



Newsletter Caravelas

PÁGINA ELETRÔNICA CARAVELAS

Recentemente fomos surpreendidos com a impossibilidade de continuarmos com a empresa que hospedava a página eletrônica do Caravelas. Assim, nos últimos trinta dias, fizemos as alterações necessárias para que tudo continuasse como antes e ficasse preservando esse valioso ponto de encontro para a comunidade musicológica luso-brasileira.

Infelizmente, alterações deste tipo levam algum tempo e nossa página eletrônica acabou ficando indisponível por alguns dias. Também em consequência disso, esta publicação chega com um grande atraso. Pedimos desculpas a todos por esses inconvenientes, lembrando que tudo voltou a sua normalidade.

SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA

O VII Simpósio Internacional de Musicologia da Escola de Música da Universidade Federal de Goiânia será realizado entre os dias 19 e 23 de junho próximo, na cidade de Goiânia, Goiás. O Caravelas tem a alegria de colaborar com a realização desse importante

evento, que conta sempre com a direção de nossa colega Ana Guiomar Rêgo Souza. Propostas de comunicação serão recebidas até o dia 24 de abril.

Informações completas em:

<https://www.musicologiaema>



Informativo Trimestral

Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira

CESEM-FCSH-UNL

Lisboa-Portugal

Editor: Alberto Pacheco

O Dicionário Biográfico Caravelas ganhou mais um verbete sobre uma das cantoras mais ativas no Rio de Janeiro na primeira metade dos oitocentos: Maria Thereza Fasciotti. Essa soprano italiana era irmã e aluna do castrato Giovanni Fasciotti. É bem provável que tenha se transferido para o Rio de Janeiro em 1816, juntamente com o irmão e que, como ele, seja natural de Bergamo. O verbete está disponível em:

http://caravelas.com.pt/Maria_Thereza_Fasciotti_janeiro_2017.pdf

[i_janeiro_2017.pdf](http://caravelas.com.pt/dicionario_biografico_caravelas.html)

Lembramos que o Dicionário Biográfico Caravelas é uma publicação científica cujos verbetes tiveram sua qualidade avaliada por pares. Toda a comunidade musicológica está convidada a contribuir com novas biografias.

Todo o conteúdo do dicionário pode ser consultado em:

http://caravelas.com.pt/dicionario_biografico_caravelas.html

EXPOSIÇÃO

Nossa colega Ana Paula Russo organizou, no Museu Nacional de Música, em Lisboa, a exposição "Cantores de Ópera - Coleção de gravuras do Museu", que foi inaugurada a 22 de novembro de 2016 e decorre até 31 de março corrente. Neste âmbito, Luísa Cymbron e David Cranmer apresentaram

palestras, exemplificadas com trechos de ópera.



Ana Paula Russo canta, acompanhada por João Paulo Santos, durante a palestra "A Prima Donna é uma mulher!", proferida por David Cranmer. Foto de José Manuel Russo.

CONGRESSOS

O Colóquio internacional "Variações sobre António" terá lugar em Coimbra nos dias 7 e 8 de dezembro, promovido pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Nossa colega Soraia Simões faz parte da Comissão Científica do even-

to. Propostas de comunicação serão recebidas até o dia 16 de junho. Informações completas em: <https://antoniovariaco.es.wordpress.com/>

O Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade organiza o *III Congresso sobre Culturas – Interfaces da Lusofonia*, que terá lugar na Universidade do Minho, Braga, de 23 a 25 de novembro de 2017. Mais informações em:

<http://www.3congressoculturas.pt/index.php/comunicacoes/chamada-de-trabalhos/>

O *PERFORMA'17* e *5º Congresso da ABRAPEM*, que resulta da parceria entre a ABRAPEM e o Pólo de Aveiro do INET-md, será realizado de 5 a 8 de junho deste ano, na Universidade Federal de São João del-Rei, Minas Gerais. Informações completas em:

