ISSN 1516-2427

# BraSILIana BraSILIana

REVISTA QUADRIMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA



Dom Pedro II e a música brasileira

A música, a fala e o rádio Os Carmelitas e a arte do cantochão

"Sinfonia das Buzinas"

Uma nova mentalidade arquivista

Registro de festivais



### Academia Brasileira de Música

Desde 1945 a serviço da música no Brasil

Diretoria: Edino Krieger (presidente), Turíbio Santos (vice-presidente), Ernani Aguiar (1º secretario), Roberto Duarte (2º secretario), Jose Maria Neves (1º tesoureiro), Mercedes Reis Pequeno (2º tesoureira) Comissão de Contas: Titulares — Vicente Salles, Mario Ficarelli, Raul do Valle Suplentes - Manuel Veiga, Jamary de Oliveira.

Cadeira	Patrono	Fundador	Sucessores
1.	José de Anchieta	Villa-Lobos	Ademar Nóbrega – Marlos Nobre
2.	Luiz Álvares Pinto	Frutuoso Viana	Waldemar Henrique – Vicente Salles
3.	Domingos Caldas Barbosa	Jayme Ovalle e Radamés Gnattali	Bidu Sayão – Cecilia Conde
4.	J. J. E. Lobo de Mesquita	Oneyda Alvarenga	Ernani Aguiar
5.	José Maurício Nunes Garcia	Fr. Pedro Sinzig	Pe. João Batista Lehmann – Cleofe Person de Mattos
6.	Sigismund Neukommm	Garcia de Miranda Neto	Ernst Mahle
7.	Francisco Manuel da Silva	Martin Braunwieser	Mercedes Reis Pequeno
8.	Dom Pedro I	Luis Cosme	José Siqueira – Arnaldo Senise
9.	Thomáz Cantuária	Paulino Chaves	Brasílio Itiberê – Osvaldo Lacerda
10.	Cândido Ignácio da Silva	Octavio Maul	Armando Albuquerque – Régis Duprat
11.	Domingos R. Mossorunga	Savino de Benedictis	Mário Ficarelli
12.	José Maria Xavier	Otavio Bevilacqua	José Maria Neves
13.	José Amat	Paulo Silva e Andrade Muricy	Ronaldo Miranda
14.	Elias Álvares Lobo	Dinorá de Carvalho	Eudóxia de Barros
15.	Antônio Carlos Gomes	Lorenzo Fernandez	Renzo Massarani – J. A. de Almeida Prado
16.	Henrique Alves de Mesquita	Ari José Ferreira	Henrique Morelenbaum
17.	Alfredo E. Taunay	Francisco Casabona	Yara Bernette
18.	Arthur Napoleão	Walter Burle Marx	Sonia Maria Vieira Rabinovitz
19.	Brasílio Itiberê da Cunha	Nicolau B. dos Santos	Helza Cameu – Roberto Duarte
20.	João Gomes de Araújo	João da Cunha Caldeira Filho	Sérgio de Vasconcellos Corrêa
21.	Manoel Joaquim de Macedo	Claudio Santoro	Luiz Paulo Horta
22.	Antônio Callado	Luiz Heitor Corrêa de Azevedo	Jorge Antunes
23.	Leopoldo Miguez	Mozart Camargo Guarnieri	Laís de Souza Brasil
24.	José de Cândido da Gama Malcher	Florêncio de Almeida Lima	Norton Morozowicz
25.	Henrique Oswald	Aires de Andrade Junior	Aylton Escobar
26.	Euclides Fonseca	Valdemar de Oliveira	Anna Stella Schic Philippot
27.	Vicenzo Cernicchiaro	Silvio Deolindo Frois	Francisco Chiafitelli – Pe. Jaime Diniz – José Penalva
28.	Ernesto Nazareth	Furio Franceschini	Aloisio Alencar Pinto
29.	Alexandre Levy	Samuel A. dos Santos	Enio de Freitas e Castro – Ricardo Tacuchian
30.	Alberto Nepomuceno	João Batista Julião	Mozart de Araújo – Mário Tavares
31.	Guilherme de Mello	Rafael Baptista	Ernst Widmer – Manoel Veiga
32.	Francisco Braga	Eleazar de Carvalho	Jocy de Oliveira
33.	Francisco Valle	Assis Republicano	Francisco Mignone – Lindembergue Cardoso – Raul do Valle
34.	José de Araújo Vianna	Newton Pádua	César Guerra-Peixe – Edino Krieger
35.	Meneleu Campos	Eurico Nogueira França	Jamary de Oliveira
36.	J. A. Barrozo Netto	José Vieira Brandão	
37.	Glauco Velasquez	João Itiberê da Cunha	Alceo Bocchino
38.	Homero Sá Barreto	João de Souza Lima	Turíbio Santos
39.	Luciano Gallet	Rodolfo Josetti	Rossini Tavares de Lima – Maria Sylvia T. Pinto – Amaral Vieir
40.	Mário de Andrade	Renato Almeida	Vasco Mariz

Membros correspondentes Gaspare Nello Vetro (Itália) Gerard Béhague (França/EUA); Robert Stevenson (EUA); Aurélio de la Veja (Cuba/USA); David Applieby (USA), Gerhard Doderer (Alemanha/Portugal) e Stanley Sadie (Inglaterra).

Academia Brasileira de Música Praia do Flamengo, 172/11º andar – Rio de Janeiro – RJ – Brasil CEP 22210-030 – Telefax: (21) 205-3879 – www.abmusica.org.br – abmusica@abmusica.org.br

#### REVISTA BRASILIANA - ISSN 1516-2427

Conselho Editorial EDINO KRIEGER; JOSÉ MARIA NEVES: LUIZ PAULO HORTA: MERCEDES REIS PEQUENO; RÉGIS DUPRAT; RICARDO TACUCHIAN (COORDENADOR); VASCO MARIZ Conselho consultivo ARNALDO SENISE; GASPARE NELLO VETRO (ITÁLIA); GERARD BÉHAGUE (EUA); GERHARD DODERER (PORTUGAL); MANUEL VEIGA; VICENTE SALLES Projeto Editorial e Edição HELOISA FISCHER Editoração SILVANA MATTIEVICH Capa PINTURA DE ANA MARIA BAUER Produção ANDRÉA FRAGA DEGMONT Versões em inglês PAULO HENRIQUES BRITTO Revisão CRISTIANE DANTAS Fotolitos MERGULHAR Impressão GRÁFICA ZIT Distribuição PAULO GARCIA Tiragem desta edição 1000 EXEMPLARES. Os textos para publicação devem ser submetidos ao conselho editorial, sob a forma de disquete ou enviados por correio eletrônico (editor de texto Word 6.0 ou versão mais nova, máximo 12 laudas de 25 linhas com 70 toques, incluídos exemplos, ilustrações e bibliografia). As opiniões e os conceitos emitidos em artigos assinados são de exclusiva responsabilidade de seus autores.

om este Número 7, a revista Brasiliana ingressa confiante no novo século e no novo milênio. Número musical por excelência, indicativo das 7 notas da escala, dos 7 sustenidos e dos 7 bemóis que as alteram, sem esquecer o nosso violão de 7 cordas e as 7 trombetas do Apocalipse, o número 7 é cercado de antigos e misteriosos significados. Além de número ímpar é também primo: "numero Deus impare gaudet", segundo Virgílio. Esperemos, pois, que os bons eflúvios desse número mágico nos bafejem e ajudem a conduzir a ABM a novas e significativas conquistas e realizações.

A destacar, neste número, a par de suas consistentes matérias, seções e informações, é o registro da outorga pela ABM, pela primeira vez, do título de Membro Honorário, previsto em seu Estatuto. E o faz para homenagear uma figura maior do meio musical brasileiro, responsável pela criação de diversas escolas de música de novo tipo, em diversas cidades brasileiras, e pela formação de dezenas de compositores, regentes, professores e instrumentistas, em sua incansável militância musical de 60 anos de Brasil. A láurea, conferida ao professor H.J. Koellreutter, é também uma homenagem aos seus bem vividos 85 anos, completados recentemente (veja na página 46).

Assinale-se ainda, com os nossos agradecimentos, a contribuição, para este número, da artista plástica e embaixatriz Ana Maria Bauer, irmã do compositor Guilherme Bauer, que nos cedeu uma de suas telas com motivos musicais para ser reproduzida em nossa capa.

Edino Krieger Presidente da Academia Brasileira de Música

SUM	ARIO
Os carmelitas e a arte do cantochão	RETROSPECTIVA 2000 ABM
por Vicente Salles pág 2	Galeria dos intérpretes da música
"Sinfonia das Buzinas": o sublime e o útil na fronteira entre o medo e a ousadia	BRASILEIRA Vera Janacopoulos e Mariuccia Iacovinopág 40
por Jorge Antunes pág 6	Uma certa mentalidade arquivista pág 42
A música, a fala e o rádio — Notas de reflexões	Registro de festivais pág 44
por Arnaldo José Senise pág 20	Brasilianas pág 46
Dom Pedro II e a música brasileira	RESENHAS E LANÇAMENTOS pág 49
por Vasco Mariz pág 26	RESUMOS EM INGLÊS (ABSTRACTS) pág 51
Memória Fotográfica ABMpág 29	Colaboraram nesta edição pág 52
Perfis dos Acadêmicos ABM	
Cadeiras y 2 2 0 4	

っとうとうとうとうとうとうとうとうとうとう

# Os carmelitas e a arte do cantochão

2

#### VICENTE SALLES

No livro A Música e o Tempo no Grão-Pará (1º v., Belém, 1980), o autor tratou da música que se implantou e praticou no bispado paraense, por iniciativa do primeiro titular, o carmelita frei Bartolomeu do Pilar, a partir de 1724. Ao lado dos jesuítas, franciscanos, mercedários e outros religiosos, os carmelitas se distinguiram pela prática e o magistério da música nas missões da Amazônia, que constituía a maior parte do território do estado do Maranhão e Grão-Pará. O artigo trata de alguns acréscimos à atuação dos carmelitas e revela documento inédito existente na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional que relaciona os irmãos coristas do convento de Belém do Pará.

os carmelitas cabe papel importante no ensino e na prática da música no Grão-Pará. Tidos como grandes cantochanistas, a eles se deve a primeira aula de solfejo e cantocham, instituída em Belém em 1640 juntamente com as de filosofia, teologia e moral, conforme consta do Memorial do Provincial dos Carmelitas, citado por Arthur Cezar Ferreira Reis, existente no Arquivo do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas.<sup>1</sup> Também eles espalharam a prática da música nas suas aldeias, como no geral procediam os missionários. Alcançaram lugares longínquos como Ega, no Solimões, e Mariuá, no Rio Negro, onde "mantiveram estabelecimentos de ensino em que prepararam centenas de nativos, com eles organizando orquestras, de instrumentos de madeira e corda, por eles mesmo trabalhados".

Quer isto dizer várias coisas, entre prática da música e artesanato de instrumentos "de madeira e corda", conforme o historiador. Este informa ainda que, em 1753, "ao chegar a Mariuá, Mendonça Furtado foi surpreendido com a saudação que lhe fez um aluno dos missionários e com o coro no ato religioso que então se celebrou". <sup>2</sup> Conforme o documento da época:

Logo S. Ex<sup>a</sup>. seemcaminhou p<sup>a</sup> a Igreja adonde secantou pelas Indias da Aldeya o Tê Deumlaudamos comtudo oprimor edepois selebrou Missa comtoda a solinid.<sup>e</sup> e Rm<sup>o</sup> P. Comissario contada pelas mesmas muzicas admirando-se todos daq' em Pais ta'o remotto decomunicação e civilid<sup>e</sup>, dasgentes, eta'o faltos deproffessores podessem ser ta'obem instruhidas.<sup>3</sup>

Entre os extremos dessas duas datas, 1640 e 1753, há todo um tempo preenchido pelos carmelitas, que haviam se estabelecido em Belém em 1626, vindos do Maranhão, dando começo no mesmo ano à construção de seu convento. A ordem prosperou. Obteve terras, engenhos, olaria. Construiu a igreja que em 1696 foi substituída por novo edifício, restaurado ou ampliado em 1708. Esse conjunto de edificações, igreja e convento, se equiparou em grandeza e suntuosidade aos

janeiro 2001 2

conjuntos semelhantes, construídos pelos jesuítas, pelos frades mercedários, pelos franciscanos da província de Santo Antônio, todos iniciados no séc. XVII e concluídos, restaurados ou ampliados, no decorrer do séc. XVIII. Os quatro conjuntos de edifícios, embora com destinações diferentes, permanecem de pé até os dias atuais compondo parte importante da arquitetura urbana colonial de Belém do Pará.

O convento do Carmo hospedaria, em 1724, d. Bartolomeu do Pilar, primeiro bispo da diocese criada em 4/03/1719, por bula do papa Clemente XI, e instalada em 13/07/1721.

O primeiro bispo, carmelita, seria grande impulsionador da música no Grão-Pará. Trouxe para Belém, na sua comitiva, além dos clérigos fundadores do bispado, numeroso contingente de músicos: nove capelães músicos, sendo um deles mestre-de-capela; oito moços de coro, também instruídos em música; um organista; um chantre e um subchantre. Diz-se que era muito amigo da música, cantor, e que nas cerimônias do clero chegava "a cantar com ele a estante", isto é, cantava por parte, como qualquer outro corista.

Além do que consta no meu livro A Música e o Tempo no Grão-Pará, relativamente à música que se implantou e praticou no bispado paraense, por iniciativa de seu primeiro titular, alguns acréscimos podemos hoje dispor, como a notícia de que o bispo, além do avultado número de músicos e cantores, trouxera em sua bagagem, de Portugal, uma coleção de partituras.

Os documentos da época, omissos quanto ao nome

dos músicos, também não revelaram que partituras trouxera o bispo, ao menos os que dispomos até agora. Contudo, o pesquisador português Rui Vieira Nery, manipulando o códice 8942 da Biblioteca Nacional de Lisboa <sup>4</sup> revelou, por exemplo, que frei Francisco Leal, músico da corte, natural de Lisboa, carmelita, na sua vasta produção, compôs especialmente por solicitação de frei Bartolomeu do Pilar os *Responsórios das Matinas do Natal*, e que teriam sido os primeiros cantados no Pará e, ainda, para o mesmo bispo, a *Novena de Santa Ana*, a quatro vozes mistas.

O historiador paraense Jorge Hurley acrescenta que frei Bartolomeu do Pilar trouxera de Portugal "um órgão e um organista que foi, pouco tempo depois, o professor de música sacra em Belém".<sup>5</sup>

A informação adianta mais alguma coisa, mas continua imprecisa, sem mencionar o nome do organista, que deveria ser talvez o principal professor de música sacra, sabendo-se que a essa altura Belém dispunha de outros elementos instruídos em música. Por diversas outras fontes conseguimos identificar vários nomes de músicos e cantores, alguns naturais do Pará, outros de Pernambuco, e outros ainda de Portugal, todos apontados na nossa referida obra.

A solenidade da posse do bispo, em 21/09/1724, já foi feita com grande pompa, conforme descrição de Baena.<sup>6</sup> Sabe-se que o bispo chegou com seu pessoal em 29/08/1724. Os preparativos da solenidade decorreram portanto com menos de um mês, o que mostra a eficiência desse pessoal. Ele morreu em Belém no dia 9

3 BRASILIANA

de abril de 1733 e foi sepultado às 8h da noite no presbitério na parte do Evangelho da Igreja de S. João, que então servia de catedral. Realizaram-se solenes exéquias nessa ocasião e também em fevereiro de 1734, quando os restos mortais foram daí exumados e levados em procissão para sepultamento na capela-mor da Sé do Pará, a qual já estava concluída. Pela primeira vez Belém assistiu a homenagens fúnebres, com música apropriada ao ato.

A 26/07/1739 desembarcou festivamente no Pará o segundo bispo, frei Guilherme de São José.

Iniciada a prática da música por iniciativa dos carmelitas e, ainda, com a criação do bispado, a eles creditada a instalação de tão numeroso e habilitado pessoal artístico, o convento do Carmo de Belém continuará a ser por todo o séc. XVIII uma das reservas mais puras e duradouras da prática do cantochão.

Em 1766 o arquiteto Antônio José Landi iniciou a construção da nova igreja abobadada, prédio atual, aplicando à fachada "cantaria e lancil, que mandaram vir de Portugal". Essa igreja reformada foi novamente aberta ao culto religioso, com grande pompa, em 1777, ano em que também foi concluída a igreja de São João, esta feita a expensas do povo de Belém, segundo traço do mesmo arquiteto, de dimensões bem reduzidas agora, sendo contudo considerada obra-prima da arquitetura religiosa colonial.

O músico mais notável na segunda metade do séc. XVIII em Be1ém foi sem dúvida frei João de Almeida Loureiro, organista, cantochanista, contrapontista e mestre-de-capela. Em 1774 exercia ele o cargo de organista no convento de Santo Antônio, dos frades franciscanos, do qual foi prior de 1776 a 1779. Mais tarde, viveu na Vigia, ao que parece desligado da ordem. Em 1784, aos 51 anos de idade, achava-se novamente em Belém, dirigindo nessa época a música do convento do Carmo. Data desse ano documento que se encontra na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional, onde encontramos o nome desse ilustre músico, e a relação de dez irmãos coristas, com os quais trabalhava, na direção do célebre coro dos carmelitas.<sup>7</sup>

A relação nominal inclui a idade dos coristas, notando-se que eram todos bastante jovens: frei Antônio de Santa Catharina, de 23 anos; frei Raimundo da Pureza, 24 anos; frei João Baptista, 24 anos; frei Manoel de Jesus Glz (Gonçalves), 24 anos; frei Antônio de

Monte Carmelo, 20 anos; frei Manoel de S<sup>ta</sup> Anna Barreto, 18 anos; frei João de S. Francisco Pereira, 20 anos; frei Joaquim de S<sup>ta</sup> Anna; frei Manoel da Costa, 18 anos; frei Jerônimo do Monte Carmelo, 18 anos.

Esse esplendor não se transportou para o séc. XIX, embora a ordem tenha escapado da perseguição pombalina. No convento esteve instalado, no primeiro quartel desse século, o Conselho Geral da Província; também foi primeira sede da Assembléia Legislativa provincial. Durante a Cabanagem, informa Ernesto Cruz, foi a igreja usada como ponto estratégico pela tropa imperial, mas assaltada pelos cabanos que de lá retiraram os soldados que se escondiam atrás do altar-mor.<sup>8</sup>

Em 1848, a ordem estava reduzida a quatro indivíduos: frei João de N. S. do Carmo, antigo prior; frei José dos Santos Inocente; frei Joaquim de Santa Luzia e outro não denominado que estava "decrépito, surdo, paralítico, cego e tão velho que já havia perdido a conta dos anos"; e ainda dois conventuais do Rio de Janeiro, o prior Frei Joaquim José da Silva Costa e outro frei Ismael do Coração de Maria Neri, que no Seminário Episcopal exercia a função de professor de história eclesiástica e que era também notável músico.

O patrimônio da ordem era invejável, para tão poucos clérigos, nada menos de quatro fazendas e aproximadamente 300 escravos<sup>9</sup>. Mas apesar de poucos, e dotados de tal patrimônio, os frades viviam "em desarmonia e em luta aberta... e quase chegavam às vias de fato, com escândalo para a Ordem e para o público" conta Ernesto Cruz citando relatório do presidente Jerônimo Francisco Coelho<sup>10</sup>; além disso, estavam muito endividados, produto da má administração dos bens.

A tradição musical do Carmo esvaiu-se ao que parece com frei Ismael do Coração de Maria Neri, no século Ismael de Senna Ribeiro Neri, nome que a história conservou como de emérito pianista, organista, cantochanista, professor de música. Mas, principalmente, político.

Frei Ismael era alagoano, natural de Penedo, nascido em 25/01/1825. Morreu em Belém em 16/10/1872. Professou na Ordem do Carmo em Olinda e veio para o Pará, com o nome de frei Ismael do Coração de Maria Neri, por volta de 1846, cerca de 21 anos de idade, procedente do Rio de Janeiro,

#### conforme David Gueiros Vieira:

Sabe-se ainda, que o cônego Ismael saiu do Rio de Janeiro sob fortes acusações, que foram contrapostas por um "Atestado Voluntário", datado de 3 de junho de 1848 e assinado por diversas pessoas de alta posição no Pará, asseverando que o frade-padre encontrava-se em Belém, prestando grandes serviços à cidade, ao seu convento e ao Serviço Sagrado, tocando órgão e também dizendo missa "com toda decência.11"

Destacando-se na arte da música, que ensinava gratuitamente, já exercia essa atividade em Belém em 1847, como noticiavam os jornais da época, tendo "avultado número de alunos". Redigiu nessa época diversos jornais católicos: *Synopsis Ecclesiastica* (1848-9), *A Voz Paraense* (1850-1), *A Trombeta do Santuario* (1851-2). Mas durante toda a vida seria professor de música e organista. O *Almanach Administrativo*, de Carlos Seidl, dos anos de 1868 a 1871, relaciona-o entre os músicos professores de Be1ém. Mantinha-se exclusivamente dessa aula, exercida ainda em colégios particulares, como o N. S. de Nazaré e o Santa Luzia.

Pouco afeito à disciplina conventual, desligou-se da ordem e se manteve no sacerdócio durante alguns anos, tendo exercido o cargo de vice-reitor do Seminário de Belém e ainda cônego do bispado do Pará.

Manifestando e persistindo nos ideais maçônicos, foi um dos principais redatores do periódico *O Pelicano*, que fez violenta oposição ao clero e ao seu maior dignitário no Pará, o bispo d. Antônio de Macedo Costa. Em conseqüência morreu sem voltar ao grêmio da igreja, ou seja, impenitente, "depois de ter por tantos anos escandalizado os fiéis com sua rebelião", disse o jornal católico *A Boa Nova*, ano III, 13 nov. 1872, noticiando sua morte.

A ordem extinguiu-se no Pará. Hoje os padres salesianos ocupam o secular edifício dos Carmelitas Calçados, criadores da primeira aula de música no Pará. Mas a tradição musical está também praticamente extinta. Do magnífico órgão, devorado pelos cupins, restam alguns tubos e uma carcaça arruinada. A igreja mantém-se de pé, quase isolada do antigo convento, hoje transformado em estabelecimento de ensino. E bastante danificada.

#### Referências Bibiográficas

**BAENA**, Antônio Ladislau Monteiro. Compêndio das Eras da Província do Pará. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969.

CRUZ, Ernesto. *Igrejas de Belém*. 2ª ed. Belém: Gráfica Falangola, 1974

HURLEY, Henrique Jorge. Belém do Pará. Belém, s.ed., 1940.

**NERY**, Ruy Vieira. *Para a História do Barroco Musical Português*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

RAYOL, Domingos Antônio. *Motins Políticos*. 2ª ed. Belém: Universidade Federal do Pará, 1970. 3 vols.

REIS, Artur Cezar Ferreira. A Política de Portugal no Vale Amazônico. Belém, s. ed., 1940. – 2ª ed. Belém: Secult, 1993. (Lendo o Pará; 16). REIS, Artur Cezar Ferreira. Limites e Demarcações na Amazônia Brasileira. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1948. 2 v. – 2ª ed. Belém: Secult, 1993. 2 v. (Lendo o Pará; 15).

SALLES, Vicente. A Música e o Tempo no Grão-Pará. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

SEIDL, Carlos. Almanach Administrativo, Mercantil e Industrial. Belém, Carlos Seidl & Cia., 1868-1873.

VIEIRA, David Gueiros. O Protestantismo, a Maçonaria e a Questão Religiosa no Brasil. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1980.

#### Notas

- 1 Cf. A Política de Portugal no Vale Amazônico, Belém, 1940:72.
- 2 Op. cit. 1940:72.
- 3 Do "Diário" mandado redigir pelo mesmo governador, texto reproduzido por Arthur Cezar Ferreira Reis noutro trabalho, *Limites e Demarcações na Amazônia Brasileira*, 2 v. Rio de Janeiro, 1948:289.
- 4 Para a História do Barroco Musical Português, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980:48-9.
- 5 Belém do Pará, 1940:47.
- 6 Compêndio das Eras da Província do Pará, 1969:145-6.
- 7 "Rel1ação de todos os Rellig.ºs desta Ordem que Actualm.te existem em todo oEstado do Gram Pará, e Rio Negro".
- 8 Igrejas de Belém, 1953: 10.
- 9 A fazenda mais importante em riqueza e escravaria era denominada Pernambuco, localizada na margem direita do Guamá, onde os escravos aderiram em massa à Cabanagem. Era prior, na época, frei João Ramos (Raiol, Motins Políticos, vol. III, p. 830).
- 10 Op.cit., 1953:10.
- и O Protestantismo, a Maçonaria e a Questão Religiosa no Brasil, 1980:176, indicando a fonte IHGB, Lata n° 176.3.55, n° 4.

# Sinfonia das Buzinas': o sublime e o útil na fronteira entre o medo e a ousadia

2

#### JORGE ANTUNES

A Sinfonia das Diretas, apresentada em praça pública em 1º de junho de 1984 durante o histórico comício de Brasília, marcou os traços típicos daquilo a que o autor desse artigo chama "estética do medo". A experimentação musical, aliada a uma fascinante pesquisa no domínio da psicoacústica e a uma estratégia arrojada, delineou um percurso na fronteira que separa os terrenos do medo e da ousadia. A orquestra incluía um conjunto instrumental, um coro, sons eletrônicos e cerca de duzentos automóveis tocando buzinas. O resultado foi música, altamente revolucionária e subversiva, que apontava para novos caminhos estéticos e políticos.

