

NÚMERO 24 ~ DEZEMBRO DE 2006

Brasiliiana

REVISTA QUADRIMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

*O Produto Musical
Transmitido no Brasil*



*Esther Scliar – Ecos de
Uma Vida*



*Carlos Gomes no
Século XXI*



*A Viola no Rio de
Janeiro Oitocentista*



*Charley Lachmund:
Esorço Biográfico*



Academia Brasileira de Música

DESDE 1945 A SERVIÇO DA MÚSICA NO BRASIL



DIRETORIA: Ricardo Tacuchian (presidente), Roberto Duarte (vice-presidente), Turfbio Santos (1º secretário), Vasco Mariz (2º secretário), Ernani Aguiar (1º tesoureiro), Jocy de Oliveira (2ª tesoureira). COMISSÃO DE CONTAS: Titulares: Manuel Veiga, Mario Ficarelli, Regis Duprat. SUPLENTE: Amaral Vieira, Lutero Rodrigues



CADEIRA	PATRONO	FUNDADOR	SUCESORES
1.	José de Anchieta	Heitor Villa-Lobos	Ademar Nóbrega – Marlos Nobre
2.	Luiz Álvares Pinto	Fructuoso Vianna	Waldemar Henrique – Vicente Salles
3.	Domingos Caldas Barbosa	Jayme Ovalle e Radamés Gnattali	Bidu Sayão – Cecília 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 P. de Mattos – Roberto Tibiriçá
6.	Sigismund Neukomm	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. Mussurunga	Savino de Benedictis	Mário Ficarelli
12.	José Maria Xavier	Otavio Bevilacqua	José Maria Neves – John Neschling
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 – Belkiss Carneiro de Mendonça – Guilherme Bauer
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 Miguéz	Mozart Camargo Guarnieri	Laf 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.	Vincenzo Cernicchiaro	Silvio Deolindo Frois	Francisco Chiafitelli – Jaime Diniz – José Penalva – Ilza Nogueira
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 – João Guilherme Ripper
31.	Guilherme de Mello	Rafael Batista	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	Lutero Rodrigues
37.	Glauco Velasquez	João Itiberê da Cunha	Alceo Bocchino
38.	Homero Sá Barreto	João de Souza Lima	Turbio Santos
39.	Luciano Gallet	Rodolfo Josetti	Rossini Tavares de Lima – Maria Sylvia T. Pinto – Amaral Vieira
40.	Mário de Andrade	Renato Almeida	Vasco Mariz



Membro honorário: Gilberto Mendes. Membros correspondentes: Aurélio de la Vega (Cuba/EUA); David Appleby (EUA), Gaspare Nello Vetro (Itália), Gerhard Doderer (Alemanha/Portugal); Robert Stevenson (EUA).



Academia Brasileira de Música

Rua da Lapa, 120/12º andar – Rio de Janeiro – RJ – Brasil — CEP: 20021-180 – Tel.: (21) 2221-0277 – Fax: (21) 2292-5845
www.abmusica.org.br – abmusica@abmusica.org.br

Revista Brasileira – ISSN 1516-2427

Editor: RICARDO TACUCHIAN. Conselho Editorial: EDINO KRIEGER, LUIZ PAULO HORTA, MERCEDES REIS PEQUENO, RÉGIS DUPRAT e VASCO MARIZ. Assessoria Técnica: VALÉRIA PEIXOTO. Projeto Gráfico e Produção Gráfica: FA EDITORAÇÃO. Capa: “O Violoncelista” de Carlos Oswald (acervo Museu Nacional de Belas Artes) Foto: Fausto Fleury. Revisão: REGINA MARQUES. Verações em inglês: GISELE FORTES. Tiragem desta edição: 1.000 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 de 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.

Brasiliiana

REVISTA QUADRIMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

Editorial

~ A Música nas escolas de ensino fundamental

No dia 22 de novembro de 2006 houve, na Comissão de Educação e Cultura do Senado, com a presença de várias lideranças musicais e educativas, uma audiência pública cuja pauta foi a defesa da volta da educação musical às escolas do ensino fundamental no Brasil.

Se em todas as épocas e entre todos os povos a música sempre esteve presente, por que a música não faria parte de qualquer estratégia pedagógica dentro da escola geral? Somente a música pode se transformar numa ferramenta que desenvolva aspectos que não sejam meramente verbais ou cognitivos do futuro cidadão. Sem essa poética não obrigatoriamente conceitual, sem essa expressão cultural tão particular que é a música., nenhuma ação educativa é completa.

Portanto, é mais que urgente a introdução da música no currículo escolar do jovem. Não há tempo a perder. É urgente.