<http://artisticresearch.web.ua.pt/index.php/pt/performa17/>

O *III Congresso da Associação Regional para América Latina e Caribe (ARLAC-IMS)* será realizado em Santos, Brasil, de 1 a 5 de agosto de 2017. O evento conta com a direção de nosso colega Diósnio Machado Neto. Mais informações em:

http://www.arlac-ims.com/?page_id=1307

O *4º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical (RIdIM-Brasil 2017)* e o *2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música (AIBM/IAML-Brasil 2017)* terão lugar em Salvador, Bahia, entre os dias 17 e 21 de Julho de 2017. Propostas de trabalhos serão recebidas até 30 abril de 2017 através de:

http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RIdIM-BR/4CBIM_2IAMLBR/

BIBLIOTECA

A Academia Brasileira de Música informa que a Base Brasileira, base referencial e textual da Biblioteca Mercedes Reis Pequeno, está disponível para consulta

online. Os interessados devem aceder ao site:

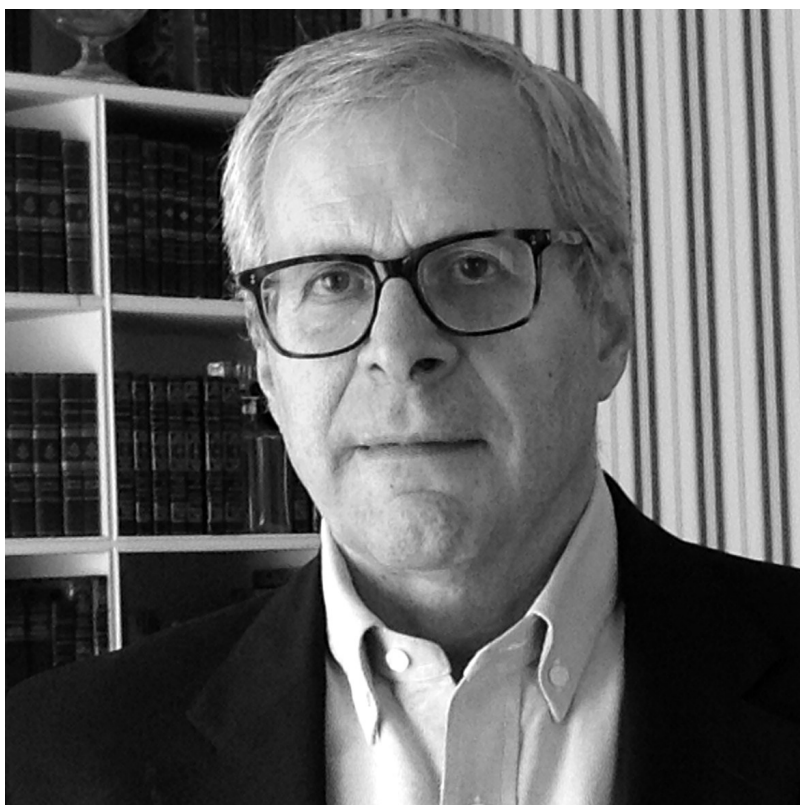
<http://www.abmusica.org.br>.



Biblioteca Mercedes Reis Pequeno, Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, Brasil.

Foto: ABM.

Manoel Aranha Corrêa do Lago tem dupla formação em Economia e Música. Bacharelou-se em Economia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, seguido de um Mestrado na Woodrow Wilson School of Public and International Affairs da Universidade de Princeton, onde também cursou “Pro Seminars in Composition” com Claudio Spiess e “Analytical Methods” com Milton Babbitt no Woolworth Center of Musical Studies. Seus estudos musicais realizaram-se também com Madeleine Lipatti e Arnaldo Estrella (piano), Esther Scliar e Annette Dieudonné (Teoria Musical), Michel Phillipot e Nadia Boulanger (composição e análise). Em 2005, doutorou-se (PhD) em Musicologia na UNIRIO, sob a orientação de Elizabeth Travassos, seguido em 2008 de um Pós-Doutorado em Musicologia no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, sob a orientação de Flávia Toni. Tem publicado textos em revistas especializadas tais como *Revista Brasileira de Música* da UFRJ, *Brasiliiana* da Academia Brasileira de Música, *Latin American Music Review* da Universidade do Texas-Austin, *Revista Brasileira* da Academia Brasileira de Letras e nos *Cahiers Debussy* do CNRS-Paris. Coordenou a edição crítica do *Guia Prático* de Heitor Villa-Lobos, lançada em 2009 pela Academia Brasileira de Música e pela FUNARTE. Sua tese *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no*