6

aulo Magno apressou-se em abrir um pouco mais a boquilha do saxofone para afinar o Lá. Freitas Nobre me empurrou, fez menção de arrancar o microfone do Tolentino e disse que seu avião saía dentro de uma hora. Alfredão e Corbal davam os últimos retoques na afinação da guitarra e do baixo. Bruna Lombardi pisou no meu pé, mas achei macio e sorri. Rênio, com as mãos espalmadas no teclado, sorriu ao me ver, pisado, sorrindo. A voz cansada do Ulysses Guimarães chegou ao fim e o "Sr. Diretas" devolveu o microfone ao Tolentino. Múcio de Athaíde, o "Homem do Chapéu", queria falar a todo custo. Mariuga, de olhos esbugalhados, não tirava o indicador do botão play do Revox. Fui subir no caixote e tropecei. Gritei para o Tolentino, ameaçando tirar os músicos do palanque. Ouvi o "Dó" da buzina do Guerrinha e figuei mais nervoso ao sentir que o spalla da orquestra de automóveis estava nervoso. O Boca fez um rufo no tarol. Carlos Alberto, do partidão, gritou alguma coisa no ouvido do Pompeu de

Sousa. Foi quando esse desferiu a frase cruel, reveladora, preconceituosa, antiestética, num grito de braços sacudidos: - Isto aqui vai virar um recital!!! Foi quando me arrojei decididamente à frente, subi no caixote e levantei os braços. As bocas imediatamente se fecharam. Fez efeito a postura de maestro, que refreia, intimida e impõe silêncio. Não estava de casaca, mas estava mais alto que todos. O hábito da cultura da "cara-de-pau" e da ditadura falou mais alto. Em fração de segundos corri os olhos sobre o vasto estacionamento. Embaixo, ao pé do palanque, apenas cinco crianças, munidas de suas panelas, indicavam que surtira efeito a declaração do coronel Lauro Rieth, feita na véspera, ameaçando com a proibição do uso de buzinas e com a repressão. Os 177 motoristas-músicos ali estavam. Só que, por precaução, a maioria havia deixado suas crianças em casa. Mas a massa estava ali, inarredável. Calculei cerca de 30 mil. Dei a última mirada varrendo o formigueiro de automóveis da esquerda para a direita, arregalei os olhos, enchi

janeiro 2001



Gestos largos e dramáticos do maestro Jorge Antunes controlando cerca de 200 buzinistas na Sinfonia das Diretas

profundamente os pulmões e baixei o braço direito na direção da fileira de automóveis com buzinas em "Sol". Apontando, uma a uma, as fileiras de automóveis, fiz brotar a melodia triste, de apenas três notas, que após desenvolvida envolveria a massa numa inebriante e insuflante nuvem exalada pela estética do medo:



Os textos - O ano de 1984 viveu o auge da luta popular pela volta das eleições diretas para presidente da república no Brasil. Vários artistas brasileiros se engajaram naquela luta e foi em Brasília, nas cercanias do poder ditatorial militar, que se realizou uma das mais importantes ações estético-políticas daquele momento histórico. No comitê supra-partidário do movimento propus a estetização do Comício das Diretas, o que foi aceito unanimemente. Mas a idéia original não era a Sinfonia das Diretas. Para o comício de abril eu havia escrito o modesto Moteto das Diretas. Mas o presidente Figueiredo decretaria as Medidas de Emergência. O autoritarismo, assim, determinava o cancelamento do comício marcado para o dia 24 de abril. A mordaça acabou por fazer crescer e ferver a força criadora e a Sinfonia nasceu, mais longa, portentosa, para o comício que viria a ser realizado no dia 1º de junho.

Para o *Moteto*, o poeta Tetê Catalão escreveu dois longos poemas: um era extremamente onomatopaico, o outro, extremamente epopéico. O primeiro poema requeria um tratamento musical jogralesco. Tetê Catalão, com seu estilo peculiar, desenvolvia uma estrofe em que predominavam os fonemas fricativos

— sonoros e surdos — a partir das palavras já e janela:

um... dois... três... já ... um, dois, diretas já já já já janelas abertas já já já jazidas pro jeca, já, já, já, jazigo pros juros

O poeta me fornecia, para fazer música, uma coletânea de ricas estrofes onomatopaicas que se alternavam a textos discursivo-metafóricos:

os atores principais, presentes aqui nesta praça, solicitam aos figurantes, que até agora estiveram no poder, que se retirem delicada e naturalmente de cena porque é a vez da voz que vota, da voz que veta

Destinei os textos onomatopaicos ao coral, em jogral polirrítmico e polissônico. Os textos discursivos foram destinados a um declamador que, devendo assumir a postura de um político-trovador-irônico, discursaria simultaneamente a *ostinati* rítmicos do coro.

O segundo poema de Tetê Catalão, composto de 23 versos, era bastante épico. Tratava-se de uma ode, com uma constante e única rima, terminando cada verso com o fonema  $\tilde{a}$  [an]. No que concerne à métrica o poema era terrivelmente polimorfo, não permitindo dar vazão à idéia que me cativava: a de escrever um moteto a quatro vozes.

As frases, belas em conteúdo, precisavam, para tanto, de uma reforma que permitisse o surgimento de alternados heptassílabos e pentassílabos. Juntos, compositor e poeta, construímos os versos definitivos:

amanhã será o nascer / de um país bem novo, / desmentida a cortesã..

amanhã será ternura / nas mãos antes duras, / já

vencida a voz malsã. / amanhã será o justo / evitando mais um susto, / suprimida a dor pagã.

O título do poema foi usado como refrão do moteto-rondó: amanhã é a primeira manhã de um novo amanhã¹. A palavra amanhã se referia, de modo otimista, ao dia 25 de abril de 1984, dia da votação da emenda Dante de Oliveira. O moteto seria apresentado no comício que o comitê suprapartidário do DF havia programado para a véspera da votação, dia 24. No dia 23, o presidente João Figueiredo decretou as Medidas de Emergência, nomeando o general Newton Cruz seu executor. Essas páginas de arbítrio na história de Brasília viriam castrar o programado comício e, com ele, o Moteto das Diretas.

As buzinas — Em sua coluna permanente do Correio Braziliense, Tetê Catalão publicou, no dia 29 de abril de 1984, em plena vigência das Medidas de Emergência, o belo artigo intitulado "As buzinas de Jericó". De modo felicíssimo relembrava ele a passagem da Bíblia em que Josué lidera seu povo, na cidade sitiada de Jericó. Logo após a Páscoa, depois que sete sacerdotes tocaram sete trombetas por seis dias, o povo daria voltas em redor da cidade. Na última volta todos emitiriam um grande clamor. Feito isso as muralhas da grande fortaleza ruiriam.

Brasília saiu às ruas, em plena "Emergência", com as "trombetas" de seus automóveis. Num grande clamor pretendeu que a fortaleza ruísse. Nada ruiu. Como em Jericó, seguiram-se as cenas de barbárie explícita. O general Newton Cruz chicoteou algumas daquelas máquinas infernais que "trombeteavam".

Marshall McLuhan bem analisou o significado, na vida social, desta carapaça, desta concha protetora e agressiva do homem urbano e suburbano:

É simples e óbvio que o carro, mais do que qualquer cavalo, é uma extensão do homem que transforma o cavaleiro num super-homem. <sup>2</sup>

O povo de Brasília inaugurou o repertório básico de uma estética do medo. Vinte anos de ditadura incrustaram o medo no inconsciente coletivo. Mas o homem, a mulher e a criança de Brasília extravasaram seus sentimentos e esperanças através do buzinaço e do caçarolaço, porque se sentiram super-homens ao se vestirem com a armadura do automóvel e com a carapaça protetora das janelas dos edifícios. Derrotada a emenda Dante de Oliveira, as lideranças políticas reunidas no comitê suprapartidário — sempre com a palavra de ordem *A luta continua* — não desistiram de promover o Comício de Brasília.

A idéia da *Sinfonia das Diretas* surgiu durante a frustração do *Moteto* nas reuniões escondidas e telefonemas em código ocorridas no período das Medidas de Emergência. Desta vez a obra musical incorporaria, de modo organizado dentro de uma estrutura musical forte, as novas e belas fontes sonoras: a orquestra de buzinas e a orquestra de panelas.

Tão logo foram suspensas as Medidas de Emergência dei início a uma criteriosa observação e análise experimental das potencialidades musicais da buzina. O ouvido musical, num trabalho de detecção apurada, presenciou as intensas horas de *rush* de Brasília e permitiu uma avaliação tipológica que logo acendeu o fogo da invenção musical.

Uma catalogação minuciosa de buzinas permitiria a realização de melodias, pois que a grande maioria das buzinas produzia sons de alturas fixas no escalonamento do sistema temperado. A paleta sonora se enriquecia à medida que se desenvolviam idéias de utilização semi-aleatória das buzinas. Dessa forma a linguagem musical, e não apenas o vocabulário musical, adquiriria uma intensa originalidade desde que fosse trabalhada uma adequada orquestração das buzinas. A estratégia composicional deveria passar pelo uso de melodias, acordes tonais e entidades sonoras não-tonais: nuvens de sons pontuais, trajetórias de sons e contrapontos de massas sonoras. Tão logo a esquematização das idéias tomou corpo, reuni um grupo de alunos<sup>3</sup> para iniciarmos o complexo trabalho de equipe.

Novos textos — O projeto da *Sinfonia das Diretas*, em razão de sua duração e de sua estrutura, exigia novos textos a serem dados ao coral, ao declamador e ao coro popular que eu desejava organizar. Pedi então a Tetê Catalão novos textos, dessa vez alusivos às frustrações e aos eventos *pós*-25 *de abril*. Dois dias

depois Tetê entregou-me seu belo poema intitulado Atestado de Óbvios e ainda uma lauda com cerca de 40 frases soltas. O poema Atestado de Óbvios foi destinado ao declamador, para a coda:

Sempre haverá luz que se atreva às trevas, veredas. / Ar outra vez haverá.

Haverá quem ilumine as trevas. / Ilumine. / Revelar. Sempre haverá quem se atreva à travessia; / ao atroz; mesmo por um triz.

Sempre haverá clarear, trovão, luz, trevos, ternos, lema, motriz.

Sempre haverá quem se atreva a ser feliz.

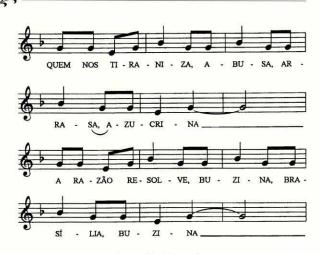
As 40 frases soltas formavam uma salada de estilos e conteúdos, com ingredientes que iam desde o "quem rumina, não buzina... fon-fon... terezinhaaaaaa... bi-bi-biiii", até o "bate panela, abre a janela, dispensa o choro e a vela, solta uma fita amarela". O poeta pediu-me que escolhesse os versos que mais se ajustassem às minhas idéias musicais. Escolhi, para o coral e para o coro popular, duas construções verbais que considerei primorosas:

Um dia é do caçador, outro da caçarola; abre a janela, bate panela.

Quem nos tiraniza, abusa, arrasa, azucrina; a razão resolve, buzina Brasília, buzina.

Essa segunda tirada estava magistralmente montada com a constância de variantes sutis da consoante fricativa dental e alveolar sonora [z]. Esse era o som que me interesava: o "zzzzz" do zumbido ruidoso que precisava ser levado às ruas. Além disso, se encaixava como luva na melodia de terças menores, formando um acorde de quinta diminuta, que logo me veio à cabeça e que seria o tema principal de toda a obra, adaptando-se perfeitamente às possibilidades de minha orquestra de buzinas. As únicas três notas do tema eram fartas na minha coleção de buzinas, como pode ser verificado na Tabela 1.

A melodia de três sons, que seria destinada ao coro e às buzinas, era bastante simples, de modo a poder ser imediata e facilmente apreendida pela massa popular que assistiria ao comício.



Exemplo Musical 1

Com a primeira construção trocadilhada, resolvi criar uma melodia simples, usando uma estrutura fraseológica binária. Assim seria possível elaborar um cânon de duas entradas. Mas, apesar de minha paixão e opção pela terça menor, a melodia veio-me no modo maior. Embora partidário das hipóteses de Hegel, achando bizantina a clássica polêmica entre Hanslick e os wagnerianos<sup>4</sup>, resolvi fazer uma harmonização triste, plagal, de apenas dois acordes: o da tônica (I grau) e o da subdominante (IV grau). A cadência plagal (de plaga, chaga, ferida), abrandaria eventuais sentimentos de alegria e júbilo.



Estava maravilhosa a improvisão com os meus dois acordes de buzinas: Dó-Mi-Sol-Sib e Mi-Sol#-Si. De vez em quando eu dava sinal para o Abel e ele começava a improvisar com o seu naipe de automóveis. O acorde Mib-Sol-Sib do Abel completava um cluster estereofônico de sabor azedo e malicioso. De repente fiquei aturdido com a movimentação de um fusquinha vermelho que abandonava a fileira de Fás da Damelis. Agucei a vista furibundo com aquele músico indisciplinado que abandonava sua "estante", mas logo me acalmei: era um dos espiões do SNI que certamente mudava de posto de observação. No ensaio o Benjamim Sicsu havia me prevenido: o fusquinha vermelho em Fá e um dos Opalas em Lá se infiltraram no ensaio, pediram para participar. Os dois motoristas haviam sido reconhecidos pelo Benjamin e pelo Jorge Vinhas como sendo agentes do SNI. A mim pouco importava: "- Desde que tocassem afinados e na hora certa!..."

Catalogando buzinas — O esquema estratégico montado seria facilmente concretizado, graças ao rápido apoio oferecido pela imprensa e pela comunidade brasiliense. O inusitado da idéia provocou fenômeno raro: a imprensa acorreu, sedenta e voluntariamente, ao grupo. O artista revolucionário acostumado com a luta permanente pela busca de espaços na imprensa, nos palcos e nas cabeças, alegrava-se e revoltava-se com a novidade. Dessa vez não era necessário procurar a imprensa. Ela nos procurava.

Os jornais locais começaram a divulgar minhas

conclamações. Os brasilienses motorizados que quisessem participar da Sinfonia das Diretas deveriam comparecer aos estacionamentos indicados, nos dias e horários divulgados, para a catalogação de suas buzinas. Num período de duas semanas os músicos, divididos em grupos e investidos nas funções de pesquisadores-acústicos, muniram-se de formulários, megafones e diapasões, dando plantões em vários pontos do Plano Piloto: estacionamentos do campus da UnB, estacionamento da Colina (conjunto residencial de professores, localizado dentro do campus), passagens de pedestres nos semáforos do Setor Comercial Sul, Superquadras 107 Norte, 308 Norte, 208 Sul e estacionamento em frente ao Sindicato dos Professores.

Os formulários a serem preenchidos tratavam de estabelecer um inventário completo do material sonoro e visual que o motorista poderia fornecer, além do endereço e telefone para posterior contato: afinação da buzina; existência ou não de alarme; marca, cor e placa do veículo. Além disso, um espaço era reservado para se registrar o número de crianças munidas de panelas que o motorista pudesse levar no dia do comício.

A primeira pesquisa de campo, feita no estacionamento do Departamento de Música da UnB, serviu como experiência laboratorial para verificação das enormes surpresas e dificuldades que surgiriam na pesquisa. Foram necessárias urgentes reuniões e aulas-relâmpago de revisão de acústica e psicoacústica com os alunos, para a perfeita observação e tomada de dados nos futuros plantões.



Ensaio da Sinfonia das Diretas; Jorge Antunes dá instruções a buzinistas.

Os casos mais surpreendentes, e com diferentes graus de dificuldade na observação, eram: buzinas com dois sons simultâneos, buzinas com afinação totalmente fora do sistema temperado, buzinas de timbre "rouco" com altura ininteligível, buzinas com altura inconstante em veículos com problemas na bateria, veículos com mais de duas buzinas com melodias já programadas, etc.

Durante os plantões verificou-se que apenas 10% dos veículos abordados não eram pesquisados. Os motivos variavam: uns eram contra as "diretas", outros não estariam em Brasília no dia do comício; outros estavam apressados, não podendo parar para a pesquisa; e outros simplesmente diziam não querer participar, sem dar explicações. Foram pesquisados um total de 303 veículos. Desses, 223 produziam uma nota "afinada", 48 produziam duas notas "afinadas" simultâneas ("acorde") e 32 foram deixados de lado, por produzirem sons "indesejáveis" 6. Dos 303 veículos, 292 eram automóveis e onze eram motocicletas.

A Tabela 1 relaciona os sons emitidos pelos 223 veículos produzindo uma nota. A Tabela 2 relaciona os veículos produzindo sons duplos.

	Si	Si b	Lá	Lá b	Sol	Fá#	Fá	Mi	Mi b	Ré	Dó #	Dó	
BOOGUI	and it			原面		43	191	1	ME T		( AF		1
BELINA		1	5	isea.	Bayr	1.321	1		1.43		HE	1	8
BRASÍLIA	200			1	1	11/28		13	3	100			18
CARAVAN			1				CONSTR Rection	Eran I			7 (750) 7 (750)		1
CHEVETTE	3	2	1	1	3			4	2	N/O	TEST	1	17
CORCEL	6		1	5	1	2	1						16
DEL REY	Y OF THE	138174	1				i di					j	1
DODGE	B. IS	miss.			431		1		11 6			10.01	1
FIAT	2	9	5	1	2	1000		3	5	1	0 100/02 0 100/02		28
FUSCA	1	1	6			1	1	35	10	1		7	63
GOL	2			Min	1		3	1				13.	7
HONDA moto	1 3	1	3			L XUE		NAT I					4
MAVERICK		1					R is		N.	653			1
MONZA	1	Lily + 1	SHP. 1	2470	2711/2		123	-12	-	15.03%			1
OPALA			7	1	105			1	230				9
PASSAT	6		3	1	1	1	15	6	1				34
PUMA	nson	reform	159	Total S	B Tay		PO U	ent;	1		FIE	Will	1
VOYAGE	Te.	I Alli	2			100	5		La la		N Est		7
YAMAHA moto			1	4							2.5561	40	5
	21	15	36	14	9	4	27	64	22	2	0	9	223

Tabela 1

Não posso deixar de salientar que a construção de melodias e acordes de buzinas só seria possível graças às grandes e maravilhosas imperfeições do ouvido humano. Ao catalogar 64 veículos com buzinas afinadas em *Mi* (v. Tabela 1) não quero dizer que todas

as 64 buzinas emitiam sons com frequências de exatamente 164,81Hz. Para a catalogação de cada som adotou-se uma banda de tolerância da ordem de 2%. Essa faixa de tolerância permaneceu fixa para todas as observações, tendo em vista que todas as buzinas emitiam sons da oitava 2, ou seja, sons entre o *Dó* 2 de 130,81Hz e o *Si* 2 de 246,94Hz. A única exceção foi um automóvel Passat que emitia dois sons simultâneos em oitava: *Si bemol* 1 – *Si bemol* 2 (v. Tabela 2).

	sı <sub>b</sub> 1/sı <sub>b</sub> 2 8° J	D4/L4 6º M	14/R6 4º J	F4/81 <sub>b</sub>	14 <sub>b</sub> /D6 3º M		FALA 3º M	MI/Sol#	D6/MI 3ª M	801#/81 3 <sup>8</sup> m	Sol/Sib	F4#/14 3° m	Fa/La <sub>b</sub>	
BELINA	Legar.				Zen					3	6			9
BRASÍLIA										1				1
CARAVAN							0				TE		1	1
CHEVETTE	100	2	1	h tug	1	1553 J.	1.51		0.63	1	国代	10==1		5
CORCEL		1			1			ES W		griff.	3	1		6
DODGE	Tit						1					1	0.61	2
FIAT				311			70				2	2		4
FUSCA			e mi			Ouse	1	DV IN		odo (	RAST			1
GOL					100	1		2		36 J	and the			3
HONDA moto	in the					vii i		n.			1			1
MONZA										3				3
OPALA				1			1				1	1		4
PARATI	E 754	2310	9/8			9	1							1
PASSAT	1		E (567)	12101		1				Linguis II	1			3
PUMA		1							1					2
VOYAGE			88	SHE	i said		1							1
YAMAHA moto							1							1
	1	4	1	1	2	2	6	2	1	8	14	5	1	48

Tabela 2

A questão da adaptação do ouvido, que tende a "afinar" um som "desafinado", foi apropriadamente analisada por vários pesquisadores, entre eles Fritz Winckel<sup>7</sup>, mas a colocação mais exata a encontramos em Alain Danielou:

A faculdade de adaptação do ouvido, tão habitualmente evocada para justificar o temperamento da escala musical, consiste, de fato, na interpretação de um som ligeiramente desafinado como um som de afinação justa. Essa possibilidade repousa sobre um fenômeno particular de feed-back que corrige as impressões recebidas ao compará-las a figuras-tipo depositadas na memória.8

A questão aqui enfocada nada tem a ver com o limite diferencial da percepção humana do parâmetro *altura*. Esse é da ordem de 0,5% em média, e é

2

conhecido com o nome de coma. A adaptação do ouvido, aqui tratada, refere-se ao condicionamento do homem do Ocidente ao sistema temperado e também às bases estéticas, no âmbito das alturas do som, que delimitam os traços pertinentes da linguagem musical. Essas bases estéticas dão preferência às notas grossas, como as qualifica Pierre Schaeffer9. Assim, cada nota do piano, nas regiões média e aguda, é emitida por duas ou três cordas. O piano bem afinado e de bela sonoridade é aquele em que as duas ou três cordas, correspondentes a uma mesma tecla, não são afinadas exatamente ao uníssono. São as pequenas desafinações entre as cordas de uma mesma nota do piano que dão lugar aos batimentos que enriquecem o timbre do instrumento. Pela mesma razão o Lá da corda solta de um violino solista tem timbre muito mais pobre do que o mesmo Lá de cordas soltas de um naipe de violinos da orquestra. Da mesma forma pretendíamos organizar nossa "orquestra de buzinas". o naipe de carros em  $F\acute{a}$ , por exemplo, emitiria um  $F\acute{a}$ de timbre rico graças à existência simultânea de 27 Fás (v. Tabela 1) diferentes, com frequências entre 171,11Hz e 178,10Hz <sup>10</sup>.

#### Terça menor: a primeira decisão musical - O

Comício das Diretas do dia 1º de junho de 1984, em Brasília, teria mais caráter de protesto e de lamento do que de pressão reivindicatória. A derrota da emenda Dante de Oliveira era um fato consumado. A massa popular, ao que tudo indicava, compareceria ao grande espaço entre a Torre de Televisão e a Funarte para, irmanada e em coro, afogar sua frustração. Tudo acontecia com o mesmo clima de uma partida de futebol do Flamengo, em que a torcida rubro-negra, nos últimos minutos do jogo, vendo seu time derrotado. emite seu canto anímico de lamento e desespero:



A massa carioca, no Maracaña, quando a tristeza é muito grande, chega mesmo a usar o quarto de tom para diminuir o intervalo:



O programa ético-musical da República de Platão já tratava, com rigor, dessas questões relativas às reações emotivas da massa popular. J.J. Rousseau, no século XVIII, bem esclareceu suas importantes observações dos mecanismos emocionais:

A terça maior, a qual nos excita naturalmente no sentido da alegria, nos imprime até mesmo idéias de furor quando é muito alargada; e a terça menor, que nos leva à ternura e à suavidade, nos entristece quando é demasiadamente pequena.<sup>11</sup>

Realmente, na prática do canto popular verifica-se que são várias as *terças menores* encontradas. A terça menor do sistema temperado, fixada no piano, é bem diferente das *terças menores* dos sistemas de Pitágoras, Dídimo, Ptolomeu, Erastótenes, Zarlino e Euler. Independente de tudo isso, o povo canta suas terças menores cujos "tamanhos" variam em função da magnitude de suas mágoas e tristezas.

Todos os cantos tristes de todos os povos e de todas as épocas contam com a predominância da terça menor. Assim acontece nos cantos religiosos dos povos nativos das Américas e principalmente em seus cantos fúnebres. As pesquisas do casal d'Harcourt<sup>12</sup> nos oferecem uma coletânea de terças menores, de diferentes tamanhos intervalares, nos *llantos* <sup>13</sup> de Cuenca, Quito e Cuzco. Essa prática existia já ao tempo dos Incas.

Construídos os quadros e as tabelas das pesquisas com as buzinas, verificamos, de imediato, a supremacia da terça menor. Na Tabela 2 verificamos a maior ocorrência desse intervalo. Ali encontramos: 28 terças menores, 13 terças maiores, 4 sextas maiores, 2 quartas justas e 1 oitava justa. O levantamento dos sons relacionados na Tabela 1, por outro lado, evidenciava a grande ocorrência de notas que permitiriam a construção de melodias e acordes com predominância de terças menores. Em vista de

tudo isso, não poderia ser outra a minha decisão: toda a obra seria baseada no intervalo de terça menor.

Olhei para a Guta e ela levantou o cartaz com a bola azul. Era o sinal para Damelis iniciar a improvisação com o seu naipe de automóveis em Fá, Lá, Dó e Mi. De repente lá longe, no gramado, abriu-se um claro na multidão. Engasgamos. O arrepio geral provocou um silêncio tenso entre a quinta e a sexta seção da obra. O Lincoln espichou o pescoço lá dentre os baixos do coral Tonto de Tanto Canto e alertou que era gás lacrimogênio. Chico Expedito pediu calma à massa: "Calma, gente; a Sinfonia vai continuar". Lula e Cristina Tavares pararam de cochichar e me fizeram sinal para seguir em frente. Fomos em frente.

**Topologia das buzinas: a espacialização** — As Tabelas 1 e 2 nos levaram à formação de quatro acordes básicos de buzinas:



Ilustração 4

Dois desses acordes seriam desmembrados, dando lugar à formação de oito acordes:



Quase todos os acordes garantiam uma atmosfera em torno da tonalidade de Fá maior. Tudo, portanto, se ajustava às idéias estéticas iniciais. Desde o começo me atraía o uso predominante da nota *Si bemol* e da nota *Fá* que, segundo a teoria cromofônica, correspondem respectivamente às cores amarelo e violeta<sup>14</sup>. O amarelo era a "cor das diretas". O violeta, cor complementar do amarelo, era a cor do sofrimento, da paixão, do hematoma. O Fá Maior era a tonalidade do hino nacional que, desde o início, eu planejava utilizar próximo ao final da obra. Apenas o acorde N° 4 (*Mi-Sol#-Si*) fugia da atmosfera de *Fá*. Mas, como apojatura do acorde N° 5 (*Mib-Sol-Sib*) e

como elemento surpresa dissonante, seria extremamente útil nas estruturas livres de improvisação.