E qual seria, então, a metodologia para a prática (não falamos em ensino, mas em prática) da música na escola geral? Isso já é uma etapa a se discutir posteriormente. O importante é ter plena consciência de que não pode haver uma atitude única, definitiva ou messiânica. A prática da música na escola há de ser sempre diversificada. A aplicação da prática musical na escola dependerá de circunstâncias que variam com os interesses locais, com as aspirações de cada comunidade, enfim, com a realidade cultural e social de cada jovem. O importante é que a música "volte já" para a escola geral. Não para formar músicos, mas para formar cidadãos plenos.

Com a palavra, o Congresso Nacional.

O EDITOR

Sumário

- 2 *O Produto Musical Transmitido no Brasil – Aspectos socioeducativo-culturais*
Silvia de Lucca
- 10 *Esther Scliar – Ecos de Uma Vida*
Aída Machado
- 12 *Carlos Gomes no Século XXI*
João Bosco Assis De Luca
- 15 *A Viola no Rio de Janeiro Oitocentista*
Marcia Taborda
- 20 *Charley Lachmund: Escorço Biográfico*
Carlos Wehrs
- 24 *Em Memória – Carlos Alberto Pinto Fonseca*
André Cardoso
- 27 *O Centenário de Oscar Borgerth, Violinista Brasileiro*
Vasco Mariz
- 28 *Notícias*
CLÁUDIO SANTORO
Ricardo Tacuchian
- 31 *Membros Correspondentes*
GÁSPARE NELLO VETRO
Vasco Mariz
- 33 *Atividades dos Acadêmicos*
TEMPO DE ÓPERAS E PRÊMIOS
- 35 *Livro – Resenha*
CHORO – A SOCIAL HISTORY OF A BRAZILIAN POPULAR MUSIC
Martha Tupinambá de Ulhôa



O Produto Musical Transmitido no Brasil Aspectos socioeducativo-culturais

SILVIA DE LUCA

Uma análise da qualidade da produção musical hoje difundida no país, as restrições a que ela nos condena e um alerta sobre a necessária melhora da nossa escuta musical.

The Musical Product Transmitted in Brazil

Social, educational and cultural aspects

An analysis of the quality of the musical production currently spread in the country, the restrictions to which it condemns us and a warning about the imperative enhancement of our listening.

Partindo-se do princípio de que a ausência de um planejamento educacional ampla e profundamente organizado, eficazmente executado, implicaria em condição para a estagnação do desenvolvimento generalizado de uma sociedade, tem-se que ao Brasil caberia, no momento, a preocupação e a dedicação daqueles mais conscientes e capazes para esta causa. No plano internacional, sobretudo no atual contexto de globalização que a todo o mundo se estende, tal condição favorece a marginalização ou submissão, em diversos setores, de sociedades não trabalhadas cultural e intelectualmente para o novo milênio, perante outras mais bem preparadas.

Escreve Hélio Sena (apud Paz, 1989: 11): “Todos sabemos que a identidade cultural é o principal fator de coesão de um grupo. Povo que perdeu sua identidade é mais fácil de ser dominado.”

Gisela Ortrivano (1985: 62), igualmente, faz uma referência alertando-nos diretamente no mesmo sentido: “As potências internacionais, sem exercerem qualquer pressão diplomática – e até obtendo lucros –, conseguem influenciar o resto do mundo não só com a divulgação da informação em si, como também da interpretação e emissão de opinião”

Jorge Coli (1981: 127) enfatiza: “Num sistema de ensino voltado para a formação a mais pragmática e tecnológica, sob o desinteresse e a incompetência dos ‘responsáveis’, e bombardeado por emissoras de rádio e TV regidas pelo princípio absoluto do lucro, você se encontra numa situação de grande miséria cultural.”

A partir dessas premissas, entendemos ser fundamental incluir a arte como fator básico de formação da sociedade, em prol de seu próprio desenvolvimento por outras vias que não somente a econômica.

Quanto ao ensino musical oficial no Brasil, foi introduzida a obrigatoriedade da aula de música para todos os níveis escolares quando da promulgação do decreto-lei nº 19.890 de 18 de abril de 1931. Nessa mesma época Villa-Lobos apresentava a proposta pedagógica, cujo programa deveria ser implantado em todo o território nacional. Este pretendia uma educação estética, social e artística embasada no canto coletivo (Souza, 1999: 18-25). Contudo, conforme o descompromisso para com a atividade artística de modo geral que veio se solidificando nas escolas a partir do período da ditadura, e segundo a idéia cada vez



mais valorizada da necessidade de uma educação pragmática para a sustentação econômica da nação, foi cultivada de modo ininterrupto e crescente a concepção de música como atividade fútil, supérflua e, por conseguinte, elitista. Esses conceitos, uma vez generalizados e sedimentados, contribuem para que não tenhamos consciência do poder que a música de fato exerce sobre o ser humano – muito além e mais profundamente que aquelas funções descomprometidas – e tampouco consciência do que *somos*, do que *temos* e do que *queremos*.

