

SÉRIE TRAJETÓRIAS

Palestrante: acadêmico José Maria Neves

Local: Praia do Flamengo, 172 / 12º

Data: 07 de maio de 2002

Hora: 18h: 30min

Quando nós optamos por adotar a tecnologia, às vezes nós levamos rasteira dela e eu não tenho a mínima certeza se o *Power Point* vai querer funcionar aqui como funcionou na minha casa. Se não funcionar, faremos outro tipo de comunicação. Tomara que saia como eu planejei porque vocês reconhecerão na sequência de fotografias várias caras conhecidas e pode ser bem divertido nós nos lembrarmos de coisas que foram comuns a todos nós.

Quem me conhece bem sabe que Guerra-Peixe me influenciou em vários aspectos e um dos mais fortes foi que Mário de Andrade era uma espécie de guru universal dos nacionalistas. Ora, a minha experiência de cinco anos de estudo com Guerra-Peixe me fez pensar que devemos buscar a multiplicidade, a variedade, o enriquecimento e, sem maiores pretensões, eu gostaria de dizer que, se eu não sou o que o Mário de Andrade disse dele mesmo, eu gostaria que eu pudesse um dia dizer isso: “não sou folclorista não. Me parece que não sou nada, na questão dos limites individuais, nem poeta. Sou mais é um indivíduo que, quando senão quando, imagina sobre si mesmo e repara no ser gozado, morto de curiosidade por tudo o que faz no mundo. Curiosidade cheia daquela simpatia que o poeta chamou de “quase amor”. Isto me permite ser múltiplo e tenho até a impressão que bom.” Mario de Andrade, “Música, doce música” (São Paulo, Martins, 1963, p.67). Se eu tenho alguma pretensão quanto a pesquisador e músico, creio que é uma pretensão de ser múltiplo e de tentar ser bom sempre que possível.

O fio da minha meada começa em São João Del Rei, foi lá que eu nasci, e minha vida girou em torno de três instituições que para mim são importantíssimas. Em primeiríssimo lugar, a Orquestra Ribeiro Bastos que há três gerações vem sendo dirigida por pessoas da minha família. Meu pai foi o penúltimo diretor antes que, em 1977, eu mesmo assumisse a chefia da casa. Então, na verdade, a minha vida gira em torno da Ribeiro Bastos. E quando as pessoas muitas vezes me perguntam: “como é que dá para juntar música do século XX com música do século XVIII?” Eu sempre disse que não precisava juntar porque já estava junto, já nasceu junto. Não se tem que criar ligações artificiais. Música é música! Em segundo lugar, duas pequenas escolas do interior, uma municipal e outra estadual, onde na verdade eu pude aprofundar de maneira mais sistemática aquilo que na Orquestra Ribeiro Bastos era totalmente assistemático. Não estou dizendo, de maneira alguma, que há um progresso ou que há um passo a mais. Não há este tipo de diferença. Apenas, existem diferenças de metodologia. Mas, continuo achando que a grande escola de música do país ainda é a Banda de Música, ainda é o grupo de música popular, ainda é o lugar onde as pessoas vivenciam esta prática musical que nós, na Academia, depois depuramos, organizamos, damos títulos, classificamos, mas que, na verdade, o bom está lá fora. Para mim, o bom começou em três instituições da maior importância.

Esta foto eu não resisti em colocar porque fotografa a primeira vez em que eu participei da Orquestra Ribeiro Bastos, quando tinha por volta dos meus 5 anos. Acho uma foto extremamente expressiva, aquela saída, certamente de Igreja, certamente de Semana Santa, provavelmente uma Sexta-feira da Paixão, todos de preto, circunspectos, com o antigo vigário, o senhor Amir, que era a fera da cidade, todos o admiravam e o temiam ao mesmo tempo. Isso foi logo depois da morte de meu pai. Este era o seu Milico, o regente na época, a quem eu fui suceder em 1977.