Após estabelecer o material de acordes básicos, o próximo passo no trabalho seria a espacialização das fontes sonoras. O fato de cada automóvel ocupar uma área aproximada de 13,50m2 15, impunha um sério problema para com o trabalho de organização e regência das buzinas. Um total de 300 automóveis exigiria uma área de mais de 4.000m², tendo em vista que cada naipe de automóveis de mesma nota deveria agrupar-se em fila indiana, cada fila convergindo para o regente. Isso seria necessário para que cada fileira de motoristas pudesse distinguir com facilidade os gestos do regente. Quando o maestro apontasse para uma fileira, seria necessário que apenas aquela fileira se sentisse apontada pelo regente. Numa orquestra tradicional, no palco, isso não é problema. O músico que está mais afastado do regente, o timpanista por exemplo, vê o maestro a uma distância de aproximadamente 14m. Mas na orquestra de buzinas, naquele vasto estacionamento, o "músico" mais afastado do regente estaria a cerca de 70m deste. Vi que seria necessário abandonar minha escrivaninha para, numa espécie de trabalho de "locação", estudar in loco o "palco" da sinfonia: o vasto estacionamento entre a Torre de Televisão e o prédio da Funarte.

Após um dia inteiro de trabalho, de trena na mão e estratégias musicais na cabeça, cheguei à conclusão de que um único regente não daria conta do controle da grande orquestra. A configuração topológica ideal que encontrei está esquematizada na Figura 1. Eu me localizaria, no papel do regente geral, no palanque, ao centro. A cada lado do regente geral se posicionaria um regente assistente que, munido de grandes cartazes com código de cores, daria sinais a dois regentes-secundários no meio do estacionamento.

Na Figura 1 (próxima página) está esquematizada a configuração topológica das fontes sonoras. O espaço global é dividido em seções, de modo que cada conjunto de notas formando um grupo acórdico fica sob o controle de um regente.

**Tipologia das buzinas: o ensaio** — Na noite do dia 25 de maio de 1984, uma semana antes do comício, haveria condições de ser feita uma prévia do possível sucesso do projeto. Os 303 motoristas foram convocados para um ensaio. Naquela noite seriam colocadas à prova, no grande laboratório da praça pública, diferentes desafios:

- a resposta e adesão dos motoristas convocados;
- a viabilidade do projeto musical com as buzinas;
- a capacidade de organização e articulação da grande equipe formada<sup>16</sup> para organizar os automóveis no estacionamento;
- o comportamento da Polícia e do Detran, com relação às condições democráticas de realização do projeto.

Tudo sairia a contento. Dezenas de luzes vermelhas piscando no fundo do cenário escuro do Eixo Monumental indicavam que a polícia estaria observando tudo de longe, embora sitiando a área<sup>17</sup>. O Detran, com apenas duas viaturas<sup>18</sup> e poucos homens, organizava a entrada dos "buzinistas" no estacionamento. Ao entrar, cada motorista era rapidamente entrevistado e checado por membros de nossa equipe, munidos da lista completa das placas dos veículos pesquisados<sup>19</sup>. No vidro da frente de cada carro era colada uma folha de papel com o nome da nota musical da buzina. Os automóveis eram orientados, no trânsito interno do estacionamento, a tomarem suas posições corretas, de acordo com o mapa topológico das notas musicais.

Verificou-se que, dos 303 veículos cadastrados e convocados, o índice de não comparecimento foi de apenas 40%. Ao ensaio compareceram 141 veículos. As ameaças das autoridades governamentais e policiais, divulgadas pela imprensa, fazia-me prever um índice de não comparecimento de mais de 50%, o que não aconteceu<sup>20</sup>.

A organização dos automóveis em seus devidos lugares tardou duas horas. Conseguíramos apenas três megafones, que corriam de mão em mão entre os membros da equipe. O processo de organização, que

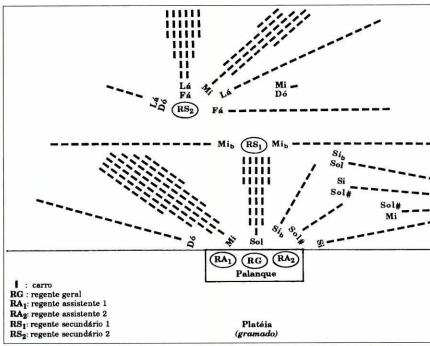


Figura 1

passou por momentos vários de humor, atropelo, desespero e pandemônio, conseguiu chegar a termo ao cabo de duas horas. Como equilibrista, no alto das armações tubulares que formavam o esqueleto do futuro palanque<sup>21</sup>, dei início ao ensaio. O trabalho, além de um simples ensaio, viria a ter também as características de uma bela sessão de criação coletiva ao luar, e de um animado *workshop* de educação musical.

Com o megafone dávamos as instruções aos 141 motoristas<sup>22</sup>, introduzindo-os no vocabulário da nova linguagem musical, apresentando, de forma didática, a tipologia sonora usada na obra. Eu havia preparado um minucioso roteiro do ensaio. Esse roteiro previa, para o entendimento e aprendizado de cada tipo sonoro, cinco fases no processo pedagógico:

- 1) a explicação teórica do tipo sonoro;
- 2) os gestos indicativos de cada tipo sonoro;
- 3) os gestos indicando o início, o desenrolar e o fim de cada tipo sonoro;
- 4) a execução de cada tipo sonoro, como exemplo, feita pelo *motorista spalla*<sup>23</sup> da orquestra
- 5) a repetição, por todos os naipes, do tipo sonoro exemplificado pelo *motorista spalla*.

Os tipos sonoros básicos a serem produzidos pelas buzinas eram o som do tipo *linha* e o som do tipo

ponto. A Figura 2 mostra alguns dos objetos sonoros construídos com aqueles dois materiais básicos. A textura vertical dos objetos sonoros densos (acordes e massas de pontos) adquiria um caráter granulado. Verifiquei, no ensaio, que esse tipo de construção só adquiria interesse musical na medida em que ele era adotado para formações acórdicas tradicionais. A construção de massas pontuais com blocos sonoros em clusters, e com grande densidade, resultava na conhecida sonoridade, nada agradável, que estamos acostumados a ouvir nos grandes centros urbanos, na hora do rush, durante engarrafamentos.

Essa e várias outras limitações de ordem técnica e estética tiveram que ser minuciosamente observadas para que a obra resultasse em uma realização musical, e não em um simples "buzinaço". O fato de não contar com a possibilidade de trabalhar com o parâmetro *intensidade* também foi um importante fator limitativo. Como a buzina de um carro, queiramos ou não, toca sempre *forte*, foi necessário desenvolver técnicas de composição de objetos musicais com a exploração de outros parâmetros que compensassem aquela limitação.

Vale aqui lembrar que o "buzinaço" livre, comumente ouvido na hora do *rush*, equivale, na orquestra sinfônica tradicional, ao conjunto de sons produzidos pelos músicos que preludiam ou afinam seus instrumentos antes de iniciar o concerto.

Na música sinfônica contemporânea salvo intenção justamente especial e contrária - o compositor toma sempre o cuidado de não provocar aquele tipo de massa sonora quando induz, na partitura, à improvisação coletiva. Por um consenso universal tácito aquele tipo característico de massa sonora, em que predominam cordas soltas que se afinam em quintas justas, pertence à categoria de sons "importunos". Aquele é o som da "orquestra que ainda não começou a tocar". Na orquestra de buzinas eram vários os objetos sonoros que deviam, pelas mesmas razões semânticas, ser deixados de lado.

Embora toda a estrutura da sinfonia estivesse pronta, algumas daquelas constatações feitas durante o ensaio determinaram modificações imediatas na partitura. As decisões a esse respeito deveriam ser — e foram — rápidas, tomadas no próprio ensaio, pois não haveria um segundo ensaio antes do "concerto".

A emoção tomava conta, a cada momento, de todos os "buzinistas", da pequena assistência e dos membros da equipe. Isso acontecia quando conseguíamos montar, com sucesso, cada pequena estrutura musical: a melodia de três notas; as construções de acordes; sucessões com estrutura temporal harmônica; etc. A cada pequena estrutura recém-montada, os 141 motoristas e seus acompanhantes aplaudiam, em euforia, a eles mesmos. A partir desses achados musicais e das realizações estéticas alcançadas, chegou-se, ao final do ensaio, a um clima psicológico que aproximava fortemente os 141 motoristas<sup>24</sup>.

Havia no ar a sensação de uma força que irmanava todos os participantes, que se sentiam partícipes, cúmplices e companheiros de um expressivo ato musical e político. Ficava ali demonstrado que a buzina, uma fonte sonora aparentemente antimusical, era elevada à categoria de instrumento musical quando o esforço comum unia pessoas que, embora não se conhecendo, possuíam os mesmos sonhos de inovações e mudanças no domínio do

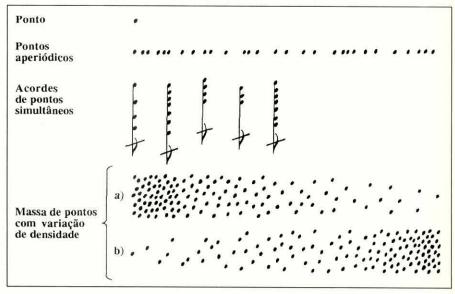


Figura 2

estético, do político, do econômico e do social.

Entramos na última seção da obra. Já estava cansado. Os músculos dos ombros doíam porque era necessário me exceder naqueles gestos muito largos para controlar a massa sonora. O piano elétrico, o sax e as guitarras deram início aos intervalos de quarta justa, insinuando o tradicional "quintoprimeiro". A um discreto sinal meu, os músicos deram início à introdução do hino nacional brasileiro. Dei a entrada para a fita magnética. Ali estavam montados e mixados os efeitos eletrônicos que produziriam um contraponto "sacana" (não existe outra palavra) com o hino. A pretensão era a contraposição e as polaridades dos dois mundos sonoros, rumo ao dramatismo intenso. No palanque, as caras de alguns políticos, até então amargamente fechadas, se abriram num sorriso rasgado como quem pensa: "Agora sim, a massa vai vibrar". Vários deles se voltaram para a multidão agitando os braços, convidando o povo a cantar o hino. Alguns políticos abanavam freneticamente os braços e cantavam o hino de boca escancarada como quem pensa: "Quem, daqui de cima, gesticular e cantar mais, certamente vai ganhar mais votos nas próximas eleições". Os 30.000 começaram a cantar acompanhando o coral do palanque. Mas atravessavam o ritmo. Não havia outra saída: dei meia volta e comecei a reger a massa, com gestos mais largos e escandalosos que os do Pompeu. Na hora do "deitado eternamente" percebi que a intensidade sonora do coro de 30.000 vozes começava a emascarar os sons eletrônicos. Fiz sinal para o Hermann, que controlava a mesa de som, pedindo que subisse o som da fita. Pedi mais e ele me fez um sinal que dava a entender já estar no máximo. Tudo indicava que a massa popular queria se sobrepor àquele contraponto eletrônico, dramático e irônico. Desisti do contraponto e me dediquei à regência do hino... e me emocionei às lágrimas.

O coro popular — O evento político-musical que estava arquitetado em minha cabeça só seria eficaz e completo se incluísse uma efetiva participação do povo. Assim, era necessário que a massa popular

assistindo ao comício fosse parte integrante da sinfonia, não simplesmente como espectadora, mas também como participante ativa usando sua fonte sonora natural: a voz.

Assim, a simplicidade das duas principais melodias (*Exemplos Musicais* 1 e 2) se justifica: elas deveriam ser rápida e facilmente apreendidas pelo povo no momento do concerto.

A simplicidade dos elementos musicais geradores, entretanto, evitava sempre a banalidade. Não sou daqueles que acreditam numa "burrice" popular e que, por isso, derramam mediocridade comercial na massa. Ao contrário, certo da grande musicalidade de nosso povo — embora reconhecendo a total ineficiência da educação musical em nosso país — quis fazer com que a massa participasse de modo não-banal.

Era necessário que na hora do concerto, sem ensaios, ocorresse o rápido aprendizado que garantiria rápida adesão e participação do povo cantando as melodias. Para tanto era necessário arquitetar um esquema estratégico. Seria preciso contar com algumas centenas de populares que, já conhecendo previamente as melodias e as letras, se infiltrassem na massa, nela espalhados, para induzi-la rapidamente ao canto e à participação.

Durante a semana que antecedeu o comício convocamos os estudantes da UnB, através de panfletos, para ensaios. Nas quatro sessões realizadas no Anfiteatro 9 congregamos cerca de 500 estudantes. Esses ensaios foram uma outra apaixonante experiência, pois que quase todos nunca haviam cantado em conjunto. A maioria era de estudantes das áreas de ciências. A única dificuldade estava na montagem do cânon com a melodia do *Exemplo Musical* 2 (pág. 9) pois que o canto a duas vozes era praticamente uma novidade na prática musical daqueles universitários.

Quase a totalidade dos estudantes previamente preparados compareceu ao comício e, tal como havia sido estabelecido, se posicionaram — esparsos na multidão — ensinando e induzindo-a à participação. As letras das duas melodias foram preparadas em enormes faixas de pano. No comício a massa popular aprendeu a letra na hora, lendo as faixas, e cantou as melodias "à primeira vista",

graças ao inusitado e efetivo processo cognitivo.

O esquema formal da sinfonia — A idéia de escrever uma obra intitulada "sinfonia" nada tinha a ver com um eventual vínculo à conhecida forma tradicional. Na realidade a idéia tinha unicamente vínculos com a origem etimológica da palavra. A forma tradicional da sinfonia, cristalizada na obra de Haydn, é calcada na estrutura ternária do primeiro movimento da sonata. Mas eu preferia a assimetria livre do século XVII pois que eu me propunha agregar, à polifonia vocal, a pluralidade tímbrica que ia do saxofone ao som eletrônico, passando pela buzina.

O título "sinfonia", por outro lado, pretendia bem direcionar o grau de expectativa do público para o qual a obra era destinada. Aproveitando-me do problema semântico de certas terminologias eruditas, constatado nos meios populares, eu queria deixar bem claro que aquela proposta de arte-panfletária seria, acima de tudo, arte. Isto é, o evento musical não seria um banal "show" de música. Seria ele, sim, um complexo corpo musical caracterizado por um bem estruturado discurso sônico e articulado de seções, em que a fácil comunicação se ajustaria às qualidades inerentes à boa obra de arte musical.

Sem preconceitos, queria demonstrar as possibilidades artísticas de um panfleto musical. As vanguardas, no decorrer dos últimos decênios, trataram de derrubar arrojadamente diversos preconceitos: o da forma tradicional, o da harmonia, o da tonalidade, o do timbre, o da repetição e o da redundância. Mas um tabu continuava de pé. Refiro-me ao tabu da arte-panfletária. O meu interesse era o da audácia: escrever uma obra musical de estilo veemente e polêmico. O objetivo maior, portanto, embrenhava-se nas características do panfleto-musical, ou da chamada arte utilitária no sentido compreendido por Thomas Munro:

A composição utilitária consiste no ordenamento de seus detalhes de tal modo que resulte ser instrumental para algum fim ou uso ativo. Utilidade é a adaptabilidade para algum uso além da pura contemplação, audição, compreensão ou meditação.<sup>25</sup> Esse algum uso, ou uso ativo, não era,

evidentemente, o da ação revolucionária armada. Não pretendia insuflar a massa. Mesmo porque não acredito que a massa brasileira seja tão facilmente "insuflável" e nem acredito em tamanhos poderes para a música. Mas o *outro uso* existia. Seria o uso catártico que traria à tona as frustrações e os anseios da massa popular. Na medida em que esses anseios eram políticos, sociais e econômicos, tudo ali poderia se revestir de cunho histórico-revolucionário, que sempre acrescenta tijolos na construção das inevitáveis mudanças futuras.

A Sinfonia das Diretas teria uma duração aproximada de 35 minutos. Para o grande público acostumado a ouvir músicas comerciais cujas durações têm no máximo cinco minutos, todo o processo musical deveria ser estrategicamente muito bem montado.

O mecanismo psicológico da percepção do discurso musical foi exaustivamente estudado, à luz do gestaltismo, por Léonard Meyer<sup>26</sup>. O processo de pensamento desenvolve-se com a alternância de campos estimulantes e de soluções-satisfação. Um campo estimulante apresenta-se ao ouvinte como ambíguo, inacabado, e provoca uma espera de satisfação. Essa espera cria um estado de crise que obriga o ouvinte a buscar e encontrar, no discurso musical, um ponto de resolução da ambigüidade. As conclusões de Meyer foram reafirmadas por Umberto Eco ao estudar a psicologia da percepção musical:

Todo retardo na clarificação ou satisfação esperada provoca um movimento afetivo. Quanto mais a solução é inesperada maior é o prazer (estético).<sup>27</sup>

Mas essas considerações teóricas, bastante válidas para o público culto acostumado à contemplação e compreensão de estruturas complexas, não serão certamente aplicáveis ao público terceiromundista que tem fome de comida e de voto.

Assim, não querendo correr o risco de abusar e esgotar a paciência da grande massa que iria à praça para assistir a um comício, optei pelo discurso musical de articulações múltiplas, com seções breves. Os *campos estimulantes* haveriam de ser curtos, para que as "resoluções" não tardassem, provocando a "impaciência", sentimento tão comum no público de

comícios. A forma, assim, se aproximaria dos padrões de uma espécie de *Suíte sem interrupções* ou de um *Rondó de estribilho cambiante*.

A peça constava, enfim, de 12 seções costuradas, entre si, de modo tecnicamente imbricado: 1) solo de buzinas com a melodia de três notas; 2) pedal da nota Dó sustentando a melodia de três notas alternadamente cantada pelo coral no palanque e pelo povo na praça, seguida do cânon a duas vozes; 3) trama de buzinas com o mesmo acorde anterior, trasladando da linha aos pontos, justapondo-se às novas entradas do cânon cantado pelo coral e pelo povo e ainda à nuvem de sons eletrônicos; 4) resolução do acorde no baixo Fá, que sustenta o coro falado em jogral; 5) embolada nordestina; 6) trama de buzinas; 7) resolução no modo de Lá (eólio), que sustenta o canto do coral e do povo, com o cânon da melodia Nº 2; 8) grande seção de improvisação de acordes de buzinas, de modo espacial, com a participação de todos os regentes; 9) ambiência de Sol Maior canalizando a execução do grande moteto Amanhã é a Primeira Manhã de um Novo Amanhã; 10) Hino Nacional Brasileiro; 11) inevitável intervenção apoteótica do público após o hino, com palmas, ovações e assobios; 12) decrescendo das palmas, dirigido pela gesticulação apropriada do regente, para a declamação do poema Atestado de Óbvios feita pelo coro sobre o último acorde em bocca chiusa.

Eu fiz a obra e vi que ela era boa<sup>28</sup>. Ela foi boa como mais um passo na revolução que faço desde décadas. A revolução a que me refiro não mudará grupos no poder, nem mudará sua estrutura, porque o que ela pretende é o fim do próprio poder e o da autoridade. Ela muda mentalidades. Para isso o fuzil, a metralhadora e o canhão de nada servem. Nem mesmo o voto serve. Eis escancarada a minha farsa. Infiltrei-me no comício que pedia o voto direto, compondo a sinfonia que pedia o voto direto, sem acreditar no voto. Sabia que sem um longo trabalho de educação e de transformação de mentalidades o poder econômico e outros poderes sempre desvirtuam qualquer legitimidade, consciência e eficácia do voto. Para a mudança de mentalidades restam-me, portanto, as únicas armas eficazes da estética da fome e do medo: a palavra, o som acústico, o som eletrônico, o apito, a buzina e a paciência.

#### Referências Bibliográficas

**ANTUNES,** Jorge. A Correspondência entre os Sons e as Cores. Brasília, Thesaurus Ed., 1982.

**DANIELOU**, Alain. Sémantique musicale, essai de psychophisiologie auditive. Paris, Herman, 1967.

Eco, Umberto. L'oeuvre ouverte. Paris, Éditions du Seuil, 1965.

**GEIGER,** Moritz. La Estética Fenomenologica. Buenos Aires, Argo Editorial, 1951.

**HARCOURT**, R. et M. d'. La Musique des Incas et ses Survivances. Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1925.

McLuhan, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo, Editora Cultrix, 1969.

**MEYER**, Lónard B. "Meaning in music and information theory", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, junho 1957.

MUNRO, Thomas. Toward Science in Aesthetics, Selected Essays. New York, The Liberal Arts Press, 1956.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Citado em Daniel Blanxart: *Teoria Física de la Música*. Barcelona, Casa Editorial Bosch, 1958.

Schaeffer, Pierre. Traité des objets musicaux. Paris, Editions du Seuil. 1966.

WINCKEL, Fritz. Vues nouvelles sur le monde des sons. Paris, Dunod, 1960.

#### Notas

1. Na obra optei pela declamação do poema, na íntegra, após o coro interpretar o moteto que, na realidade, acabou ficando em forma de rondó. O texto completo do poema ficou assim: deste Planalto que há de vir alvoradas / somos os fios da manhã, / com eles tecemos sons, cores, palavras, / clamando madrugadas contra as trevas de satã; / amanhã será o nascer de um país bem novo / desmentida a cortesã / amanhã será ternura nas mãos antes duras / já vencida a voz malsã / amanhã será o favo e não a farsa do favor / amanhã será o justo evitando mais um susto / suprimida a dor pagă / será a primeira manhã no ventre da cidadã / será hospedeira amiga da cantiga foliă / vai tirar dessa cidade toda pecha de maldade, de omissa e espiã, / a fruta que dela vier será farta, bela e sã / desperta a vida ermitã, amanhã seremos juntos todo afeto, todo elan / amanhã abre a janela e aquece a boa manhã / consagra o suor da terra, brinda ao suor da cidade, seja a paz - anfitriã / expulsa a derrota vă e perfuma com tua boca o ar livre - hortelă / nos mares, sertão ou serras, deseja essa nova manhã / acaba a trama vilă, manhă ingênua aldeă, / celebra a ceia cristă que acende em nós - a manhã / justiça e fraternidade; pão e uma vida irmã!

2 Marshall McLuhan. Os meios de comunicação como extensões do homem, p. 250.

3 Cerca de vinte alunos do Departamento de Música da UnB participaram das primeiras reuniões. Mas logo o grupo foi se esvaziando, numa filtragem natural e gradual, em razão das várias exigências que se impunham a cada passo: coragem, desprendimento, politização, arrojo, gosto pela pesquisa, criatividade e apurado ouvido musical. Ficaram, até o fim, os alunos: Maria Augusta Ramos (Guta), Abel Eustáquio de Faria, Damelis Castilho, Fernando Corbal, Alfredo Paixão, Paulo Magno de Almeida Borges e Rênio Quintas. Muito animado, criativo e

dinâmico, veio e juntou-se ao grupo Paulo Barbosa Fontes (Paulinho), aluno da Escola de Música de Brasília. Dois professores colaboraram permanentemente: Antonio de Pádua Guerra Vicente e Mariuga Lisbôa Antunes.

