

SÉRIE TRAJETÓRIAS

Palestrante: acadêmico Osvaldo Lacerda

Local: Praia do Flamengo, 172 / 12º

Data: 02 de abril de 2002

Hora: 18h: 30min

Muito obrigado pelas palavras amáveis e, me perdoem, exageradas. Boa noite a todos. Peço muitas desculpas por aquelas duas mancadas que eu dei. Em uma, eu só pude avisar na última hora; depois eu soube que muitas pessoas vieram assistir, mas eu estava com problemas sérios de saúde. Na segunda, faltei por ter realizado na época três operações na vista. Agora já está tudo bem e vamos em frente.

Tentei comprimir ao máximo o que eu ia dizer, mas me disseram que eu tinha de falar da vida pessoal também, e por isso fiz um esboço, um roteiro que vou seguir.

Em primeiro lugar, tenho de falar sobre o meio em que nasci, e falar sobre meus avós, que são de diversas procedências, isso pode ter uma influência até na formação musical. A minha avó materna era carioca, nasceu aqui, foi cedo para São Paulo. Ela era uma pessoa muito divertida, muito bondosa e talvez das pessoas mais francas que eu já vi na vida; falava o que vinha na cabeça. Era verdadeira em tudo e nunca teve segundas intenções; mesmo falando coisas agressivas, todo mundo gostava dela.

Meu avô materno era português da Beira-Alta, que veio jovem para São Paulo e tornou-se comerciante e dono de uma loja de Ceilão. Naquele tempo havia loja da China, loja do Japão, de Ceilão, casas que vendiam artigos importados de uso diário. Quando começaram a aparecer os supermercados, elas foram fechando, inclusive essa loja de meu avô.

Minha avó paterna era caipira de Pindamonhangaba, uma cidade do Vale do Paraíba, em São Paulo. E meu avô paterno era pernambucano do Recife e ele também veio para São Paulo; era professor de Português, de línguas, assim como o meu pai que, antes de se tornar advogado, se dedicou ao magistério. Isto eu acho que herdei de pai e avô paterno, porque tenho muito gosto pelo ensino da música.

Minha mãe era, como se dizia naquele tempo, de prendas domésticas e foi a pessoa fundamental na minha vida e na minha formação. Meu pai era advogado e, como todo brasileiro, queria se encostar a um emprego público, porque teria aposentadoria garantida. Ele se tornou um dos chefes dos Correios de São Paulo. Ele me dizia uma coisa curiosa: que aquele era o único correio do mundo que dava lucro, o de São Paulo. Isso se explica pelo pouco que pagavam aos funcionários, então sobrava!

Minha mãe tinha talento real para pintura, estudou com o famoso Oscar Pereira da Silva, que queria muito que ela se tornasse pintora profissional. Isso chegou aos ouvidos de meu avô. Ela, para ser profissional, precisaria frequentar a escola de Belas Artes e meu avô deu uma palavra de

ordem: "Eu não criei filha para pintar homem pelado!" Então, acabou, pela raiz a carreira de minha mãe! Ela continuou pintando, mas não profissionalmente. Foi também uma cantora muito boa, de ótima formação técnica. Estudou com uma professora russa, que fugiu da Rússia quando houve a Revolução Comunista. Era uma excelente professora. Seu nome era Olga Urbany de Evanoro. Era condessa, mas não dessas pseudocondessas que têm em toda parte do mundo. Ela trouxe toda a sua documentação; foi a soprano estrela da ópera de Moscou. Ela e o marido, Leo, tiveram uma fuga muito aventureira. Ela teve que se fantasiar de soldado, cortar os cabelos e passar no meio das tropas romenas e búlgaras. Eu sei que eles foram parar em Trieste, que naquela época estava sob o domínio da Áustria. Vieram parar no Rio de Janeiro, onde ela ficou doente por causa do calor. Por isso, disseram para eles irem para São Paulo, onde estabeleceram uma escola muito importante de canto. Então, minha mãe tinha uma formação técnica muito boa, era meio-soprano, e cantava melhor do que muita cantora profissional que anda por aí. Isso soa como corujismo, mas não é não. Podem crer que sou objetivo e estou falando a verdade. Ela estudou piano também, mas não se destacou muito. Então, como ela não pôde se realizar, quando eu nasci ela colocou todo seu esforço em mim, e se eu tive condições na vida de me entregar à música, foi graças a ela. Eu venero a sua memória ao máximo.

O primeiro casamento dela não deu certo, e quando eu tinha doze anos de idade, meus pais se separaram. Fiz o curso primário com uma professora particular, o que era possível naquele tempo, não sei se hoje ainda o é. Depois, entrei no Ginásio de Estado, que era a melhor escola de São Paulo, evidentemente gratuita, que tinha esse brilho por causa de um diretor de sobrenome Damí; não me lembro como era o nome dele, sei que ele era de ascendência francesa. Quando o Damí morreu, começaram a abrir Ginásios estaduais em todos os bairros e então o Ginásio do Estado perdeu a importância que tinha. Quando o ministro Gustavo Capanema criou a Maratona Musical, que se efetivou aqui no Rio de Janeiro, a capital do país naquela época, vieram alunos de todos os ginásios estaduais do país e São Paulo tirou o primeiro lugar. Era um desafio de conhecimento de todas as séries, de todas as matérias. Este Ginásio me deu muito boa formação. Eu pertenci à última turma, a de 1942, que pegou cinco anos de ginásio e dois anos de pré: médico, politécnico e jurídico.

Como eu ainda não sabia como iria me dirigir na minha vida, fiz a asneira de fazer o colégio técnico, que se chamava científico, em vez do clássico, que era o que eu deveria ter feito. Não sei como consegui passar em Física, Química e Matemática, isso é um mistério até hoje. Eu passava sempre raspando. Depois, fiquei só me dedicando ao estudo do piano durante dois anos. Meu pai gostava de música e aprovava que eu seguisse a música, mas ele temia as dificuldades de sobrevivência com a música, que já eram grandes naquele tempo. Ele ficou insistindo, me pegando pelo pé e dizia: "você precisa de um diploma!" Eu respondia: "mas eu não quero". Ele dizia: "mas tem de, nem que seja para guardar o diploma numa gaveta! Se a música não der certo, você terá ao quê recorrer." Tanto ele insistiu, que entrei na Faculdade de Direito da USP, a do Largo de São Francisco que, junto com a do Recife, era uma das mais antigas do país, fundada em 1825, por D. Pedro I.

Os primeiros anos de Direito eram muito interessantes, e eu me empenhei a fundo. Até cheguei a fechar em algumas matérias no escrito, o que era uma façanha naquela época. Depois, no terceiro

ano, entrou em cena o processo civil e o processo penal e tudo ficou muito desagradável. Daí em diante, eu comecei a passar em segundas épocas, e cheguei a bater o recorde de só me formar em quatorze anos de Faculdade de Direito. Mas, eu soube depois que tinha outra pessoa lá, um baiano, que me venceu. Ele era tão esquisito! Tinha fanatismo pela família real inglesa e tinha tudo o que se referisse a essa família sem nunca ter visto ninguém dela. Ele gostava tanto da Faculdade que, quando eu saí, ele continuou lá, até completar quinze anos de Faculdade.