O momento seguinte é o dos estudos secundários que me encaminharam de maneira bastante segura para outro tipo de prática musical curiosa. Era uma escola de dominicanos franceses, a Escola Apostólica de São Domingos, onde a música tinha um papel importantíssimo. Se olharem a listinha, reconhecerão pelo menos dois nomes. Um deles é o de Clarisse Stückert, que morreu há dez anos, e que foi uma grande cantora da ópera de Viena. Ela se refugiou no Brasil e era a preparadora coral desse coro. Ela viajava para Juiz de Fora para fazer preparação coral de coros cujos maestros eram Frei Sebastien Tauzin, Frei Eliseu Lopes e Reginaldo Carvalho, que vai ter um papel fundamental na minha vida, na minha biografia pessoal mesmo, porque alguns anos depois, em 1968, já no Rio, com uma carreira musical iniciada e Reginaldo, recém-nomeado diretor do Instituto Villa-Lobos, ele me convida e consegue a minha nomeação como professor da UNI-RIO. Então, é uma coincidência extraordinária feita por esse músico absolutamente extraordinário que optou por ficar deitado na rede, bebendo água-de-coco em Teresina, onde está há mais de 20 anos, e não quer outra coisa na vida.

Havia esse coro com o qual tive o privilégio de visitar praticamente todos os Estados brasileiros; viajava-se sem parar para financiar as despesas da própria escola e os diretores franceses diziam que aquilo era uma forma de trabalho. Não era nem lazer, nem arte, nem divertimento; trabalhava-se para pagar a escola - construção, casa, comida, etc.. Há algumas fotos dessa época que são curiosas. Fazíamos turnês que não acabavam nunca, e as pessoas eram obrigadas a juntar a escola com as artes, se quiserem, com um sentido de responsabilidade que eu diria que na década de 50, para crianças entre sete e doze anos, talvez fosse um pouquinho pesado. Lembro-me de um recital no Maracanãzinho, com um repertório e um público que não acabavam mais. Havia uma moça chamada Ana Maria Martins, de Belo Horizonte, como solista, um mezzo-soprano brilhante, terminando o programa com *Invocação em Defesa da Pátria*, de Villa-Lobos, recital realizado no dia 19 de novembro, morte de Villa-Lobos. Uma coisa bastante impressionante. Como sempre se fazia naquela época, havia uma multiplicidade de uniformes. A primeira parte era sempre de música religiosa, então havia uma imitação brasileira de modelo francês de coro infantil.

De 1962 a 1964, há uma interrupção radical, eu entro para o convento dos dominicanos e durante dois anos estudo Filosofia na Ordem Dominicana, com outro nome e tudo. Um prêmio para quem souber como eu me chamava quando era dominicano. Ninguém sabe? Fiquei dois anos estudando em Belo Horizonte, depois em São Paulo, e eu me chamava Frei Vítor. Interrompi em 1964, seguro de que não era aquilo o que eu queria, e que eu queria mesmo era retomar meus estudos musicais. Nesse momento, quando eu venho para o Rio, entro para a Escola de Música e resisto apenas um ano e meio. As pessoas mais experientes nas lides da Escola de Música entenderão a minha falta de paciência. A diretora era Dona Lide Sodré e havia outras personalidades que vocês conhecem.

Continuei os estudos com as pessoas que efetivamente eu respeitava que eram Guerra-Peixe e Esther Scliar. Foram cinco anos de estudos com os dois no Seminário de Música Pró-Arte, e certamente foi o local onde eu pude rever os grandes conceitos musicais. Estou seguro que tanto Guerra-Peixe quanto Esther Scliar me fizeram rever esses conceitos dentro daquela mesma linha de acúmulo, de possibilidades de crescimento, sem escolhas discricionárias porque na realidade um equilibrava o outro. Lembro-me com total nitidez: cada vez que um exercício era levado ao Guerra-Peixe e ele dizia que estava bom, no momento seguinte a Esther desancava o exercício. Cada vez que a Esther dizia que um exercício estava muito bom, o Guerra-Peixe o destruía na aula seguinte. Esta coisa era muito criadora porque fatalmente nos levava a começar a discutir um pouco mais as grandes questões. Em um certo sentido, eu diria que Guerra-Peixe tinha mais curiosidade que a Esther, na medida em que ela tinha uma leitura muito mais dirigida e pragmática. Enquanto que a Esther era uma mulher extraordinariamente bem informada e que mobilizava muito a gente.