- 4 "Hanslick negaba la posibilidad de representar los sentimientos por la música; la música sólo representa lo que se apoya en cambios perceptibles por el oído: los elementos dinámicos de la prisa y de la calma, de la fuerza y la debilidad, del crecer y el empequeñecerse. En rigurosa oposición a estos autores, otros, como Kirchmann, atribuyen a la música la facultad de expressar también los sentimientos más precisos: la alegría del hombre primitivo, por ejemplo. La posición intermedia entre estas dos es la más frecuente, y ha adoptado, desde Hegel, variadísimas formas. Para ella, la música es el "arte de los sentimientos indeterminados". ... La música no representa sentimientos particulares tal o cual amor, alegría, pesadumbre , sino la idea del amor, de la alegría, de la pesadumbre". Moritz Geiger. La Estética Fenomenologica, pp. 109-110.
- 5 Alguns jornais logo modificaram o título divulgando a expressão "Sinfonia das Buzinas".
- 6 Foram estabelecidos como sendo "sons indesejáveis": buzinas de som "rouco"; buzinas afinadas em quarto de tom; buzinas com sons duplos tendo um deles, ou ambos, afinação em quarto de tom; buzinas emitindo melodias programadas e buzinas de emissão sonora aleatória devido a problemas de bateria.
- 7 Fritz Winckel, Vues nouvelles sur le monde des sons, p. 37.
- 8 AlainDanielou, Sémantique musicale, essai de psychophisiologie auditive, p. 71.
- 9 Pierre Schaeffer. Traité des objets musicaux, pp. 455-457.
- 10 A frequência do Fá 2 é de 174,61Hz.
- 11 Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), citado em Daniel Blanxart: Teoria Física de la Música, p. 153.
- 12 R. et M. d'Harcourt, La Musique des Incas et ses Survivances, p. 132.
- 13 Lamentações fúnebres, em sua maioria encontradas no Equador, que são cantadas pelos parentes e amigos acompanhando os restos funerários do ente querido. Às terças menores são destinados textos simples que exaltam as qualidades do amigo morto, sendo o canto interpolado de vários soluços. Essa prática existia já ao tempo dos Incas.
- 14 Jorge Antunes, A Correspondência entre os Sons e as Cores, pp. 29-31.
- 15 Essa é a área normal de uma vaga em um estacionamento. Medida da vaga: 5,40m x 2,50m.
- 16 A grande equipe formada para a tarefa incluía, além dos músicos e estudantes, cerca de 15 militantes dos partidos políticos que organizavam o comício.
- 17 O local era um dos permitidos, através de portaria do governador, para a realização de atos públicos. Mas as contingências do contexto político do momento deixavam dúvidas: nada garantia que as autoridades, sem repressão, respeitariam os direitos dos cidadãos.
- 18 Tive o ímpeto de convidar os motoristas daquelas viaturas a participarem da orquestra de buzinas.
- 19 Apesar dos critérios e do controle rigoroso mais de 30 veículos, não previamente pesquisados, entraram para participar do ensaio. Tratavam-se era alegado de "buzinistas" de última hora que queriam participar do evento. Suas buzinas foram classificadas no momento. Durante o ensaio, dois desses novos participantes foram reconhecidos, por militantes políticos experientes, como sendo espiões do SNI.
- 20 Esses 141 motoristas, com seus veículos, compareceram em

- massa, sem nenhuma ausência, no concerto-comício do dia 1º de junho de 1984.
- 21 A empresa contratada para montar o palanque havia começado o trabalho na manhã daquele dia (25 de maio), estando pronto, então, apenas o arcabouço de tubulações metálicas. Só no dia seguinte chegaria o caminhão com as madeiras para a construção dos revestimentos, parapeitos e estrado. Tão logo verificou-se estar arrumada a orquestra de buzinas, com todos os 173 automóveis em seus postos, o dinâmico e elétrico Benjamin Sicsu, munido de uma lata de tinta branca e de uma brocha, pintou todo o asfalto do estacionamento com faixas delimitando os diversos naipes, escrevendo no chão os nomes das suas respectivas notas. Esse trabalho permitiu que no concerto-comício a arrumação dos carros se processasse de modo muito mais racional e rápido.
- 22 Na realidade verificou-se de imediato que os motoristas mais afastados do palanque não conseguiam ouvir as instruções dadas com o megafone. Como solução, foi imediatamente organizada uma "corrente de megafones". Abel E. Faria, o primeiro regente-secundário, localizou-se no meio do estacionamento com um segundo megafone. Ouvia as instruções que eu dava com o primeiro megafone e as passava aos motoristas localizados no meio do estacionamento. Damelis Castilho, segundo regente-secundário, munida de um terceiro magafone em seu posto ao final do estacionamento, repetia as instruções para os motoristas do fundo tão logo ouvia o segundo megafone.
- 23 O motorista spalla era Antonio de Pádua Guerra Vicente, o famoso e brilhante violoncelista, que se posicionou, com seu fusquinha de buzina em Dó, à frente da fileira de carros com essa nota. Previamente eu fizera, com ele, um trabalho individual com a tipologia sonora das buzinas.
- 24 Até o início dos anos 90 a participação no evento era considerada um ato subversivo comprometedor e, assim, muitos dos "buzinistas" não se sentiam à vontade na divulgação dos seus nomes. Hoje eles se orgulham do feito e gostam de ostentar a ação. Em Brasília, atualmente, é comum encontrarmos pessoas que, embora não tenham participado sei eu da Sinfonia das Diretas, dizem tê-lo feito com o objetivo de passarem-se por "heróis da resistência" ou, no caso de militantes de esquerda, para não serem consideradas omissas. No site da ABM (www.abmusica.org.br) estão relacionados nomes dos participantes e respectivas placas de carros, assim como as placas dos veículos dos 36 participantes anônimos que se integraram à orquestra de buzinas no último momento, dois deles espiões do SNI.
- 25 Thomas Munro, Toward Science in Aesthetics, Selected Essays, p. 78.
- 26 Léonard B. Meyer, "Meaning in music and information theory", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, junho 1957, p. 34.
- 27 Eco, Umberto L'oeuvre ouverte, pp. 99-100.
- 28 Os músicos participantes da estréia da obra, no comício de 1º de junho de 1984, foram: regente geral Jorge Antunes; primeiro regente secundário Abel Eustáquio de Faria; segundo regente secundário Damelis Castilho; primeiro regente assistente Maria Augusta Ramos (Guta); segundo regente assistente Paulo Barbosa Fontes; saxofone Paulo Magno de Almeida Borges; guitarra elétrica Fernando Corbal; baixo elétrico Alfredo Paixão; piano elétrico Rênio Quintas; bateria e percussão Ademar Alves de Lima (Boca); difusão da fita magnética Mariuga Lisbôa Antunes; declamador Chico Expedito; coral Tonto de Tanto Canto; preparador do coral Antonio Lincoln; spalla da Orquestra de Buzinas Antônio de Pádua Guerra Vicente.

# A música, a fala e o rádio. Notas de reflexões

2

#### Arnaldo José Senise

Todas as emoções que a música transmite ela nos comunica em estado puro, em essência, isentas de circunstâncias causais particulares a qualquer indivíduo. O rádio veicula tanto a música como a fala, aonde quer que estejamos, também na absoluta pureza dessas manifestações: sem circunstância e sem materialidade alguma. A música e a linguagem da fala não possuem existência material: só existem no interior de quem as ouve. A linguagem é o que se ouve, não o que se escreve. O texto e a partitura são acidentes posteriores ao enunciado da mensagem; são meios convencionados de reprodução. A música não representa nem simboliza emoções: ela É, ela mesma, a emoção que se destina a comunicar. O seu poder de convicção não tem paralelos nas demais artes. Sendo energia vibratória, a música é energia que age diretamente na energia dos átomos do corpo e na energia dinâmica da nossa consciência ("eu"). Por idêntico processo, o rádio integra a imagem vibratória oferecida pela fala do locutor à vida interior de quem ouve, numa relação de intimidade não igualada por qualquer outra forma de contato humano. A mesma coisa se dirá do cantor. Por tudo isso, a cultura humanística, a idoneidade, o refinamento emocional, intelectual e espiritual deveriam timbrar a personalidade de todo aquele que milita no rádio, como outrora de fato acontecia, bem como do cantor e de todo o musicista de escol. Virtualmente , toda a beleza, a preservação e o futuro da linguagem, bem como da educação, repousam na responsabilidade daqueles que adentram, pelo rádio, a intimidade dos nossos aposentos mais íntimos.

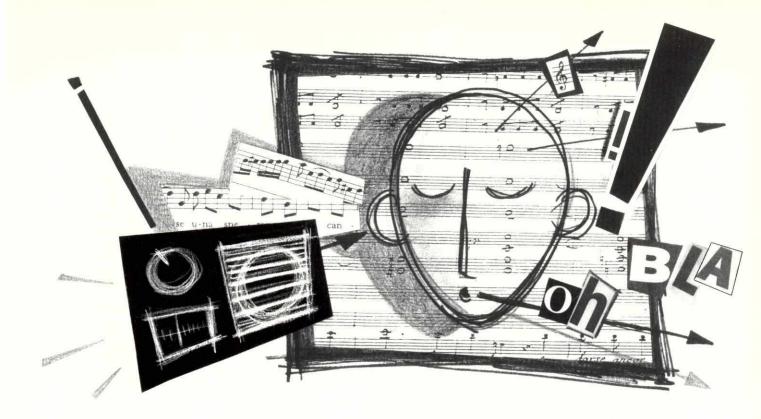
s moções interiores que a música nos infunde – a paixão – ela nos transmite **no seu estado essencial**, quer dizer: desvinculadas de causas particulares a este ou aquele indivíduo e das circunstâncias pessoais que possam ter provocado tais moções no íntimo do compositor.

Afetos, impressões, sensações, transes emocionais e existenciais – tudo a música nos instila **em estado puro**. Num estado que transcende pois os limites das situações peculiares a uma determinada pessoa, e independentemente das causas mundanas e habituais dessas moções. A dor que a música transmite é simplesmente **a dor**; não será nunca

uma dor determinada, por certa causa determinada.

Ora, o rádio é o veículo que transmite a arte da música em toda a absoluta pureza dessa linguagem. Pureza, isto é: com a total isenção de circunstância e de materialidade que é privilégio exclusivo do idioma musical.<sup>1</sup>

A música não possui existência concreta, material. Nem a poesia, nem a prosa. Elas só existem para quem as escuta. Existem para ser ouvidas. A música e a fala, tendo a natureza idêntica de linguagem, residem tão somente nas formas sonoras — formas cuja essência é o Ritmo. Sendo elas ritmo, a essência dessas linguagens reside no movimento e, pois, no tempo, **não na escrita!** 



A emoção que se experimenta quando se lê o texto poético jamais se igualará à comoção suscitada ao se ouvir dizer o poema.<sup>2</sup>

Uma conferência, uma palestra proferida por alguém dotado de verve criativa, propriedade nas inflexões, coloridos variados de tom e vivo equilíbrio rítmico se converte num verdadeiro "concerto", tanto de sons como de lógica do pensamento. O seu poder de convicção empalidecerá, caso se transcreva essa alocução para o papel.<sup>3</sup>

O texto escrito e a partitura são mero acidente: a linguagem só existe de fato nos sons. O aparecimento do texto e das gramáticas, bem como dos tratados de melodia, de contraponto, de harmonia etc. foi muito posterior ao aparecimento dos idiomas e ao da música! Haja vista, a Sintaxe da Fraseologia da língua musical do Ocidente Europeu só foi expressa positivamente, com método e sistemática, no século XX — e por musicóloga brasileira, partindo de tentativas incipientes e difusas de europeus...

Entretanto, as palavras, de que se constitui a fala, se prendem a idéias, a objetos, a sentimentos, a fatos. A música, não! Ela não relata, não descreve, não conceitua, nem expressa. A música é, ela própria, aquilo que comunica.

Música é essencialmente dinamismo: é um "**processo**" de organização dos sons no tempo. Por isto ela constitui uma imagem etérea (vibratória) do movimento indissolúvel, do evolver contínuo e continuado da vida no Cosmo.

A música desencadeia no ouvinte uma pulsação do EU, infundindo neste exatamente aquilo que ela se destina a manifestar. A música É a própria emoção que comunica, enquanto as palavras REPRESENTAM, como símbolos sonoros CONVENCIONADOS, as idéias, os sentimentos. As palavras, concatenadas, REPRESENTAM as relações entre elementos, REPRODUZINDO o fluir do raciocínio. Proferidas ou escritas, as palavras são SINAIS que EVOCAM no ouvinte os elementos a que elas estão vinculadas na sua memória. A fala é sempre um enunciado sonoro de elementos pré-existentes na mente – e não se confunde com tais elementos. As palavras expressam e identificam as idéias, MAS NÃO CRIAM AS IDÉIAS. O som de um vocábulo cujo sentido o ouvinte desconheça não lhe desperta a idéia correspondente; assim também para vocábulos de um idioma estranho.

A música, ao contrário, é criação de formas etéreas dinâmicas, a evolver no tempo, que, pela sua dinamogenia, criam vida no seio da consciência — formas dinâmicas que só existem no instante em que são ouvidas e enquanto são ouvidas.

A música se consubstancia apenas quando a vibração do ar nos fere os tímpanos, se transmite ao

cérebro e se instila na corrente psíquica (consciência). As formas de vida que ela cria no nosso interior não existem previamente ali, nem existiriam sem a audição de **certa** melodia determinada.

A memória de certa melodia não possui a faculdade emotiva e comovedora que se possa comparar à audição viva da mesma melodia, ao ser executada, enquanto é ouvida. O desejo de reanimar e vivenciar a sua emoção é que leva o indivíduo a assoviá-la e cantarolar. Ele assovia para que a possa ouvir.

Destaque-se o fato de que, em certas culturas de requintada sutileza, como a indiana e a muçulmana, só por exceção se encontra a música em estado de peça acabada num texto grafado. A música, ali, é usualmente criada a cada audição, mais ou menos de improviso – e isto requer apurado virtuosismo técnico e estético do executante-compositor, para já não falar na elevação de espírito... Para tais povos, a profissão de músico é um ofício ao qual são inerentes o refinamento e o requinte espirituais do praticante enquanto que no Ocidente, hoje, ela, tantas vezes, é nada mais (povera!) que a habilidade para produzir ruídos em velocidade, mesmo no gênero erudito, com o fim exclusivo de fazer dinheiro. O marketing, que é hoje a mola mestra de tantas carreiras, não criará jamais um Gigli, uma Guiomar Novaes, uma Antonietta Rudge, uma Callas. Para estes, a função do músico era o sagrado mister de suscitar PRODÍGIOS (literalmente, de fato) no interior de quem escutasse...

O poder de comoção, que é apanágio da música – instilando no ouvinte exatamente o dinamismo do qual, no espírito do compositor, ela se originou – esse poder de comoção não é nem poderá ser igualado pelas virtudes das outras artes. Explica-se: o nosso corpo é amontoado de átomos, e o átomo é assim como uma gaiola pulsante, cujo núcleo é insignificante ponto de massa rodeado, a uma distância imensa, por larga coroa de partículas praticamente imateriais (elétrons) que oscilam ou "voam" a uma velocidade inimaginável para nós, tal que essas partículas se "confundem", na prática, com movimento. A matéria, pois, no seu âmago, é "imaterial" e é puro dinamismo! A essência da matéria

é Vida – afirmou Teillard de Chardin, porque movimento é virtual sinônimo de vida.<sup>4</sup>

Ora, o nosso EU é atividade pura – afirmaram J.G. Fichte (1762-1814) e, pouco mais ou menos, William James (1842-1910). O ser humano é, pois, na alma e no corpo, mero dinamismo, vibração, energia. A atividade só pode provir da energia. O meio mais direto e eficaz para atingi-lo no seu âmago é a própria energia, a vibração, energia do som.<sup>5</sup>

Eis por que a música possui essa sua eficácia comunicativa que nenhuma outra arte pode igualar. Nem mesmo a poesia, porque esta se vale de símbolos de representação sonora.<sup>6</sup>

2

Ora, o rádio transmite a ESSÊNCIA DAS MOÇÕES INTERIORES — essência que é a manisfestação musical — e a comunica também "em essência", porque o rádio é uma energia que flui através do éter — ou de como se prefira denominar este seu veículo etéreo.

Sob o ponto de vista dos efeitos provocados pelos sons, o rádio apresenta outros paralelos interessantíssimos relativamente ao processo que a música põe em ação na consciência do ouvinte.

A imagem pessoal daquele que fala pelo rádio – não apenas a sua personalidade imaterial, mas também o seu caráter e a sua índole – torna-se uma realidade vívida, na mente de quem ouve, quando os sons que emite penetram o ouvido e se imprimem, como vibrações, na consciência do espectador. O locutor, portanto, se converte numa "imagem vibratória", etérea. Ele passa a ser o som que atravessa o éter e se converte em pessoa no interior do ouvinte. Isto não é fantasia! É fato – e um fato que se torna pertubador, à medida que refletimos sobre as suas profundas implicações psíquicas.

A música, está visto, induz no ser, no EU de quem ouve, o dinamismo exato da emoção que lhe deu origem. Também o rádio, aonde quer que chegue, literalmente integra — pelo som ritmado, pelas virtudes qualitativas do som vocal, pelas cores tonais e inflexões — integra a pessoa do locutor (o "outro") ao interior de quem escuta. A sonoridade, a articulação,

o ritmo, os matizes de tonalidade SÃO a pessoa do locutor no espírito do ouvinte. O mesmo fenômeno se dá com o cantor — e não surpreende o fato de não se verificarem, nas audições de música instrumental ou orquestral, a comoção, as explosões de euforia e delírio tais como ocorrem nas audições de música vocal. Por que é, afinal, que os aficcionados todos da ópera são tidos como doidos furibundos!?!

Nem o sexo, nem o amor têm jamais esse poder. O ato de amar, assim como o orgasmo, são instâncias de absoluta e irremediável solidão. Somente o sujeito deles os pode experimentar. O amor e o orgasmo poderão depender da EXISTÊNCIA do "outro", mas não são "o outro" nem podem estar "no outro".

Uma relação de intimidade intelectual, emocional e moral se estabelece, com extraordinária intensidade, entre o radialista que fala e o ouvinte.

O som é o homem! Aquilo a que se chama ESTILO é quase nada mais que o produto, mais ou menos formoso, das sonoridades e do ritmo dos vocábulos que o escritor combina, arranja e encadeia. Tal produto se acresce, numa segunda instância, pelo ritmo da verve: das emoções e dos embates de antíteses que o escritor ou orador é capaz de suscitar mediante figuras de retórica, com a elaboração das idéias e respectivas relações que põe em jogo. Trata-se, nesta instância, de um deleite proporcionado pelo "ritmo patético", emotivo, não mais apenas sonoro.

Todavia, as idéias e os juízos que os sons dos vocábulos representam podem não expressar com fidelidade – e muitas vezes **não** expressam mesmo – o fundo da alma que os exara. Conceitos são construções da razão, do raciocínio. A razão não se confunde com o EU. O raciocínio é uma atividade virtualmente mecânica, cujos parâmetros são também virtualmente "quantitativos", por assim dizer. O EU é vibração, já vimos, é energia, é energia pura – possui virtudes; portanto os parâmetros da sua ação têm de ser "qualitativos". Idéias e julgamentos são formulações normalmente afetadas e filtradas pela interferência de fatores

como: a necessidade (material, psíquica, moral), o interesse, as emoções, os apetites, a incapacidade, a inépcia, as habilidades, as deformações do ser... Tais fatores não raro torcem, bloqueiam e esterilizam o dinamismo e a energia do EU.

Nem mesmo uma composição musical revelará necessariamente, com fidelidade e autenticidade, o íntimo do ser que a concebe. Isto se dá principalmente porque o artista cria, com freqüência, aquilo que não tem e aquilo que desejaria ter ou ser, justamente porque não possui. O divórcio que se verifica entre a vida real de Wagner e o que manifestam as suas obras é talvez o exemplo mais impressionante disso.

A maneira de tocar, a maneira de se executar uma composição musical, revelará provavelmente mais do espírito do executante que a está pronunciando,

do que poderá essa música revelar do espírito daquele que a criou.

Uma composição poderá dizer das virtualidades **intelectuais** de um artista-criador, quer dizer, dos seus atributos inventivos e racionais.

Uma interpretação (a pronúncia) dirá dos atributos intelectuais do executante

e revelará muito mais: dirá de como esses atributos (digamos, a sua "inteligência racional") são timbrados e temperados por qualidades afetivas, de equilíbrio, espirituais enfim (algo assim como a sua "inteligência emocional e moral", **latu sensu**).

O idioma que mais fielmente pode manifestar o dinamismo do EU é o canto, por ser este uma expansão não necessariamente conceitual do espírito, e não necessariamente lógica. Existem muitas "canções" ou romances sem palavras, como os de Mendelssohn...

Já não me deterei sobre o ofício do cantor.

Por tudo isso, vejo a **integridade moral e o refinamento cultural, espiritual**, daquele que milita no rádio, como fatores DECISIVOS nos destinos do mundo, sem exagero – a tal ponto é vigoroso o poder que o rádio possui de agir sobre as consciências, sobre **cada uma** das consciências individuais. Disso decorre a responsabilidade imensa que terá aquele que fala pelo rádio na preservação da

índole original do idioma pátrio e da sua beleza. Nós falamos e escrevemos; nós cantamos e interpretamos música PORQUE OUVIMOS, não o contrário!!! Em Portugal se escreve corretamente e com riqueza, porque se fala bem. Para tanto, há que se disciplinar o raciocínio, o que propicia uma boa elocução e uma boa redação. Este mesmo, que aqui escreve, aprendeu parte considerável, quiçá a maior parte, dos conhecimentos de interpretação musical que possui, pela AUDIÇÃO dos bons intérpretes, entre os quais se colocam, em primeiro plano, os... cantores!!! Ouvindo-os com partituras à mão.

De resto, sempre enxerguei nos cantores – **hélas**, me perdoem, não nos musicistas de outras modalidades – o repositório vivo mais autêntico da arte musical. O canto é a mais autêntica e verdadeira "música do homem": nele, corpo e alma se convertem, fundidas, em puro fluido melódico. A escola pianística de Luigi Chiaffarelli me encantou porque verifico que ela ensinava a tornear as frases, o fraseio enfim, com a expressão que lhes imprimiriam os bons cantores, além de procurar extrair do piano uma sonoridade que se inspira no **legato** e na maleabilidade da voz humana.

Nem o cinema nem a televisão dirimiram o alcance e o vigor do rádio. Vem demonstrá-lo o fato de a Internet, em vez de lhe passar ao largo, estar se transformando em veículo das emissoras de rádio.

2

O universo é vibração. Matéria, na escala subatômica, já vimos, não se distingue de movimento. A matéria densa não é mais que energia condensada.<sup>7</sup> Toda a vibração é passível de ser decodificada em som.<sup>8</sup> "No princípio era o verbo" significa extamente: o início de tudo foi o som organizado pelo ritmo.

Tudo, rigorosamente tudo que existe no Cosmo, no âmbito físico, existe EM PULSAÇÃO. Pulsação é ritmo, nem mais, nem menos. A alternância indissolúvel **sílabas átonas-sílaba tônica**, em cada um dos vocábulos de todas as línguas, é reflexo da pulsação cósmica geral — o **yang-yin**, princípio universal de manifestação, para o taoísmo dos chineses. A cadência da melodia, manifestada na

alternância inevitável dos sons leves com cada som acentuado (denso, grave), é reflexo da pulsação universal. Por isto se pode afirmar que a música espelha, no etéreo vibrante, o evolver-se do movimento da vida.<sup>10</sup>

Sabedoria está em empregar os sons e todos os meios sonoros à disposição do homem no benefício da humana felicidade. A bela sonoridade e, sobretudo, o equilíbrio no escandir as palavras, bem como em pronunciar as frases musicais, é fator eficacíssimo para o equilíbrio da pulsação interior no nosso EU.

#### Notas

1 Os meios de comunicação que transmitem, acopladamente, imagens e sons, através do éter, conspurcam, por assim dizer, a pureza das linguagens que o rádio transmite. A televisão, para falar de um só deles, transmite o som vinculado a imagens. A humanidade, por isto, progressivamente está a perder a capacidade para assimilar as idéias sonoras (palavras e música), quando acontece de elas não lhe chegarem acopladas ao movimento das imagens visuais, em especial quando as idéias sonoras não se encontram vinculadas à cinesia erótica (sic). Por tudo isso, este nosso tempo não é o tempo propriamente do som, nem das linguagens sonoras. É o tempo do espetáculo e dos comediantes. Importa observar, no caso: as civilizações que mais se elevaram no plano espiritual da cultura foram, nos seus primórdios, civilizações do som. O canto gregoriano, gema e jóia talvez máximas da musicalidade humana, floresceu no período de juventude deste nosso ciclo cultural ocidental-europeu. E não era

2 Os enunciados das altas doutrinas sagradas, nas culturas mais elevadas, foram, nos primórdios destas, transmitidos por via oral e de memória. Além disto, foram formulados em linguagem ritmada. Assim também os grandes poemas épicos das fases de espiritualizada juventade dos ciclos culturais. Assim era para a doutrina sagrada, como para os poemas destinados à inspiração do heroísmo, porque o som articulado, entoado e escandido ritmadamente, da linguagem poética oral, potencia à quintessência as virtudes sugestivas das idéias e dos sentimentos que tais obras se destinam a infundir. O ritmo e as belas combinações sonoras intensificam as vibrações profundas que tais enunciados podem provocar na alma.

3 Auntênticos "concertos" - era como os alunos da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (USP) qualificavam as aulas do augusto e glorioso prof. Goffredo da Silva Telles Junior, nas disciplinas relativas à mais alta Ciência do Direito. Ciência que ele faz alçar-se a páramos certamente pouquíssimas vezes atingidos pelos seus cultores em todo o mundo, haja vista a sua doutrina do Direito Quântico. Suas preleções soavam perfeitamente concebidas, cuidadosamente planejadas, escrupulosamente formuladas, formosamente (sic) apresentadas mediante apurada elocução: música para os ouvidos, poética modulação, a iluminar, com a rítmica emotiva da articulação das idéias, o entendimento. Tendo sido há pouco publicadas as suas memórias - A Folha Dobrada (Ed. Nova Fronteira, S. Paulo, 1999) - podemos saber que, antes do enunciado introdutório de cada uma das aulas, com as mãos juntadas em prece, ele orava: "Meu Deus, faça desta aula uma obra de beleza" (página 402). O que se lê na página 745 do livro confirma o que aqui relatamos.

- 4 Pierre Teillard de Chardin (1881-1955), padre jesuíta francês; paleontólogo, teólogo e filósofo.
- 5 Na medicina homeopática, não são as substâncias que se empregam para provocar a reação auto-curativa do organismo do paciente: é meramente a pura **energia** (imaterial), extraída das substâncias, que se administra e que cura, pois se sabe que a energia atinge mais direta e rapidamente o âmago do ser, e que "as doenças exprimem as dificuldades do ser", não apenas disfunções tópicas.
- 6 Na poesia metrificada, faz-se uso das acentuações rítmicas do verso, de natureza dinamogênica, bem como das aliterações e ecos das rimas, ambas recursos de natureza musical, cuja função é potenciar as faculdades meramente sugestivas dos símbolos sonoros que são os vocábulos da fala.

7 Ver O Tao da Física, Fritjof Capra (Editora Cultrix, São Paulo, s. d.), cap. 13 – O Universo Dinâmico, págs. 146 a 157, do qual resumimos as principais idéias. Os modelos que descrevem o mundo das partículas sub-atômicas – todos eles – "refletem (...) a natureza intrinsecamente dinâmica da matéria". De fato, os avanços da física neste século, a partir da teoria dos quanta, estabeleceu um vínculo indissolúvel entre matéria e movimento – movimento que, no mundo sub-atômico, se dá em velocidades tão altas, que são praticamente inconcebíveis para a escala dos fenômenos humanos, o que nos autoriza a falar em "vibrações", exatamente como nos descreve o universo o ensinamento de Hermes Trismegisto, bem como o de todas as altas escolas místicas do Oriente. (...) A teoria quântica mostrou "que a atividade da matéria é a essência mesma da sua existência. As partículas do mundo sub-atômico não são apenas ativas no sentido de que o seu

movimento é extremamente rápido; mais que isso, elas mesmas são processos!" Os próprios átomos, como elementos das estruturas moleculares, estão em permanente vibração; a matéria é, portanto, "essencialmente inquieta".