Fiquei muito feliz de me livrar da Faculdade e o diploma está no fundo de uma gaveta. Ele estava envelhecendo e o coloquei em um quadro, pendurado na parede.

Na Faculdade de Direito, quando comecei o terceiro ano, sentou-se ao meu lado uma moça, e foi amor à primeira vista. Pouco tempo depois, me casei com ela, antes de terminar a Faculdade. Foi uma decepção completa, e acabamos nos desquitando dois anos e quatro meses depois, que valeram vinte e quatro anos! Depois, foi confirmado o divórcio.

Fiquei “à solta”, vinte e quatro anos solteiro, só me dedicando à música, até que o destino me deu, como uma grande dádiva, uma figura que está aqui presente, a Eudóxia de Barros, que é a minha cara metade. Eu digo que ela não é a minha cara metade, mas é a minha cara dois terços e, às vezes, sete oitavos.

Então, é só isto que eu tenho a falar sobre a minha vida particular.

Muito importante para mim foi também, aos meus dezoito anos, a questão religiosa. Minhas duas famílias, Costa e Lacerda, são de formação católica, e a mãe de minha mãe se empenhou muito para que eu fizesse Primeira Comunhão, Catecismo, etc. Minha mãe, que era muito inteligente e não gostava de se ligar a convenções, acabou estudando o Espiritismo e eu acabei derivando para esse lado. Tive a sorte de, aos dezoito anos, ter conhecimento da Filosofia Yogue, na qual encontrei respostas para todas as dúvidas que todo adolescente tem, e isso me tranquilizou para o resto da vida. Sei que existe reencarnação; tive experiências muito íntimas, que prometi não contar a ninguém, e também provas da existência do Carma. Tive experiências do carma com membros da minha família, que “aprontaram” e, não demorou muito, pagaram. Eu mesmo passei por essas experiências. Se você vai contra as leis de Deus, você apanha na cabeça nas mesmas condições.

Vou abordar a parte que acho que interessa mais, a minha vida musical. As primeiras lembranças que tenho são de quando minha mãe se sentava ao piano e tocava muito gostosamente peças como a *Primavera*, de Grieg, a *Primavera*, de Sinding, o *Romances sem palavras*, de Mendelssohn, que até hoje tenho no coração. São verdadeiras jóias.

Como ela tocava piano, eu tive muito mais relação com a família Costa, de minha mãe, do que com a Lacerda, de meu pai, que é antimusical por excelência. O único outro membro que se dedica à música erudita e profissional é a Diana Lacerda, que fez parte da orquestra do Roberto Duarte, aqui presente. O mais de que os Lacerdas gostam é do jazz. Até aí, eles vão. Na família de minha mãe se fazia muito mais música. Ela e três tias, além de minha avó, todas tocavam piano, cantavam. Foi este meio que me voltou definitivamente para a música. Aos nove anos comecei a estudar com uma

professora de nome Ana Veloso de Resende. Ela teve um acidente quando estava se dirigindo para ser madrinha de casamento em Pindamonhangaba, na antiga estrada São Paulo-Rio, e teve de amputar uma perna. Ela ficou vivendo o melhor que podia, mas parou de ensinar piano.

Passei para outra professora, Maria dos Anjos Oliveira Rocha, e a essas duas bondosas pessoas eu devo duas coisas, uma negativa: elas não conheciam a técnica do peso de braço e eu fiquei com o braço endurecido que nem um pedaço de madeira no fim desse curso; outra, positiva: elas me ensinaram a tratar do piano com carinho e a valorizar a sonoridade, mais do que a técnica digital. Aprendi a por a mão no piano e a tocar desde o fortíssimo até o pianíssimo, coisa que hoje em dia é difícil de ouvir. Mesmo os pianistas estrangeiros, às vezes, exibem muita técnica, quanto mais depressa melhor, mas tocar música mesmo, com a sonoridade certa, está cada vez mais raro. Elas me ensinaram o valor disso, que eu aplico na composição e no julgamento dos outros pianistas.

Depois, eu fui estudar com o professor Kliass, um dos mais famosos de São Paulo. Por falar nisso, os três maiores professores de São Paulo eram o Fritz Jank, o Kliass e o gaúcho Guilherme Fontainha que os alunos, caçoando por ele ser de ascendência alemã, falavam “Guilherme Von Tainha.” Os três professores morreram no mesmo ano, 1970, uma “liquidação geral” desastrosa.

Antes de sua morte, estudei com o Kliass, mas eu já tinha defeitos e ele me deixou três meses fazendo ginástica de relaxamento, sem colocar a mão no piano. Só depois é que eu comecei a tocar. Fiquei dois anos com ele, até que iniciei o estudo de composição com Camargo Guarnieri. Já na segunda aula, Guarnieri me disse: “pare com esse piano. Você jamais vai ser pianista!” Eu nunca tive vontade de ser pianista, queria me tornar um bom acompanhador de cantores e foi a única coisa que eu exerci profissionalmente, além do magistério. Eu acompanhava os cantores, ensinava solfejo a eles e ganhava uns cobres. Mas percebi que o conselho do Guarnieri tinha muita razão de ser, porque ele me disse: “Pare com o piano, você já tem conhecimento suficiente para fazer composição para piano, então, dedique esse tempo do piano para a composição!”

Passei, então, por um vexame. Fui comunicar a questão ao professor Kliass, que sempre me tratava muito bem, era muito educado. Eu lhe disse: “professor, a conselho do Guarnieri e também por autocrítica, eu sinto muito, mas vou parar de estudar com o senhor.” Ele ficou me olhando fixo, como quem dissesse “graças a Deus que ele para.” Resolvi estudar com Guarnieri, mas, para mim, ele era uma pessoa estratosférica, muito acima da minha pobreza de conhecimento. Não devo me esquecer que estudei com um professor de Harmonia chamado Ernesto Kierski, que me ensinou harmonia pelo “Cargo Pedron”, um livro absolutamente superado, e também me ensinou contraponto à moda dele. Guarnieri me disse para nem mencionar o nome do Ernesto no meu currículo. E eu disse a ele que, mal ou bem, devia a Kierski os meus primeiros conhecimentos de Harmonia e de Contraponto e, por isso, eu tinha obrigação de citá-lo. Guarnieri me mandou fazer como bem entendesse.

Tive uma fase autodidática de composição, que acho que acontece com todos, e escrevi várias coisas, principalmente canções, mas também algumas peças para piano. Depois que eu tive umas aulas com Guarnieri, joguei as peças instrumentais fora, guardei algumas canções, nas quais fiz uma revisão mais tarde, e elas estão sendo cantadas por muita gente. Quando alguém me entrevista

e pergunta quantas fases eu tenho, questiono porque eu teria que ter fases, e me dizem que todo mundo tem, mas eu retruco que tenho uma fase única do ponto de vista estilístico. Só que foi melhorando a técnica. Mas, da primeira à última nota, eu sempre fiz música de caráter brasileiro, o que é uma coisa natural. Agora, eu digo que tenho duas fases: a autodidata e o aprendizado com o maestro Guarnieri. Foi curiosa a maneira de como eu cheguei a Guarnieri. Eu tinha muito medo de que ele não me aceitasse. Então, em primeiro lugar, falei com um primo meu, que por sua vez era muito amigo do filho do Guarnieri, o Mário, para este falar com o pai a meu respeito. Depois, foi-me dito que eu podia procurar o Guarnieri. Mas o que me levou a isso é que foi interessante.