Manuel Aranha Corrêa do Lago

Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana foi agraciada com o “Prêmio Capes / Área de Artes 2006” e publicada em 2010. Em 2011, foi o organizador do livro *O Boi no Telhado – Música brasileira no Modernismo Francês*, publicado pelo Instituto Moreira Salles. Tem participado de congressos nacionais e internacionais, entre os quais, Simpósio Internacional Villa-Lobos (USP, 2009; 2012), ARLAC-IMS (Cuba, 2014) e Université Paris-Sorbonne (2015). Membro do Conselho da Fundação OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Membro (Cadeira nº 15) da Academia Brasileira de Música.

Newsletter Caravelas: Como pesquisador da *Belle Époque* Musical brasileira, a que você atribui que haja pouca pesquisa sobre esse período?

Manoel Corrêa do Lago: Penso que os importantes trabalhos que surgiram, nos últimos anos, sobre Henrique Oswald (José Eduardo Martins), Alberto Nepomuceno (Luiz Guilherme Goldberg, Sergio Alvim Correa e Avelino Romero), e Glauco Velásquez (José Maria Neves), - dando sequência aos extraordinários catálogos retrospectivos sobre Nepomuceno, Braga, Velásquez, realizados nos anos 60/70 na Biblioteca Nacional, por Mercedes Reis Pequeno - somados aos progressos tecnológicos que hoje permitem um acesso sem precedentes às fontes primárias, abriram perspectivas de pesquisas que antes não existiam.

N. C.: Um de seus trabalhos referenciais sobre esse período, o premiado *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*, trata do Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana de Arte Moderna de 1922. Parece um contrassenso falar em modernismo musical no Brasil antes do marco da Semana, não?

M. C. L.: Observe-se que as obras musicais apresentadas durante a Semana de Arte Moderna de 1922, para ilustrar as tendências modernistas, consistiram sobretudo de obras escritas por Villa-Lobos no Rio de Janeiro entre 1914 e 1920...

Penso que, nesse sentido, podemos estabelecer paralelos com a exposição pioneira de Anita Malfati em 1917, e a publicação por Manoel Bandeira de *Carnaval* em 1919. A Semana foi, portanto, um catalisador extraordinário, dando um vigoroso im-

pulso a novas tendências de renovação, mas foi ao mesmo tempo um ponto de chegada, para o qual convergiram manifestações (principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo) preexistentes.

N. C.: Qual o papel dos Veloso-Guerra nesse movimento? Qual a contribuição de Darius Milhaud?

M. C. L.: Os “Veloso-Guerra” (como a eles se referia Milhaud) - Godofredo Leão Veloso (1859-1926), sua filha Maria Virgínia (“Nininha”) Leão Veloso, e seu marido Oswaldo Guerra (1892-1980) - já eram profundos conhecedores da música francesa bem antes da vinda ao Brasil de Milhaud e de Rubinstein. Extremamente relacionados com Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno no Rio, e com Luigi Chiaffarelli em São Paulo, desde 1907, eles vinham apresentando em concerto peças para piano (*Arabesques, En bateau*), sendo que, em 1914, com a Sociedade de Concertos Sinfônicos, sob a regência de Francisco Braga, Nininha foi solista das *Danças Sagradas e Profanas* de Debussy, acompanhando, no mesmo ano, o cantor Carlos de Carvalho em canções de Debussy, Ravel e Fauré. Em 1916, ela faria a primeira audição brasileira do *Children's Corner*. Tanto as suas composições (por exemplo a coleção para piano *Com as Crianças*, editada em 1912 pela Bevilacqua) quanto as de Oswaldo Guerra revelavam uma profunda marca da música francesa moderna.