8 "A física moderna representa a matéria não como passiva e inerte, mas em contínuo movimento de dança e vibração, cujos padrões rítmicos são determinados pelas estruturas moleculares, atômicas e nucleares. Essa é, igualmente, a forma pela qual os místicos orientais encaram o mundo material." (Fritjof Capra, op. cit., pág. 150) Todas as coisas (...) são agregados de átomos que dançam e que, por meio de seus movimentos, produzem sons (...) Cada átomo canta incessantemente sua canção e o som, a cada momento, cria formas densas ou sutis" (F. Capra, op. cit., pág. 183)

9 "A idéia de um universo que se expande e se contrai periodicamente, o que envolve uma escala de espaço e tempo de vastas proporções, veio à tona não apenas na cosmologia dos nossos dias, uma vez que ela já está presente na antiga mitologia indiana. À medida que vivenciavam o universo como um Cosmo orgânico que se move ritmicamente, os hindus desenvolveram cosmologias evolucionárias que muito se aproximam dos nossos modelos científicos modernos." (F. Capra, op. cit. pág. 152).

10 A melodia – tanto pela natureza vibratória da matéria de que é constituída (o som, "melos"), como pela mobilidade que é a sua essência - a melodia é, por assim dizer, um "espelho sonoro em dinamismo", algo assim como uma espécie de "cinema vibratório ou sonoro" que reflete o processo incessante pelo qual a vida envolve incessantemente no Cosmo. A cadência da melodia (ritmo) - pela alternância indissolúvel de sons leves com um som acentuado periódico - a cadência da melodia é a manifestação vibratória (sonora) do processo de expansão e contração que marca todos os fenômenos, em todas as escalas, no cosmo, ciclos de alternância de fases de movimento (sons leves = expansão, impulso) com fases de repouso (som acentuado = contração, gravidade), que se renovam incessantemente. No taoísmo, a mais alta filosofia dos chineses, esse processo é representado pela figura da espiral do conjunto inseparável das forças yang-yin, na qual yang representa o impulso e yin, o repouso. Inspirar e expirar!

#### Referências Bibliográficas

**Combarieu**, Jules: "La Musique, Ses Lois, Son Évolution", Ernest Flammarion – Éditeur, Paris, 1907

**D'OLLONE,** Max: "Le Langage Musical", Éditions La Palatine, Genève et Paris, 2 Vols., 1952.

## Dom Pedro II e a música brasileira



#### Vasco Mariz

Dom Pedro II foi um grande patrono das artes e ajudou diversos músicos brasileiros, em especial Carlos Gomes. Freqüentava habitualmente os concertos e prestigiava os compositores nacionais. Este artigo menciona os principais beneficiários do monarca.

interesse de D. Pedro II pela música e a sua sensibilidade musical são bem conhecidos e unanimente louvados. Suas atividades em favor da música e dos músicos brasileiros são mencionadas com frequência na história da música de nosso país. Foram dezenas os músicos beneficiados pelo seu incentivo pessoal, que se expressou de diversas maneiras: comparecimento a concertos, auxílios financeiros específicos, concessão de bolsas de estudos por longo prazo, apoio político e cultural orferecido a artistas nacionais, intérpretes e compositores, por meio de cartas de recomendação, de condecorações e outras provas de apreço artístico que muito beneficiaram os prestigiados. Uma pesquisa mais completa nos arquivos do Museu Imperial certamente poderá trazer à luz fatos surpreendentes e do maior interesse histórico.

E esse mecenato se concretizou não somente em favor de indivíduos talentosos, mas também de instituições musicais cujo êxito continuado se deve em parte a subvenções recebidas do imperador e à sua presença constante nas atividades culturais que desenvolviam. No Rio de Janeiro, D. Pedro assistia amiúde aos espetáculos da Companhia de Ópera Nacional de D. José Amat, aos concertos do Clube Mozart e do Clube Beethoven, e da Sociedade de Concertos Clássicos.

Voltando um pouco atrás, o regresso a Lisboa do rei D. João VI tinha sido um desastre para a música no Brasil. O nível das atividades musicais na Capela Real, e depois Imperial, baixou bruscamente. Apesar do entusiasmo de D. Pedro I pela música como compositor e intérprete, a situação financeira criada pela Independência não podia deixar de se refletir sensivelmente em tudo que não fosse estritamente indispensável. E a abdicação de Pedro I acarretou a dissolução da orquestra da Capela Imperial. O número de músicos baixou de 100 para 27 em total. Só mesmo depois da maioridade de D. Pedro II, em 1840, normalizou-se a vida nacional e houve melhores condições para um renascimento das atividades artísticas regulares. E D. Pedro II seria a mola propulsora desse renascimento artístico em todos os setores, inclusive a música.

Logo que assumiu as suas funções, nomeou Francisco Manuel da Silva, o autor do Hino Nacional, mestre-compositor da Imperial Câmara e no ano seguinte mestre-da-capela. Em 1846, condecorou-o com o grau de cavaleiro da Ordem da Rosa e, em 1857, promoveu-o a oficial. Aliás, D. Pedro deu-lhe mão forte para que a Assembléia Legislativa do Império criasse uma importante escola de música no Rio de Janeiro, o Conservatório, e ajudou pessoalmente Francisco Manuel na coleta de fundos por intermédio de duas loterias. Também a ópera italiana mereceu apoio pessoal do monarca, favorecendo a apresentação de numerosas óperas no Rio e em São Paulo, com a participação de alguns dos maiores cantores europeus da época, como o tenor Tamberlik e Rosina Stolz. D. Pedro II prestigiou também a apresentação no Brasil de alguns grandes intérpretes solistas de reputação mundial, como os pianistas Sigismund Thalberg, Artur Napoleão, Louis Moreau Gottschalk e Theodore

janeiro 2001 26



O mecenato de D. Pedro II favoreceu não somente indivíduos talentosos, mas também instituições musicais.

Ritter, os violinistas Pablo Sarasate e José White, etc.

Em 1836, o Imperador teve papel preponderante no encaminhamento da carreira de Carlos Gomes, que acabava de atrair a atenção carioca com a ópera A Noite do Castelo, encenada pela companhia de D. José Amat. Ao confirmar-se o talento do compositor campineiro com o sucesso de sua segunda ópera, Joana de Flandres, D. Pedro deu-lhe uma pensão do seu próprio bolso para estudar na Europa. Lembro que o monarca, como admirador de Wagner, desejava enviar o compositor para Alemanha e não para a Itália. Carlos Gomes, formado inteiramente na escola italiana, ficou apavorado e utilizou todos os intermediários possíveis para mudar a bolsa para a Itália. A imperatriz, filha do rei de Nápoles, foi responsável pela mudança de destino, mas por sua vez insistiu para que ele fosse estudar em sua cidade natal, o que não era o anseio do músico paulista. Só a muito custo conseguiu convencer os imperadores de que o local mais apropriado era a capital européia da ópera, Milão. Podemos porém especular sobre o que teria sucedido se Carlos Gomes tivesse ido estudar com Wagner, ou outro mestre alemão por ele indicado. Poderia ter ido muito mais longe do que conseguiu na Itália, mas as barreiras da língua alemã, que desconhecia por completo, e as dificuldades do meio musical germânico talvez tivessem afogado o gênio musical do jovem brasileiro. Ao contrário de alguns musicólogos, creio que Carlos Gomes agiu certo em batalhar por aperfeiçoar-se em Milão, e não em Munique ou Berlim.

As relações entre D. Pedro II e Wagner representam um artigo especial e só para aguçar a curiosidade dos leitores, direi que o compositor alemão escreveu a ópera *Tristão e Isolda* pensando no Rio de Janeiro.

Aliás, no decorrer da carreira de Gomes, D. Pedro II teve várias oportunidades de premiá-lo e de socorrê-lo. Em 1876, foi porém a vez de Carlos Gomes de corresponder a um pedido do monarca, que lhe telegrafou solicitando escrevesse um *Saluto del Brasile* para os festejos do centenário da independência dos Estados Unidos da América. D. Pedro compareceu ao concerto

em Filadélfia, onde foi interpretado o hino de Carlos Gomes com muito agrado do público e da crítica, que destacou a obra como uma das melhores apresentadas. Já em 1886, quando não podia pagar a construção da *Vila Brasilia*, em Lecco, lago de Como, o imperador enviou-lhe a importante soma de 18.000 libras.

D. Pedro II havia condecorado Carlos Gomes como oficial da Ordem da Rosa, em 1870, logo após o sucesso da ópera O Guarani, no Teatro Alla Scala de Milão. Pouco antes da proclamação da República, em outubro de 1889, elevou-o a Grande Dignitário da mesma Ordem, como recompensa pelo êxito da ópera O Escravo, estreada no Rio de Janeiro a 27 de setembro de 1889, sob patrocínio da princesa Isabel. Aliás, D. Pedro II pretendia reformar o Conservatório de Música do Rio de Janeiro e entregar sua direção a Carlos Gomes, o que afinal lhe daria situação financeira estável, em lugar de prestígio. Mas a 15 de novembro esfumavam-se as esperanças do compositor paulista. No entanto, em 1892, as autoridades republicanas encomendavam a Carlos Gomes um Hino à República, remetendo-lhe um subsídio de 20.000 liras. Mas apesar de necessitar muito de tal quantia para saldar as suas dívidas na Itália, Carlos Gomes recusou o convite, a fim de não trair a memória de seu velho protetor e benfeitor, recém-falecido.

Outros compositores brasileiros de mérito foram auxiliados por D. Pedro II, como, por exemplo, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald e João Gomes de Araujo. Miguez viajou para Europa em 1882 e levou carta de recomendação de D. Pedro II para Ambroise Thomas, então diretor do Conservatório de Paris e famoso compositor de óperas da época. O imperador incentivou bastante Leopoldo Miguez a ouvir e estudar a música de Wagner, então no apogeu de sua carreira com a apresentação do *Parsifal*. Não sei se escreveu alguma carta de recomendação para Wagner, que aliás morreria pouco depois. No entanto, aquela sugestão do monarca foi obedecida à risca pelo compositor, que regressou ao Brasil em 1884 completamente convertido ao credo musical wagneriano.

Outro músico consideravelmente beneficiado pelo Imperador foi o pianista e compositor Henrique Oswald, que conheceu pessoalmente em Florença, onde ele residia, em 1871. D. Pedro II lá fora visitar a exposição Beatrice pelo 550° aniversário de Dante Alighieri. Na ocasião foi organizado um recital do jovem pianista

Henrique Oswald em sua honra, o que lhe acabou valendo uma pensão "enquanto durarem as precárias circunstâncias em que se acha". Tinha ele então apenas 19 anos e recebeu esse subsídio até os 40 anos de idade, o que não deixa de ser um pouco excessivo. Neste caso, poder-se-ia dizer que o monarca comprou um súdito desgarrado, pois isso decidiu o compositor a optar pela nacionalidade brasileira. Oswald era nascido no Rio de Janeiro, filho de suíço, que havia regressado à Europa desiludido com a aventura brasileira.

Outro compositor bafejado pela generosidade de D. Pedro II foi o paulista de Pindamonhangaba João Gomes de Araújo, hoje quase esquecido. O curioso é que ele parece ter sido o único compositor brasileiro que teve a honra da presença do soberano na representação de sua ópera no exterior, a *Carmosina*, encenada no Teatro dal Verme, de Milão a 1º de maio de 1888, e que por sinal foi um sucesso, tendo sido bisado o final do primeiro ato e o autor chamado ao palco onze vezes.

Mas houve também casos em que o Imperador suspendeu uma bolsa de estudos que havia anteriormente concedido. Foi o que sucedeu com o talentoso Henrique Alves de Mesquita, bom compositor de óperas que estudava em Paris como bolsista de Pedro II desde 1857. Não teve sorte, meteu-se em complicações amorosas e acabou preso em Paris com escândalo. O imperador, sempre cioso da moral, mandou interromper-lhe a bolsa de estudos, apesar do relativo sucesso que o compositor vinha obtendo ao encenar em Paris a sua ópera cômica La Nuit au Chateau.

Finalmente, no ano de 1887, portanto ainda no governo de D. Pedro II, nascia no Rio de Janeiro uma criança que teria uma ligação com o imperador: era o futuro compositor Heitor Villa-Lobos. Poderá parecer estranho essa conexão, mas ela existiu e existe: em suas estadas em Paris no após guerra, Villa-Lobos sempre ficava hospedado no Hotel Bedford, na rua de l'Arcade 17, perto da Ópera e também de seu editor Max Eschig, sediado na rua de Roma 48. Ora, o Hotel Bedford foi onde o imperador viveu seus últimos dias e consta que Villa-Lobos sempre pedia para hospedar-se no quarto onde falecera D. Pedro II. Hoje, à porta do Hotel Bedford, existem duas placas comemorativas: uma de bronze, alusiva ao monarca, e outra em mármore, em recordação das estadas de Villa-Lobos no hotel, que ainda hoje ostenta quatro estrelas.

#### Memória Fotográfica ABM

Visita de Florent Schmitt ao Rio nos anos 40



Por ocasião da passagem pelo Rio de Janeiro do compositor francês Florent Schmitt (1870 -1958), na década de 1940, a Academia Brasileira de Música promoveu um concerto com obras suas no auditório do MEC (hoje Palácio da Cultura). Participaram da apresentação a cantora Cristina Maristany, o pianista Alceo Bocchino, o flautista Ary Ferreira e um grupo de instrumentistas de São Paulo. Após o concerto, músicos, acadêmicos e o homenageado reuniram-se nesta foto. Da esquerda para a direita, em pé: José Vieira Brandão, Hermano Soares de Sá (filho do professor Gazzi de Sá), três músicos de São Paulo, Alceo Bocchino, outro músico de São Paulo, Villa-Lobos, três pessoas não identificadas, o flautista Ary Ferreira, o compositor Iberê de Lemos e o violoncelista de São Paulo Calixto Corazza. Sentados: uma professora não identificada, Julieta Strutt, Mindinha Villa-Lobos, Florent Schmitt, Cristina Maristany, uma jovem não identificada e a secretária de Schmitt. Obs: Caso você reconheça algumas das pessoas não identificadas, por favor comunique-se conosco.

No rodapé desta página, flagrante da platéia no concerto em homenagem a Florent Schmitt.

#### 'Um momento inesquecível' Alceo Bocchino relembra seu encontro com Florent Schmitt

"Amigo e admirador de Villa-Lobos, o mestre francês recusou convite para visitar os Estados Unidos na mesma ocasião e preferiu vir ao Brasil. Curioso é que, além de compositor, Schmitt era conhecido estudioso e colecionador de coleópteros - espécie que inclui as nossas baratas, muito apreciadas por ele... No concerto promovido pela Academia, atuou como pianista em algumas obras de câmara. Mas para acompanhar Cristina Maristany em seus Quatro Poemas de Ronsard, muito difíceis principalmente para o piano, perguntou a Villa-Lobos : "tem certeza de que o pianista conseguirá tocar todas as notas?" Ensaiamos então em um apartamento em Copacabana providenciado pelo Sr. Botelho, da Cultura Artística. No segundo poema, eu havia identificado uma nota errada na edição francesa e, com muito respeito, consultei o mestre sobre aquela nota. Ele afirmou o erro e disse que nem os pianistas de Paris haviam se dado conta disso... Sentou-se ao meu lado para virar as páginas e mais tarde referiu-se a mim com palavras elogiosas em encontro com Tomás Terán. E depois do concerto autografou o programa, escrevendo: 'Alceo Bocchino, excellent musicien, quoique pianiste remarcable'. Eu era então um jovem pianista e esse encontro, além de estimulante, constituiu momento inesquecível da minha vida."



#### ACADÊMICOS

#### CADEIRA I

#### Patrono: José de Anchieta

José de Anchieta nasceu nas ilhas Canárias, em 1534. O jovem missionário da Companhia de Jesus, com 19 anos de idade, ao chegar ao Brasil, dedicou-se à catequese, usando, como recurso pedagógico, o teatro e a música. Pode ser apontado como o precursor da educação musical e do teatro, no Brasil. Por esta razão, Villa-Lobos escolheu seu nome como o patrono da cadeira Nº 1 da Academia Brasileira de Música, da qual era o fundador. Poeta e dramaturgo, Anchieta escrevia seus textos em latim, português, espanhol e tupi. Foi autor de uma gramática da língua geral, podendo, por isso, ser considerado, também, o precursor da lingüística em nosso país. Seus textos nos informam acerca da fauna, da flora e do povo da nova terra. Seus sermões e biografias de padres jesuítas foram outras contribuições deste ilustre religioso, pedagogo, artista e cientista dos primórdios de nossa história. Em 1563, Anchieta, em sua missão de negociar com os tamoios confederados contra os portugueses, tornou-se refém dos índios, ocasião em que compôs, em latim, um poema dedicado à Virgem, segundo a tradição, nas areias da praia de Iperoigue (Ubatuba, SP). Posteriormente esse poema teria sido reproduzido no papel. Villa-Lobos usou parte do texto (*Beata Virgine*) em sua 10ª Sinfonia, uma "sinfonia ameríndia com coros", intitulada Sumé pater patrium, escrita em 1952 para comemorar o IV Centenário da cidade de São Paulo. Anchieta morreu em 1597, em Reritiba, hoje Anchieta, Espírito Santo.

#### Fundador: Heitor Villa-Lobos

A Bibliografia Musical Brasileira (M. R. Pequeno, coord.; ABM, 2000) registra 84 livros num total de mais de 400 itens bibliográficos (livros, revistas especializadas, anais de congresso ou teses acadêmicas) sobre Villa-Lobos. Sua discografia é uma das maiores entre os compositores universais do século XX. Sua memória é preservada em concursos, festivais e programas organizados pela mídia, por grandes orquestras, recitalistas, universidades, teatros e outros centros culturais de todo o mundo. Isso dá uma idéia da importância deste brasileiro, nascido no Rio de Janeiro nos idos de 1887. O primeiro momento da vida do maestro é a sua fase de formação. Até os 32 anos, Villa-Lobos já sedimentara sua vivência com a música dos chorões, com o folclore musical brasileiro, com o impressionismo

francês e com a obra de J. S. Bach, tendo produzido obras do porte de um *Uirapuru* ou um *Amazonas*. O segundo momento está na década de 1920, quando explode todo o gênio vanguardista do mestre. É a época da série dos *Choros* e quando Villa-Lobos inicia suas viagens a Paris. O terceiro momento corresponde à Era Vargas (1930-45) quando Villa-Lobos abraça um projeto de musicalização da infância brasileira e escreve as nove *Bachianas Brasileiras*. Finalmente, seu último momento, a partir dos 58 anos de idade, corresponde ao fastígio de sua carreira nos Estados Unidos. Nesta derradeira fase, Villa-Lobos adota um perfil mais neoclássico, escrevendo concertos, sinfonias e a maioria de seus quartetos de cordas. O compositor morreu no Rio de Janeiro em 1959. Villa-Lobos fundou a Academia Brasileira de Música em 1945, tendo por modelo a Academia Brasileira de Letras e a Academia Francesa. Deixou, em testamento, a metade de seus direitos autorais para a Academia da qual foi o presidente até a sua morte. Atualmente, por recente disposição estatutária, Villa-Lobos recebeu o título de Grande Benemérito da ABM.

janeiro 2001 30



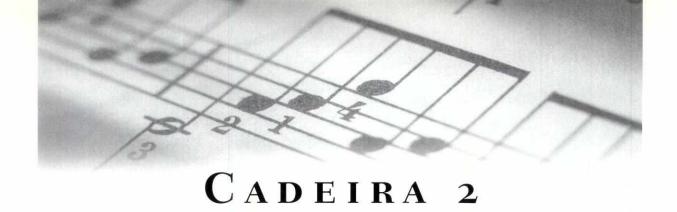
#### Primeiro Sucessor: Ademar Nóbrega

No prefácio de seu livro Os Choros de Villa-Lobos, assim se manifestou Ademar Nóbrega: "No jargão dos profissionais de outras áreas de estudo (dos economistas, por exemplo), há uma expressão empregada com alguma injustiça e muita malícia para caracterizar afirmações fáceis e/ou duvidosas sobre um assunto: 'isto é folclore'. Pois bem: já se escreveu muito 'folclore' sobre Villa-Lobos. É tempo de encará-lo por um ângulo de observação menos movediço que permita avaliar a rica substância de sua contribuição à música brasileira." Esta citação expressa a seriedade do estudioso que, entretanto, na intimidade era um homem alegre, afável e modesto. Ademar Nóbrega nasceu em Patos, Paraíba, em 1917. Depois de estudos iniciais de música com Gazzi de Sá, em João Pessoa, veio para o Rio de Janeiro onde se diplomou, em 1944, pelo então Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO). Lecionou música em várias escolas do Rio e de São Paulo, inclusive no Colégio Pedro II. Foi redator da Rádio MEC e, em 1961, assumiu o cargo de professor de história da música e apreciação musical do CNCO. Foi um ativo colaborador de Villa-Lobos na sua ação de educação musical. Após a morte do maestro, foi eleito para a cadeira José de Anchieta, onde sempre exerceu um importante papel nas atividades da instituição. Estava no exercício da função de secretário da ABM quando, dirigindo-se com documentos da instituição para a residência do então presidente Francisco Mignone, foi atropelado, vindo a falecer em 1979. Ademar Nóbrega escreveu dois livros importantes, ambos publicados e premiados em primeiro lugar em concurso nacional do Museu Villa-Lobos: As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos (Rio, 1971) e Os Choros de Villa-Lobos (Rio, 1975).

#### Segundo Sucessor: Marlos Mesquita Nobre de Almeida

Marlos Nobre nasceu em 1939, no Recife, onde estudou piano no Conservatório Pernambucano de Música e composição com o padre Jaime Diniz, no Instituto Ernani Braga. Com 20 anos de idade escreveu o *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*, obra que mereceu menção honrosa em concurso da Rádio MEC. Desde então o compositor pernambucano obteve inúmeros prêmios de composição. Em 1963, ganhou uma bolsa de estudos para o Instituto Torcuato Di Tella, em Buenos Aires, onde escreveu uma de suas mais notáveis obras, a cantata *Ukrinmakrinkin*, vazada em linguagem altamente experimental. A partir de 1964, passou a exercer importantes cargos administrativos na Rádio MEC, no estado da Guanabara, na Funarte e, mais tarde, na Fundação Cultural de Brasília. Suas constantes viagens oficiais ao exterior acabaram por credenciá-lo ao prestigioso cargo de presidente do Conselho Internacional de Música da UNESCO, entre 1986 e 1987. Eleito, em 1986, presidente da Academia Brasileira de Música, por período de dois anos, permaneceu no cargo até 1993, sendo, então, afastado por medida judicial. Em 1992 foi professor visitante da Yale University. Sua música, atualmente, apresenta um cunho nacionalista e neo-tonal, bem diverso das obras dos anos 60 e 70. Parte de sua obra está gravada em selos da Rádio MEC e da Funarte. Em 2000 foi lançado, na Europa, o CD *Brazil*, com suas obras.

31 BRASILIANA



#### PATRONO: LUIZ ÁLVARES PINTO

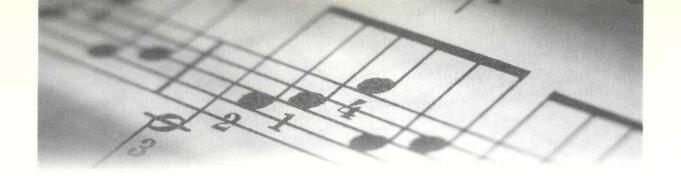
Já em 07/03/1854, Luiz Álvares Pinto mereceu uma notícia biográfica no Diário de Pernambuco, escrita por Joaquim Mello. O Dicionário Biográfico de Pernambucanos Célebres, de Pereira da Costa (Recife: Typ. Universal, 1882) também se refere ao músico pernambucano. Mas foi o padre Jaime Diniz (membro da Academia Brasileira de Música, cadeira Nº 27, Vincenzo Cernicchiaro) quem divulgou o nome de Luiz Álvares Pinto, através de estudos musicológicos (veja DINIZ, Jaime. Músicos Pernambucanos do Passado, 1969, Tomo I : 43-100) e da execução e gravação de seu Te Deum laudamus (localizada em 1967 pelo musicólogo, num arquivo particular). A primeira execução moderna do Te Deum se deu em 1968, no IV Festival de Música de Curitiba, sob a direção de Jaime Diniz. Luiz Álvares Pinto nasceu no Recife, em 1719, sendo um dos primeiros brasileiros a estudar música na Europa (Lisboa). De volta a Pernambuco, terminou seu tratado Arte de Solfejar em 1761. Este manuscrito se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa. O tratado foi publicado pelo padre Jaime Diniz com um importante estudo preliminar sobre o compositor e a obra (Recife: Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco/Funarte, 1977). Esta foi a segunda obra teórica sobre música escrita no Brasil (a primeira foi a do padre Caetano de Melo Jesus, em 1759/60). Luiz Álvares Pinto foi mestre de capela da Igreja da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento e, provavelmente, da igreja de São Pedro dos Clérigos, ambas em Recife. Nesta última igreja (em 1788 ou pouco antes) foi fundada a Irmandade de Santa Cecília cujo primeiro juiz foi o sargento-mor Luiz Álvares Pinto. Além de músico foi poeta (autor da comédia em versos Amor Mal Correspondido), pintor e pedagogo. Das inúmeras obras musicais citadas pelos estudiosos só chegaram aos nossos dias o referido Te Deum e um Salve Regina (para três vozes mistas, dois violinos e basso). Luiz Álvares Pinto morreu no Recife em 1789.