Havia um compositor, em São Paulo, que estudava com o professor Koellreutter; esse moço chamava-se Willy de Sousa Castro. Também era pintor e desenhista, e havia composto, com o Koellreutter, um *Quarteto de cordas*. Ele havia conseguido que o Quarteto Haydn, que era o nome que tinha o atual Quarteto de São Paulo, tocasse o quarteto dele gratuitamente no auditório da Escola Caetano de Campos, no centro da cidade. Ele me procurou, se apresentou e disse: “olha, eu tenho essa grande oportunidade na vida, e não a quero perder, mas eu não tenho programa para o Quarteto, você tem duas canções?” Eu disse: “tenho, e mais do que duas.” “E o Quarteto?” Respondi: “eu nunca escrevi para instrumento de cordas!” Ele disse: “mas faça o Quarteto.” Como gosto muito de desafios, eu disse que iria fazer o quarteto. Ele me deu o prazo de um mês. Eu disse: “mas isso é demais, demais de pouco!” Ele respondeu: “ainda assim, faça!” Comecei a fazer o que hoje chamo de *Quarteto nº1*, em uma base de oito a dez horas por dia, e eu tinha uma sensação de que meu cérebro estava fritando. Consegui acabar em tempo hábil, mas eu vi o quanto precisava de uma técnica. Foi isso que me fez procurar Guarnieri. A propósito, esse Quarteto já tem duas gravações, uma do Quarteto de Cordas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e a outra pelo Quarteto Prentki, da Alemanha.

Guarnieri me recebeu; foi muito lacônico, como tinha de ser, e escreveu uma melodia, na hora, num papel. Ele disse: “está aí uma melodia.” Eu disse: “é uma melodia modal, não é?” Ele respondeu: “é uma melodia no modo lídio. Harmonize para piano.” Eu perguntei: “aqui na escrivadinha? Eu vou para o piano.” Ele respondeu: “não pode, tem que ser aqui.” Então, eu disse: “mas eu nunca fiz isso na minha vida, maestro!” Ele falou: “mas faça agora.” “Não dá. Dê-me outro trabalho, Maestro, porque esse aí eu não sei fazer.” Então, ele me passou variações sobre a *Mulher Rendeira*. Abriu o “Ensaio Sobre Música Brasileira”, do Mário de Andrade, me fez copiar e mandou eu trazer em uma semana “pouca coisa”, doze variações! Doze variações para quem nunca tinha escrito variações! Eu consegui fazer, a duras penas, três e lá fui para a aula. Ele me olhou e disse: “está uma porcaria, jogue fora isso. Eu aceito você como aluno, embora essas variações sejam muito rudimentares, mas eu vejo que você tem jeito para a coisa.” E assim eu comecei.

No início, ele me cobrou trezentos cruzeiros, o que seria mais do que trezentos reais atualmente, já era um preço astronômico. Eu não discuti e apertando os cintos, consegui pagar duas ou três aulas a ele. Depois, eu soube que ele fazia isso só para experimentar o aluno, porque ele não cobrava esse preço.

Uma vez, eu estava no saguão do Teatro da Cultura Artística com minha mãe, esperando o concerto, e lá estava Guarnieri com um grupo de pessoas; ele me fez um sinal. Eu fui andando e ele apontou para minha mãe. Ele falou com ela algumas palavras e daí a pouco ela veio chorando de emoção, dizendo: “olhe, o Guarnieri falou que você não precisa lhe pagar mais nenhuma aula, ele vai lhe ensinar de graça! Mas, você vai ter de trabalhar “duro” com ele.”

Agora, falo do processo de ensino do Guarnieri. Antes de qualquer coisa é preciso desmentir algo que corre sobre o ensino de Guarnieri. Muita gente acha e diz que ele obrigava os alunos a escreverem música de caráter brasileiro. Nada mais longe da verdade, é ao contrário: é porque a gente queria escrever música de caráter brasileiro que procurava o Guarnieri. Ele nunca procurou influenciar esse estilo pela simples razão de que quem já tinha esse estilo é que o procurava. Era ele que mandava o que se tinha de fazer. Ele começou me dando umas invenções a duas vozes para instrumentos. Então, ele escolhia temas de “Ensaio Sobre Música Brasileira”, e também daquele conjunto de “Melodias Registradas Por Meios Não Mecânicos”, um livro que fora impresso pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo, dirigida por Oneida Alvarenga, e que hoje é um livro esgotado, mas excelente. Guarnieri coletara na Bahia uma infinidade de músicas lindíssimas de rituais afro-brasileiros. Ele tirava dali alguns temas. Eu primeiro lugar, fiz para flauta e fagote, depois para clarineta e trompa, depois para oboé e fagote, enfim, para várias instrumentações. Em seguida, ele passou para instrumento de cordas, depois, para metais, abrangendo o que fosse possível de instrumentos. Logo depois passou para três vozes. E com isso ele produzia um triplo efeito. A gente se avizinhava mais com a música brasileira folclórica, a gente trabalhava o contraponto, e ia conhecendo os instrumentos, suas características e possibilidades.

Depois, ele escolheu poesias para eu fazer músicas de canto. Guarnieri, ao contrário de muitos compositores de composição que valorizam muito mais o instrumento do que a voz, valorizava a ambos. Ele dizia que o compositor tinha de saber escrever para todos os instrumentos, e que a voz era um instrumento que a gente carrega consigo e que, por isso, é mais natural. Então, você tem de aprender a escrever para a voz. Ele mesmo corrigia a melodia, porque pedia que não fosse muito óbvia. Vocês podem ver que ele tem composições plenamente tonais onde, de vez em quando, ele coloca um intervalo diferente, que não faz parte da escala e que soa bonito. Se a melodia estivesse óbvia demais, ele pedia para dar uma “torcidinha”, mas sem desfigurar a melodia. E a própria composição dele confirma esse raciocínio. Na parte rítmica, ele corrigia, na parte contrapontística, também, e quando começávamos a fazer música de canto, ele corrigia, mas a harmonia, ele não gostava de corrigir. Dizia que para a gente formar uma harmonia pessoal, tinha de trabalhar ao piano. “Vá procurando um jeito de que você gosta, vá harmonizando músicas do folclore, até você formar seu estilo próprio, mas se você me trazer uma coisa feia que nada tem a ver com o contexto, aí eu corrijo.”

