936-1974) e de outros jovens compositores interessados na música de vanguarda, como Rogério Duprat (1932-2006), Gilberto Mendes (1922-2016) e Willy Corrêa de Oliveira (nascido em 1938). Desse encontro surgiu o Grupo Música Nova, iniciado com um concerto realizado pela Orquestra de Câmara de São Paulo sob regência de Toni durante a VI Bienal de São Paulo em 1961. No ano seguinte o programa foi repetido em Santos e assim foi criado o Festival Música Nova, existente até os dias de hoje. Em 1963, esses compositores, juntamente com Régis Duprat (nascido em 1930), Alexandre Pascoal (1938-2020)⁵, Sandino Hohagen (1937-2020) e Júlio Medaglia (nascido em 1938), lançaram o Manifesto Música Nova (Cozzella et al., 1963) na Revista Invenção, editada pelo grupo da Poesia Concreta de São Paulo. Esses músicos reivindicavam a atualização da música brasileira com as estéticas da música de vanguarda e experimental desenvolvidas na Europa e nos Estados Unidos, fazendo um contraponto à hegemonia do nacionalismo musical.

Em 1961, Damiano Cozzella foi à Alemanha aprofundar seus estudos musicais e participou dos Cursos Internacionais para a Música Nova em Darmstadt, entrando em contato com diversas figuras importantes daquele momento. Em 1962, Damiano Cozzella e Rogério Duprat participaram de um curso de programação no Centro de Cálculo Numérico da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo e, a partir dessa experiência, compuseram a obra *Klavibm II*, considerada a primeira composição assistida por computador realizada no Brasil, com o uso de um computador IBM-1620.

Em 1964, a convite de Cláudio Santoro (1919-1989), fez parte do primeiro corpo docente do curso de música da Universidade de Brasília, juntamente com os irmãos Régis e Rogério Duprat. A experiência, entretanto, não durou muito tempo, já que em

⁵ Agradecemos à profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal pelas informações biográficas sobre Alexandre Pascoal e Damiano Cozzella.

1965 uma série de demissões arbitrárias realizadas pelo governo ditatorial culminou na demissão espontânea em forma de protesto de mais de 200 docentes, dentre os quais Cozzella e sua esposa Maria Amélia Cozzella estavam incluídos, além dos irmãos Duprat e Cláudio Santoro⁶.

De volta a São Paulo, passou a atuar como produtor de *jingles* e trilhas sonoras⁷, tendo formado com Rogério Duprat e Décio Pignatari (1927-2012) a produtora Audimus. Também passou a trabalhar como arranjador na indústria fonográfica, participando de discos⁸ antológicos do Tropicalismo e de alguns desdobramentos posteriores desse movimento. Com a criação do Coralusp em 1967 pelo maestro Benito Juarez (1933-2020) e o aluno e diretor do Grêmio Politécnico da USP José Luiz Visconti, Cozzella passou a escrever arranjos de canções midiáticas para coro, sendo um dos pioneiros nesta que é até hoje uma das práticas mais recorrentes no repertório dos coros brasileiros.

Na década de 1970, Cozzella assumiu o posto de professor de harmonia no recém-criado curso de música da Universidade Estadual de Campinas, instituição na qual viria a se aposentar. Com a ida a Campinas, passou a atuar como arranjador para a Orquestra Sinfônica da cidade, sob regência de Benito Juarez. Os dados biográficos aqui apresentados de forma resumida demonstram uma atuação intensa em diversas frentes musicais. No entanto, embora seu trabalho como arranjador de canções para coro seja bastante difundido, existe um hiato a respeito de suas composições, uma vez que praticamente não há registros fonográficos e, até a aquisição deste acervo, tampouco havia acesso às suas partituras.

⁶ O Manifesto dos professores publicado no Jornal de Brasília em 19/10/1965 e a relação completa de demissionários pode ser vista em: Ribeiro, 1995, p 297-307. Sobre alguns desdobramentos desse evento no campo musical, ver: Nogueira, 2011.

⁷ Entre suas trilhas sonoras para o cinema, destacam-se os filmes *As Cariocas* de Walter Hugo Khouri (1966), *Trilogia do Terror* de José Mojica Marins, Luís Sérgio Person e Ozualdo Candeias (1968) e *Panca de Valente* de Luís Sérgio Person (1968), todas em parceria com Rogério Duprat.