Milhaud assim os descreve em suas memórias:

Em 1917, em casa de Henrique Oswald, conheci, recém-casados, um jovem casal: os Guerra. Osvaldo compunha uma música impregnada de influência francesa, e sua mulher Nininha, dotada para a composição era sobretudo uma excelente pianista. Seu pai Leão-Veloso era professor de piano, e ele a havia habituado a estudar muita música contemporânea, da qual ele inculcava o gosto a todos que o cercavam, sua filha, seus alunos, e até mesmo seu cachorro que respondia pelo nome de Satie. A partir de então, me liguei a eles, encontrando-os com frequência. Foram eles que me iniciaram à música de Satie que até então eu conhecia de modo muito imperfeito, e que eu percorri com Nininha, que tinha uma excepcional capacidade de leitura à primeira vista da música moderna.

Os “Veloso-Guerra” se tornam os principais interlocutores de Milhaud durante sua estada: os primeiros a ler suas novas composições no Rio, marcadas por uma politonalidade radical, os dedicatários de numerosas obras (começando em maio de 1917, com a melodia para canto e piano *Le Sombre Mai* dedicada a Godofredo), a participação de Nininha como intérprete nos numerosos concertos com música moderna francesa (dentre os quais dois “Festivais Debussy”), incluindo também 1^{as} audições de Milhaud e Oswaldo Guerra. Como foco de conviabilidade, alguns exemplos: ao enviar da França, em 1920, a partitura recém-impressa das *Chansons Bas* ele escreve na dedicatória a Godofredo: “essas canções frequentemente ouvidas em sua casa”; em carta a Nepomuceno, Milhaud sugere de se encontrarem em “casa dos Guerra” para lerem lá os *Nocturnes* de Debussy, um sinfonia de Alberic Magnard, e a redução para piano a 4 mãos feita por Nininha de *L’homme et son désir* que acabava de compor; em junho de 1916, Claudel registra em seu diário: “em casa dos Guerra, o *Pássaro de Fogo* e a *Sagração da Primavera*, a quatro mãos” (Rubinstein e

Milhaud).

Não se deve esquecer, tampouco, o relacionamento dos Veloso-Guerra com Villa-Lobos. Segundo Vasco Mariz, deve-se a Godofredo Leão Veloso revelar ao jovem Villa-Lobos o *Cours de Composition Musicale* de Vincent D’Indy; sabemos que em 1919 Nininha faz a primeira audição de três peças para piano de Villa-Lobos, inclusive a terceira *Dança Africana, Kankikis* a ela dedicada.

N. C.: Conforme o livro *O Boi no Telhado*, por você organizado, a suíte homônima de Darius Milhaud seria uma ligação da música brasileira ao modernismo francês. Em que dimensão isso ocorre? Ainda sobre essa obra, a tradicional questão: Milhaud faz plágio ou se apropria das músicas empregadas em sua suíte?

“Contudo, de maior interesse que a questão em si das citações, me parece que a principal originalidade da obra reside muito mais na sua peculiar construção formal (o plano tonal que procede por ciclos de terças e quintas, reproduzindo o refrão nos 12 tons).”

M. C. L.: Penso que o rastro mais recorrente, e que irrompe com frequência ao longo da obra de Milhaud, é a rítmica do maxixe /tango brasileiro, dentro do padrão da MPB (Música Popular Brasileira) pré -Primeira Guerra Mundial (a “Belle Époque musical” na acepção de Ary Vasconcelos), tão bem definido por Carlos Sandroni enquanto “paradigma do tresillo” (de síncopas

no interior do tempo) por oposição ao “paradigma do Estácio” (com síncopas entre tempos e entre compassos), o qual - nos anos 20 - permeava as obras de Villa-Lobos.

Quanto à questão das apropriações, penso que deva ser abordada sob alguns ângulos. O primeiro, fornecido em tese recente pela musicóloga canadense Marie-Noëlle Lavoie e que estuda as apropriações sucessivas ao longo de sua carreira, de músicas que o interessaram profundamente - a MPB (da “Belle Époque”), o Jazz, a música da sua Provença natal e os folclores judaicos, a música “country” americana, a música barroca francesa do século XVIII (sobretudo a do seu conterrâneo André Campra) - como um “processo identitário”, definindo-o, sem usar o termo, como de certa forma um processo “antropofágico”.