Interessante é que Guarnieri ia soltando o aluno aos poucos. Ele tinha fama de tirar a personalidade do aluno, o que não é verdade. Eu tive a paciência de lhe obedecer sempre, e ele ia me soltando aos poucos. No fim de dez anos, quando eu estava na orquestração, havia um diálogo muito amigável. A gente trocava ideias a respeito do que estava escrito. Muitos alunos não tinham paciência com essa rigidez dele e se queixavam: “ele está tirando a minha personalidade.” E abandonaram o Guarnieri. Eu sei que muitos deles estão arrependidos porque não têm técnica para compor.

Depois ele foi entrando em outras formas de variações e eu voltei à *Mulher Rendeira*, só que, dessa vez, orientado por ele. A primeira orquestração que ele me mandou fazer foi da *Mulher Rendeira* que o nosso amigo Roberto Duarte regeu. Isso foi com orientação do Guarnieri. Nas orquestrações, ele fazia o aluno orquestrar as próprias obras para piano, porque dizia que a música já estava feita. Era só passar do piano para a orquestra.

Com ele, sempre foi tudo muito bem, e Guarnieri me deu uns conselhos logo na primeira aula. Sinceramente, não me lembro de todos, mas alguns eu fixei. “O trabalho da composição é mais ou menos igual ao do instrumento. Vamos tomar como exemplo o piano. Se um pianista para um dia de praticar escalas, arpejos e técnica em geral, depois ele vai precisar de dois dias para recuperar o que deixou de fazer. Na composição é a mesma coisa. Nem sempre você vai estar inspirado. Quando tal acontecer, pegue uma melodia qualquer e faça um contraponto em cima. Faça canto fino embaixo, faça canto fino em cima.” E assim, eu cumpri o mandato dele. Creio que deu muito bom resultado. O outro conselho foi: “quando você fizer apresentações públicas, todo mundo vai querer apoiar você para depois, se você se tornar um compositor de verdade, dizer: “ah! Fui eu que estimulei o Lacerda.” Quando você começar a se firmar, e a sua cabeça começar a subir acima da média, todo mundo vai dar “tiro” em você. Críticos, amigos falsos, intérpretes, músicos, compositores ignore. Suba tão alto que você não poderá ser atingido.” Esse foi um conselho precioso. Depois de dez anos de estudo com Guarnieri, numa rara demonstração de honestidade, ele me disse: “bom, você aprendeu comigo. Agora você precisa aprender com outros compositores, para ver a composição de outro ângulo.”

Ele esteve nos Estados Unidos, e me disse que eu iria ganhar uma Bolsa de Estudos da “John Simon Guggenheim Memorial Foundation”. Eu nem sabia que existia essa fundação. Ele me disse: “você vai estudar lá com o Victorio Giannini, que é muito meu amigo e bom músico, e depois com o Copland. Você deve mandar uma carta à Fundação, solicitando uma bolsa de estudos. Eles vão lhe pedir que você mande músicas suas”, e assim foi feito. A Guggenheim me respondeu, dizendo que eu mandasse os rolos, porque naquele tempo não havia esses gravadores pequenos, era gravador de rolo, muito incômodo. Mande dois ou três rolos; e eles aceitaram; e lá fui para Nova York. Fiquei tendo aulas com o Giannini e depois com o Copland que me conseguiu uma bolsa de estudos no curso de Inglewood.

Não posso dizer que tenha propriamente aprendido com esses dois compositores, porque fiquei valorizando mais o método Guarnieri, que nos ensinava a planejar a música antes de escrever a primeira nota. Ele dizia: “vem um tema na sua cabeça, mas não se atire a fazer as notas, faça um plano, sonata é uma coisa, tema e variações é outra. Faça o plano para melhor aproveitar essa melodia que nasceu na sua cabeça.” Assim, a gente dava um passo sabendo que o anterior estava seguro. Economizava energia e cabeça. Sempre trabalhei assim, dessa maneira que ele ensinou. Já o Giannini e o Copland tinham um processo oposto. Ao fazer um movimento sonata, fazer tudo o que vem à sua cabeça. Mesmo que esteja ruim, faça completo. Aí você volta, corta, acrescenta, muda, joga um pedaço fora e, depois disso, a música fica pronta. Eu não me dei bem com esse processo. Isso é uma questão meramente individual, e o que vale é o resultado final, feito de uma maneira ou de outra. Mas eu prefiro mil vezes o processo do Guarnieri. É mais econômico, poupa tempo e energia mental.

Muita gente me pergunta de onde vem a minha inspiração. Isso depende do compositor. Para alguns, a inspiração começa com uma sucessão de acordes (são os voltados mais para a harmonia); para outros, começa com um som de instrumento na cabeça e daí ele deriva a melodia. Para mim, invariavelmente, sempre foi um fragmento melódico que primeiro aparece. Então, vou desenvolvendo. Como o Guarnieri dizia: “compor é só trocar as sílabas. Fica "por + com", por uma coisa com outra, e com nexos. Isso é a composição.” Eu achei muito interessante essa frase dele.

Guarnieri não se limitou a me ensinar a técnica. Logo no princípio, quando fiz as primeiras orquestrações, ele me obrigava a ir ouvir os ensaios, com a partitura na mão. Ele me fazia ouvir as regências dele em programas de música internacional ou brasileira, sempre que possível levando a partitura. Eu me sentava sozinho na plateia; depois ele me fazia sentar dentro da orquestra para eu ouvir o ambiente, para ver como aquilo se processava. Isso foi um princípio fantástico. E quando eu faltava, era aquela senhora “bronca.” Como já lhes contei, ele me ensinou durante dez anos gratuitamente. Uma ocasião ele me disse: “olhe, há duas coisas que funcionam: composição ensinada em classe não dá resultado; a composição tem de ser aprendida com um contato pessoal direto, de professor com aluno.” A outra é: “não se pode marcar aula para composição. Eu não posso exigir que você me venha com essa peça pronta para a próxima semana. Quando ela estiver pronta, você me telefona e a gente combina a hora.” Ele nunca negou uma aula, exceto quando estava em turnê regendo as composições dele em outras cidades do Brasil ou no exterior. Ele nunca se atrasou numa aula, que era dada numa sala de sua casa ou, mais tarde, em um estúdio próximo à sua residência.

Quando voltei dos EUA, eu estava empolgado com o estudo e tive umas aulas de viola com o Professor Johannes Oelsner, mas não me acostumei com aquela posição torta e não houve jeito, me dava dores nas costas e eu também não tinha tanto entusiasmo, era mais para ter um conhecimento. E tive só meia dúzia de aulas. O Oelsner gostava muito de conversar, então uma hora se transformava em quinze minutos com a viola. E, além disso, eu não tinha inclinação para o estudo do instrumento de cordas, e parei.