Até 1969 eu continuo na Pro-Arte, e durante este período acontecem coisas muito divertidas. Esta foto é de um momento que documenta o primeiro dinheiro grande que eu ganhei com música. Em 1966, Guerra-Peixe me recomenda ao Aires de Andrade e ao Pascoal Carlos Magno, inaugurando a Sala Cecília Meireles com a Orquestra Sinfônica Brasileira, nós fizemos o segundo concerto. E pegam uma peça que eu tinha escrito um ano antes, em São Paulo, chamada *Missa de São Benedito* e fazemos essa missa, com um coro de câmara pequenininho, mas que soava muito bonito, com Elcio Belito tocando percussão, não era tímpano, era tampo do Tamba Trio, eu mesmo de violão e a grande solista Clementina de Jesus. Foi um grande êxito. Eu me lembro que em duas ou três apresentações na Sala Cecília Meireles, ainda se fazia isto, eu saí, entrei numa loja e comprei um piano, porque eu não tinha piano em casa. Com dois ou três concertos o piano estava comprado. O regente era Antônio Lage, não sei o que foi feito dele. Clementina deve ter feito trinta réplicas dessa peça em muitos lugares, nunca cantou de cor, mas também nunca cantou lendo, ela pegava uma imensa partitura e fazia o que era possível, mas ela nunca deixou de pegar a partitura dela na hora do concerto, era genial. No final da Missa, ela estava com a partitura na mão.

Eu tenho um dos poucos exemplos de peça escrita no final dos anos 60, é um *Duo para flauta e clarineta*, que nessa época foi muito tocado. Não faz muito tempo, Laura Rónai, fazendo concurso para a UNI-RIO, tocou essa peça com o Paulo Sérgio Santos e eu tenho essa gravação. Superficialmente, bem por cima, eu vejo mais a presença da Esther do que a de Guerra-Peixe, aquele toque levemente neo-clássico que a Esther escondia, apesar dos outros apegos todos mais modernos. Não me desgosta essa peça não, diria que, até para mim, ela marca um tempo bem importante.

Em 1969, a primeira bolsa do governo francês, naquela época em que o infeliz do artista que fosse ousar pedir uma bolsa receberia um tratamento bastante pouco cordial, porque não passava pela cabeça das pessoas que a música fosse efetivamente um objeto de pesquisa em pós-graduação ou de investigação científica sistemática. Então, a única saída realmente era a bolsa estrangeira. E eu me lembro que em 1969, quando eu viajei, saiu do Rio de Janeiro um Boeing 707 cheio de bolsistas que vinham do Chile, Argentina, Uruguai e Brasil. Isto era extraordinário porque os

franceses ainda acreditavam que essa era uma maneira de difundir a cultura francesa, mas depois se desiludiram porque, apesar de todos os esforços, nós nos tornamos americanizados.

Na França, o primeiro objetivo da viagem era um curso de regência na Escola Nacional Superior de Música de Paris, onde estudei composição e análise musical, com Louis Saguer, da esquerda francesa reunida em torno do partidão. E a minha ida para lá foi gratuita. Poucos meses antes da minha viagem, eu tive uma longa conversa com o Cláudio Santoro, que me disse para ter cuidado com a direita francesa. E ele tinha razão, a direita francesa continua perigosa até hoje.

No conservatório, fiz o curso de Pierre Schaeffer, que na época tinha o nome pomposo de Música Fundamental e Aplicada ao audiovisual. Na verdade, era uma espécie de introdução teórica com as práticas que eram feitas num estágio de música eletroacústica, com o grupo de pesquisas musicais da chamada UFF. E, depois de alguns meses da minha chegada, faço um agradecimento público pela primeira vez, graças à indicação de Flávio Silva, eu fui visitar Jacques Chailley, com o Luís Heitor Corrêa de Azevedo e entrei na musicologia, o que não era o meu objetivo. Eu não fui para fazer isso. Na verdade, foi Flávio que me apresentou a Chailley e, através dos dois, comecei esse Mestrado em Musicologia, que Chailley só aceitou porque Luís Heitor aceitou e orientou. Porque Chailley não se sentia à vontade tratando dos *Choros*, de Villa-Lobos, no meu mestrado e, em seguida, no doutorado.