Como uma infeliz coincidência, durante esse período de ausência de estudo de música nas escolas, afirmou Júlio Medaglia (1988: 172-174):

... a 'música de repetição', que ele [Villa-Lobos] tanto temia, transformou-se na veiculação de um vasto detrito mercadológico, sem valor cultural e artístico, que grandes cadeias internacionais e nacionais de tráfico sonoro despejam pelo país afora sem que sua gente – analfabeta musicalmente e sem governantes sensíveis ao problema – tenha meios de rejeitar.

Atualmente, discutir sobre educação musical implica quase que necessariamente em não ignorar sua relação direta com o poder de influência dos meios de comunicação de massa, ou seja, a polêmica questão do papel destes como formadores de gosto e opinião, e mesmo de comportamento. Vale lembrar o quanto o material musical veiculado por eles está absolutamente presente em nosso cotidiano moderno, inclusive sem a nossa consciência e até mesmo contra nossa vontade, em quase todos os lugares onde estamos, em quase todas as situações que vivemos.

No tocante ao tipo de ascendência que os meios de comunicação de massa exercem sobre o público ouvinte, eles têm difundido um repertório limitado, homogêneo e repetitivo nos mais diversos aspectos e elementos musicais, tais como época, duração, local de origem, gênero/estilo/tendência, melodia, ritmo, dinâmica, harmonia, contraponto, instrumentação, forma, linguagem, fraseado, articulação.

Assim como qualquer outro objeto da moda – conforme vem sendo observado, testemunhado, mas pouco documentado em nosso país – o repertório musical está significativamente estandardizado (Corrêa, 1989), embora, intencionalmente ou não, seja apregoado pelos próprios meios que o difun-



FORNTE: MUSEU VILLA-LOBOS



FORNTE: MUSEU VILLA-LOBOS, O CRUZEIRO, 29.01.1944

≈ Villa-Lobos
em sala de aula



FORNTE: MUSEU VILLA-LOBOS



dem como diversificado e planejado para atender às mais variadas preferências e exigências, conforme se caracteriza a tão heterogênea sociedade em nosso país.

No campo musical – no que concerne aos diferentes processos convencionais de aprendizagem e desenvolvimento auditivo – a mera repetição de estímulos sonoros idênticos ou semelhantes é fator determinante, levando à familiaridade e até mesmo ao vício neles mesmos. A distinção na escuta, no caso, fica a critério unicamente do maior ou menor grau de atenção, conscientização e reflexão envolvidos em tal prática, habilidades estas desenvolvidas – ou não – sobretudo durante a formação escolar, mais ou menos influenciadas pela mídia. Assim sendo, torna-se imprescindível considerar e pesquisar, em nossa realidade, o papel educativo musical tanto das escolas como dos meios de comunicação de massa.

Com raras exceções, um “pacote musical” bastante característico tem chegado à maior parte do público brasileiro nas últimas décadas, justamente quando o projeto de musicalização em escolas públicas perdeu definitivamente seu aval, a ponto de não sobrar mais que poucos arremedos de um sonho de democratização do ensino, ou excepcionais fenômenos de qualidade graças à força heróica de pessoas especialmente persistentes.

Em busca de ampliar a compreensão dos muitos aspectos envolvidos nesse tema, cremos cabível a tentativa de delinear o que entendemos por uma influência natural de distintas mas conectas circunstâncias, em que as chamadas *contracultura* e *cultura de massa* surgiram como reflexo, por proporem e reforçarem novas atitudes, tanto ideologicamente como na prática. Nesse sentido, exemplificaremos a seguir o que julgamos como um generalizado *sintoma musical nacional* atual – logo, cremos, facilmente identificável –, constatado por meio de antiga e sistemática observação:



- 1- Ausência quase total de uma real *Educação Musical*¹ em todos os níveis escolares, em instituições tanto públicas quanto privadas;
- 2- Ausência quase total de professores formados ou especializados em música na rede de ensino fundamental e médio, capacitados especialmente para ministrarem essa disciplina, no caso de ela existir;
- 3- Preocupação dos professores responsáveis em “ensinar” música nas escolas, tendo como principal ou mesmo único objetivo, o *lazer*, o *relaxamento*, a *interação* entre os alunos e a *desinibição* de alguns;
- 4- Conservatórios e cursos universitários de música em grande parte desatualizados e pouco eficientes na formação pedagógica, com estrutura curricular embasada ou similar a realidades distintas da brasileira;
- 5- Proliferação de escolas livres de música com cursos normalmente restritos, atendendo quase exclusivamente aos ditames da moda (ensino dos instrumentos guitarra e baixo elétricos, bateria, teclado e violão), cujos professores raramente têm ampla formação musical e comprovada competência pedagógica;
- 6- Desconhecimento, por parte do público leigo, da existência e importância do estudo de música – acadêmico ou autodidata – para o estabelecimento e desenvolvimento de uma carreira profissional duradoura, seja qual for o gênero ou estilo a que se dedique;
- 7- Bibliografia musical direcionada ao ouvinte leigo, ineficiente para a nossa realidade e subestimando ou superestimando o leitor;
- 8- Concepção, por parte de estudantes de música e de músicos inexperientes, de que a simples gravação de um CD seja garantia para torná-los conhecidos do grande público, e que “estourar” em sucesso, fama e riqueza seja praticamente uma consequência natural;
- 9- Inexistência, na maior parte das instituições educacionais e sociais, de grupos instrumentais como orquestras, bandas, fanfarras e corais;

¹ A qual implicaria em viabilizar a curiosidade, a descoberta, a autonomia e o domínio sobre o objeto musical, por meio de exercícios de escuta, sensibilização, reflexão e conscientização dos vários elementos sonoro-musicais e seus múltiplos efeitos sobre o aluno-ouvinte, em seu aspecto individual e social.

mais valorizada da necessidade de uma educação pragmática para a sustentação econômica da nação, foi cultivada de modo ininterrupto e crescente a concepção de música como atividade fútil, supérflua e, por conseguinte, elitista. Esses conceitos, uma vez generalizados e sedimentados, contribuem para que não tenhamos consciência do poder que a música de fato exerce sobre o ser humano – muito além e mais profundamente que aquelas funções descomprometidas – e tampouco consciência do que *somos*, do que *temos* e do que *queremos*.

Como uma infeliz coincidência, durante esse período de ausência de estudo de música nas escolas, afirmou Júlio Medaglia (1988: 172-174):

... a 'música de repetição', que ele [Villa-Lobos] tanto temia, transformou-se na veiculação de um vasto detrito mercadológico, sem valor cultural e artístico, que grandes cadeias internacionais e nacionais de tráfico sonoro despejam pelo país afora sem que sua gente – analfabeta musicalmente e sem governantes sensíveis ao problema – tenha meios de rejeitar.

Atualmente, discutir sobre educação musical implica quase que necessariamente em não ignorar sua relação direta com o poder de influência dos meios de comunicação de massa, ou seja, a polêmica questão do papel destes como formadores de gosto e opinião, e mesmo de comportamento. Vale lembrar o quanto o material musical veiculado por eles está absolutamente presente em nosso cotidiano moderno, inclusive sem a nossa consciência e até mesmo contra nossa vontade, em quase todos os lugares onde estamos, em quase todas as situações que vivemos.

No tocante ao tipo de ascendência que os meios de comunicação de massa exercem sobre o público ouvinte, eles têm difundido um repertório limitado, homogêneo e repetitivo nos mais diversos aspectos e elementos musicais, tais como época, duração, local de origem, gênero/estilo/tendência, melodia, ritmo, dinâmica, harmonia, contraponto, instrumentação, forma, linguagem, fraseado, articulação.

Assim como qualquer outro objeto da moda – conforme vem sendo observado, testemunhado, mas pouco documentado em nosso país – o repertório musical está significativamente estandardizado (Corrêa, 1989), embora, intencionalmente ou não, seja apregoado pelos próprios meios que o difun-