⁸ Assinou arranjos no disco *Caetano Veloso* (1968) juntamente com Júlio Medaglia e Sandino Hohagen, no disco *Grande Liquidação* de Tom Zé (1968) junto com Hohagen e no disco *Ronnie Von* (1968), considerado o primeiro disco da fase psicodélica deste cantor.

3. Características da Coleção Damiano Cozzella da CDMC/Unicamp

As partituras doadas à CDMC são provenientes de duas fontes: as composições faziam parte do acervo pessoal do compositor, enquanto os arranjos orquestrais, em sua maioria, foram recolhidos no acervo da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. A doação conta com 24 composições (Tabela 1), que serão objeto deste artigo, e 46 arranjos.

Títulos das composições de Damiano Cozzella doadas à CDMC
53 Pequenos Contrapontos
III Cântone
A4, Madeiras
A4, Metais
A4, Cordas
A4, Rappers, Brasil
A4, Rappers, Europa próxima
A4, Regentes
Alguns casos de uma retórica pop brasileira alternativa
Dez Ordens
Discontínuo
Mais de 20 pequenas suaves melodias, feitas em formato pop para serem tocadas com o sorriso do Ivon Cury e o vibrato do Monetário e Financeiro
Maria Arminda da Conceição?
Meu Epitáfio
Oswaldo
Ruidismo dos pobres
Sem título, com falas
Ton sur Ton I
Ton sur Ton II - Homenagem ao Stravinsky
Variações em Delicada Bitonalidade
Versão Acádemo-vanguardista
*Terminação
*Sem nome (anotações)
*Não identificado ⁹

Tabela 1 - título das composições de Damiano Cozzella presentes em sua coleção no acervo CDMC da Unicamp.

⁹ Até o momento não foi possível identificar se as três últimas peças listadas (indicadas com asterisco) são, de fato, composições, anotações diversas ou partes de outras obras.

A partir de uma análise preliminar do material recebido, dividiu-se suas composições em três grupos de orientações estéticas, embora várias obras compartilhem características em mais de um grupo:

- O primeiro grupo refere-se a obras centradas na escritura musical;
- O segundo grupo se refere a obras nas quais a ironia e uma atitude crítica à sociedade de consumo e à prática artística são evidentes. Com frequência, essas peças apresentam intervenções cênicas, acentuando um caráter humorístico;
- O terceiro grupo concerne às peças que apresentam características ligadas à música popular, criando um elo entre seu trabalho autoral e como arranjador.

3.1. Primeiro grupo: obras centradas na escritura musical

Um exemplo do primeiro grupo é o caso da série *A4*. Esta série é constituída por 6 peças: *A4, Madeiras* (para quarteto de madeiras); *A4, Metais* (para quarteto de metais); *A4, Cordas* (para quarteto de cordas); *A4, Rappers, Brasil* (para quatro vozes faladas); *A4, Rappers, Europa próxima* (para quatro vozes faladas); *A4, Regentes* (para orquestra dividida em seus quatro naipes, cada um conduzido por um regente).

As peças guardam as seguintes características comuns:

- o título geral da série (*A4*), reforça o fato de todas serem para algum tipo de quarteto;
- a instrumentação é variada, sendo indicada nos subtítulos das peças;
- cada elemento do quarteto pode ser ou um instrumento musical, ou uma voz, ou um regente acompanhado por um naipe orquestral;
- cada quarteto é formado pela sobreposição de linhas em andamentos diversos, sendo utilizadas as semínimas = 50, 80, 110 ou 140, em métrica binária simples;
- a sobreposição de andamentos distintos com o uso de uma mesma métrica gera defasagens entre os compassos, o que é compensado por uma escrita proporcional na partitura;
- após um determinado número de compassos em defasagem, que corresponde a 12 segundos de música, os mesmos voltam a se reencontrar;

- as peças são formadas por blocos ordenados numericamente, sendo que o número total de blocos varia a cada peça;
- de um bloco para outro, há uma permutação de andamentos entre as diversas linhas, obedecendo sempre aos andamentos estipulados;
- todas as partituras da série são manuscritas (não editadas em *software* de edição musical).