Essa obra é de 1969, é um *Quarteto de Cordas* que, como vocês verão, seguia todas as modas composicionais do final da década de 60, com muito glissando pra cima e pra baixo, com muitos risquinhos exóticos, e que interessava bem pela forma de grafia, talvez mais pela grafia que pelo produto musical, mas confesso que não me desagrada totalmente. Vamos ouvir com uma gravação feita em um teatro enorme, gravado a quilômetros de distância. É um quarteto de cordas, o que soa é um miado que só tem algo pior: o miado do próprio ouvido. Este é o meu *Quarteto número 2*.

Essa próxima foto é de uma peça editada em 1968 que na verdade é uma brincadeira. A capa da partitura é um coro no qual todos os cantores têm a boca redonda, exceto um, que canta com a boca quadrada e o regente lhe pergunta: você não pode cantar como todos os outros? Esta peça é uma espécie de estudo coral com grafias diferentes, com exploração de materiais. Foi uma obra muito cantada lá pelo final da década de 60, 70 nas escolas e conservatórios de música mais “abertos” que nós tivemos. Cecília vai se lembrar de todas elas, escolas onde pessoas que nós conhecemos entravam dizendo: “abaixo Bach, abaixo Beethoven, abaixo Mozart!”

E essa é uma foto de 1969, começo do inverno na entrada da Casa do Brasil, onde estão Jorge Antunes, eu, Flávio Silva e Ana Maria. Esta outra foto é de como eu era, levemente *black power*, e que as pessoas achavam que era um pouquinho exagerado demais para um professor universitário. Eu me lembro que o professor Graça, que era o Diretor do Instituto Villa-Lobos, muitas vezes entrou na minha sala de aula para dizer que um professor não fazia o que eu estava fazendo agora: lugar de sentar é na cadeira e não da mesa. As pessoas eram muito mais rígidas e realmente esta cara meia de *fauve* me faz lembrar-me de alguém que o Vasco Mariz provavelmente conhece, e que Manuel Corrêa do Lago conhece bem. Ela gostava muito de fazer essa brincadeira, me falava que eu era o *fauve*.

Essa outra foto é de quando eu volto para o Brasil, em 1971, e com várias pessoas importantíssimas para a música brasileira, Dona Amália Conde, Cecília Conde, Cleoffe Person de Mattos, Ana Maria Porto Moura, Alda Oliveira. Registra quando começamos um segundo movimento da educação musical no Rio de Janeiro, seguindo o que Cecília trazia de Liddy Mignone e que vai dar por origem à Sociedade Brasileira de Educação Musical que presidi de 1972 a 1974. Através dessas fotografias, a gente via reconhecendo uma porção de gente que fez um trabalho muito bonito pela Educação Musical Brasileira naquele comecinho dos anos setenta.

Na próxima foto, temos Dona Virginia Salgado Fiúza e maestro Nuremberg, Arnaldo Bello, Carlos Alberto Figueiredo.

O ano de 1973 é o da grande virada porque é quando, finalmente, depois daqueles anos de exceção dos quais todos nós no serviço público éramos cooperadores, colaboradores, etc., começaram os concursos. É neste ano de 1973 que faço concurso para Professor Assistente na UNI-RIO, o que vai se prolongar por alguns anos de atividade pedagógica como Professor Titular, em 1987, e como Professor Emérito, em 1997.