FORNTE: MUSEU VILLA-LOBOS



FORNTE: MUSEU VILLA-LOBOS, O CRUZEIRO, 29.01.1944

 Villa-Lobos
em sala de aula



FORNTE: MUSEU VILLA-LOBOS



- 10- Expansão quase ininterrupta da indústria fonográfica brasileira principalmente desde a década de 1960, sendo talvez ameaçada somente pela difusão musical via Internet e pelo mercado da falsificação (“pirataria”);
- 11- Repertório musical que, de modo crescente, tem chegado ao ouvinte através de meios eletro-eletrônicos, e menos por músicos executantes ao vivo;
- 12- Apresentações musicais, sejam elas ao vivo ou não, que se limitam exageradamente a alguns gêneros, estilos e tendências, a maior parte dos quais podem ser agrupados na denominação ‘música pop’;
- 13- Rádio, televisão, cinema, teatro, publicidade e computadores a veicular majoritariamente gêneros, estilos e tendências musicais que, acima de tudo, correspondem ao interesse da grande indústria fonográfica;
- 14- Escassez de apresentação e difusão de repertório musical oriundo de regiões brasileiras e estrangeiras não urbanas ou de grandes metrópolis;
- 15- Corriqueira utilização da terminologia *MPB-Música Popular Brasileira*, a qual, embora contenha a adjetivação ‘brasileira’ em seu termo, estendeu-se e gradativamente incluiu características não nacionais em sua concepção, apesar de sempre ter excluído determinados gêneros de fato brasileiros, principalmente aqueles não provenientes dos grandes centros econômicos do país;
- 16- Apresentação e difusão do repertório de *música de concerto*² bem limitado, resumindo-se geralmente a alguns poucos compositores europeus dos séculos XVIII e XIX e acompanhado de chavões enganosos, tais como: *música dos grandes mestres, música para relaxar, música elitista, música séria*;
- 17- A figura do músico, especialmente a do cantor, usualmente substituída em igual consideração e *status* pelos *showmen*, animadores de palco, humoristas, pessoas carismáticas e todos os demais interessados na atividade, porém sem necessariamente possuírem para tanto, qualquer conhecimento musical ou técnico vocal, prático ou teórico, nem mesmo aptidão natural;
- 18- A figura do maestro usualmente substituída, inclusive em semelhante *status*, pelo DJ (disc jockey), que “rege” com sua “batuta eletrônica” os sucessos do momento, ou melhor, que colabora para a obtenção desse sucesso;
- 19- Repertório musical religioso tendendo aos estilos e gêneros musicais da moda – independente do credo – que enfoca o texto e praticamente ignora a característica musical propriamente dita e seu significado, muitas vezes expressando ambos mensagens contraditórias entre si;
- 20- Divulgação dos eventos musicais quase exclusivamente restrita a anúncios e matérias sobre os *superstars*, em geral *cantores*, em grande parte estrangeiros (especialmente norte-americanos);
- 21- Desaparecimento de *crítica musical* na imprensa escrita de grande circulação, tendo sido substituída por comentários de jornalistas, a maioria deles sem formação específica, sobre lançamentos de discos, estréia de shows, surgimento de novas bandas; características de espetáculos musicais;
- 22- Existência na televisão de festivais ou concursos de música tendenciosos, que favorecem a continuidade do sistema vigente, em que o mesmo material musical divulgado pelos mesmos nomes têm os melhores espaços.

² Ou “música erudita”, ou “música clássica”, ou outras tantas denominações, como exemplificado logo adiante.



Charge de coro infantil no *Correio da Manhã*, julho de 1933

FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS



Sendo a cultura agregadora natural de distintas expressões, materiais e recursos, tudo sugere que as características musicais acima citadas são uma consequência natural de nossa realidade atual e não compreendem uma exceção; estão mais ou menos estandardizadas em praticamente todas as regiões do país.

Refletindo sobre esses que consideramos ‘sintomas’, e procurando conferir quão identificáveis são em nosso cotidiano, parece possível conceber, sem correr o risco de fazer referências absurdas, sustentadas em hipóteses infundadas ou adivinhações, que todo um sistema coerente e muito bem articulado predomina e, tal como uma bruma, a todos envolve indistintamente. Muito se ouve – inclusive no exterior – que o povo brasileiro é espontaneamente “musical” e que, no seu cotidiano, parece justificar o ditado “Quem canta [ou ouve música] seus males espanta”. Na maior parte das vezes, sem consciência desenvolvida dessa sua característica, e sem usufruir de um processo de aprendizagem que pode complementar a experiência artística, pode-se especular que ao povo brasileiro é propiciado *ter a música somente no sangue [e no pé], mas não tê-la na cabeça*. E mesmo que alguns aleguem a naturalidade desse fato, que se admita tratar-se de um fenômeno cultural, mesmo assim é passível de ser questionado: não estaria há muito sendo sustentado por circunstâncias facilitadoras e inibidoras ou, para ir ainda além, não estaria instalado total ou parcialmente graças ao interesse e benefício de alguns poucos, que têm como álibi a concepção geral do *talento natural de nossa gente* para aproximar-se de determinadas músicas e ignorar ou rejeitar outras?

O fato é que, uma vez que o ouvinte comum adquira o contato e o saber que lhe é de direito, estará apto e livre para usufruir ou não, inclusive, do que hoje pode ser chamado de “elitista”. Tal adjetivo terá sua existência garantida somente nas sociedades em que houver aqueles sem condições de alcançá-lo. Da mesma forma, o “gosto popular” só existe porque está implícita ou explicitamente relacionado aos que não puderam passar pelo processo de educação formal ou “de berço”. Em uma sociedade homogênea quanto ao seu nível de escolaridade e educação generalizada, entende-se a rígida classificação dual “erudito / popular”, por exemplo, simplesmente como gêneros ou estilos mais ou menos distintos, porém sem conotações outras, pejorativas e excludentes, relacionadas a nível

sociocultural e financeiro, como de praxe ocorre em nosso país.