Estudei canto, mais ou menos na década de 40 para 50, tomei umas aulas com a dona Olga Ivanov, a professora de minha mãe. E eu dizia à minha mãe, que insistira em eu aprender canto: “mas, mãe, eu não tenho voz para ser cantor!” Ela respondia: “não é isso, você deve aprender a técnica vocal, você gosta de escrever canções e tem de saber as limitações do cantor, até onde ele pode ir nos agudos, e assim por diante.” E assim fui estudar com dona Olga, mas depois de dois anos de estudo, ela teve a infeliz ideia de querer cantar comigo o *Dueto*, de Don Giovanni. Depois de umas tentativas, ela, uma senhora aristocrática, finíssima, que estava com cerca de setenta e poucos anos (eu não podia me entusiasmar com uma senhora daquela idade) dizia que eu tinha de por mais calor na música. Eu disse: “mas, eu não estou aqui para ser cantor, eu quero aprender técnica.” Ela dizia: “ah! Mas, você tem de cantar o *Dueto* do Don Giovanni. Faz de conta que eu sou uma moça, e você declara amor a ela.” Eu tentei, mas não consegui, ela então disse: “Osvaldo, pare de estudar canto, você já sabe o suficiente para fazer composição.” Essa foi a minha última aula de canto.

Quando minha mãe soube disso propôs: “vamos experimentar aqui”. Sentou-se ao piano e começou a tocar o acompanhamento da *En questa tomba*, de Beethoven. E ela falava: “Osvaldo,

ponha emoção nisso!” Eu respondia: “mamãe, eu não sou cantor, eu já disse a você porque eu fui aprender canto.” Ela fechou o piano e finalizou: “você tem razão, chega!” E assim acabou o meu estudo de canto.

Agora, vou falar do magistério. Eu tive alguns alunos principiantes, que minha professora de piano me mandou porque estava sobrecarregada de alunos. Ela queria me tornar seu assistente. Três alunos eu tive, até perceber que eu não tinha paciência para ensinar piano, e nem mesmo inclinação para esse tipo de ensino. Então, pedi desculpas a ela e nunca mais ensinei piano na vida.

A respeito da magna questão do nacionalismo, para mim sempre foi uma coisa natural. Eu não consigo admitir que um compositor brasileiro repita o que já foi feito centenas de vezes na Europa. E também não acredito naquela famosa frase, que atrapalha tudo: "A música é uma linguagem universal". Não considero, felizmente, a música uma linguagem universal. Eu diria que é uma linguagem nacional entendida universalmente, porque não preciso falar russo para entender a música de Tchaikovsky, etc. Nesse sentido, ela é universal. Mas no sentido de idioma, de linguagem, felizmente ela não é universal, porque ficaria extremamente chata. E é mais ou menos o que está acontecendo com a música popular, com a invasão dessa ignomínia chamada *rock and roll*, que, aliás, era muito engraçadinha no princípio, eu gostava daqueles primeiros *rocks*, inclusive até os do Elvis Presley, mas depois o tal *rock* degenerou de uma maneira incrível. Está dominando o mundo, se espalhando até no Oriente e na Rússia. E matando as músicas de cada um desses países, o que é lamentável e triste. Até na Espanha, que é tão nacionalista e provinciana, também o *rock* domina. Houve aquela famosa brigalhada, feia e ridícula, de um lado os compositores nacionalistas e do outro os que se intitulavam “da vanguarda.” Houve muita discussão e muito debate, nos quais eu tomei parte e até gastei muita energia, defendendo isso e aquilo.

Falei ao Guarnieri e ele disse: “eu já disse para você não entrar nisso. A melhor maneira de você debater é ficar em casa e compor, o melhor e o mais possível.” Desde então, segui a regra de Guarnieri e nunca mais debati. Uma coisa é uma troca serena de opiniões, e outra é um debate inflamável. Em assuntos até domésticos eu repudio a discussão, porque não leva a nada; a não ser quando se trata de um princípio ou de uma pessoa a defender. Quando o debate termina, cada participante está mais convencido da própria opinião! Por que debater, então?

Eu fazia música brasileira desde as minhas tentativas autodidatas e sempre fui nacionalista, nunca mudei de caminho. A respeito do compositor, eu prezo mais a independência, a autocrítica. Jamais me prendi a uma onda como apareceram, por exemplo, a do dodecafonismo, da música concreta, aleatória, etc. Isso não dá bom resultado porque o compositor vai atrás da onda e, de repente a onda acaba, e ele fica falando sozinho. (Há vários exemplos entre os compositores nacionais).

Quanto às sociedades musicais em que eu trabalhei em São Paulo, foram cinco, que visavam advogar para a música brasileira. A primeira foi uma sociedade fundada pelo meu professor de harmonia, Ernesto Kiersk, na qual ele pôs o nome de “Mobilização Musical da Juventude Brasileira.” Ele me convidou para ser tesoureiro, e fizemos muitos concertos. Depois, quando eu estava um pouco mais firme, já havia sócios e apoio da imprensa que, por incrível que pareça,

naquele tempo apoiava qualquer movimento a favor da música erudita. Então, eu criei um departamento de música brasileira dentro dessa instituição e assim fizemos alguns concertos, mas depois, o entusiasmo dos componentes da diretoria foi-se esfriando e ela foi fechada.

Mais tarde foi fundada a “Sociedade Paulista de Arte”, da qual eu fui diretor artístico. Também fizemos uns concertos muito bons, graças aos “Diários Associados”, que nos cederam seu ótimo auditório, que ficava no centro de São Paulo, na Rua Sete de abril, mas aí foi só música internacional e brasileira.

Finalmente, em 1961, alunos de Guarnieri fundaram a “Sociedade Pró Música Brasileira”, que durou de sua fundação a 1966. A Câmara dos vereadores nos destinou uma verba que daria para comprar um imóvel; inclusive, tínhamos projetado para essa verba comprar dois apartamentos pequenos. Um seria a sala de reunião da diretoria, onde ficariam os arquivos, e a outra seria para alugar e fazer render alguma coisa. Mas, aquele que foi o melhor prefeito de São Paulo, Prestes Maia, vetou, parece que ele não era muito chegado à cultura. Então, nós desanimamos e a instituição fechou.

Dezoito anos depois, resolvemos reabrir essa sociedade e essa sua segunda fase durou um ano. Houve muita discussão na diretoria. Lá havia um cidadão que não fazia nada, mas era muito inflamado, fazia milhares de projetos, ficava zangadíssimo quando a gente não os aprovava porque eram mirabolantes. Então, houve uma quebra. O cidadão continuou como presidente e essa sociedade, como era de se esperar, soltou as vascas da agonia, e fechou.

Foi então que fundamos o “Centro de Música Brasileira”, mas esse com gente muito mais firme. Resolveram me tornar presidente da sociedade, vice-presidente é Eudóxia de Barros, primeira secretária Helena Marcondes Machado e segundo secretário Nilson Lombardi, que é compositor e mora em Sorocaba, mas vem sempre a São Paulo para nos ajudar. Chegamos a fazer 200 concertos. O mais recente aconteceu em 25 de maio de 2002. Resta saber que sobrevivemos às custas do quadro social. Este, naquele fogo de palha que infelizmente caracteriza os brasileiros, chegou a ter 450 sócios. Tive a infeliz idéia de pegar a lista de compositores do Brasil, inclusive esses que estão começando, e mandar um convite para eles entrarem de sócios e mandarem suas músicas. Responderam cinquenta e dois compositores. Alguns entraram para sócios e outros, mais econômicos, não entenderam. Mandaram uma tonelada de música, que está no porão da minha casa. Eles não viram que não dava para fazer cinquenta e dois compositores num programa, e começaram a reclamar: “estou pagando, quero que toquem a minha música!” Não tinham paciência de ver que a coisa era a longo prazo. Parece que as senhoras eram mais sensíveis nesse ponto, mas recebemos cartas insidiosas, se não malcriadas, de algumas compositoras que majestosamente se retiraram do quadro social.