No início do bloco 2 da obra *A4, Madeiras*, por exemplo (Figura 2), é possível perceber várias das características apontadas. A formação solicitada é um quarteto de madeiras formado por flauta, oboé, clarinete e fagote. A ordenação do bloco ocorre pelo número destacado no início do trecho, acima da indicação de andamento da flauta. A entrada para este bloco é indicada para ser feita pelo clarinete, o que pode ser percebido pela anotação logo acima da indicação de andamento deste instrumento ('cl entra'). A métrica de todos é a binária simples, tendo a semínima como unidade de pulso. O andamento indicado para a flauta é a semínima = 50; para o oboé, semínima = 110; para o clarinete, semínima = 140; e para o fagote, semínima = 80. As linhas instrumentais caminham defasadas até o reencontro na barra de compasso final do exemplo. Esse reencontro ocorre após 5 compassos da flauta, 11 do oboé, 14 do clarinete e 8 do fagote. Nesta totalidade de pulsos, pelos andamentos indicados, cada linha de instrumentação leva 12 segundos para atingir o ponto de reencontro.

Figura 2 - trecho do bloco 2 da partitura de *A4, Madeiras* de Damiano Cozzella (1991).

Dentro da série *A4*, há também duas peças destinadas a vozes: *A4, Rappers, Europa Próxima*; e *A4, Rappers, Brasil*. Nestas, cada uma das linhas é destinada a uma pessoa com o uso da voz falada, com ritmo determinado. Em *A4, Rappers, Europa Próxima*,

por exemplo (Fig. 3), há a sobreposição de textos em quatro línguas distintos extraídos de jornais de circulação. Segundo anotado na própria partitura, foram utilizados excertos dos jornais *Frankfurter Allgemeine*, *Le Monde*, *Daily Mail* e *Corriere della Sera* datados entre dezembro de 2007 e março de 2008.

The image shows a handwritten musical score for the piece 'A4, Rappers, Europa Próxima' by Damiano Cozzella. It consists of four staves, each with lyrics in a different language and a specific tempo marking. The lyrics are: German: 'UND VERMÖGENSVERHÄLTNISSE'; French: 'JÉ-SUS RE VU ET CORRIGÉ'; English: 'UNWANTED PREGNANCIES IS'; Italian: 'LE MOZZA-REL-LE'. The tempo markings are: Alemão Moderado (♩ 80), Francês Presto (♩ 140), Inglês Rápido (♩ 110), and Italiano Lento (♩ 50). The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'. A circled '1' is written above the first staff.

Figura 3 - trecho da partitura de A4, *Rappers, Europa Próxima*, de Damiano Cozzella (s/d).

Algo interessante que é possível perceber na figura anterior, o primeiro bloco de A4, *Rappers, Europa Próxima* tem uma duração curta, o que faz com que ele seja finalizado antes mesmo do reencontro entre as diversas linhas. Neste caso, a escrita é abandonada em sua proporcionalidade, sendo retomada apenas no bloco seguinte. Destaca-se também que os andamentos utilizados são os mesmos de A4, *Madeiras*, sendo, entretanto, permutados entre as linhas da instrumentação.

Na Tabela 2, listamos as diversas peças da série A4, com suas respectivas instrumentações, número total de blocos e, quando disponível, ano de criação.

Título	Instrumentação	Número total de blocos	Ano de composição
<i>A4, Cordas</i>	Quarteto de cordas: violino, viola, violoncelo e contrabaixo.	apenas 3 blocos (partitura incompleta)	Sem data definida
<i>A4, Madeiras</i>	Quarteto de madeiras: flauta, oboé, clarinete e fagote (manuscrito contém partes cavadas também).	32	1991
<i>A4, Rappers, Europa Próxima</i>	Quarteto vocal: vozes faladas com ritmo determinado. Cada voz em uma língua distinta, com textos distintos.	15	Possivelmente 2008
<i>A4, Rappers, Brasil</i>	Quarteto vocal: vozes faladas com ritmo determinado. Todas as vozes em língua portuguesa, com textos distintos.	15	Sem data definida
<i>A4, Metais</i>	Quarteto de metais: trompete em Sib, trompa em Fá, trombone e tuba.	15	Sem data definida
<i>A4, Regentes</i>	Quarteto de regentes acompanhados, cada um, por um naipe da orquestra.	18	Sem data definida

Tabela 2 - títulos, instrumentação, número total de blocos e ano de composição das peças que compõem a série A4, de Damiano Cozzella