Acreditamos que o verdadeiro processo de educação ocorre quando proporciona aos seus cidadãos, indistintamente, meios necessários para que possam aproximar-se e familiarizar-se com vivências dos mais variados tipos e diferentes níveis de repertório; quando possibilita conhecimento amplo e genérico suficiente para que se tenha real opção de escolha quanto ao objeto em si e à maneira como com ele envolver-se, usufruir e, se for o caso, gostar e adquirir.

Neste momento, julgamos importante esclarecer a diferença quanto ao implícito papel educativo de dois modelos musicais distintos, presentes atualmente nos veículos de comunicação de massa em geral, em nível nacional e internacional, com raras ressalvas. O primeiro, em muito maior proporção em nosso país, caracteriza-se pelo envolvimento do ouvinte com uma prática musical limitada exclusivamente a determinados gêneros, estilos e tendências; uma prática simplificada, redundante, sem compromisso com o fornecimento de informação, amplitude e conteúdo da programação, e, sobretudo, com o papel educativo desse material, visto sobremaneira pelos responsáveis como *produto de mercado*. Trata-se de uma realidade que, ainda que em princípio mesmo não mal-intencionada, limita o ouvinte à inexperiência sonora e à falta de parâmetros, situação esta, por sua vez, absolutamente favorável à criação e ao desenvolvimento de ardilosos mecanismos que procuram direcionar o ouvinte para o interesse que mais convém à indústria cultural e ao sistema capitalista: a compra compulsiva, sem critério ou reflexão. Neste caso, a música como *entretenimento* parece ser a mais visada, uma vez que o “não pensar” e o descompromisso é uma condição. Pode-se perceber nessa complexa estrutura o estabelecimento de um “círculo vicioso”: formação da audição sem parâmetro → aceitação da difusão musical padronizada → reforço à audição sem parâmetro → ...

Musicalmente falando, entendemos que, com a tecnologia contemporânea que nos chega como ‘avançada’, a qual possibilitaria ao menos ilusoriamente um rápido deslocamento para qualquer tempo e lugar, estar aprisionado a uma escuta musical restrita em muitos aspectos comporta uma polêmica consideração: vende-se uma escuta musical ditada sob uma falsa sensação de escuta musical livre, mascarando aos ouvidos



Coro infantil e uma das muitas crianças regentes, no período áureo do canto orfeônico

FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

leigos o embotamento sensorial, perceptivo, intelectual e comportamental via repetição da mesma estrutura e da mesma essência.

O segundo modelo musical, quase uma exceção em nossa realidade, poderia ser classificado como mais abrangente e qualitativamente comprometido: bem pesquisado e elaborado para outros fins que não unicamente ou primordialmente o comercial, proporciona uma percepção musical ampla através de diferentes gêneros, estilos e tendências, estimula a profundidade da assimilação do objeto artístico através do uso da inteligência, da sensibilidade, da apreciação, da expressão e criatividade, e incita naturalmente à independência dos ditames que subjagam a capacidade do ouvinte, dentro do que isso seja possível. Tal procedimento revela uma preocupação para que o público possa ter contato com o vasto e diversificado material sonoro tanto musical como extra-musical existentes (ou seja, com o que se ‘fala’ e ‘escreve’ sobre música), inclusive com aquele de origem mais distantes.

Torna-se importante evidenciar que, diferentemente do que em geral é citado, “qualidade musical” não está necessariamente relacionada a este ou aquele tipo

de música, e sim a todo um universo aparentemente paralelo, cuja inerência altera inimaginavelmente a escuta e a consciência musical do ouvinte, tais como o *arranjo*, a *interpretação* e as *condições ambientais*. Caso se restringissem ao público geral somente o acesso a músicas “de qualidade”, selecionadas por um criterioso grupo de especialistas – prática esta que ocorre em alguns países – ainda assim acusaríamos esse processo como não educativo.³

A prática de escuta adquirida pelo segundo processo mencionado pode parecer, pela sua distinção, individualista, solitária ou, no mínimo, atípica a alguns, segundo insinua a mensagem normalmente passada pelos grandes meios de comunicação que atuam conforme o primeiro modelo musical exposto. Embora chegue a verbalizar o contrário, procurando inclusive seduzir os que são atraídos pelo *status* do tratamento personificado *vip*, em verdade a mídia incita camufladamente à consideração de que o gosto ou preferência pelo que é tido simplesmente como *diferente* conota uma inadaptação temporal e social, cultural enfim. Tal concepção serve de elemento atemorizante a um significativo número de pessoas, de modo que estimula o

³ Júlio Medaglia faz uma direta referência a esta questão na matéria intitulada “Estoque regulador cultural”: “Sabemos também que produzir cultura é uma atribuição da sociedade. Mesmo porque, no século XX, quando alguns governos mais deslumbrados, de extrema esquerda ou direita, se meteram a produzir cultura e mesmo apontar os caminhos estéticos dessa produção, o resultado foi desastroso”. (*Revista Concerto*, fevereiro/março-2002, ano VII, nº 70, p. 10.)



FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

ouvinte a ouvir *o que e como* ouve a maioria, a fim de tranquilizar-se por autodefinir-se, inconscientemente, como *normal, sociável, adaptado, moderno, valorizado e aceito*. É assim que a mídia obtém o necessário aval para continuar, mesmo que disfarçadamente, oferecendo os seus “velhos bordões musicais”, inclusive às classes sociais mais privilegiadas⁴. Parece acertado supor, tendo em vista os argumentos anteriores, que, nas condições vividas atualmente no mundo mercantilista capitalista, dar preferência à arte de modo geral – e nesta a musical – que se distingue como a chamada *cultura de massa* é muito coerente. Esta, ao contrário de um áureo universo artístico, como muitos a percebem, caracteriza-se como um *produto industrializado* como qualquer outro, conforme já apontamos, cujas músicas estão sendo “inventadas por gravadoras”, conforme afirmou o maestro Júlio Medaglia⁵, ou “criadas nos

laboratórios de *marketing* das companhias de disco”, conforme escreveu o jornalista Mauro Dias (1999).

Nos últimos anos, temos observado que mesmo os ouvintes aparentemente despreparados, familiarizados quase que somente com essa limitada realidade – não raro sem oportunidade de se aproximarem de músicas que não seguem a conhecida *fórmula do sucesso* – começam a se conscientizar da repetição que caracteriza o chamado “novo” no repertório que ouvem; e alguns deles se queixam. Tal fenômeno parece indicar que aquela prática adotada pelos meios sonoros de comunicação torna-se abusiva e requererá mudanças de mentalidade e atuação. O sucesso dos sistemas criados para difusão musical via Internet simboliza ao menos a possibilidade de uma “válvula de escape” à rigidez do sistema implantado que nos propomos aqui a contestar, mas somente para aqueles que a ela têm acesso, o que no Brasil atual significa um privilégio da população jovem. Por outro lado, paira uma dúvida quanto à possibilidade de estes ouvintes buscarem espontaneamente no mundo virtual um material sonoro musical diferenciado, justamente pelo hábito descrito.

É impossível prever o que ocorrerá às *indústrias culturais* ao sustentarem a prática de provocar mudanças somente superficiais em seus *produtos*, com o objetivo de manterem o equilíbrio entre investimentos e retornos financeiros que lhes interessa. Resolverão por si a saturação que uma parte dos consumidores começa enfim a manifestar, aqueles que buscam novas experiências, mesmo que inconscientemente? Serão levadas oficialmente a isto por pressão do poder público? E, mais particularmente: existem meios de fazer alterações substanciais nessa dinâmica, dado o extenso período em atuação que favorece o esquecimento ou enfraquecimento de outros referenciais? Nesse sentido, pode-se inclusive considerar que o tempo é um inimigo natural, uma vez que as gerações mais jovens tornam-se ainda mais vulneráveis à falta de distintos parâmetros que fujam à moda ditada pelo especialíssimo setor de *marketing*, principal responsável pelo sucesso do mercado como hoje se apresenta, mesmo o cultural-musical.

⁴ Seria interessante pesquisar os vários recursos utilizados pela mídia em geral para que as classes sociais brasileiras classificadas como A e B tenham aceitado e consumido a música sertaneja, como ocorreu especialmente na década de 1980.

⁵ Comentário feito em seu programa de rádio intitulado Contraponto, levado ao ar pela Rádio Cultura de São Paulo FM, dia 9.6.2000, às 9:00 horas. Nele, Júlio Medaglia fez referência à mídia como responsável pela decadência da qualidade musical, pela “música inventada por gravadoras”, em detrimento da cultura popular.



Considera-se insuficiente a atuação direta de pessoas ou órgãos especializados e autorizados em educação e cultura – que atuariam como orientadores, consultores, ou até controladores do exercício de propagação do material musical veiculado pelas mídias no Brasil –, uma vez que as empresas de comunicação parecem livres para criar, elaborar e distribuir o que lhes convém, e não à população em geral, segundo seus próprios critérios. Com a conivência do Estado, ou melhor, com a permissão concedida pelo Executivo à iniciativa privada em toda a história dos meios de comunicação de massa no país, tem cabido somente a estes a responsabilidade pelo conteúdo da programação que transmitem e suas conseqüências, sem o devido estabelecimento explícito e transparente de seu comprometimento junto ao público.