Enfim, esse quadro de 450 sócios foi minguando cada vez mais e hoje temos cento e vinte sócios, o que, curiosamente, era a média das sociedades que eu mencionei anteriores a essa. Parece que daí não passa. Mas graças à boa vontade da “Sociedade de Cultura Inglesa”, que nos cede seu excelente auditório com um ótimo piano, iremos passar a marca dos duzentos concertos. Temos bons participantes, amadores ou semiprofissionais que estão começando. Antes deixávamos o

repertório à escolha do intérprete, mas agora somos mais exigentes e pedimos que eles não incluam no programa música muito tocada e façam um repertório abrangente, desde o antigo até o contemporâneo. E assim tem sido feito, com um bom resultado. Já fizemos onze ou doze concursos, que são nossas melhores produções, porque vêm muitos candidatos. Já aconteceram cinco concursos de piano e seis de canto, que são os mais bem sucedidos, e um de flauta. Agora, estamos nos movimentando porque precisamos de verba para lançar um outro concurso. Muitos desses certames foram realizados graças ao Edino Krieger aqui presente, que estava na FUNARTE e aprovava o nosso projeto. Não era muito dinheiro, mas o suficiente para se ter muito bom resultado com ele. Mais uma vez, Edino, obrigado pelo seu apoio.

Para encerrar, eu gostaria de tocar pequenos trechos em CDs, apenas para dar uma ideia do meu ponto de vista sobre a composição. Como falei, acho que o compositor não deve se prender a ondas ou a dogmas harmônicos. Então, dependo da minha vontade, do que julgo mais adequado, da inspiração que veio sabe-se lá de onde. Trouxe cinco exemplos, um de cada estilo harmônico. A minha primeira canção, seria o *Opus 1*, se eu numerasse as composições; trata-se da *Minha Maria*, totalmente tonal e que foi feita quando eu li os versos de Castro Alves que fazem parte da coleção “Vozes D'África”. São cinco quadrinhas muito bonitas. Os intérpretes são Tomasino Castelli (tenor) e Eudóxia de Barros (piano). A segunda, para desespero dos cantores, foi feita em cima de escalas de tons inteiros. Chama-se *Rotação* e foi escrita por um poeta na sua fase final, Cassiano Ricardo, que é um poeta que eu musiquei e admiro muito. O poema faz parte daquele livro “Jeremias sem chorar”, onde ele muda muito o estilo pelo qual é mais conhecido. Tem três estrofes iguais, que falam da esfera que gira em torno si mesma e fica se repetindo; é bem “moderninha”. O piano sempre repete o mesmo acorde, dentro das possibilidades de tons inteiros, que todos sabem que foram estreadas por Debussy na música erudita ocidental. Começa repetitiva, depois vai se esticando para o agudo, e o grave, até chegar a um ponto culminante, após o qual vai se “encolhendo” até terminar como começou. A cantora, excelente, ganhou o penúltimo concurso de canto do “Centro de Música Brasileira.” É uma excelente meio-soprano e está se destacando muito na ópera. O que, aliás, é a única opção que pode render algum dinheiro para os cantores. Mas ela também é uma excelente cantora de câmara, e faço votos que ela continue nesse ramo. Ela se chama Denise de Freitas, e a acompanhadora é a Eudóxia.

Houve uma orquestra, há muitos anos, chamada “Orquestra Filarmônica de São Paulo”, que foi iniciativa particular. Quem acompanha o movimento musical está a par. Essa orquestra era uma espécie de fênix, morreu e renasceu algumas vezes e no último estertor fez uma série de concertos. Uma vez, telefonaram lá para casa e disseram: “maestro, você tem alguma coisa nova para incluir no programa?” Eu contei que tinha acabado de compor *Quatro peças modais*, para orquestra de cordas. “Ah, então posso ir buscar?” Eu respondi: “não, a locação está na Casa Record.” E assim foi feito. A peça deu um bom resultado; o regente, Erich Bergel, estava muito determinado em completar a “Arte da Fuga”, de Bach. Essa era a grande ambição da sua vida. E terminou. Antes do concerto, me telefonaram da secretaria dessa orquestra e me informaram que tocavam na quarta-feira e repetiam o concerto na sexta-feira. Como a orquestra ia tocar duas vezes, a Ricordi pediu 600 cruzeiros. “Mas nós não temos fundos em caixa. O senhor não pode deixar as duas apresentações por 300?” Se eu dissesse que não, eles tirariam a obra do programa, então, eu permiti a proposta deles. Telefonei à Ricordi e disse que ficava assim. “Olhe senhor Lacerda, o

senhor precisa aprender a cobrar dessa gente.” Eu respondi: “prefiro que toquem minha música, a ganhar 300 cruzeiros.” E assim ela foi apresentada duas vezes. Mas nesse programa, o Nelson Freire, por quem eu tenho o maior respeito, tocava o *Concerto n° 2*, de Saint-Saëns; músicos da orquestra viram e me testemunharam o seguinte: quando acabou o concerto e Nelson Freire saiu do palco, a diretoria da orquestra foi lá e deu a ele um cheque de quinze mil cruzeiros. E não tinha dinheiro para me pagar 300! Isso mostra a maneira diferente de como se trata o intérprete e o pobre do compositor.

A próxima obra que iremos ouvir, como diz o próprio nome, é mais de caráter brasileiro, o 3º movimento das *Quatro peças modais*; o lídio, usado da maneira como se usa no Brasil. Uma explicação errada, mas fácil de entender: fá maior com si natural. Esta gravação foi feita nos EUA, com a “Orquestra de Câmara de Manhattan”, regida por Richard Clark. Eu tenho uma gravação com melhor interpretação, mas é em Lp e seria muito complicado trazê-lo na bagagem. Essa interpretação, que eu acho mais gostosa, tem regência de Camargo Guarnieri com a “Orquestra Sinfônica da USP.”

Esqueci um aspecto do meu magistério e devo ao José Maria Neves ter me lembrado deste ponto. É que, às tantas, o Guarnieri me nomeou assistente dele. Assistente significava repassar Harmonia, Contraponto e Análise com os alunos de composição dele. A partir de então, todos os alunos do Guarnieri passaram por mim. Isso aconteceu com o Almeida Prado, com o Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, com o Nilson Lombardi e com vários outros. Então, despencou em São Paulo a ilustre figura de Marlos Nobre, que ninguém conhecia, e foi ter aula com o Guarnieri. O Guarnieri me disse: “Osvaldo, você pega esse Marlos e começa da estaca zero, com o solfejo.” Eu respondi: “mas ele deve saber solfejo.” Guarnieri reforçou: “faça da estaca zero como estou dizendo, com o solfejo.” Então, chegou o Marlos na minha casa, sentou-se ao piano e eu comecei da estaca zero, até com compassos de semibreves e mínimas, depois semibreves com pausa. Era um quadro cômico porque ele estava louco da vida, parecia que soltava fumaça pelo corpo inteiro. Ele saiu danado da vida e eu vi que era impossível começar da estaca zero. Eu disse ao Guarnieri: “olha, maestro, o moço já sabe de trás para diante solfejo. Ficou até ridículo dar essas aulas, ele ficou bravo.” Guarnieri respondeu-me: “então, comece com a Harmonia.” Constatei que o Marlos conhecia Harmonia muito bem, quando eu dei essas aulas iniciais com o Hindemith, que é o livro que eu uso. Depois, ele desapareceu; esteve em São Paulo devido a uma Bolsa de Estudos que lhe foi dada pelo casal Médici, que era muito amigo de Guarnieri. Com uma atitude muito própria do Marlos, ele foi-se embora sem agradecer ao Guarnieri, nem a mim pelas poucas aulas que lhe dei, e nem ao casal Médici.