#### Fundador: Fructuoso Viana

Fructuoso Viana fez parte do seleto grupo de Villa-Lobos, sendo um de seus intérpretes, em várias ocasiões, como no famoso recital privado para Artur Rubinstein, com obras do mestre, em 1920, e na Semana de Arte Moderna, em 1922. Viana, que nascera em 1896, em Itajubá, MG, iniciou os estudos de piano na sua cidade natal, transferindo-se, mais tarde, para o Rio de Janeiro, onde estudou com Henrique Oswald no então Instituto Nacional de Música. Começou a compor em 1920 e a lecionar piano no ano seguinte. Foi professor de piano do Conservatório Mineiro de Música e no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Muito ligado a Mário de Andrade, foi regente do Coral Paulistano, fundado pelo grande musicólogo brasileiro. Escreveu música especialmente para piano e para

canto e piano. Suas peças mais conhecidas são o *Corta-Jaca* e a *Dança de Negros*, ambas para seu instrumento. Faleceu no Rio de Janeiro em 1976.

janeiro 2001 32



#### PRIMEIRO SUCESSOR: WALDEMAR HENRIQUE

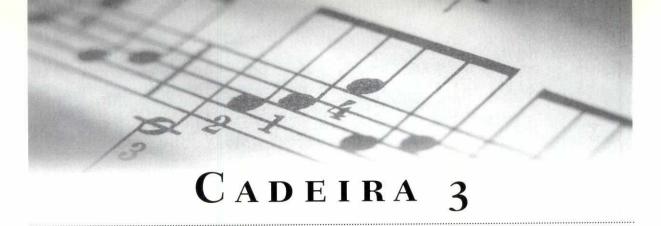
Boi-Bumbá, Cobra Grande, Matintaperera, Rolinha, Senhora Dona Sancha, Tambatajá são algumas das mais executadas canções do repertório vocal brasileiro de todos os tempos. Autor de mais de 120 canções, Waldemar Henrique nasceu em Belém do Pará, em 1905. Passou boa parte de sua infância no Porto, Portugal, retornando, com 13 anos de idade, à sua cidade natal onde iniciou os estudos musicais. Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1933, estudando com Barroso Neto, Newton Pádua, Arthur Bosmans e Lorenzo Fernandez, entre outros. Foi diretor musical da Rádio Roquette Pinto e realizou várias excursões artísticas, como pianista e acompanhador, dentro e fora do país. De volta a Belém, foi diretor do Teatro da Paz. Faleceu nesta cidade em 1995. A música de Waldemar Henrique,

em sua maior parte, com forte expressão dos ritmos e lendas amazônicos, continua sendo divulgada largamente tanto por cantores clássicos como populares.

#### SEGUNDO SUCESSOR: VICENTE SALLES

A Música e o Tempo no Grão-Pará de Vicente Salles (Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980) foi a grande contribuição que o pesquisador, antropólogo e folclorista deu à musicologia brasileira. Nesta obra, Vicente Salles afirma: "Belém foi sede de poder político, econômico, militar e religioso. Não nos surpreende a existência de uma arquitetura monumental; conseqüentemente, não nos deve surpreender a música que aqui se implantou e se praticou" (pag. 19). Nascido em Igarapé-Açu, Pará, em 1931, Vicente Salles logo exerceu o jornalismo no O Estado do Pará e iniciou suas pesquisas de folclore. No Rio de Janeiro, diplomou-se na Universidade do Brasil (hoje UFRJ) em ciências sociais, com especialização em antropologia. Na Campanha de Defesa do Folclore

Brasileiro, Vicente Salles organizou a Biblioteca Amadeu Amaral e o Serviço de Documentação, planejou a edição de livros e folhetos sobre folclore, foi redator-chefe da Revista Brasileira de Folclore e lançou vários discos da série Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro. No Rio, lecionou folclore no Instituto Villa-Lobos. Transferindo-se para Brasília, foi secretário da Câmara de Artes do Conselho Federal de Cultura. Por fim, em 1985, transferiu-se para o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Pró-Memória). Recentemente, foi curador do acervo de manuscritos e outros documentos musicais da Biblioteca da Universidade Federal do Pará. Membro de várias sociedades culturais e artísticas é hoje considerado um dos grandes especialistas sobre a cultura musical da Amazônia. Salles vem realizando várias pesquisas sobre Antônio Carlos Gomes, especialmente no curto período em que o maestro brasileiro viveu em Belém. Além da obra referida anteriormente, publicou inúmeros livros, dentre os quais se destacam A Música em Belém no Século XIX (1961), Música e Músicos do Pará (1970), Meneleu Campos (1972), Santarém: uma Oferenda Musical (1981) e Paulino Chaves, Centenário do Pianista e Compositor (1983). Vicente Salles é o autor de verbetes e textos de inúmeras obras e faz parte do conselho consultivo da revista Brasiliana e da comissão editorial do projeto Bibliografia Musical Brasileira, ambos da Academia Brasileira de Música.



#### Patrono: Domingos Caldas Barbosa

Mulato de origem obscura, filho de pai português e mãe escrava, o poeta e violeiro Domingos Caldas Barbosa nasceu no Rio de Janeiro em 1740 (ou em 1738, segundo Luiz da Câmara Cascudo) e faleceu em Lisboa em data ignorada, por volta de 1800. Estudou no colégio dos jesuítas, revelando desde cedo seus dotes artísticos. Compunha e cantava modinhas e fazia versos satíricos. Ficou famoso como tocador de viola. Em 1762, o capitão-general Gomes Freire de Andrade forçou-o, como castigo, a assentar praça no regimento sediado na Colônia do Sacramento. Quando esta colônia foi ocupada pelos espanhóis, voltou ao Rio de Janeiro e obteve baixa. Por intermédio do conde de Pombeiros, transferiu-se para Portugal. Aí, continuou seus estudos e foi ordenado padre, tornando-se capelão da Casa da Suplicação. Foi recebido como membro da Arcádia Lusitana, adotando o nome de Lereno Selenuntino. Ficou extremamente popular no reino, com suas modinhas e lundus, que apresentava em saraus de casas distintas. Muitas de suas obras apareceram também no livro *Viola de Lereno*, editado em Lisboa.

#### FUNDADORES: JAYME OVALLE

Obs: Quando a ABM reduziu para 40 o número de suas cadeiras, segundo o modelo da Academia Brasileira de Letras, os nomes de fundadores de cadeiras extintas foram colocados em outras cadeiras, passando a ser também considerados fundadores dessas cadeiras. É o caso da cadeira Nº 3.

O compositor Jayme Rojas de Aragón y Ovalle nasceu em Belém (PA) em 5 de agosto de 1894 e faleceu em 9 de setembro de 1955. Foi autodidata no piano e no violão. Adolescente ainda, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde entrou em contato com Villa-Lobos, Luciano Gallet e outros compositores. Fez concurso para a Fazenda Nacional, vindo a ocupar delegacias do Tesouro Nacional em Londres e em Nova York. Foi em Londres que compôs quase toda a sua obra, publicada depois de seu retorno ao Rio de Janeiro, em 1937. A celebridade veio com canções como Azulão e Modinha, ambas com letra de Manoel Bandeira. É autor de obra vasta para canto e piano e para piano.

#### RADAMÉS GNATTALI

O compositor e pianista Radamés Gnattali nasceu em Porto Alegre em 27 de janeiro de 1906 e faleceu no Rio de Janeiro em 3 de fevereiro de 1988. Iniciou seus estudos de piano em seu estado natal, com Guilherme Fontainha. Fixando-se no Rio de Janeiro, estudou no Instituto Nacional de Música com Agnelo França. Depois de formar-se, em 1924, começa carreira de recitalista, atuando no Rio, São Paulo e Porto Alegre. Por esta época, também tocava violino no Quarteto Oswald. Desde os anos 30, atuou em quase todas as emissoras de rádio do Rio de Janeiro, como orquestrador e como regente. O jazz marcou fortemente seu estilo orquestral, na música popular e, em certa medida, até na música erudita. De sua obra vasta, destaque-se a coleção de *Brasilianas* (peças para diversos instrumentos solistas e

orquestra) e os muitos concertos (piano, flauta, viola, violino, violão, etc e orquestra).

janeiro 2001 34



### Primeira Sucessora: BIDU SAYÃO

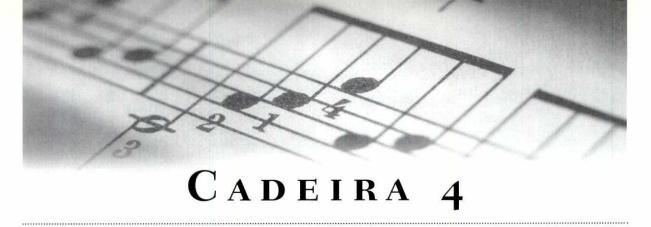
O soprano Balduína de Moreira, conhecida como Bidu Sayão, nasceu no Rio de Janeiro em 11 de maio de 1902. Foi para a França em 1922, e lá estudou com Reszke. Quatro anos mais tarde, fez sua estréia no Teatro Constanzi de Roma, inaugurando, no mesmo ano, a temporada do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no papel de Rosina (*Barbeiro de Sevilha*). Depois de várias temporadas européias, foi contratada por Toscanini para apresentar-se com a Orquestra Filarmônica de Nova York. Em 1937, estreou no Metropolitan Opera House (*Manon*, de Massenet). Passou a fazer parte do elenco estável daquela casa. A pedido de Villa-Lobos, cantou pela última vez em 1958, no Carnegie Hall, quando foi apresentada a suíte *Cantos da Floresta Tropical*, em cuja gravação ela também

atuara. Ela residiu nos Estados Unidos até seu falecimento, em 1999.

### SEGUNDA SUCESSORA: CECÍLIA CONDE

Cecília Fernândez Conde é filha da cantora Amália Fernândez Conde e sobrinha do compositor Oscar Lorenzo Fernândez. Ela nasceu no Rio de Janeiro e fez estudos de piano e de canto no Conservatório Brasileiro de Música, fundado por seu tio, por sua mãe e por outros amigos músicos. Neste conservatório, ela fez sua brilhante carreira de musicista e professora. Enquanto diretora técnico-cultural do estabelecimento, ela foi a responsável pela criação do curso de musicoterapia e do primeiro mestrado em música credenciado no país. Foi vice-presidente da Sociedade Brasileira de Educação através da Arte e coordenadora de ação cultural do Programa Especial de Educação, da Secretaria Extraordinária de Programas Especiais do estado do Rio de Janeiro. Cecília Conde foi

presidente do Comitê Latino-americano de Musicoterapia e é membro honorário do Foro Latinoamericano de Educación Musical. Deu aulas em todos os estados brasileiros. De 1964 a 1987, compôs música para mais de 30 espetáculos teatrais e para cinco filmes. Dentre os prêmios recebidos por ela, destacam-se o Prêmio Nacional da Música 1996 — categoria Educação Musical (Funarte/Ministério da Cultura), Prêmio Funarte 1979 para o Melhor Roteiro de Curta Metragem Infantil (com Nelson Xavier), Melhor Música para Teatro Infantil (O Barquinho, de Illo Krugli, Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro, 1972), e Prêmio Molière — Melhor Música para Teatro, 1970.



### Patrono: José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita

O organista e compositor José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita nasceu na Vila do Príncipe (atual Serro, MG) em 12 de outubro de 1746 e faleceu no Rio de Janeiro em abril de 1805. Foi discípulo do padre Manoel da Costa Dantas, mestre-de-capela na sua cidade natal. Provavelmente antes de 1776, transferiu-se para o Arraial do Tejuco (atual Diamantina), que era um dos centros urbanos mais importantes da época. Pode ter sido o responsável pela instalação do órgão construído pelo padre Manoel de Almeida Silva na Matriz de Santo Antônio, onde atuou até transferir-se para a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em 1789. Foi alferes do Terço da Infantaria dos Pardos. Em 1792, compôs um *Oratório* para a Semana Santa. Entre 1798 e 1800, estava atuando na Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Vila Rica (Ouro Preto). A partir de 1801 e até seu falecimento, era organista da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro. A execução de seu *Ofício dos Defuntos* em Caetés, em 1827, em memória da imperatriz Leopoldina, demonstra o reconhecimento vinte anos após sua morte. Existem apenas dois manuscritos autógrafos do compositor (*Antífona de Nossa Senhora e Dominica in Palmis*, de 1782 e 1787, respectivamente). Sua vasta produção foi conservada em praticamente todos os arquivos musicais brasileiros, através de cópias manuscritas realizadas em fins do século XVIII e sobretudo durante o século XIX.

### Fundadora: Oneyda Alvarenga

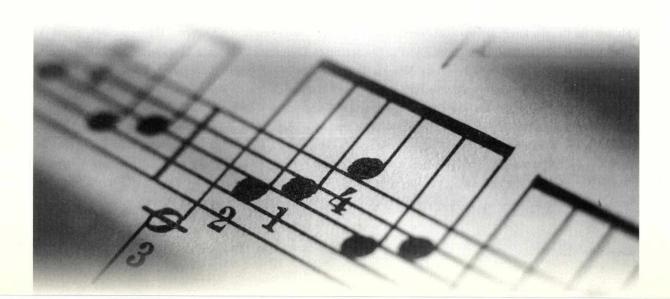
A folclorista e poeta Oneyda Paoliello de Alvarenga nasceu em Varginha (MG) em 6 de dezembro de 1911 e faleceu em São Paulo em 24 de fevereiro de 1984. Foi discípula de Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde diplomou-se em 1934. Por indicação de Mário de Andrade, foi a criadora (1935) e primeira diretora da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Seu primeiro estudo sobre o folclore foi *Cateretês do Sul de Minas*. Foi fundadora da Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo, membro da Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro e da Comissão Nacional de Folclore, da União Brasileira de Escritores e membro correspondente do International Folk Music Council e da Association Internationale des Bibliothèques Musicales (CIM-UNESCO). Estreou na literatura em 1938 com o livro de poemas *A Menina Boba*. Recebeu o Prêmio Fábio Prado em 1938 pela obra *Música Popular Brasileira*. Em 1958, recebeu a Medalha Sílvio Romero, por sua produção referente ao folclore brasileiro. Foi a responsável pela edição crítica de diversas obras de Mário de Andrade, publicadas postumamente. Publicou grande quantidade de artigos sobre diversos aspectos do folclore brasileiro.



### Sucessor: Ernani Aguiar

O compositor, violista e maestro Ernani Aguiar fez seus estudos musicais sob a orientação de Paulina d'Ambrósio e Santino Parpinelli (violino e viola), César Guerra-Peixe (composição), Carlos Alberto Pinto Fonseca (regência) e Jean-Jacques Pagnot (música de câmara). Foi bolsista do Mozarteum Argentino, tendo estudado com Sérgio Lorenzi. No Conservatório Cherubini, em Florença (Itália), estudou com Roberto Micchelucci (violino), Annibale Gianuario (regência), Franco Rossi (música de câmara) e Mário Fabbri (história da música). Fez cursos de aperfeiçoamento em regência com Franco Ferra, Adone Zecchi, Giuseppe Montanari e Sergiu Celibidache. Foi provavelmente o primeiro estrangeiro, nos últimos três séculos, a reger o grande coro da Catedral de Florença,

e recebeu o título de *Maestro de Capela* em Santa Maria de Peretola, na mesma cidade. É professor de regência do Instituto Villa-Lobos da UNI-RIO e da Escola de Música da UFRJ. Foi coordenador do *Projeto Orquestras* da Funarte (1982-1985). Em 1990, recebeu o título de Cidadão Benemérito do Estado do Rio de Janeiro. Como regente, dedica-se especialmente ao repertório brasileiro e ao repertório contemporâneo internacional. Como pesquisador, tem sua atenção totalmente voltada para a música brasileira do período colonial, tendo realizado edição crítica de grande quantidade de obras. Como compositor, tem tido sucesso expressivo, e sua música está freqüentemente presente em programas de concertos, no Brasil e no exterior, existindo boa quantidade de edições fonográficas de obras suas.



# Retrospectiva 2000 ABM

**SÉRIE BRASILIANA** Brasiliana é a série de concertos mensais de música brasileira que começou na Casa de Rui Barbosa mas, como esta se encontrasse em obras, teve lugar, no ano 2000, na Academia Brasileira de Letras. Com entrada franca, cada concerto (sempre na última quinta-feira do mês, às 18h30) é gravado — não com fins comerciais, mas documentais. A série deve continuar em 2001, possivelmente em outro dia da semana: "Muitos são os eventos musicas programados para as quintas-feiras no Rio de Janeiro — a concorrência é grande".

#### PROGRAMAÇÃO:

27 de abril – Quinteto Villa-Lobos (Antonio Carlos Carrasqueira, flauta; Luís Carlos Justi, oboé; Paulo Sérgio Santos, clarinete; Philip Doyle, trompa; Aloysio Fagerlande, fagote). Obras de Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos, Ronaldo Miranda, Edino Krieger.

25 de maio – Trio Rio (Eládio Pérez Gonzalez, barítono; Márcia Taborda e Giovanni Padula, violões). Obras de A. Theodoro Nogueira, Lorenzo Fernandez, Vieira Brandão, Dorival Caymmi, Gnattali, Tim Rescala, Luiz Gonzaga, Eduardo Camenietzki, Nestor de Hollanda Cavalcanti.

**29 de junho – Karla Bach e Talitha Peres** (percussão e piano). Obras de Roberto Victorio, Ney Rossauro, Osvaldo Lacerda, Gilberto Mendes, Francisca Gonzaga e Gnattali.

27 de julho — Grupo Cantus Plenus (Helen Heinzle, soprano; Merle Orcutt, *mezzo-*soprano; Ronaldo Victorio, tenor; Leonardo Nicolay Lagreca, barítono; Viviane Sobral, piano). Obras de Francisco Manoel da Silva, Carlos Gomes, S. Neukomm, Antonio dos Santos Cunha, José Mauricio Nunes Garcia, J.J. Emerico Lobo de Mesquita.

31 de agosto — Cláudio Tupinambá, (violão). Obras de José Mauricio Nunes Garcia, Vieira Brandão, Villa-Lobos, Claudio Tupinambá, Gnattali, Guinga, Andreas Kisser, Nicanor Teixeira.

28 de setembro — Orquestra de Câmera do Conservatório Brasileiro de Música. Obras de Alberto Nepomuceno, Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Carlos Gomes.

26 de outubro - Ingrid Barancoski (piano). Obras de Almeida Prado, José Penalva e Claudio Santoro.

TRAJETÓRIAS — A OBRA E O PENSAMENTO DO MÚSICO POR ELE PRÓPRIO Coordenada pelo compositor Ricardo Tacuchian, a série convida compositores, intérpretes e musicólogos a darem registros sobre suas trajetórias. As palestras acontecem na segunda quinta-feira de cada mês, às 18h30, na sede da Academia Brasileira de Música, e são gravadas. Como são informações que não entram nos dicionários, enciclopédias e biografias, a ABM deverá transcrever as palestras e editar um volume como material de consulta e divulgação. São relatos muito ricos, testemunhos de época, porque os convidados não se limitam a falar de sua própria trajetória — há muitas coisas adjacentes que são abordadas, situações, contatos com pessoas etc.

#### Programação:

13 de abril – Sonia Maria Vieira • 11 de maio – Regis Duprat • 13 de julho – Frederico Richter • 10 de agosto – Ronaldo Miranda • 19 de outubro – Sérgio Vasconcellos Corrêa • 23 de novembro – Raul do Valle • 7 de dezembro – Cecília Conde

SÉRIE MÚSICA DO BRASIL — ONTEM E HOJE

A Academia Brasileira de Música apoiou uma série de concertos organizados pela Sala Cecília Meireles-FUNARJ. O projeto Música do Brasil — ontem e hoje estreou em agosto, com o Quarteto de Brasília interpretando obras de Guilherme Bauer e Villa-Lobos, e o Quinteto D'Elas tocando peças de Villani-Côrtes, Marisa Rezende e Amaral Vieira. Em setembro Ligia Amadio regeu a Orquestra Sinfônica Brasileira (solistas Caio Pagano, piano; Constança Almeida Prado, violino; Luiz Carlos Justi, oboé; Francisco Gonçalves, corninglês) em programa João Guilherme Ripper, Camargo Guarnieri e Almeida Prado. No mesmo mês, um programa de música instrumental e cênica apresentou obras de Guerra-Peixe, Harry Crowl, Marisa Rezende, Tato Taborda, Chico Melo e Tim Rescala. Em outubro, o Trio Brasileiro tocou Francisco Braga e Osvaldo Lacerda, enquanto o Quinteto Villa-Lobos e Maria Teresa Madeira dedicaram-se a obras de Mario Tavares, Villa-Lobos e Radamés Gnattali. No mês de novembro a OSB, desta vez regida por Roberto Duarte e tendo como solistas o violonista Fabio Zanon e a soprano Claudia Ricitelli, apresentou obras de Villa-Lobos e Mário Ficarelli. O encerramento da série, em dezembro, ficou por conta do conjunto vocal Calíope, apresentando repertório brasileiro do colonial ao contemporâneo.

BANCO DE PARTITURAS Graças ao apoio da Secretaria de Música e Artes Cênicas do Ministério da Cultura, o projeto de digitação e recuperação de partituras sinfônicas brasileiras pôde ter continuidade no ano 2000. Ao todo, 21 obras engrossaram o acervo do Banco de Partituras, incluindo a Sinfonia N.º 2 – O Caçador de Esmeraldas, de Lorenzo Fernandez, e as cinco sinfonias encomendadas pelo Ministério de Cultura para celebrar o quinto centenário do Descobrimento do Brasil: Oré – Jacytatá: Cartas Celestes N.º 8, de Almeida Prado; Sinfonia 2000, de Ronaldo Miranda; Mestiço e Caboclo, de Egberto Gismonti; Sinfonia em Cinco Movimentos, de Jorge Antunes; e Terra Brasilis: Painel Sinfônico, de Edino Krieger. Com essas obras, o Banco de Partituras já tem 61 peças. A ABM deverá continuar o projeto em 2001 com uma iniciativa ambiciosa: as Sinfonias de Villa-Lobos, em colaboração com o Museu Villa-Lobos". Outras obras na ordem do dia para este ano 2001 são Martírio dos Insetos, para violino e orquestra, também de Villa-Lobos; e o bailado Leilão, de Francisco Mignone. (veja na pág.42).

A Academia Brasileira de Música tem desde 1998 um *website*, cujo endereço é http://www.abmusica.org.br. Ao longo do ano 2000, ele foi sendo mantido e atualizado por Carlos Kessel. Dele constam a história da ABM, em texto de Ricardo Tacuchian; os nomes dos patronos, fundadores e sucessores de cada uma das 40 cadeiras da entidade, bem como suas respectivas biografias; uma página de notícias; e resumos dos seis números da revista *Brasiliana*, bem como instruções sobre como colaborar e como obter esta publicação quadrimensal da Academia. Além disso, o site abriga a Bibliografia Musical Brasileira – um banco de dados *online* informando tudo o que se publicou (de 1820 a 2000) sobre música brasileira (erudita, folclórica e popular) no Brasil e no exterior, bem como a produção de musicólogos brasileiros em geral. Ao todo, são mais de oito mil obras, entre livros, folhetos, teses, catálogos, bibliografias, anais de congressos, resenhas críticas, artigos em periódicos e coletâneas. Por fim, há um grande número de *links* para outras páginas referentes a música (especialmente brasileira) na *web*, cujos itens são: CDs, livros e discos; gravadoras; periódicos de música; orquestras; compositores e intérpretes; instituições culturais; ensino musical; listas de discussão eletrônica; música popular brasileira; cultura popular; busca na Internet.

Apoto A EDIÇÃO DE CDS Tem sido uma política constante da Academia Brasileira de Música apoiar a edição de discos dedicados à difusão da música brasileira. Foi o caso, por exemplo, dos 15 CDs da série Repertório Rádio MEC; de Piano Brasileiro — 70 anos de História (disco da pianista Miriam Ramos, editado pela Paulus); de Villa-Lobos, sua Música, suas Idéias, lançado pelo Museu Villa-Lobos; e de Concerto em Kiev, com obras do jovem compositor carioca Sérgio Barboza. Mais recentemente, a ABM apoiou o lançamento de CDs da série Compositores Brasileiros, da Rio Arte Digital (incluindo Trajetória, de Ronaldo Miranda; Estruturas, de Ricardo Tacuchian; e Fraterno, de David Korenchendler e Ernani Aguiar). Outra iniciativa que contou com o apoio da Academia Brasileira de Música foi a série de 14 CDs Grandes Pianistas Brasileiros, lançada pelo selo Master Class, de São Paulo. Abrangendo artistas nacionais do teclado nascidos entre 1885 e 1932, a coleção teve textos do musicólogo Arnaldo Senise, custeados pela ABM.

REVISTA BRASILIANA Ao longo do ano 2000, foram publicados três exemplares desta *Brasiliana*, revista que foi lançada em 1999. A edição de janeiro trouxe artigos de Edino Krieger, Frederico Richter, Jorge Antunes, Carlos Wehrs, Eduardo Escalante, Vicente Salles e Samuel Araújo. Em maio, *Brasiliana* reuniu trabalhos de Claudia Azevedo, Marcelo Fagerlande, Maria Alice Volpe e Stella Maris C. Mendonça. O número de setembro publicou artigos de Gustavo Soffiati, José Maria Neves, Marcos Lucas e Maria de Lourdes Sekeff. A coordenação editorial de todas estas edições esteve a cargo de Ricardo Tacuchian, que assumiu posto anteriormente ocupado por José Maria Neves.

SELO ABM DIGITAL Desde 1999, a Academia Brasileira de Música tem seu próprio selo — o ABM Digital, inaugurado com o lançamento das cinco sonatas de Claudio Santoro para violino e piano, na interpretação de Mariana Salles (violino) e Lais de Souza Brasil (piano). O segundo projeto é o CD *Trompete Solo Brasil* do trompetista Nailson Simões, com obras de Osvaldo Lacerda, Kaplan, Mestre Duda e Flavio Lima, a ser lançado neste início de 2001. O selo ABM Digital pretende, ainda, relançar disco de Turíbio Santos interpretando obras de Villa-Lobos para violão. O selo vai continuar lançando discos, embora a Academia não tenha condições de bancar os custos artísticos, que são sempre os mais caros. A ABM paga os custos industriais dos CDs e divide a tiragem com os intérpretes.