3.2. Segundo grupo: obras de caráter irônico e crítico

O segundo grupo se refere às obras de Cozzella nas quais a ironia e uma atitude crítica à sociedade de consumo e à prática artística são evidentes. Com frequência, essas peças apresentam intervenções cênicas, acentuando um caráter humorístico. Em *Versão Acádemo-vanguardista* para vozes e “grande orquestra ou quaisquer instrumentos de música” (Cozzella, s/d), por exemplo, são faladas ou cantadas ao público uma série de frases aparentemente desconexas, nas quais há elementos de seu pensamento contestador e humor ácido, inclusive ironizando a si próprio como compositor. A respeito de sua verve crítica, Cozzella diz: “não quero ser conhecido como compositor, apenas sinto a necessidade de criticar a elite. Não quero, porém, fazer parte dela” (apud Coelho, 2008: 110). Nessa breve citação fica evidente que Cozzella inclui os compositores de música de concerto no grupo da elite, motivo pelo qual aponta não querer ser reconhecido como tal. O documento manuscrito de *Versão academo-*

vanguardista é formado por 16 páginas, sendo 1 capa e 15 com conteúdo musical¹⁰. Logo na capa (Fig. 4), é possível perceber o uso do humor e da ironia.

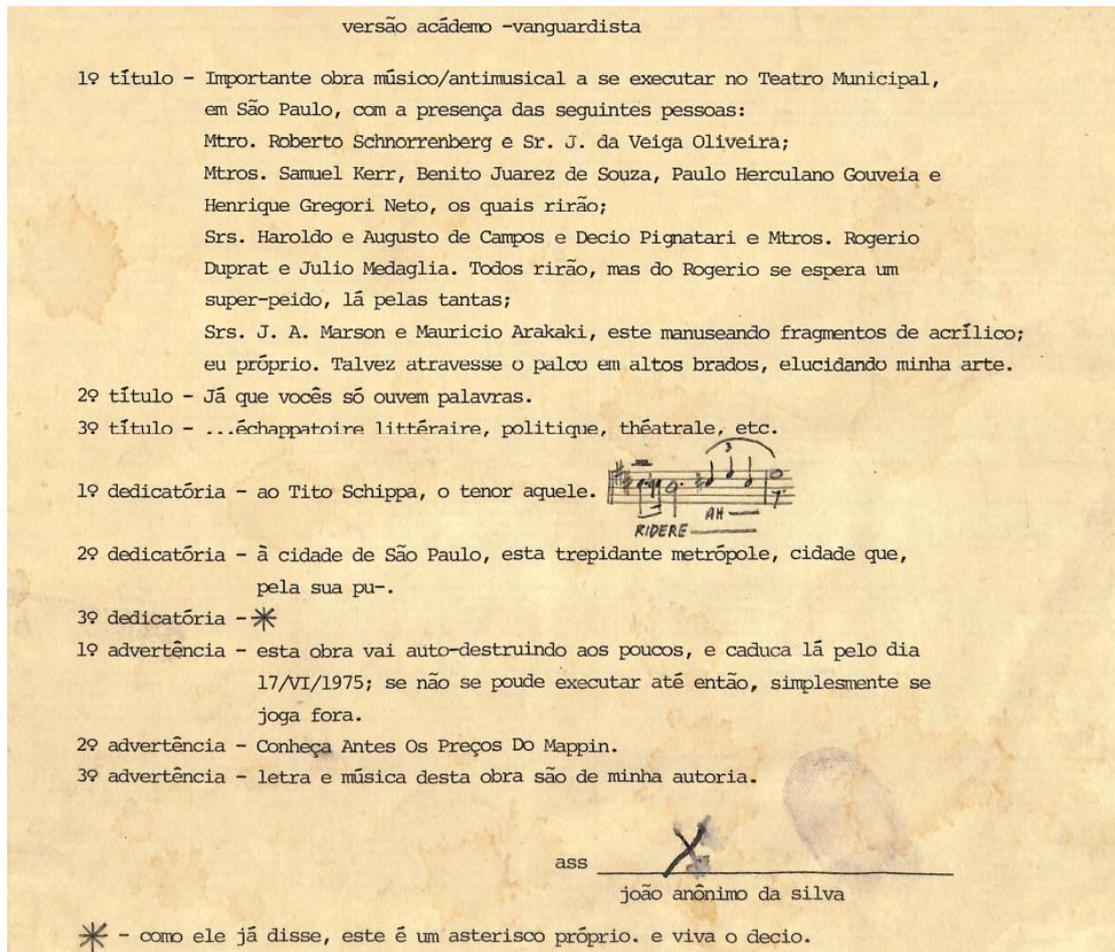


Figura 4 - capa de *Versão acadêmo-vanguardista*, de Damiano Cozzella (s/d)

A obra é uma sátira com a música de concerto. No título, Cozzella coloca em evidência as contradições desse campo: de um lado, a tradição da ‘grande’ música acadêmica clássica-romântica e, de outro, os cacoetes da música de vanguarda, unindo-os na palavra ‘acadêmo-vanguardista’. A crítica de Cozzella é, antes de tudo, autocrítica, na medida em que ele próprio fazia parte desse sistema e tinha plena consciência disso.