Logo em seguida, de 1974 a 1976, segunda Bolsa francesa, que teve por objetivo claríssimo fazer o doutorado. Naquele momento, eu já não tinha dúvida, mas que teve como complemento importante um curso maravilhoso de Regência Coral feito no Instituto Católico de Paris, com o maestro Stéphane Caillat, que fazia um trabalho extraordinário de repertório coral sinfônico, tipo *Cantos de Natal*, de Britten, *Canto de Prisão*, de Della Piccola, esta coisa toda com o conjunto coral Stéphane Caillat que era professor do Instituto Católico. Eu estudei durante dois anos com ele e também continuei o estágio eletro-acústico, não mais com Pierre Schaeffer, porque a paciência não deu, mas me transferi para o Instituto americano. Por que não deu para continuar a estudar com Schaeffer? Porque eu descobri o método dele e quando a gente conhece o segredo, já não funciona mais. No dia em que eu descobri que Schaeffer era o Gourdier francês, era o cara que tinha aprendido com o guru dele que para ser guru tinha que maltratar, tinha que bater, tinha que destruir, a mágica não dá mais certo. Só se pode ter uma relação sado-masoquista na escola, e também fora, quando a coisa é assumida de alguma maneira. Mas, Schaeffer fazia com seus alunos o que o Gourdier havia feito com Catherine Mansfield, por exemplo, a mulher morrendo de tuberculose, ele mandou fazer um jirau em cima de um chiqueiro e a colocou respirando durante meses aquele cheiro alegando que aquilo iria curá-la. E ela morreu. Nem sempre a relação funciona muito bem, nem sempre o produto é bom. Preferi largar Schaeffer com toda a tecnologia da UFF e ir para um pequeno centro que funcionava no American Center de Paris onde se tinha enorme liberdade.

A volta ao Brasil, em 1976, é o novo mergulho na Orquestra Ribeiro Bastos. Eu diria que desde que eu saí, no final da década de 50 até 1976, a minha relação foi muito intermitente. A volta em 1976 é definitiva. Eu vou reencontrar esse personagem que foi tão importante que, por ter dirigido esse grupo no qual estou até agora, o grupo adotou o seu nome. O grupo tem duzentos anos, mas ele foi tão importante que quando ele morre, em 1912, o grupo não é mais a Orquestra do Ribeiro Bastos, mas Orquestra Ribeiro Bastos, simplesmente. Já diz aí da minha admiração por esta

peessoa. Desde então, em 1977 eu divido a Semana Santa com o maestro Milico Viegas, e a partir de então fazemos uma primeira turnê com o grupo ao Rio. Então, com minha irmã Stella Neves Valle, eu passo a dividir esta atividade com todas as festas, novenas, procissões de Semana Santa, de maneira quase ininterrupta até 2002. Em 2003, estarei lá.

Essa próxima foto mostra meu pai, um pouquinho antes do falecimento dele em 1950, dirigindo uma cerimônia de rua, na Semana Santa, que é a procissão do Enterro, na qual a minha irmã que dirige o grupo hoje comigo cantava a ária da Verônica. Isto deve ter sido em 1948 ou 1949. Alguns anos depois, já não é meu pai, mas Milico Viegas na mesma cena. Se vocês forem a papelarias em São João Del Rei encontrarão dezenas de cartões postais como estes, com outra Verônica e comigo dirigindo Manoel Dias de Oliveira, que é o autor dos Motetos.

Na Orquestra Ribeiro Bastos algo tem que acontecer: a gente não passa incólume por lugar nenhum. A gente sempre tem projetos de vida, de acontecimentos, de produção e eu diria que três coisas foram especialmente fundamentais: a primeira foi o rejuvenescimento do grupo. Em 1977, o primeiro ano em que eu regi a *Missa*, do Presciliano Silva, na Quinta-feira Santa, eu tive a impressão de que se viesse um pé de vento, aquela brisa da qual os franceses fogem dela, eu tinha a sensação de que morreria metade do grupo porque a média do grupo estava por volta de setenta anos. Qualquer corrente de ar destruiria duzentos anos de história. Realmente, rejuvenescer o grupo era fundamental. Era preciso trazer gente jovem não só por causa da gripe, mas também porque havia uma coisa de auto-estima a ser reconquistada. As pessoas tinham que se reconhecer naquela música e eles estavam começando a perder isto.