IRINEU FRANCO PERPÉTUO

### GALERIA DOS INTÉRPRETES DA MÚSICA BRASILEIRA

# Vera Janacopoulos

### TALENTO DE RARA VERSATILIDADE

Vera Janacopoulos (Petrópolis, 1892-Rio de Janeiro, 1955) foi uma das maiores musicistas brasileiras de todos os tempos. Sua carreira concentrou-se no período entre as duas guerras mundiais, durante o qual foi uma das cantoras de câmara de maior destaque no cenário internacional. Seu repertório se notabilizava por uma grande amplitude histórica – estendendo-se de Machaut a Stravinsky -, e por uma rara versatilidade: mestra consumada do lied, era ao mesmo tempo uma intérprete notável tanto do repertório francês, espanhol, quanto do russo (Poulenc diria que ela era uma intérprete "miraculosa" de Mussorgsky). Os programas de seus concertos dos anos 20 eram extremamente inovadores por colocar lado a lado do repertório tradicional, música do período pré-Clássico, música popular de diversas procedências, mas sobretudo por dar um lugar de destaque à música contemporânea: amiga pessoal de compositores como Stravinsky, Prokofiev, Falla, Villa-Lobos, Milhaud e Poulenc, desempenhou um papel de primeiro plano na divulgação de sua música vocal, sendo responsável por diversas primeiras audições, tendo sido a dedicatária de várias obras. Sobre a importância de

atuação, Alejo sua Carpentier diria: "Musicista admirável, [...] VJ representou para a música de Prokofiev, Heitor Villa-Lobos Manuel de Falla [...] o que representaram as cantoras Marya Freund para Schoënberg, e Jane Bathory para Erik Satie e Darius Milhaud."

Dentre as características mais salientes de seu perfil musical podem ser destacados: a) o fato de sua formação instrumental haver precedido a vocal: estudou durante anos violino com George Enesco (que seria o "pai espiritual" de músicos tão diversos como Dinu Lipatti e Yehudi Menuhin), a quem dizia dever seu fraseado e assim como sua maneira de abordar uma obra musical; b) o hábito de "trabalhar" as obras que interpretava com os próprios compositores – sua autoridade ao interpretar música francesa provinha do fato de havê-la trabalhado pessoalmente com Fauré, Ravel, Poulenc e Milhaud; a espanhola com Falla e Nin; a russa com Stravinsky e Prokofiev; a brasileira com Villa-Lobos etc...; c) familiariedade com a orquestra: são numerosas em seu repertório (e fortemente representadas em sua coleção de partituras que se encontra na UNI-RIO) as obras para voz solista com acompanhamento de orquestra, muitas das quais são transcrições encomendadas por ela própria aos compositores, das quais são exemplo: Tilimbom de Stravinsky, La Rose et le Rossignol de Rimsky/Prokofiev, duas árias do Amor Brujo de Falla, Viola de Villa-Lobos, Phydilé de Reynaldo Hahn/Villa-Como cantora com orquestra, frequentemente acompanhada por músicos do calibre de Stravinsky, Falla, Milhaud, Markevitch, Mengelberg, Monteux, Ansermet, Scherchen e Mitropoulos.

Apesar do longo período de residência no exterior (a mudança definitiva para o Brasil só ocorreria no final dos anos 30, às vésperas da Segunda Guerra Mundial) e da primeira apresentação pública (1920) ter sido posterior a suas estréias européia e americana, Vera Janacopoulos sempre acentuou sua identidade brasileira: a música brasileira foi parte integrante de seu repertório internacional, seja através de melodias populares (e.g. harmonizadas por Ernani Braga) seja através de obras de F. Braga, A. Nepomuceno, H. Oswald, L. Fernandez, L. Gallet, Mignone, e sobretudo Villa-Lobos, para cuja projeção desempenharia - juntamente com Rubinstein - um papel tão decisivo em Paris nos anos 20). A esse respeito, Villa-Lobos declararia numa dedicatória: "A Vera Janacopoulos, a maior artista que eu conheço, e a melhor intérprete das minhas obras".

Manoel Correa do Lago

VERA JANACOPOULOS

## Mariuccia Iacovino

# 'SENSIBILÍSSIMA ALMA DE ARTISTA' (Heitor Villa-Lobos)

Em 1998 Mariuccia Iacovino comemorou os seus 80 anos de carreira artística da melhor forma possível: brindou os seus parentes, amigos, colegas, ex-alunos e o público em geral com a belíssima execução do *Poema* de Chausson para violino e orquestra, na Sala Cecília Meireles. Hoje, aos 88 anos de idade, ela continua com a mesma alegria de viver que sempre a caracterizou (talvez este seja o segredo de sua eterna juventude) e a mesma identificação com seu instrumento que não é apenas uma extensão de seu corpo, mas de sua alma. Na ocasião, afirmou: "ainda estudo violino até hoje".

Mariuccia nasceu no Rio de Janeiro, em 1912, conquistando a medalha de ouro do então Instituto Nacional de Música, em 1927. Em 1930, ganhou prêmio de viagem à Europa concorrendo com onze músicos mais velhos. Aluna de Paulina D'Ambrósio, através dela teve uma grande aproximação com a obra de Villa-Lobos. Com seu marido, o pianista Arnaldo Estrella, excursionou pelo Brasil, Europa, URSS, China e Angola. Em 1945 foi morar em Paris, onde atuou com várias orquestras européias. Em 1949, em Paris, como solista da Orquestra de Cologne, fez a primeira audição mundial da *Fantasia de Movimentos Místicos*, considerada a mais difícil obra de Villa-Lobos para violino.

Em 1952 assinou, na Polônia, o Documento pela Paz, ao lado do marido e de Jorge Amado, Zélia Gattai, Cândido Portinari, Pablo Picaso e Pablo Neruda. Isto lhe valeu uma negativa de visto diplomático do governo norte-americano, quando foi convidada para tocar nos Estados Unidos. Era a época de "caça às bruxas" (caça a supostos comunistas), no auge do macarthismo. Já no Brasil, em 1964, criou o Quarteto de Cordas do Rio de Janeiro, que tirou o primeiro lugar no Concurso Internacional de Quarteto de Cordas Villa-Lobos, em 1966.

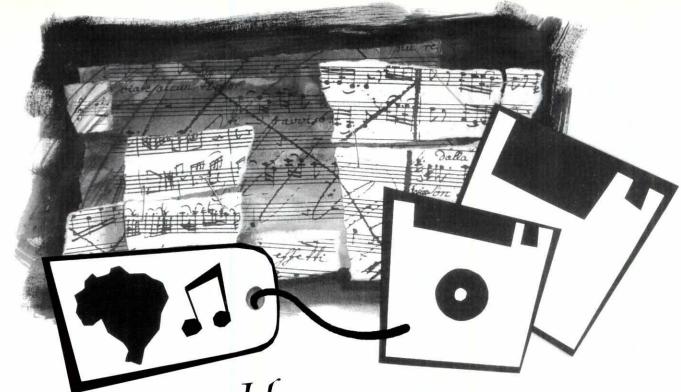
Em 1970, com o marido, e com o violista armênio-iraniano Frederick Stephany e o violoncelista Iberê Gomes Grosso, criou o Quarteto da Guanabara (hoje com Luís Medalha, piano, e Márcio Mallard, violoncelo). As gravações de Mariuccia dos *Choros Bis*, do *Trio de Cordas* e das três sonatas para violino e piano (todas de Villa-Lobos) são antológicas.

Recebeu a Comenda Pedro Ernesto e a Medalha Carlos Gomes. É diretora-artística da Sociedade Artística Villa-Lobos desde sua fundação, há 31 anos.

Mariuccia Iacovino sempre reservou, em seu repertório, um generoso espaço à música brasileira, especialmente a Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Claudio Santoro, razão porque recebe esta calorosa homenagem de *Brasiliana* e da Academia Brasileira de Música.

RICARDO TACUCHIAN





# Uma nova mentalidade arquivista brasileira

POR IRINEU FRANCO PERPÉTUO

Brasil já vai completando, de história, cinco séculos – boa parte deles ocupada por uma produção musical vasta e eclética, da melhor qualidade. Contudo, a boa conservação e preservação deste vasto acervo musical, entre nós, sempre constituiu mais exceção do que regra. Normalmente, os intérpretes que se aventuram no repertório brasileiro de concerto têm dificuldade em encontrar o material musical; e, quando o fazem, este se encontra não poucas vezes cheio de erros, circulando em manuscritos amarelecidos pela idade ou simplesmente em xerox.

Recentemente, entretanto, uma certa mentalidade arquivista parece ter despertado por aqui. Ainda esparsas, algumas iniciativas promissoras apontam para o resgate, organização e restauro das melhores páginas musicais brasileiras. Um dos mais destacados exemplos é o Banco de Partituras da Academia Brasileira de Música. Embora deseje

abranger também outros gêneros, o Banco de Partituras começou pela música sinfônica: as orquestras, sobretudo no exterior, não aceitam mais tocar com manuscritos.

As obras que vão para o Banco de Partituras são digitadas, passando por diversas e cuidadosas revisões. Além da partitura orquestral, também são elaboradas as partes cavadas, já que a idéia é justamente auxiliar na execução das obras. A ABM tem a matriz, e aluga as partituras aos intérpretes. O dinheiro do aluguel do material reverte em prol ou do próprio compositor, ou de seus herdeiros. Com o apoio da Secretaria de Música e Artes Cênicas do Ministério da Cultura, o projeto começou em 1999. Foram digitadas vinte partituras — entre elas, obras fundamentais, como a Série Brasileira, de Alberto Nepomuceno, e Festa nas Igrejas, de Francisco Mignone. A Série Brasileira estava com o material praticamente se decompondo. Na Festa das Igrejas,

que foi até gravada pelo Toscanini, já quase não dava para ver as notas.

O apoio do Ministério da Cultura continuou no ano 2000, e foi possível recuperar mais 21 peças. Ao todo, o acervo do Banco de Partituras já está com 61 obras, entre as que foram trabalhadas pelo Banco e as que foram fornecidas por compositores e instituições. O Banco de Partituras está certamente cobrindo uma lacuna quase secular na divulgação da música brasileira. A Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional, a Escola de Música da UFRJ são lugares de guarda, mas não de divulgação de música.

O sucesso da iniciativa já está alavancando parcerias com outras instituições. A Orquestra Sinfônica Brasileira já ofereceu as obras que tem digitadas. A ABM está também em entendimento com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo para que eles possam, pelo menos, participar do catálogo, do qual vai constar não apenas o material musical do Banco de Partituras, como também o que está disponível em outros lugares.

Outro entendimento avançado é com o Projeto Memória Musical, desenvolvido em São Paulo pela Nery Cultural. "A intenção é que as obras recuperadas pelo nosso projeto fiquem na Academia Brasileira de Música, que cuida delas com carinho", afirma Ana Nery,

diretora da Nery Cultural. A iniciativa começou em 1998, quando a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo interpretou o poema sinfônico *Prometheus*, de Leopoldo Miguez, *Concerto em Lá maior para violino e orquestra*, de Lorenzo Fernandez, e a *Sinfonia em Sol menor*, de Alberto Nepomuceno. Toda pesquisa do projeto é feita pelo violinista Erich Lehninger. As obras escolhidas por ele são digitadas e editadas (tanto a partitura de orquestra quanto as partes cavadas). Após revisão, e uma correção final feita pelos próprios intérpretes nos ensaios, é impressa uma versão final da obra. O projeto não tem

periodicidade fixa, pois a Nery Cultural depende de patrocínio privado para cada um de seus concertos. No ano passado, houve apoio para a realização, com a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, de dois concertos: um com a Sinfonia Op. 43, de Henrique Oswald, as Variações para piano e orquestra, de Lorenzo Fernandez, e o poema sinfônico Ave, Libertas!, de Leopoldo Miguez; e outro incluindo as Cadências para violino e orquestra, de Guilherme Bauer, As Uyaras, de Nepomuceno, e a Sinfonia em Si bemol, de Miguez. "A idéia é continuar com o

projeto", afirma Ana Nery, que já está à caça de patrocínio para viabilizar um concerto que incluiria a *Sinfonietta*, de Henrique Oswald, a *Sinfonia Tropical*, de Francisco Mignone, e o *Concerto para violino e orquestra*, de Hekel Tavares.

Também em São Paulo acontece a caçula de todas essas iniciativas de preservação do repertório nacional. A Osesp inaugurou, em junho de 2000, o Centro de Documentação Musical (CDM) Eleazar de Carvalho. São 300 CDs, 1.400 partituras, periódicos, vídeos e gravações da Rádio e TV Cultura, localizados em uma área de 236m<sup>2</sup> na sede da orquestra, a Sala São Paulo. O acervo não é circulante - os itens têm de ser consultados no local, que dispõe de cabines de som para audição

individual, miniauditório de dez lugares para pesquisa de imagem e área de leitura. Entre o material disponível, está o catálogo da Editora da Osesp, que, em três anos, revisou e editou cerca de 25 obras de compositores brasileiros executadas pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo — algumas delas, em primeira audição mundial. A editora surgiu para acabar com a velha prática de tocar com xerox. "A pirataria não é compatível com uma orquestra que tem pretensão a fazer carreira internacional", afirma Cláudia Toni, diretora-executiva da Osesp e idealizadora do CDM.

O Brasil
desperta
para a
necessidade
de preservação
de seus
acervos
musicais

# Festivais, mostras, bienais, simpósios – um registro

música eletroacústica parece ter, finalmente, fincado suas raízes por aqui neste final de milênio. Além da Bienal de Música Eletroacústica de São Paulo ter chegado à terceira edição, Juiz de Fora e Londrina também tiveram mostras no gênero. Mas isso não significa que maneiras mais "tradicionais" do fazer musical tenham ficado de fora. Alberto Nepomuceno e Camargo Guarnieri estão entre os compositores homenageados em 2000, e 2001 começou, em Curitiba, com um simpósio de musicologia, investigando nosso passado musical.

17.º FESTIVAL RITMO E SOM DA UNESP Maria de Lourdes Sekeff coordenou o 17.º Festival Ritmo e Som da Unesp no Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo. Foram homenageados os compositores H.J. Koellreuter, por seus 85 anos, e Edmundo Villani-Côrtes, pelos 70 anos.

#### Programação:

Dia 25 A arte de nossos jovens • Grupo Qiabsurdo • Nossos jovens, sua arte, sua música • Nossos mestres • A arte de nossos jovens • A arte de nossos mestres • A arte de nossos jovens • O piano do mestre Cláudio Richerme • A arte do contrabaixo • Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo, com a participação de Nahim Marun (piano) • O piano do mestre Gilberto Tinetti • A arte de Leila Tai e Hermes Jacchieri • A arte de nossos jovens • Orquestra USP Sinfonietta (Ronaldo Bologna, regência) Dia 26 Coral Paulistano (Samuel Kerr, regência) — homenagem ao mestre-compositor Villani-Côrtes • A arte de nossos jovens. • Nossos jovens, sua música.

III BIENAL INTERNACIONAL DE MÚSICA ELETROACÚSTICA DE SÃO PAULO O compositor Flo Menezes organizou a bienal de 3 a 29 de outubro, em São Paulo, na Faculdade Santa Marcelina e Sesc Vila Mariana. O evento marcou o lançamento dos CDs Música Maximalista \* Maximal Music volume 5 – Três obras eletroacústicas mistas de Flo Menezes e Música Maximalista \* Maximal Music volume 6 – Obras vencedoras do III CIMESP.

#### Programação:

Dia 3 Vencedores do III CIMESP 1999 (Concurso Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo) Dia 4 Painel da Modernidade I Dia 5 Painel dos Países: Colômbia e Argentina Dia 6 Painel da Modernidade II Dia 7 Concerto em homenagem a Karlheinz Stockhausen Dia 9 Painel da Modernidade III Dia 10 Painel da Modernidade IV Dia 11 Menções honrosas do III CIMESP Dia 27 Painel da Interação I, com a participação de Cássia Carrascoza (flauta), Joaquim Abreu (percussão) Frederico Grassano (violão), Paulo Passos (clarinete) e Flo Menezes (eletrônica ao vivo) Dia 28 Painel da Interação II — O Tempo da Espiral: composição-happening eletroacústica mista coletiva encomendada pelo Sesc e executada nas dependências do Sesc Vila Mariana, para sons eletroacústicos, flauta, violino, violão, piano e grupo de percussão. Dia 29 Painel Histórico • Painel da Interação III

**SEMANA ALBERTO NEPOMUCENO** Coordenada pelo professor Guilherme Goldberg, ocorreu de 17 a 20 de outubro, no Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, para homenagear o 80° aniversário de falecimento do compositor cearense.

#### Programação:

De 17 a 20 Palestras e Recitais de Piano

**I Mostra Londrinense de Música Eletroacústica** Com organização e apresentação de Fábio Furlanete, teve lugar no Auditório da Associação Médica de Londrina.

### Programação

Dia 23 Concerto com obras históricas Dia 24 Panorama internacional atual Dia 25 Concerto com obras de compositores locais • Palestra com o compositor Edson Zampronha

I Mostra de Música Eletroacústica de Juiz de Fora Paulo Motta foi o responsável pela organização, palestras e difusão sonora do evento, que aconteceu no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, e contou ainda com a participação especial de Eduardo Tagliatti e grupo.

I FESTIVAL DE PERCUSSÃO UERI Cursos, oficinas e concertos marcaram o I Festival de Percussão da UERI, reunindo, do dia 7 ao 10, percussionistas brasileiros e estrangeiros para promover diálogos entre as diversas correntes da percussão nacional e internacional, transitando com desenvoltura entre o popular e erudito, com nomes como o cubano José Luis Changuito Quintana e o norte-americano Dean Anderson.

SEMANA CAMARGO GUARNIERI O Instituto de Estudos Brasileiros da USP recebeu a doação do acervo musical mais completo de um compositor em instituição pública — o de Camargo Guarnieri, outorgado à universidade pela família do compositor. Marcando a ocasião, o IEB realizou, de 12 a 16 de dezembro, a Semana Camargo Guarnieri, incluindo exposição do acervo, depoimentos sobre o compositor, concertos com suas obras e o lançamento, pela Edusp, de livro de Marion Verhaalen sobre o autor.

#### Programação

Dia 12 ABERTURA DA EXPOSIÇÃO • ORQUESTRA DE CÂMARA DO DEPARTAMENTO DE MÚSICA DA ECA/USP (Olivier Toni, regente) • ORQUESTRA SINFÔNICA DA USP (Ronaldo Bologna, regente) Dia 13 DEPOIMENTO DE MARION VERHAALEN • CONCERTO: Renato Figueiredo (piano), Antonio Del Claro (violoncelo), Tânia Guarnieri (violino) Dia 14 DEPOIMENTOS: Osvaldo Lacerda, Almeida Prado, Antonio Ribeiro, Olivier Toni • CONCERTO: Adélia Issa (soprano), Renato Figueiredo (piano), Edelton Gloeden (violão) Dia 15 DEPOIMENTOS: Lutero Rodrigues, Ronaldo Bologna, Isabel Mourão, Eudóxia de Barros • CONCERTO: Eudóxia de Barros (piano), Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo Dia 16 CONCERTO: Sinfonia Cultura, Coro do Estado de São Paulo, Laís de Souza Brasil (piano), Silvia Tessuto (mezzo-soprano), Lutero Rodrigues (regente)

V SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA Agendado para as datas entre 18 e 21 de janeiro de 2001, na Fundação Cultural de Curitiba, com coordenação de Elisabeth Seraphim Prosser e Paulo Castagna, com o objetivo de estabelecer relações entre os estudos musicológicos brasileiros e hispano-americanos.

Além de concertos, outras atividades do simpósio são comunicações, mesas redondas e debates, envolvendo a pesquisa da prática, produção e tradições musicais da América Latina.

### Convidados

Alberto Ikeda (Brasil), Arnaldo Contier (Brasil), Elisabeth Seraphim Prosser (Brasil), Gerard Béhague (EUA), Jenny Cárdenas (Bolívia), Juan Pablo Gonzalez (Chile), Leonardo Bohorquez Diaz (Colômbia), Marcos Napolitano (Brasil), Marta Ulhôa (Brasil), Maurício Dottori (Brasil), Olavo Alén Rodríguez (Cuba), Omar Corrado (Argentina), Paulo Castagna (Brasil), Rosa Elena Vasquez (Peru), Victor Rondon (Chile)

VII BRAZILIAN SIMPOSIUM (COMPUTER MUSIC) Previsto para ocorrer entre 31 de julho e 3 de agosto, em Fortaleza, sob a presidência de Geber Ramalho, da Universidade Federal de Pernambuco. O simpósio é organizado pela NUCOM, a filial de música da SBC (Sociedade Brasileira de Computação), e terá lugar ao lado do Congresso Anual da CBC. Pesquisadores, compositores, educadores, fabricantes e todas as pessoas envolvidas na relação entre música e tecnologia foram convidados a enviar ao evento seu material de pesquisa/trabalho.

IRINEU FRANCO PERPÉTUO

ZEMBRO 2000

# Brasilianas

## Koellreutter toma posse como Membro Honorário da ABM Saudação proferida por José Maria Neves

"Hoje (21 de dezembro de 2000) é um dia importante para a Academia Brasileira de Música. Fala-se muito que a posse em cadeira desta e de outras academias prestigia o eleito, reconhecendo nele os méritos que o distinguem dos grandes nomes de sua área de atuação. O simples fato de tratar-se de colégio restrito pode indicar que os que nele ingressam fazem parte de uma espécie de elite.

Para dizer toda a verdade, Koellreutter não desejou entrar na nossa academia. Há alguns anos, dos acadêmicos diversos abordaram, sugerindo-lhe que se candidatasse a vaga existente, tempo, Koellreutter pode ser caracterizado assegurando-lhe eleição fácil, em razão de seu indiscutível prestígio

no meio musical brasileiro. Sua candidatura chegou mesmo a ser lançada, malgré lui. Mas ele respondia sempre que não se via com perfil acadêmico, em resposta que fazia pensar em atitude semelhante tomada por escritores que se recusaram a buscar o reconhecimento público através desta forma tão discutível de imortalidade.

Mas não seria Koellreutter quem iria adquirir prestígio elegendo-se acadêmico. A Academia Brasileira de Música é que não podia ficar sem o grande mestre, razão pela qual ela aproveitou ocasião especial - seu 85° aniversário - para usar, pela vez primeira, o dispositivo estatutário que permite à instituição a atribuição do título de Membro Honorário. E é assim que a Academia dá posse hoje a Koellreutter como seu primeiro Membro Honorário. A instituição torna-se melhor, por trazer para seu quadro figura de tal importância artística, mostrando, por outro lado, que uma



Mais do que qualquer músico do seu como um animador cultural.

46

Academia pode estar perfeitamente antenada com a contemporaneidade, sabendo identificar e valorizar não

> apenas os dados de estabilização e de continuidade, mas também os elementos de renovação mais radical, que fazem parte da biografia profissional e criativa do maestro Koellreutter.

Não há hipótese de contarse a história da música brasileira contemporânea - já está quase na hora de falar-se do passado, do segundo século milênio – sem dar particular destaque ao papel nela desempenhado maestro Koellreutter. Praticamente desde o primeiro instante de sua chegada no país, já se vão 63 anos, ele assumiu os

encargos trazidos pelo destino,

tanto no que se refere aos aspectos mais solitários da criação, quanto nas ações que o fizeram interagir de maneira sempre igualmente criativa - com o que havia de melhor na prática musical brasileira. Ele foi mais que um professor, foi um mestre para diversas gerações de músicos, que com ele aprenderem muito de técnica, mas sobretudo aprenderam tudo de filosofia da música. Mais do que qualquer outro músico de seu tempo, que dedicou-se ao ensino e à difusão da música, Koellreutter pode ser caracterizado como um animador cultural. E animador cultural que utilizou-se de todos os instrumentos colocados à sua disposição, tanto o espaço tradicional da sala de concerto, como os recursos dos meios de comunicação social.

E as histórias da música o apontam como o corajoso abridor de caminhos, aquele que indicava aos jovens o que havia de mais renovador no processo criativo. Mas esta era apenas uma de suas facetas. Não se pode esquecer que, desde a experiência pioneira do Movimento Música Viva, Koellreutter não apenas ensinava a revolução – que poderia ser simbolizada pelo dodecafonismo, mas possibilitava real atualização da indispensável cultura musical, tendo contribuído para a difusão no país de repertório que abarcava a música medieval e renascentista, o barroco, o repertório menos rotineiro do romantismo e os grandes mestres do modernismo. E por isto o Movimento Música Viva foi mais que um grupo de compositores de vanguarda, revelando-se mais como um núcleo de estudos musicais comprometido com o novo, com o novo de todos os tempos.

Nestes mais de 60 anos de atividade, diversas gerações de músicos receberam seu ensinamento assumidamente não diretivo, que pregava sempre a dúvida e a busca de soluções pessoais. É provável que o mais antigo dos discípulos seja Edino Krieger, que hoje preside a Academia Brasileira de Música, abrindo seqüência que abrange mais que três gerações de músicos. E além de apresentar leque temporal extremamente vasto, a lista de seus discípulos tem também âmbito regional enormemente diversificado. Pois Koellreutter atuou em muitos lugares e recebeu discípulos das mais diversas procedências.

É preciso que se destaque também a importância de Koellreutter na invenção de instituições e acontecimentos (que sempre foram mais que eventos). Estas instituições e acontecimentos foram, de certo modo, os dados de continuidade e permanência de sua ação, mesmo no período em que ele esteve fora do Brasil.