Seguindo o tom satírico, a peça apresenta, além do título principal, 3 outras possibilidades de títulos, 3 dedicatórias e 3 advertências. Na primeiro título alternativo,

¹⁰ Cada uma das 15 páginas com conteúdo musical contém exatamente 8 compassos em uma métrica quaternária simples (4/4). O andamento indicado é semínima = 80, sem nenhuma alteração escrita. Também não há qualquer repetição ou mudança de fórmula de compasso indicada. Dessa forma, se for seguida à risca a indicação de andamento, o tempo aproximado de performance é de 6 minutos.

Cozzella ironiza a si mesmo ao sobrevalorizar a peça como “importante obra músico/antimusical a se executar no Teatro Municipal, em São Paulo” (Cozzella, s/d), listando uma série de nomes dos quais espera diferentes reações, incluindo a si próprio, que, em suas palavras “talvez atravesse o palco em altos brados, elucidando minha arte” (Cozzella, s/d).

Na primeira advertência Cozzella determina um prazo de validade para sua obra, evidenciando a perecibilidade da obra de arte, em contraposição à ideia de posteridade, da qual era avesso. Na segunda advertência, indica que se conheça antes os preços do Mappin (uma loja de departamentos que, na época, situava-se em frente ao Teatro Municipal - Figura 5), colocando, assim, a obra de arte no mesmo patamar do consumo, tirando-lhe toda a aura de superioridade e atribuindo-lhe unicamente o valor de mercadoria, como qualquer outra.



Figura 5 - loja de departamentos *Mappin* situada em frente à fachada do Teatro Municipal de São Paulo-SP, cuja lateral e parte do telhado podem ser vistos no canto inferior direito da foto.

Na terceira advertência, ressalta que música e letra são de sua autoria, porém, finaliza com a rubrica de João Anônimo da Silva e, em lugar da assinatura, imprime sua digital, ato comum a pessoas não alfabetizadas. Desse modo, a obra demonstra uma visão corrosiva sobre a arte, destituindo-lhe todo e qualquer valor de superioridade,

dessacralizando o Teatro Municipal, que era um dos grandes espaços da elite econômica e intelectual de São Paulo.

A obra é escrita para coro misto, quarteto vocal solista, locutor e grande orquestra ou quaisquer instrumentos de música (Fig. 6). Para as partes das vozes, há o uso de sobreposição de textos distintos. Esta prática mantém um paralelo com as peças da série *A4* com o uso da voz, nas quais também havia a sobreposição de textos, podendo ser inclusive em línguas diferentes. Nos compassos iniciais do exemplo a seguir, a soprano solista canta um trecho com o seguinte texto: “Infelizmente, não se pode cantar um erro tipográfico”. Simultaneamente a este solo, o coro, com todas as vozes juntas, canta um texto em língua francesa (“*Oui, oui, mais pourquoi d’après Satie?*”) e o locutor um texto em língua portuguesa (“E o que a senhora acha do Nelson Ned?”). Estes três textos não mantêm aparentemente nenhuma relação entre si; entretanto, por estarem sobrepostos e justapostos, criam uma discursividade propositadamente caótica, desconexa, o que se mantém ao longo de toda a peça.

O trabalho com sobreposição textual aparece frequentemente nas obras vocais de Cozzella. A dificuldade na compreensão integral dos textos é intencional, como pode ser visto em sua fala acerca da obra *Sem Título, Com Falas*, na qual recorre ao mesmo procedimento: “é uma situação que existe na vida da gente: tentamos ouvir uma mensagem importante, e não conseguimos por causa dos ruídos interferentes. Pensei, então, em obscurecer até a mensagem. Porque o importante é a música” (apud Coelho, 2008: 111).