Para nós, dentro dos padrões atuais, nos é chocante a ausência de referência explícita, a músicas que tinham autores e eram editadas! Tanto mais pelo fato de Milhaud ter registrado, em seus textos, as referências as mais elogiosas ao Ernesto Nazareth e ao Tupinambá (que juntos respondem por metade das citações no *Boi no Telhado*), assim como, em sua autobiografia, relatar ter comprado uma grande quantidade de partituras daqueles que denominava com admiração “os compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês”, e que, ao compor o *Boi no Telhado*, se divertiu em intercalar pares de “tangos, maxixes, sambas e cateretês” entre as repetições do ritornelo (além de declarar que o *boi no telhado* era uma canção extremamente difundida na época. Diferente, portanto, da mistificação do Jean Cocteau, que dizia ser o *Boi no Telhado* a tabuleta de uma hostelaria que Claudel teria visto no interior do Brasil.

Outro aspecto é examinar como os músicos populares daquele momento viam essas coisas, e como é que os músicos clássicos da geração anterior e da geração do Milhaud incorporavam elementos de terceiros nas suas próprias obras.

Talvez um sinal de que, na época, isso era percebido diferentemente, está na autobiografia do Souza Lima, quando ele se refere ao *Amor Avacalhado*, o seu tanguinho, citado no *Boi no Telhado* (como um acadêmico, hoje, referindo-se a uma citação sua no texto prestigioso de um terceiro...) ou, na biografia (do engenheiro) Fernando Lobo (“Marcelo Tupinambá”) - que só veio a falecer nos anos 1950 -, que não ignorava o uso dessas músicas. Portanto, aparentemente não causava a reação que causa a nós hoje em dia.

Quanto à questão autoral das músicas populares, que eram então publicadas no Brasil deve-se observar, em primeiro lugar aquelas obras com dupla (ou mais) autoria resultante da própria competição entre as casas editoras: por exemplo, *Cabocla de Caxangá*, com Catulo da Paixão cearense numa editora e “Chico Bororó” (Francisco Mignone) em outra; ou ainda, no catálogo da Casa Viúva Guerreiro o título *O Boi no Telhado* atribuído a Osvaldo Cardoso de Menezes (e não ao José Monteiro); muitas músicas de mesmo título se apresentam com autoria de arranjo e não de composição, como no caso das várias edições (com arranjos) diferentes do *O Meu Boi Morreu*, que Milhaud vai usar no *L’homme et son désir*. Outro exemplo de múltiplas autorias, é o arranjo, em diversas editoras (do

Rio e São Paulo), do tema popular *Vamo Maruca, vamo* (que Villa-Lobos citaria no “Miudinho” da Bachianas n. 4, e Milhaud no *Boeuf sur le Toit*) ou ainda o tema folclórico da *Pombinha caiu no laço*, utilizada numa das seções do *Pelo Telefone*, com as enormes discussões que envolveram o Donga contra o o Sinhô e outros quanto a qual era efetivamente a autoria do *Pelo Telefone*.

Outras *causes célèbres* são o caso do *Luar do Sertão*, que Villa-Lobos afirmava ser do João Pernambuco, mas cujos direitos Catulo havia registrado em seu nome, analogamente ao caso da *Iara* do Anacleto de Medeiros, que levou ao absurdo processo de plagio contra Villa-Lobos no caso do *Choros* n. 10.

Não se pode excluir a ideia de que, na mentalidade europeia da época, essas músicas pudessem ser vistas como “folclore”, seus registros não sendo vistos como autorais, e sim mais como recolhas e/ou arranjos. Um exemplo identificado por Aloysio Alencar Pinto é o de *Maricota sai da chuva*, do M. Tupinambá, que possui a mesma melodia (anterior em 10 anos) que a canção *O roceiro*, de um compositor chamado Eduardo Bourdot; essa mesma melodia figura no *Cancioneiro Gaúcho* de Ernâni Braga, com outra letra.

Portanto se várias peças citadas no *Boi no Telhado* são indubitavelmente autorais, como o *Tango Brasileiro* de Alexandre Levy, a *Galhadeira* de Nepomuceno ou as peças do Nazareth, várias outras poderiam ser entendidas numa categoria fluída de música folclórica, anotada ou arranjada por alguém.