Acho que ajudei um pouco esses compositores a entenderem a música, e eu digo uma coisa: há muitos compositores que não põem o nome do professor das matérias teóricas e, para muitos pianistas que passaram pela minha mão, só os que valem são os professores de piano. Agora há compositores que tiveram aula com o Guarnieri, em um curso que ele deu no Conservatório Dramático de meia dúzia de aulas, e dizem que estudaram composição com Camargo Guarnieri, porque dá *status*!

Agora ouviremos um exemplo de música atonal, mas com atonalismo livre, não o dodecafônico. Ele é um pequeno choro e um pequeno estudo para as oitavas de mão esquerda. Quem toca é Isabel Mourão. Paulo Afonso de Moura Ferreira foi, durante muito tempo, presidente da “Sociedade Brasileira de Música Contemporânea”/SBMC. Paulo Afonso terminou a vida de uma maneira muito trágica! Ele, que ajudou a tanta gente, ficou esquecido lá em Brasília. Teve um derrame e ficou completamente imobilizado. Para se comunicar com a esposa, eles combinaram um piscar de olhos, uma das poucas coisas que ele ainda movia. Era um verdadeiro morto-vivo e esse suplício durou uns dois anos. E, no caso, felizmente ele veio a falecer; os jornais não deram uma notícia. Eu pedi que dessem a notícia, mas os jornalistas diziam que não o conheciam. Indo à Alemanha com frequência, ele favoreceu alguns compositores, conseguindo editores para eles, inclusive para mim. Então, um regente de percussão chamado Siegfried Fink, que rege o conjunto de percussão de Würzburg, na Alemanha, gostou das minhas *Três miniaturas*, para percussão e fez imprimir pela Schott. Chamava-se *Três Miniaturas* mas, para dar maior caracterização à obra, eles pediram-me que eu desse o nome de *Três Miniaturas brasileiras*. É uma peça curta, com um total de cinco minutos, eu não me lembro do nome dos movimentos, mas o segundo chama-se *Sambinha dodecafônico*. Esta foi uma das vezes em que eu usei o dodecafonismo, sempre com intuito humorístico. Por exemplo, eu fiz umas peças para piano chamadas *Cromos*; o quinto caderno da obra tem ventilador, tem máquina de escrever, tem metrônomo, que é uma máquina fria. Aqui, foi a primeira vez que eu usei frigideira, e parece que lá eles gostaram muito dela e a incorporaram ao instrumental deste conjunto. Esta obra usa vinte instrumentos diferentes, que aparecem ora um, ora outro. São só quatro os executantes, vão trocando de instrumentos.

- Agora vamos para a segunda parte que são as perguntas do público, porque não é a toda hora que temos o Osvaldo Lacerda aqui conosco.

P- Em relação àquelas peças modais, não é que tenham caráter nordestino, a relação que se faz com a música nordestina é com aquelas músicas em que a utilização do modo lídio é mais expressa. Mas esta música não regional. Agora, nessa última que ouvimos, você usa intencionalmente até a rítmica. Então, eu queria que você falasse um pouco dessa temática nordestina na tua obra, como em várias obras de outros compositores, principalmente do Sul e do Sudeste; o próprio Camargo Guarnieri tem muitas obras de caráter nordestino. Curiosamente, na sua obra, você que é paulistano, e na obra do Camargo não tem muita temática paulistana, quer dizer, a música caipira, por exemplo, que é tão presente na música do Ascendino, para vocês não tem esse mesmo interesse. Enfim, como é que você vê esses moldes nordestinos na tua obra em geral, porque o caráter nordestino não aparece apenas nessas duas obras, não é? É uma presença bastante significativa nas tuas obras. Como é que você vê isso?

R- Bom, caro amigo Edino Krieger, talvez 25% dos glóbulos vermelhos que correm nas minhas veias sejam pernambucanos. Meu avô paterno era de Pernambuco. Inegavelmente, a região mais rica em música do país. Eu me considero nacional, não regional. Eu também faço muita música de caráter do Sudeste. E lamento o Guarnieri ter deixado a música do Sudeste; ele nasceu no foco da música caipira, no coração do estado de São Paulo! Creio que em 1937 o Mário de Andrade o mandou à Bahia para estudar o folclore afro-brasileiro. Parece que, a partir daí, Guarnieri começou a se interessar pelo Nordeste. Mas, de vez em quando, aparecem em algumas obras traços daquele

espírito sentimental do caipira de São Paulo e de Minas Gerais, que não deixou de todo. Eu gosto da música nordestina, que apresenta várias soluções. Repúdio o regionalismo dentro do Brasil. Há alguns compositores que só fazem música do nordeste, outros, só do Rio Grande do Sul; isso não é nacionalismo.

P- Osvaldo, você que escreve tão bem para a voz, escreveu tantas canções e conhece orquestra bem, escreve bem, você foi um cantor frustrado?

R- Não, porque eu sabia que não era cantor. Eu só aprendi um pouco de técnica vocal.

P- Você que conhece a técnica do canto e fez tanta coisa para canto, nunca pensou em fazer ópera de câmara? A encenação de uma ópera, sabemos todos, é complicada, verbas e coisas do gênero, mas você escreve muito bem para coro, por que você não juntou tudo isso, quer dizer; o canto com o solista, o canto em coro, a orquestra e o teatro?

R- Em primeiro lugar, não existe libretista no Brasil. O Guarnieri teve a sorte de encontrar o Gian Francesco Guarnieri, que agora, deve estar aposentado. Aquele enredo do Pedro Malasarte, com o devido respeito pelo maestro Guarnieri, eu acho sem graça. Ao passo que *O Homem só* dele é muito dramático, é muito superior à ópera. E, infelizmente não foi apresentada em São Paulo ainda; aqui já foi feita mais de uma vez, eu tive a sorte de assistir à estreia com Paulo Fortes aqui no Rio de Janeiro. Na Argentina, o Guarnieri me contou que ela foi feita seis vezes. Em São Paulo, que é a terra do Guarnieri, a ópera não foi feita. Eu gostaria muito de escrever ópera, mas não se tem libretista. Eu recebi vários livros de poetas com a visível intenção de depois eu provocar a criação de um libreto deles, e alguns até declaravam: vamos fazer uma ópera! Mas a poesia deles era tão fraca, que eu dizia: “não vai sair libreto que preste daí, não vai valer à pena.”