Já a parte destinada à grande orquestra ou quaisquer instrumentos de música corresponde aos dois últimos pentagramas da partitura. Ela tem uma linguagem musical bastante distante da prática comum de uma orquestra sinfônica, sendo formada apenas por indicações de formações instrumentais e de cifras harmônicas. Dessa forma que é possível perceber, pelo exemplo anterior, a cifragem dos acordes, começando com um acorde de $F\sharp$ menor com 7^a, seguido por Mi menor com 7^a e assim por diante. Em relação à instrumentação, o primeiro acorde cifrado deve ser tocado pelas madeiras agudas e *tutti* de percussão, enquanto o segundo, por metais graves e percussão afinada. As cifras e as instrumentações são alteradas a cada dois compassos, invariavelmente. Dessa forma, percebe-se que esta é uma partitura aberta, sem os pormenores e detalhes

comumente encontrados em uma partitura orquestral¹¹, com os ritmos, indicações de dinâmicas, alturas e outros detalhes. Esta prática de escrita por cifras e instrumentação aproxima-se, de certa maneira, da música popular de grupos instrumentais nos quais a improvisação seja uma prática mais comum, como grupos instrumentais de *jazz* ou de choro, por exemplo.

♩ = 80; MÚSICA, MAESTRO

SOPRANO
ALTO
TENOR
BAIXO

IN-FELIZ-MEN-TE NÃO É PODE CANTAR UM ERRO TIPOFRA-GI-CO

DECID VO - CI

CORO
OUI, OUI, MAIS POURQUOI SA-TIE?

LOCUTOR
E O QUE A SENHORA ACHA DO NELSON NED?

GRANDE ORQUESTRA
OU SURTISSE PERCUSSÃO DE MÚSICA

MADEIRAS AENDO TUTTI PERCUSSÃO

METAIS GRAVE PERC AFINADA

F#m

Eb m

Figura 6 - primeira página de *Versão academo-vanguardista*, de Damiano Cozzella (s/d).

¹¹ Por ser um tipo de escrita estranha à prática comum da música orquestral, levantamos algumas hipóteses: a primeira, é que talvez aqui esteja somente a redução de uma grade orquestral elaborada separadamente; a segunda é que, não existindo uma grade complementar, o próprio compositor tenha regido a obra e orientado os músicos a como tocar suas partes baseado somente na harmonia disponibilizada. Nenhuma das duas hipóteses, entretanto, é comprovada pelo documento existente.

Interessante notar a relação entre as partes com o uso da voz em alturas definidas (solistas e coro) e as cifras destinadas à orquestra ou grupo instrumental. O que se percebe é que, na realidade, as alturas escritas para as partes vocais utilizam as notas dos acordes cifrados. Dessa forma, nos dois primeiros compassos, por exemplo, sobre a cifra de F#m7, as notas cantadas pela soprano solista e pelo coro, todas elas, são notas pertencentes a este acorde: Fá#, Lá, Dó# e Mi. Esta relação de semelhança entre as cifras e as alturas escritas para as vozes se mantém ao longo de toda a peça.

3.3. Terceiro grupo: obras com características de música popular

O terceiro grupo concerne às peças que apresentam características ligadas à música popular, criando um elo entre seu trabalho autoral e como arranjador. É o exemplo de *Alguns casos de uma retórica Pop brasileira alternativa* que possui cifras harmônicas e indicações para uma possível orquestração/instrumentação.

O fato de ter trabalhado como arranjador em diferentes contextos, tanto na indústria fonográfica e audiovisual quanto em orquestras e coros, deu a Cozzella o domínio da escrita em música popular. Estima-se que sua produção some aproximadamente 360 arranjos¹², número muito superior ao de composições.

A ligação da escrita musical com uma prática da música popular pôde ser percebida também em *Versão acadêmico-vanguardista*, demonstrando características comuns entre os grupos de orientações estéticas. Entretanto, em *Alguns casos de uma retórica Pop brasileira alternativa*, há um maior grau de detalhamento nas partes instrumentais com indicações de cifras, ritmos, alturas e uma possível instrumentação. Não há, entretanto, indicações de dinâmicas, de andamentos ou de claves. Os manuscritos são constituídos por diversas ideias musicais completas, com começo, meio e fim. Não fica claro, pela análise dos manuscritos, se os *Casos* foram criados para serem tocados de forma independente ou em sequência.