Mas em Koellreutter há outra coisa a destacarse: a perfeita correspondência entre sua ação na
política cultural e educacional e sua prática
composicional, ambas marcadas pela invenção e
pela audaciosa coragem. Seu catálogo de obras,
menos amplo do que talvez se desejasse, inclui
peças que marcam definitivamente a música
brasileira de vanguarda, quando adotou modelo
próprio de dodecafonismo e de serialismo, quando
absorveu de modo particular a aleatoriedade,
quando propôs soluções novas e pessoais para os
problemas da estrutura e da forma. Mas não deixa
de ser curioso que este explorador de novos
caminhos não tenha manifestado interesse real
pelas técnicas eletroacústicas e pelas estéticas que

delas derivam.

Não é demais destacar, neste momento, outro traço importante do perfil de Koellreutter: a sua generosidade. Seus discípulos sempre falaram de sua capacidade de distribuir seu saber e sua experiência, renunciando aos ganhos materiais sempre que se fazia necessário o atendimento a aluno talentoso e carente. Ainda há poucos dias, Edino Krieger contava que durante muito tempo o professor deu-lhe aulas sem nada cobrar. Mas sua generosidade não se referia apenas a este tipo de doação. Ele soube também colocar seu saber e seu prestígio pessoal a serviço de empreendimentos de músicos mais jovens, transferindo a eles o peso de seus próprios atos. Eu mesmo tive a experiência desta forma de generosidade quando, em 1977, fui o coordenador do Sétimo Curso Latino-americano de Música Contemporânea, no qual Koellreutter atuou gratuitamente como professor, regente e compositor. Seu nome deu brilho particular ao elenco dos artistas e professores que atuaram no evento, e suas atividades foram lição permanente de compromisso com o novo. Neste e em vários outros dos cursos desta série - inclusive naquele realizado em Tatuí, em seu tempo de diretor do conservatório da cidade, a presença de Koellreutter era garantia de qualidade e aval de seriedade, embora ele ali estivesse apenas como um dos professores convidados, embora talvez o mais ilustre de todos.

Foi neste período, e durante a existência de nosso selo fonográfico Tacape, que tive a oportunidade de conviver mais de perto com o maestro. Este foi momento de aprendizado que supria, de certo modo, a carência causada pelo fato de nunca ter sido seu aluno.

A Academia Brasileira de Música torna-se mais rica agora, quando traz Koellreutter para seu meio, conferindo-lhe o título de Membro Honorário. E é por isto que, neste momento, saudamos Koellreutter, enquanto damos à Academia Brasileira de Música calorosos cumprimentos."

Brasilianas

# Concurso de composição paralelo à Bienal

🕇 Funarte e a Secretaria de Música e Artes Cênicas do Ministério da Cultura lançaram o Concurso Nacional Funarte de Composição por ocasião da XIV Bienal de Música Brasileira Contemporânea. O concurso é aberto a compositores brasileiros com idade até 45 anos e que só tenham participado de no máximo duas Bienais. São dez categorias: duos solo, (instrumentações determinadas), trios (instrumentações determinadas), quinteto de sopros e quinteto de metais, orquestras de cordas, orquestra sinfônica, música cênica, balé (instrumentação determinada), música incidental/ trilha sonora para filme de animação e música eletroacústica. Há premiação em dinheiro, edição e execução de obras. As inscrições estão abertas até 30 de abril. Informações e inscrições na Coordenação de Música da Funarte, Rua da Imprensa, 16 – RJ.

# Memória Fotográfica ABM recebe colaboração

Omaestro André Cardoso, da Escola de Música da UFRJ, enviou informações complementares à seção "Memória Fotográfica ABM" (Brasiliana 6, página 33). Naquela edição, foram publicados quatro flagrantes da sessão inaugural da Academia Brasileira de Música, onde havia algumas pessoas não-identificadas.

André Cardoso observa que o livro Villa-Lobos — uma Interpretação, de Andrade Muricy (MEC/ 1961) reproduz duas das fotos publicadas, com identificação completa. As pessoas não-identificadas em nossa foto I são capitão-tenente Maurílio Augusto da Silva (representante do Ministro da Marinha) e capitão-de-mar-e-guerra César da Fonseca (representante do Presidente da República). Na foto 2, Francisco Casabona e João Batista Julião.

### Séries da ABM seguem em 2001

Academia Brasileira de Música continuará promovendo ao longo do ano de 2001 as séries Trajetória e os concertos mensais da série Brasiliana. Datas, locais e atrações serão divulgados na próxima edição da revista *Brasiliana*.

### APCA premia Acadêmicos

Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) divulgou a lista dos prêmios atribuídos em 2000, onde estão incluídos dois membros da Academia Brasileira de Música.

O musicólogo Vasco Mariz foi o ganhador do Grande Prêmio da Crítica pelo conjunto de sua obra de difusão da música brasileira de concerto. Em suas mais de 60 obras, das quais cerca de 20 livros, o grande musicólogo vem estudando diferentes aspectos da nossa música, baseado em documentação de valor inestimável.

O compositor e professor Hans-Joachim Koellreutter, que acaba de ser eleito Membro Honorário da ABM (veja página 46) foi homenageado pela APCA com um Troféu Especial. No 85º aniversário de Koellreutter, este troféu é mais um testemunho de reconhecimento por tudo que fez pela música brasileira contemporânea, desde que chegou ao nosso país em 1937.

Os demais premiados pela APCA em 2000 incluem Tasso Bangel (melhor obra sinfônica: *De Cabral aos nossos dias*), João Guilherme Ripper (melhor obra camerística: *Domitila, a Marquesa de Santos*), Beatriz Balzi (melhor instrumentista), Jamil Maluf (melhor regente) e Selo Fiesta (melhor CD: conjunto da produção).

### Curtas

O cincasta **Miguel Przewodowski** rodou documentário sobre Villa-Lobos • **Ricardo Tacuchian** estreou seu Quarteto Belaggio na Itália em dezembro • A cantata *A Era do Conhecimento*, composta por **Edino Krieger**, sobre poema de Carlos Nejar, comemorou os 80 anos da UFRJ • **Caixa Expressiva** é o nome do informativo publicado pela Associação Brasileira de Organistas. Informações e assinaturas pelo e-mail dwk@uol.com.br. • A **Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** (ANPPOM) está recadastrando todos seus associados através do e-mail anppom@musica.ufmg.br. Pesquisadores que desejem se associar à ANPPOM têm informções disponíveis no site www.musica.ufmg/anppom.

ERRATA: No artigo *Villa-Lobos e os* 500 *Anos do Brasil*, de Maria de Lourdes Sekeff, (*Brasiliana* 6) houve um erro de digitação. A frase correta é: "Freud é 31 anos mais **velho** do que Villa-Lobos".

### RESENHA • LIVRO

### INICIAÇÃO À TÉCNICA VOCAL: para cantores, regentes de coros, atores, professores, locutores e oradores.

Eládio Pérez-González Edição do autor, Rio de Janeiro, 2000, 240 p.

música brasileira de concerto da segunda metade do século XX e os profissionais que fazem uso da voz têm uma dívida significativa com Eládio Pérez González, cantor e professor consagrado. Significativa pela relevância e dimensão do trabalho prestado. Significação que pode ser avaliada pelo volume de obras para voz a ele dedicadas, pelo número de primeiras audições que realizou e pelos cursos que ministrou Brasil afora, mas também pelos incontáveis concertos com repertório latinoamericano ou variado, de diferentes épocas, solos com orquestras sinfônicas, gravações e prêmios conquistados ao longo de sua intensa e fecunda carreira artística.

A formação musical de E.Pérez-González foi longa e heterogênea: estudou em Assunção, Paraguai, sua terra natal, São Paulo, Boston (New England Conservatory of Music), Freiburg im Breisgau (Staatliche Hochschule für Musik) e Paris (École Normale de Musique); heterogeneidade benéfica a todo artista e professor, pela variedade e riqueza de alternativas técnicas e artísticas que oferece, mas que não o impediu de vivenciar uma experiência dura pela qual, infelizmente, passam muitos cantores: a do erro de classificação de voz. Mas também conseguiu transformar o erro em resultado positivo, como registra na "Introdução ineludivelmente autobiográfica" de seu livro, trabalho escrito com humor, na forma de diálogos: "Acontece, porém, que tenho a pretensão de ter cometido todos os erros possíveis e imagináveis para adquirir a minha técnica, e talvez uma análise desses erros, tão objetiva quanto me seja possível, possa ter alguma utilidade prática". "Experiência não se transmite, mas acredito que um exame minucioso de atitudes e processos possa levar os estudantes de técnica vocal a procurar o que reputo - e não estou sozinho nisso - o âmago da aprendizagem: a autopercepção."

Os dois parágrafos citados da introdução ressaltam dois pontos extremamente importantes, sob a perspectiva pedagógica: a capacidade de avaliação crítica e de aprendizagem com o erro e com a autopercepção. No capítulo VIII, o autor descreve e indiretamente critica aulas rotineiras, nas quais são feitos vocalises, cantadas lições do Concone ou Panofka, ou de métodos de canto — Bordogni, Marchesi, Lablache, sem qualquer análise prévia dos intervalos e planejamento da articulação, tendo como único objetivo o alcançar das notas. Nessas circunstâncias, o aluno fica na

dependência exclusiva do próprio ouvido e o do professor.

Como cantar e para quais sensações dirigir a atenção, ou seja, os critérios para orientar a autopercepção e a consciência de sua necessidade e importância são ignorados. Aliás, o como e a autopercepção são igualmente indispensáveis no estudo e na prática de qualquer instrumento! Já na capa posterior do livro está lançada a essência do processo de ensino de Eládio, essência que não se limita à pedagogia e pode, de um modo geral, ser aplicada a outras situações do cotidiano: "o âmago da aprendizagem é a autopercepção"; "toda sensação é uma informação"; "os exercícios são o caminho, mas o que importa é o caminhar"; "o saber se conforma com a informação"; "o conhecimento não pode prescindir da vivência". No seu interior, a propósito de esforço e técnica, o autor escreve: "é claro que não é preciso associar essa palavra [esforço] a qualquer sensação de incômodo na laringe. A técnica não só usará o esforço, mas também protegerá o órgão que faz o esforço. E mais, a técnica evitará abusos, isto é, nada além; ou insuficiências, isto é, nada aquém". Sobre a relação atenção e memória: "quando é que nossa atenção poderá virar memória? Depende de cada um. A atenção de vocês terá de verificar se, nas repetições dos exercícios, as sensações são sempre as mesmas, condição imprescindível para a formação dos reflexos condicionados (isso que foi chamado de memória)." A propósito do respeito aos próprios limites: "(...) quero que vocês saibam que nunca pedirei nada além do que cada um, no meu entender, pode fazer... Cantar, falar, viver dentro de seus próprios limites é sabedoria, e como vocês leram na introdução, eu demorei longuíssimos anos para aprender isso".

O conteúdo do livro é extremamente bem dosado, trabalhando enfaticamente sobre vogais fechadas e abertas, tendo a vogal u como elemento básico e de ligação. Parte do muito simples e curto, para, passo a passo, acrescentar novas propostas e ampliar o escopo e a extensão dos exercícios. Visando ao máximo de rendimento deles, propõe que sejam feitos a partir de improvisações e, posteriormente, quando do acréscimo de palavras e do estudo das consoantes, de canções populares conhecidas, ou seja, sem a preocupação com a leitura. À medida que os exercícios vão sendo feitos, conceitos como impedância, tonicidade muscular, articulação, ressonância, classificação de vozes, tessitura, entre outros, vão sendo discutidos e vivenciados. A importância da respiração, como exercitá-la e aplicá-la são lembrados com insistência.

Sugiro ao autor que, em uma próxima edição, inclua um título para cada capítulo e um índice remissivo que, ambos, poderão facilitar a consulta ao livro. O livro é um forte e atraente convite à prática de seus exercícios!

SALOMÉA GANDELMAN

## LANÇAMENTOS • CDs



### MARCUS FERRER - SOLO: VIOLÃO E VIOLA CAIPIRA.

Marcus Ferrer (violão e viola caipira). Obras de Marcus Ferrer: Raga, 6/8, Baião em Ré, Dois Violões, Agulhas Negras, Horizonte, Canto, Choro, Mini-Suíte, Pau-

Brasil. "Marcus Ferrer compôs uma obra inspiradora, sincera e que enriquece a literatura do violão." Turíbio Santos. "A história do violão sempre mostrou muitos violonistas compositores. É bastante raro se encontrar verdadeiros compositores que também sejam verdadeiros violonistas. Marcus Ferrer é um desses casos. Seu CD mostra um panorama muito rico do seu universo imaginativo, tanto com o violão como com a viola caipira nas mãos, o que se ouve é música pura, calma, sem ansiedades virtuosísticas — música da melhor qualidade". Marco Pereira. "É muito expressivo o violão de Marcus Ferrer, sua música é bela e involvente — música para reflexão, mergulho. Quem dança é o pensamento, o corpo obedece. Quem cala consente" Guinga.



### Piano Brasileiro II+70 Anos de História

Miriam Ramos (piano). Obras de Brasílio Itiberê (A Sertaneja), Henrique Oswald (II Neige), Ernesto Nazareth (Escorregando, Odeon), Alberto Nepomuceno (Improviso Op. 27 N° 2, Galhofeira Op. 13 N° 4),

Barroso Netto (Minha Terra, Serenata Diabólica), Luciano Gallet (Nhô Chico, I - Tá andando, tá cismando II- Tá sonhando III- Tá sambando), Fructuoso Vianna (Corta Jaca, 7 Miniaturas); Lorenzo Fernandez (3ª Suíte Brasileira), Francisco Mignone (2ª Valsa da Esquina, 3ª Valsa da Esquina, Congada), Octavio Maul (Festa no Arraial), Arnaldo Rebello (Choro em Oitavas, Cidade de Campos, Lundu Amazonense, Valsa Amazônica Nº 2), Camargo Guarnieri (Dança Negra, Ponteio Nº 49, Ponteio Nº 50), Claudio Santoro (Toccata) e Paulo Libânio (Sonatina). Apoio Hospital Samaritano, Prefeitura Rio Arte e Illustrare Arte-comunicação.



### Instrumental Brasileiro Inédito 2 Gibran Helayel — Composições e Solos Gibran Helayel (violão) e Do Souto

(violão). Obras de Gibran Helayel: Brejeira, Varanda das serestas: (Afinando o violão; Silêncio; Inquieto; Parati; Valsa na

madrugada; Volto já; Ventos), Suíte caladas estrelas: (Tangueando; Choro lento; Valsa rápida; Camafeu; Dança; Cantorias), Tardes brasileiras: (A Tarde; O baile nas águas; Suspiros; Carrossel; Bianco; Sonhos; Elfo conselheiro) Cinco Prelúdios. Editora Irmãos Vitale. Selo SOARMEC.



### ALL ABOARD! NEW MUSICAL PATHS FOR OBOE & BRAZILIAN INSTRUMENTS

Harold Emert (oboé). David Chew (cello), Eugenio da Cuíca (percussão), Eduardo Camenitzki (violões), Leir Siqueira (flauta), Ivan Nirenberg (viola barroca), Cecília

Altieri (oboé barroco), grupo de choro Vibration com Sérgio e Marco de Pinna. Sam Ansell e Cláudio Portella (vocais). Obras de Harold Emert: Three Encouters, Yayuny, Pássaros, Ringing bells, Pau de Chuva, White Orpheus, Cuicatango, The Answered Question, Chorinho 190, Masks, Improvisation on a Japanese Theme. Edição Studio Rio Digital Arts. harold@uol.com.br



#### Música Brasileira para Piano

Sergio Monteiro (piano). Obras de Edino Krieger (Sonatina), Francisco Mignone, Heitor Villa-Lobos, Claudio Santoro (Toccata), Oscar Lorenzo Fernandez (Sonata Breve), Almeida Prado (Noturno

N°4).Produção Niterói Discos. Telefone para contato: (21) 622-1259. www.sergiomonteiro.hpg.com.br



### MBC - Música Brasileira de Concerto

Philharmonisches Orchester Südwestfalen. Maria Constança de Almeida Prado (violino). Evi Zeller (soprano). Regência de Ricardo Rocha. Obras de Heitor Villa-Lobos (Bachianas Brasileiras N° 7),

Almeida Prado (Fantasia para Violino e Orquestra), Edino Krieger, (Cancticum Naturale — sob regência do compositor), César Guerra-Peixe (Museu da Inconfidência). Produção FUNARTE.



### Panorama da Música Brasileira para Piano

Belkiss Carneiro de Medonça (piano). Obras de Henrique Oswald (Trois Études), Lorenzo Fernadez (Valsa Suburbana), Fructuoso Vianna (Corta Jaca), Francisco

Mignone (Valsa Elegante), Heitor Villa-Lobos (Suíte Floral, Op. 97, Idílio na Rede, Uma Camponesa Cantadeira, Alegria na Horta), Oswaldo Lacerda (Ponteio Nº 3) Marlos Nobre (Toccatina, Ponteio e Final), Cláudio Santoro (Paulistanas), Camargo Guarnieri (Lundu) no volume I; obras de Lorenzo Fernandez (Três Estudos em Forma de Sonatina, Op. 62), Cláudio Santoro (Toccata), Marlos Nobre (Homenagem a Arthur Rubinstein, Op. 40), Francisco Mignone (Lenda Sertaneja Nº 8), Edino Krieger (Três Miniaturas para Piano), Heitor Villa-Lobos (Ciranda Nº 13). Projeto da Universidade Federal de Goiás.



### iio Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora

Luiz Otávio dos Santos, Paulo Henes, Raquel Graça Aranha, Pedro Couri Neto, Paulo Souza e Lissandra Ribeiro (violinos

barrocos), Luiz Henrique Fiaminghi (viola barroca), Mime Yanahiro, João Guilherme Figueiredo (celos barrocos), Valéria Guimarães (contrabaixo), Fernando Souza, Natália Alves Chahin (oboés barrocos), Ricardo Rapoport (Fagote Barroco), Michel von der Linden e Jean-Baptiste Guigue (trompas naturais), Viviane Casagrande (soprano), André Tavares (contratenor), Pedro Couri Neto (tenor), Marcelo Coutinho (baixo). Obras de Bach e J.J.Emerico Lobo de Mesquita (Matinas para a Quinta-Feira Santa). Direção artística de Luis Otávio Santos. Produção Centro Cultural Pró-Música/JF.



### Cantadores - O Folclore de Sorocaba e Região

Pesquisado e produzido por Carlos Carvalho Cavalheiro (Tel.:15 - 224 3677). Participação dos grupos: Companhia de Santos Reis — Vila Formosa, Associação de Capoeira Liberdade,

Banda da Irmandade de São Benedito, Fandango — Os Tropeiros da Mata de Tatuí, Moda de Viola, Cururu, Dança de São Gonçalo, Terço Cantado, Festa e Folia do Divino Espírito Santo Dona Laura Fonseca da Rocha de Araçoiaba da Serra.

## Abstracts

Carmelities and the Art of Plainsong

by Vicente Salles

In his previous book A Música e o Tempo no Grão-Pará, Vol. 1. (Belém, 1980), the author had discussed the establishment and practice of music in the bishopric of Pará thanks to the initiative of the first bishop, Friar Bartolomeu do Pilar, since 1724. Like the Jesuits, the Franciscans, the Mercedarians and members of other orders, the Carmelites were noted for their practice and teaching of music in the Amazonian missions, which included most of the territory of Maranhão and Grão-Pará. The article provides some additional information on the work of the Carmelites and presents an unpublished document found in the manuscript section of the Biblioteca Nacional (National Library) listing the friars who were members of the choir in the Belém convent. Vicente Salles is a regular member of the Academia Brasileira de Música (Brazilian Academy of Music), where he holds seat No. 2, and of the Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Brazilian Historical and Geographical Institute). He has published more than 40

books and pamphlets, most of them dealing with the history

CAR HORN SYMPHONY: THE SUBLIME AND THE USEFUL ON THE BORDERLINE BETWEEN FEAR AND DARING

by Jorge Antunes

of Brazilian music and folklore.

The Direct Elections Symphony, performed on a public square on June 1, 1984, during the historic rally for direct elections in Brasília, established the basic features of what the author of this article calls "the aesthetics of fear". Musical experimentation, associated with fascinating research into psychoacoustics and a bold strategy, led to a trajectory on the borderline between the territories of fear and daring. The orchestra included an instrumental group, a choir, electronic sounds and about 200 honking cars. The result was music—music of a highly revolutionary and subversive kind, opening new aesthetic and political perspectives.

REFLECTIONS ON MUSIC, SPEECH AND RADIO by Arnaldo José Senise

Whatever emotions music conveys to us come in a pure state, in their essence, devoid

of any causal circumstances specific to any one individual. Radio broadcasts both music and speech, wherever one may be, also in a state of absolute purity, with no circumstances or materiality. Music and the language of speech have no material existence outside the listener. Language is what is heard rather than what is written. The text and the musical score are accidental and come after the statement of the message; they are merely conventional forms of reproduction. Music neither "represents" nor "symbolizes" emotions: it is itself the emotion it is intended to convey. Its persuasive power is unparalleled among the arts. Being vibratory energy, music acts directly on the energy of the body's atoms and on the dynamic energy of our consciousness (the "self"). Similarly, radio "integrates" the vibratory image that the speaker's speech proposes to the inner life of the listener, in a relationship marked by an intimacy unequaled by any other form of human contact. The same goes for the singer. For all these reasons, humanistic culture, uprightness, emotional, intellectual and spiritual refinement should be prerequisites of radio workers, as indeed was true in the past, and the same applies to singers and musicians. The beauty, the preservation and the future of language and of education are the responsibility of those who, through the medium of radio, penetrate our most private chambers.

PEDRO II AND THE BRAZILIAN MUSIC by Vasco Mariz

Emperor Pedro II was a major patron of the arts, and provided support to a number of Brazilian musicians, most notably Carlos

Gomes. He was a regular concertgoer, and he honored Brazilian composers. This article lists those artists who benefited the most from the Emperor's patronage.

## Visite a Academia Brasileira de Música na Internet

www.abmusica.org.br

No site da ABM, você encontra informações gerais sobre a instituição, retrospectiva histórica, biografias de patronos e acadêmicos, noticiário e a Bibliografia Musical Brasileira.

Faça-nos uma visita!

# Colaboram Nesta Edição

ARNALDO JOSÉ SENISE (1945), musicólogo, natural de Jaú, São Paulo, membro-titular da Academia Brasileira de Música. Diplomou-se em música e piano pelo Conservatório Oficial da sua cidade, onde, aos 17 anos, já lecionava Harmonia e Análise Musical. Em São Paulo, fez os estudos superiores de Teoria Geral da Música, Harmonia, Fraseologia, Forma e Análise Musical com Sophia Mello Oliveira (1897-1980) - esta, fulgurante pianista e professora da Escola de Luigi Chiaffarelli, foi a sistematizadora da Teoria do Fraseado, bem como da sintaxe da língua musical do Ocidente, escrevendo o único Tratado de Fraseologia Musical de que se tem notícia. Com a mesma professora, Senise se especializou na estética da sonoridade e da interpretação pianísticas, tais como professadas por Chiaffarelli, o mestre de Guiomar Novaes. É herdeiro testamentário da sua professora. Integrou a primeira diretoria eleita da Sociedade Brasileira de Musicologia, da qual é Sócio Produziu numerosos programas Benemérito. radiofônicos educativos de natureza científica. Produziu grande ensaio contendo análise inovadora da arte de Bach e explição inaudita da gênese das Bachianas de Villa-Lobos. Desenvolve projeto biográfico sobre Luiz Levy e Alexandre Levy, cuja Sinfonia editou. Entre ensaios, estudos e trabalhos musicológicos, a maior parte de natureza inovadora, conta mais de 70 publicações. É professor de Análise Musical, de História da Música e de Música Brasileira. É também graduado pela Escola de Administração de Empresas da FGV, São Paulo.

-coe,

Jorge Antunes é compositor, regente e professor titular do Departamento de Música da Universidade de Brasília. É doutor em estética musical pela Sorbonne, Université de Paris VIII. Foi precursor da música eletrônica no Brasil em 1962 e criador da técnica cromofônica de composição musical que utiliza a correspondência entre os sons e as cores. É membro eleito vitalício da Academia Brasileira de Música, ocupante da cadeira Nº 22. Atualmente é pesquisador do CNPq e presidente da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica.

Vasco Mariz (1921), musicólogo brasileiro, é autor dos livros: Heitor Villa-Lobos (12ª edição, a última 1991, das quais seis do exterior), Dicionário Biográfico Musical (três edições, a última 1991), a Canção Brasileira (cinco edições, a última 1985). A História da Música no Brasil (cinco edições, a última em 2000). Três musicólogos (1985), Claudio Santoro (1994). Ex-presidente da Academia Brasileira de Música (1991-1993).



VICENTE SALLES nasceu no Pará em 1931, interessando-se desde cedo pela música e o folclore. Estudou em Belém e se transferiu para o Rio de Janeiro em 1954. É antropólogo formado pela Faculdade Nacional de Filosofia da antiga Universidade do Brasil. Colaborou em jornais e revistas, foi redator da *Revista Brasileira de Folclore*, organizou e dirigiu a Biblioteca Amadeu Amaral do atual Centro de Folclore da Funarte, dirigiu o Museu da UFPA, em Belém, onde implantou projetos de pesquisa da cultura popular, do cantochão paraense do século XVIII, cordel, bandas de música etc. Publicou obras sobre história da música, teatro, folclore, assuntos amazônicos. Membro da Academia Brasileira de Música, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e da Comissão Nacional do Folclore.

# A Próxima Edição de Brasiliana

### Circula no mês de Maio.

Garanta o recebimento de seu exemplar fazendo uma assinatura anual da revista da Academia Brasileira de Música.

Informações pelo telefone: (21) 205.3879 ou pelo e-mail: abmusica@abmusica.org.br