Eu já pensei justamente em fazer uma ópera de câmara, mais leve, com caracteres bem definidos, para que a gente pudesse aproveitar toda a nossa temática, mas em primeiro lugar, tem esse problema do texto. Segundo, eu não sou o Donizetti, que fazia uma ópera em quinze dias, precisava de muito tempo para isso, no mínimo um ano e meio ou dois, e isso trabalhando firme. Depois da coisa feita, tem a encenação, cantores não faltariam, temos muito cantores lá em São Paulo que, pelo menos, acho que de muito bom grado se prestariam a cantar. Coro nós temos também, nem que seja um coro de amadores. Agora, a encenação é que é o problema, como é que eu vou conseguir o dinheiro para encenar? A Vitae? Não! Resta o quê? Badalar políticos, pelos quais eu tenho repugnância? Então, eu não vou me lançar numa coisa que gastaria tanto tempo e da qual eu não teria certeza de vê-la subir ao palco. A história da ópera tem muitas provas disso. O compositor se mata para fazer a ópera, e ela só vai ser apresentada anos depois, quando ele já está cansado, velho. Não precisa nem enumerar os casos, porque você os conhece. Mas eu gostaria de fazer. Por isso, eu tentaria fazer o mais simples possível, como o Guarnieri fez com *O Homem só*. Nesta, os trajes são atuais, o Paulo Fortes parece que entrou com o paletó e a gravata de todos os dias!

P - Quero saber se o senhor vê talento nas gerações mais novas de compositores brasileiros, se nós já temos grandes jovens compositores brasileiros e o que eles têm a acrescentar.

R – Grande, eu acho que não tem nenhum. Agora tem gente fazendo o possível para ser grande, mas só posso falar a respeito de São Paulo porque o Brasil é um arquipélago musical. O que eu tenho visto é desanimador. Em primeiro lugar, eles não têm a técnica fundamental para todo compositor, seja qual for a estilística escolhida. Tem de ter aquela base técnica, e a maioria dos compositores não tem. Vão na aventura, no que soa no piano. E o que eu sempre digo, vejo e repito é que não vejo razão para que eles copiem a música estrangeira. Eu não fiz uma música atonal com caráter de choro?

Eles precisariam de muito estudo, pesquisar, estudar o que o Mário de Andrade chamava de constâncias melódicas, rítmicas. E botar aquilo na sua personalidade e depois difundir. Esse é o trabalho, mas quem é que está disposto a isso? Eles querem resultado rápido. Já saem compondo sonatas e sinfonias. Então, sinceramente não vejo muito futuro. Eu gostaria de dizer: nós temos um belo futuro nessa nova geração. Mas o que eu conheço, quer de São Paulo, quer de outros Estados é muito fraco.

P - Osvaldo, eu quero fazer uma pergunta também que, de certa maneira, é uma questão levantada pelo Paulo. Você, na sua palestra, fez uma referência que eu classifico até de emocionante, porque a gente não vê muito isso hoje em dia, ao seu mestre, ao seu professor, Camargo Guarnieri. Apesar de você ter preservado a sua independência, a sua personalidade, e você deixou bem claro isso, Guarnieri tinha posições muito marcantes, mas ele dava liberdade ao seu aluno. O seu depoimento sobre o Guarnieri foi muito emocionante. Não se vê hoje mais os alunos terem esse agradecimento, essa dívida de gratidão ao mestre. O Paulo levantou essa questão dos compositores de hoje, e eu faço a seguinte pergunta: na sua palestra, eu pude caracterizar três ângulos dessa sua relação com o Guarnieri, de aluno e professor. A primeira delas, e você declarou isso expressamente, que aula de composição em turma não adianta. A relação de aluno e professor tem que ser tutorial e tem que ser uma relação do mestre e do discípulo; dentro da tradição medieval, o discípulo ia morar com o mestre, praticamente. A segunda delas, é que o Guarnieri não estava trabalhando como profissional com você, ele dava aulas de graça, então era uma questão quase que ideológica e de princípios, espiritual, ou seja, não havia uma relação profissional, esse foi o seu segundo lado dessa relação aluno-professor. Finalmente, a terceira característica dessa relação foi que você estudou dez anos com o Guarnieri, com o mesmo professor. Você fez até referências a pessoas que vão para a Europa, para os Estados Unidos, assistem a uma palestra no meio de cem pessoas, e voltam para o Brasil dizendo que foram alunos do professor tal e qual. A gente sabe que isso não é verdade, mas fica bem botar no currículo que se estudou com este ou aquele figurão. Hoje em dia seria possível reproduzir esse tipo de relação que você teve com o Guarnieri? Dentro da realidade da vida de hoje, isso seria possível? Se você disser que é, tudo bem, mas se você disser que não é, isso significaria o final da formação de novos compositores?

R - Não sei bem o que responder a você, porque aí é a impressão de uma coisa que pode acontecer. Quando estudei com o Guarnieri, de 1952 a 1962, comecei há meio século atrás, a vida em São Paulo era muito mais tranquila, era uma cidade magnífica para se viver, hoje é um fantasma. Então, a vida é diferente. Não sei o que dizer a você. A princípio essa resposta seria negativa; no fim da vida do Guarnieri, eu o estava assistindo o mais que podia. Como pai para filho, e ele se

dizia meu pai espiritual. Falava isso com orgulho, era o único aluno que tinha feito o curso completo com ele. Guarnieri sofreu demais no fim da vida, teve câncer na garganta e teve aquele acidente com o filho; ele ficou desesperado, e se deixou morrer, não é? Deixou um vazio muito grande lá. Você falou bem: era uma relação mais de preceptor do que professor. Poderia, até há pouco tempo, existir. Eu tive muitos alunos particulares, geralmente eram moças e alguns marmanjos. Predominava o sexo feminino, eram moças que estudavam piano e queriam se aperfeiçoar. Hoje em dia, há escolas públicas que ensinam matérias teóricas para piano e como a situação está apertada economicamente, vai tudo para lá. Agora, eu tenho quase todos os alunos marmanjos, e do belo sexo, só uma. Esses rapazes querem ser compositores, minha obrigação é ensinar, mas não estou vendo muito talento neles. Aliás, há dois que pode ser que despertem e se tornem bons compositores. Todos eles trabalham, não tem nenhum que só faça música. Há alguns que, por sorte, trabalham com coisas relacionadas à música. Esse grupo começou há pouco mais de um ano. Respondendo à sua pergunta, eu acho que não dá. Hoje em dia há muita correria e muitos afazeres. Os tempos mudaram e os métodos também, você não acha?

Encerramos agradecendo esta brilhante noite de depoimento do compositor Osvaldo Lacerda, que vai enriquecer a coleção da Série Trajetórias da ABM que eu espero, dentre em breve, comece a ser divulgada, seja na forma de livro, seja na forma de biblioteca virtual colocada no portal da Academia, uma maneira a mais dos pesquisadores conhecerem a atividade dos músicos.