Segunda feita fundamental foi a redefinição do repertório. Vou mostrar alguns programas e vocês verão aberrações inaceitáveis. Em 1976, o auge da Semana Santa em São João Del Rei foi feito com fragmentos porque inteiro as pessoas não aguentariam, o *Stabat Mater*, de Rossini, tocado como podiam tocar, cantado como podiam cantar. Uma redefinição de repertório tinha que ser provocada, o que causou sofrimento. Eu me lembro de pessoas que iam lá e diziam: no ano passado foi mais bonito! Eu dizia: o *Stabat Mater*, do João de Deus, também é! Foi uma briga forte para restaurar o repertório antigo e que teve como ponto de partida a catalogação dos arquivos de manuscritos musicais. Enorme quantidade de manuscritos não tocados e que nós começamos a tirar da gaveta e a colocar na estante de novo, alguns em situação bastante curiosa. Eu me lembro que quando encontramos a *Missa Grande*, de Antonio dos Santos Cunha, ela vinha embrulhada em um papel meio pardo e escrito com imensas letras do lado de fora: “impossível de ser tocada”. Porque era impossível de ser ensaiada, as pessoas não tinham paciência, era mais fácil pegar uma coisa da rotina qualquer e fazer. A última coisa - que os antropólogos me perdoem-, que eu fiz foi também um pouquinho de invenção da tradição. Em alguns momentos da liturgia, percebia-se que coisas haviam sido deixadas pra trás, e foi feito todo um trabalho político com o Bispo convidado para que ele se lembrasse que há três anos tinha havido, mas era mentira. Então, a gente reintroduziu um monte de coisa, a gente reinventou tradição de 200 anos. Por exemplo, se alguém, foi a São João Del Rei mais recentemente se lembra que agora a Verônica canta dentro da Igreja, antes não cantava. Mas havia duas coleções de partituras. Uma para fora e outra não servia para nada. Ah! É? Vai servir. Depois da Sagração da Cruz, tome de Verônica nos ouvidos das pessoas e ficou uma

coisa muito mais brilhante e emocionante dentro da Igreja. Então, nós inventamos algumas tradições sem nenhum medo dos antropólogos mais xiitas.

Eu falei de tradição, de manutenção de práticas, mas se fica achando que essa tradição e manutenção da prática ficam muito só no teórico, que não é muito verdadeiro, é coisa de acadêmico. Não é verdade. Essa bandeira foi benta na Igreja em julho de 1876 e estas faixas que estão aí têm o nome de todos os grandes músicos brasileiros do século XVIII: Padre José Mauricio, Padre João de Deus, Emerico Lobo de Mesquita, etc., o que quer dizer que estes compositores frequentavam o conhecimento das pessoas. Isto está presente, está registrado em uma bandeira que tem 150 anos. Padre José Mauricio existia em 1876, Emerico Lobo de Mesquita existia em 1876 em uma bandeira popular.

Essa é uma fotografia de 1976, da primeira vez em que se saiu para o Rio, com o grupo um pouquinho rejuvenescido, já há umas pessoas com cara de 40, de 30, de 20 anos. Hoje, o grupo tem 104 pessoas, com uma média de idade que deve estar em torno de 22 a 25 anos. Não é qualquer gripe que mata, é preciso ser espanhola.

1934, uma viagem do grupo onde aparecem pessoas de São João Del Rei. Há meu pai, esta senhora que ainda está no grupo até hoje com 85 anos, e o maestro no centro é João Pequeno, sogro de Nélia Pequeno, pessoa muitíssimo competente, que dirigiu o grupo de 1912 a 1938 ou 1940.

Aquela ilustração que eu queria mostrar é de 1962, *Ave Maria*, de Perosi; não tem cabimento, com um repertório riquíssimo da tradição mineira colonial, estar fazendo Perosi em São João Del Rei! Perosi é ruim na Itália, em São João Del Rei vira coisa trágica. Em compensação, alguns mineiros ainda resistiam bravamente; gostavam da *Ave Maria* do italiano.

1983 já é fase do meu reinado, se quiserem, e vocês verão que, quando não é de São João Del Rei é porque é mineiro, quando não é mineiro é porque é brasileiro, não tem nenhuma hipótese de um estrangeiro botar o pé ali, apesar de termos feito alguns estrangeiros em outras situações. Fizemos Rossini uma vez porque as pessoas estavam com desejo, então programamos em uma solenidade não oficial.