Sob o ângulo de compositores clássicos em relação ao folclórico e/ou popular, no caso das *Danças Húngaras* o Brahms se baseou na citação de compo-

sições conhecidas (de origem cigana), enquanto nas *Valsas humorísticas* do Nepomuceno, as paráfrases que ele faz de valsas conhecidas visavam um público que as reconheceria. O caso talvez mais impressionante de apropriação é em relação ao compositor espanhol Yradier, de quem Bizet extraiu a mais famosa ária da *Carmen*; quando Respighi escreve as *Impressões Brasileiras* usa, em grande quantidade, as canções recolhidas por Luciano Gallet, sem qualquer referência. Enfim... não teria sentido fazer aqui uma listagem de “malfeitos” para justificar outro, mas é para mostrar que as fronteiras entre folclore e músicas populares urbanas eram percebidas de maneira bastante tênue na época. Um caso bastante impressionante é o do *Petrushka*, do Stravinsky, que, além de 6 ou 7 melodias folclóricas que figuravam nas coletâneas de Rimsky-Korsakov e de Tschaikovsky, utiliza duas valsas do vienense Joseph Lanner, assim como a canção de um compositor inglês (*Elle avait une jambe en bois*) que de fato lhe custaria mais tarde a cobrança de direitos sobre essa citação. *Petrushka* é de 1911/12 e, portanto, é uma época em que essa consciência dos direitos autorais em relação a músicas populares começa a se fazer muito mais presente.

Concluindo, é evidente que para nós, dentro dos nossos critérios atuais, nos parece injustificável a não citação por Milhaud dos autores e títulos utilizados no *Boeuf sur le toit*. Contudo, de maior interesse que a questão em si das citações, me parece que a principal originalidade da obra reside muito mais na sua peculiar construção formal (o plano tonal que procede por ciclos de ter-

ças e quintas, reproduzindo o refrão nos 12 tons).

N. C.: Outra obra importante em que você participou foi na publicação do *Guia Prático*, de Heitor Villa-Lobos, que tem por objetivo a educação musical e apresenta um importante elo luso-brasileiro nas canções empregadas. Como diagnostica a validade de seu emprego na atualidade?

M. C. L.: Quando Sérgio Barboza, Maria Clara Barbosa e eu pesquisamos o *Guia Prático*, nos dedicamos bastante também à questão das fontes. Vila-Lobos foi muito cuidadoso, ainda que muitas vezes impreciso na indicação dos livros e coletâneas que tinha usado para definir as melodias que entrariam no *Guia Prático*, nós verificamos que existem dois grupos de melodias: umas do cancioneiro infantil, que já vinham utilizadas há muitos anos, umas três ou quatro dezenas, nas suas coleções para piano e outras obras, e outras realmente extraídas de fontes livrescas. O que nós constatamos foi a forte presença de Portugal, - seja porque várias melodias se originam de romances portugueses, ou são comuns às recolhas portuguesas realizadas no século XIX e XX -, deixando claro que o cancioneiro selecionado por Villa-Lobos pertencem a uma mesma comunidade cultural.

Nesse sentido, é muito curioso comparar a escolha de melodias e de temas por Villa-Lobos com os compêndios anteriores, que existiam em algumas escolas brasileiras, que eram temas alemães, franceses, diversos, com muito pouca co-

nexão com a vida real das crianças que frequentavam a escola pública no Rio de Janeiro. Flávio Silva sempre chama a atenção para a questão de que Villa-Lobos, no *Guia Prático*, não só utiliza as melodias, mas também introduz o canto a várias vozes, o que pedagogicamente era uma novidade no Brasil. Voltando ao elo com Portugal, existem exemplos impressionantes em melodias como a *Condessa*, *Machadinha*, *Ciranda cirandinha*, *Anquinhas*, imensas semelhanças que foram a origem lusa desse cancioneiro infantil brasileiro, muito bem colocada em evidência em dois textos do Mário de Andrade.