¹² Esta estimativa foi alcançada pelo cruzamento das informações do número de arranjos disponíveis nos acervos do Coralusp e da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas.

indicação de entrada para o saxofone soprano. Mais adiante, no compasso 5, lê-se a indicação ‘+ alto’, possivelmente a entrada do saxofone alto. Musicalmente, neste ponto há um *divisi*, com o saxofone soprano mantendo a melodia principal e o saxofone alto tocando a nota longa mais grave. No compasso 9, há a indicação de ‘+ 2 altos/tenr’, com os respectivos *divisi* na parte musical. Forma-se, dessa maneira, o todo instrumental do grupo de saxofones requeridos para este *Caso*, formado, portanto, por 1 saxofone soprano, 2 saxofones contraltos e 1 saxofone tenor.

Na pauta inferior, por sua vez, há indicações rítmicas, de cifras e, aceitando-se tratar de clave de Fá, uma linha melódica grave. Esta é, provavelmente, a pauta destinada ao grupo instrumental de acompanhamento que pode ser formado, por exemplo, por bateria, contrabaixo, guitarra e piano, uma formação bastante comum em grupos instrumentais de *jazz* ou de música instrumental brasileira. Apesar dessa sugestão ser algo plausível, a formação precisa não é descrita em nenhum momento na partitura, diferentemente do que ocorre com a pauta superior, conforme demonstrado anteriormente. Nos dois primeiros compassos, por exemplo, percebe-se que a cifra escrita é para um acorde de Lá menor com 9^a. No grupo instrumental sugerido, as cifras poderiam ser tocadas pelo piano e pela guitarra. A figuração rítmica está indicada nas figuras com as hastes voltadas para cima, no caso, colcheias em sequência. Já a linha melódica (hastes para baixo) poderia ser tocada tanto pelo contrabaixo, quanto pela mão esquerda do pianista.

Os manuscritos, na realidade, são constituídos por um conjunto de documentos, com duas fontes distintas. Supõe-se que a ordem, do mais antigo para o mais novo, seja: manuscrito A - manuscrito B (2 cópias) - manuscrito B (a lápis), conforme explicado a seguir:

- A fonte denominada Manuscrito A é anotada à caneta, com rasuras feitas a lápis. As rasuras se referem à exclusão de trechos ou de *Casos* completos, à inclusão de trechos musicais e à remuneração de alguns *Casos*. Entende-se que esta fonte é mais antiga do que o Manuscrito B pois percebe-se que diversas anotações rasuradas em A foram passadas a limpo e estão presentes em B. A fonte manuscrita A contém os *Casos* enumerados de 1 a 24, com a ausência do 21. Os casos 16, 17 e 19 aparecem com numeração duplicada, embora com conteúdos

musicais diferentes. Por fim, um dos *Casos* 19 e os *Casos* 20, 22, 23 e 24 aparecem com a numeração original rasurada e renumerada.

- A fonte denominada Manuscrito B é formada por um conjunto com três exemplares, sendo 1 manuscrito a lápis e 2 cópias. A que se entende pela mais atual é a fonte a lápis, pois contém anotações distintas de suas 2 cópias, o que sugere terem sido feitas posteriormente à criação das mesmas. Esta fonte B contém 14 *Casos*, enumerados de 1 a 16, com a ausência dos números 7 e 15, sendo que ela sintetiza e organiza as distintas anotações e rasuras presentes no manuscrito A. A Figura 7 anteriormente apresentada foi gerada a partir de uma das cópias desta fonte.

A comparação entre os manuscritos A e B nos demonstra algumas semelhanças e diferenças entre as fontes em relação à instrumentação dos solistas. Por exemplo, o *Caso* 1 no manuscrito B (Figura 7) aparece no manuscrito A com uma instrumentação distinta, para saxofones (soprano e tenor), trombone e clarinete. Por outro lado, há situações em que as instrumentações são correspondentes em ambos os manuscritos, como é o exemplo do *Caso* 5, cujos solistas são flauta, trompete e saxofones (alto e tenor).