Tenho uma série de pequenas fotos curiosas. Sempre no final, o grupo se reúne para uma foto e tenho uma sequência delas. Aqui, há uma de 1983, com uma porção de gente jovem. Isto é uma foto de comemoração de 45 anos do Conservatório Brasileiro de Música, na Igreja do Carmo, na Praça XV, a Catedral antiga, com solistas do CBM e nosso grupo.

Só para lembrar, algumas atividades profissionais em Educação Musical, na SOBREART, com Dona Zoé Chagas Freitas, mas já quando trabalhei na SOBREART era Lélia Frota a presidente, do qual fui vice-presidente.

Tive o enorme prazer de trabalhar na equipe internacional dos cursos latino-americanos de música contemporânea, que ao longo de dezessete anos realizou dezessete cursos trazendo gente no padrão de Luigi Nonno, John Cage, etc e tal, cursos que eram itinerantes, a cada ano em algum canto da

América Latina. Fizemos cinco no Brasil e doze em outros países. A Equipe Internacional Permanente dos Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea, no ano em que nós resolvemos fechar as portas, há dez anos, era composta por Coriun Aharonian, compositor armênio, que mora no Uruguai, Graziela Parasquevarides, que é compositora grega que agora também mora no Uruguai, mas ela é argentina também, e casada com Coriun, Conrado Silva que durante muito tempo esteve em São Paulo, mas que é um brasileiro já assumido, professor da Universidade de Brasília, Sergio Prudêncio, que a meu ver é um dos melhores compositores jovens de toda a América Latina, das pessoas mais talentosas que circulam por aí. Nós já não tínhamos mais fôlego para manter essa coisa itinerante, em vários países e por isso fechamos as portas.

Essa foto ilustra o Prêmio Nacional da Música, criado pela Valéria Peixoto quando diretora de Música da FUNARTE, que recebi na categoria de musicólogo, em 1996.

Em 1998, uma equipe de um cineasta alemão fez um documentário em longa metragem sobre música mineira e ele precisava de um regente que pudesse reger e tivesse uma cara mineira. Então, quem fez o personagem, o mulato maestro, fui eu.

Quero concluir com duas informações. Uma delas muito rápida que se refere às atividades de criação: de fato, o meu fogo diminuí muito dos anos 70 para cá. Eu descobri que a minha questão não era ficar escrevendo música, que eu até gosto de fazer arranjos de coro, eu até gosto dessas coisas, mas que a minha praia não é composição. Independente disto, eu pude fazer algumas coisas que me deram muito prazer, diria que muito particularmente na área do teatro, onde durante cinco, seis, sete anos, fiz a direção musical do Teatro Ziembinsk. Isso que quer dizer que todas as peças daquele teatro, naquele período áureo do Walmor Chagas, foram feitas com música minha, inclusive uma belíssima versão do “Santo e a Porca”, com o Ítalo Rossi e Zezé Polessa, da qual eu tenho a gravação, mas não passo aqui em hipótese alguma, porque é um xaxado para flauta e zabumba e sei lá o que mais.

Continuei fazendo algumas coisas de caráter experimental e eu gostaria de concluir mostrando um pequeno exemplo de 1971, com uma peça na qual eu uso exclusivamente três materiais sonoros. É uma espécie de enormes temas com variações usando uma estética que na época se falava muito dela, uma composição de eletroacústica pobre.

Quero lembrar que na área musicológica publiquei alguns textos que acredito que causaram algum impacto, não tanto pelo conteúdo específico deles, mas, sobretudo, pelo lado mobilizador. Acho que se algo aconteceu foi porque deu uma balançada no terreno, numa época em que o terreno acadêmico no sentido da universidade esclerosada estava bem voltado para trás. Deu para dar uma sacudida em muitas pessoas e como produto surgiram textos que despertaram interesse bem grande. Eu queria terminar esse nosso encontro com uma peça que dura em torno de sete minutos que se chama *Um x dois*, que está gravada numa antologia de música eletroacústica latino-americana, e numa segunda versão numa antologia brasileira, o que significa que ao menos duas pessoas pensaram que esta peça é antológica. Marcou aquele tempo. Obrigado.