O *Guia Prático* continua extremamente relevante para a atualidade. Primeiro, um pouco como no caso do *Mikrokosmos* do Bartók, onde a intenção pedagógica é frequentemente transcendida (Villa-Lobos consegue fazer pequenas obras primas com recursos extremamente limitados); segundo porque ele treina o canto a 1, 2 ou 3 vozes, ao mesmo tempo em que familiariza o aluno com ritmos e processos harmônicos às vezes mais avançados do que aqueles que correntemente escutam... e, sobretudo, representam uma espécie de consolidação do conhecimento, na década de 1930, da documentação existente sobre o cancioneiro infantil, fora algumas exceções como os Cocos nordestinos, e um conjunto de fundo comum luso-brasileiro.

N. C.: Quais são seus projetos futuros em musicologia?

M. C. L.: Análise de algumas obras da 1ª metade do sec. XX, notadamente de Villa-Lobos.

ANO JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

Dando prosseguimento a susérie de concertos comemorativos dos 250 anos do nascimento de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e de seus 25 anos de existência, o Ensemble Turicum executará nos dias 12 e 13 de abril, na igreja Wasserkirche de Zurique, obras compostas por Nunes Garcia para a Semana Santa do ano de 1798. Entre elas o *Ofício de Domingo de Ramos* (CPM218) e o *Miserere* (CPM194) em uma nova e completa transcrição elaborada pelo nosso colega Luiz Alves da Silva.

A gravação do primeiro concerto da série, que aconteceu na mesma igreja de Zurique em dezembro de 2016, já pode ser vista no novo canal YouTube do Ensemble Turicum:

<https://www.youtube.com/channel/UCO2tnBt378Ic9uGNc0fqoIQ>

Nele foram executadas as seguintes obras: *Matinas do Apóstolo São Pedro* (CPM173), *Magnificat das Vésperas de São José* (CPM017), *Antífona Ecce Sacerdos* (CPM005), *Novena de Santa Barbara* (CPM065).

LANÇAMENTOS

ATAS:

Caderno de Resumos e Anais: IV Simpósio Internacional de Música Íbero-Americana e I Congresso da Associação Brasileira de Musicologia. Belo Horizonte: Escola de Música UFMG, 2016. Disponível em: <http://abmus-simiba.weebly.com/>

Anais: VI Simpósio Internacional de Musicologia Núcleo de Estudos Musicológicos da EMAC/UFG. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2017. Disponível em: <https://www.musicologiaemac.org/anais>



REVISTAS:



Glosas, n.º 15, Lisboa, *mpmp*, 2017.



Opus, Revista da ANPPOM, Vol. 22, n. 2, dez. 2016. Disponível em:

<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus>

LIVROS:

Soraia Simões. *RAPublicar. A micro-história que fez história numa Lisboa adiada: 1986 - 1996*. Lisboa: Caleidoscópio, 2017.





Organização

CARAVELAS

CESEM
Centro de Estudos de Estética e
Sociologia Musical
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

Av. de Berna, 26-C
1069-061 Lisboa
Portugal

Investigador Responsável: David Cranmer

Site: Alberto Pacheco

Comissão Científica: Alberto Pacheco

Ana Guiomar Rêgo Souza

Cristina Fernandes

Francesco Esposito

Márcio Páscoa

Marcos Holler

Edite Rocha (suplente)

caravelas.com.pt

Aproveitamos a oportunidade para, mais uma vez, agradecer aos autores que têm contribuído para essa *Newsletter*, enviando as informações a serem divulgadas. Um agradecimento especial deve ser dado a Manoel Aranha Corrêa do Lago que nos concedeu a entrevista deste trimestre.

Convidamos toda comunidade musicológica a contribuir com este periódico através de notícias, fotos, resenhas, convites, críticas etc.

Os exemplares anteriores desta publicação podem ser consultados em:

<http://www.caravelas.com.pt/newsletter.html>

CENTRO DE ESTUDOS DE
SOCIOLOGIA E ESTÉTICA
MUSICAL

CESEM

FCSH

FACULDADE DE CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA



FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
AGÊNCIA NACIONAL DE INOVAÇÃO E CRIAÇÃO CIENTÍFICA