4. Considerações finais

A análise preliminar das partituras doadas à CDMC revelou um compositor multifacetado, que transita por diferentes orientações estéticas, indo desde a composição mais estruturalista, passando pelas experiências de vanguarda repletas de ironias e questionamentos e chegando até à prática da música popular. Como ressaltado anteriormente, embora Cozzella tenha se destacado como arranjador, sobretudo na música coral, seu lado como compositor ficou obscurecido com o passar dos anos. Tal esquecimento possivelmente se deu devido a uma atitude do próprio compositor que, avesso às ideias de posteridade e genialidade, nunca investiu em sua carreira composicional da mesma forma que a maior parte de seus contemporâneos. Nesse sentido, o acervo doado à CDMC nos permitirá fazer uma revisão da trajetória de Cozzella, nos ajudando a compreender quais eram suas orientações estéticas e seus interesses musicais em geral. Cabe destacar a importância da CDMC como um espaço

de manutenção e difusão da memória musical brasileira, a partir da qual esta e posteriores pesquisas poderão ser realizadas.

Por fim, ressaltamos que este artigo ainda é o primeiro passo que damos em direção a um descortinamento da personalidade de Damiano Cozzella. Esperamos que o trabalho aqui iniciado se desdobre em outras frentes, tanto no campo de pesquisas musicológicas (elaboração de edições de partituras, análises musicais, catálogos etc.), quanto no campo da recuperação e performance desse repertório, podendo, enfim, conduzir Cozzella a uma merecida posição de destaque dentro da música contemporânea brasileira.

Referências bibliográficas

COELHO, João Marcos. 2008 [1982]. “A música de Cozzella, sacudindo a platéia”. Em *No calor da hora: música & cultura nos anos de chumbo*, compilado por João Marcos Coelho, 109-114. São Paulo: Algor Editora. (Publicado originalmente no jornal Folha de S. Paulo, 17/07/1982).

COZZELLA, Damiano. 1991. *A4, Madeiras*. [Partitura]. Campinas: Arquivo, Coordenação de Documentação de Música Contemporânea, Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural, Universidade Estadual de Campinas.

COZZELLA, Damiano. 2017. *Arranjos Corais de Damiano Cozzella*. Organização de Alberto Cunha. São Paulo: Edusp.

COZZELLA, Damiano. [s.d.]. *Versão Acádemo-Vanguardista*. [Partitura]. Campinas: Arquivo, Coordenação de Documentação de Música Contemporânea, Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural, Universidade Estadual de Campinas.

COZZELLA, Damiano. [s.d.]. *A4, Rappers, Europa Próxima*. [Partitura]. Campinas: Arquivo, Coordenação de Documentação de Música Contemporânea, Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural, Universidade Estadual de Campinas.

COZZELLA, Damiano. [s.d.]. *Alguns casos de uma retórica Pop brasileira alternativa*. [Partitura]. Campinas: Arquivo, Coordenação de Documentação de Música Contemporânea, Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural, Universidade Estadual de Campinas.

COZZELLA, Damiano, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Alexandre Pascoal. 1963. “Manifesto Música Nova”. *Revista Invenção* 2 (3).

GARCIA, Denise. 2021. “Damiano Cozzella & Rogério Duprat - Klavibm II”. Em *Fios da Trama - Vol. 1*. [booklet] São Paulo: Berro. Disponível em: <https://berro-nusom.bandcamp.com/track/klavibm-ii>. (último acesso 12/11/2021).

GAÚNA, Regiane. 2001. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. Editora Unesp.

- MENDES, Gilberto. 1994. *Uma Odisséia Musical: dos Mares do Sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Edusp, Giordano.
- MENDES, Gilberto. 2008. *Viver sua Música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à Avenida Nevskiy*. Santos: Realejo Edições. São Paulo: Edusp.
- NOGUEIRA, Ilza. 2011. “A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural: o caso do Grupo de Compositores da Bahia”. *Revista Brasileira de Música* 2 (24): 351-380.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa. 2008. *Passagens*. São Paulo: Luzes no Asfalto.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa. 2019. *Cadernos*. São Paulo: Edusp.
- RIBEIRO, Darcy. 1995. *Carta: falas, reflexões, memórias, informe de distribuição restrita do senador Darcy Ribeiro*. nº 14. Brasília: Gabinete do senador Darcy Ribeiro. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/brasil/revistas/A_carta.pdf. (último acesso 04/10/2021).
- RICARDI, Alberto. 1950. “Música da nova geração”. *Folha da Manhã* 8192 (26), noticiário geral, 12 de dezembro: 6. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=24895&anchor=213141&pd=3d267d09b07153da42f0758039cd0e1c>. (último acesso 12/11/2021).
- Rogério Duprat, vida de músico*. 2000. [Filme] Dir. Pedro Vieira. Brasil: TV Cultura. 54 min.