Claro está que o processo que procuramos resumir não se restringe unicamente às questões artístico-culturais, no entanto todas as questões mais estritamente psicossociais, estabelecem-se para nós como muito passíveis de zelo: quando a expressão humana é concretizada na manifestação artístico-cultural, esta passa a funcionar automaticamente como um espelho estilizado, onde a pessoa, em suas diferentes manifestações, mira-se e cria, mesmo que inconsciente, uma auto-imagem.

Logo, o envolvimento da sociedade organizada em todo esse processo seria o de incentivar um interesse mais sistematizado pelo público ouvinte brasileiro, ao reconhecer o papel natural deste no estabelecimento do padrão de qualidade e diversidade, enquanto agente controlador daquilo que no Brasil é produzido musicalmente e divulgado pela mídia.

Neste sentido, é importante salientar que, sintomaticamente, uma maior atenção ao público ouvinte vem paulatinamente ocorrendo e se ampliando em diferentes focos no Brasil, por parte dos mais interessados nessa questão, sobretudo músicos, educadores, psicólogos e especialistas em comunicação. Cada vez em maior número, melhor organizadas e ministradas, vêm ocorrendo diferentes ações dirigidas à formação ou informação musical do público de modo geral.

Estamos absolutamente convencidos, entretanto, de que uma ação, talvez ainda mais ampla e cuidadosa, deva ser planejada para que se imponha eficientemente perante a gigantesca, complicada e bem articulada estrutura dos meios de comunicação de massa, conforme todas as alegações acima.

Ao considerar a realidade tal como se apresenta, espera-se que o poder público e a sociedade civil pos-

sam enfim organizar-se e mobilizar-se para uma reversão do quadro apresentado. A experiência indica que talvez fosse melhor inverter a ordem desse envolvimento para possibilitar ações mais bem sucedidas e duráveis: primeiro a conscientização da sociedade civil e, depois, o estímulo à mobilização do poder público. Justificando de um outro modo: para haver a transformação de conjunturas tão cristalizadas, atitudes ousadas daquelas que nela simplesmente acreditam e valorizam – tal como Villa-Lobos – podem caracterizar-se como uma força propulsora que tende a aglutinar parceiros e estimular (ou pressionar) à ação necessária os que foram eleitos pela maioria na expectativa de cumprirem suas funções a contento.

Referências bibliográficas

LIVROS:

- COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
 CORRÊA, Tupã Gomes. *Rock, nos passos da moda: mídia, consumo X mercado cultural*. Campinas: Papyrus, 1989.
 MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988.
 ORTRIWANO, Gisela S. *A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos*. São Paulo: Summus, 1985.
 PAZ, Ermelinda Azevedo. *Quinhentas canções brasileiras*. Rio de Janeiro: Luís Bogo, 1989.

ARTIGOS EM REVISTAS:

- MEDAGLIA, Júlio. “Estoque regulador cultural”. *Concerto*, ano VII, n. 70, p. 10, 2002.
 SOUZA, Jusamara. “A concepção de Villa-Lobos sobre a educação musical”. *Brasiliana*, n. 3, p. 18-25, 1999.

ARTIGOS EM JORNAIS:

- DIAS, Mauro. “Um massacre cultural sem precedentes”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 7 jun. 1999.

SILVIA DE LUCCA

Mestre em Artes, especialista em Composição, formação em Piano e Psicologia. Desenvolve o projeto “Arte dos sons – uma introdução geral”, de sua autoria, desde 1986, destinado ao público em geral interessado em conhecimento musical e desenvolvimento da escuta. Simultaneamente à composição, dedica-se à atividade de ensino em algumas disciplinas musicais e à busca da conscientização da população quanto ao papel que as mídias exercem na concepção musical brasileira. Com esse objetivo tem realizado pesquisas, feito palestras, escrito textos, dado entrevistas, idealizado e coordenado projetos socioeducativo-culturais etc.

E-mail: silviadelucca@hotmail.com

Esther Scliar – Ecos de Uma Vida

(Porto Alegre, 28.09.1926 – Rio de Janeiro, 18.03.1978)

AÍDA MACHADO



Em 28 de setembro de 2006 *Esther Scliar* teria completado 80 anos de vida. Gaúcha de Porto Alegre, foi uma das personalidades mais importantes e significativas do cenário artístico-intelectual no Rio de Janeiro. Chamada de “Nadia Boulanger do Brasil”, Esther reunia saberes que a tornavam figura disputada, centralizadora, ponto de referência, guia, mestra.

Esther Scliar – Echos of A Life

On September 28th, 2006 Esther Scliar would have been 80 years old. Despite having been born in Porto Alegre, state of Rio Grande do Sul, she was one of the most important and significant personalities in the artistic and intellectual scene in Rio de Janeiro. Esther, who was called *Brazil's Nadia Boulanger*, had great knowledge and wisdom which made her widely respected and popular, since she was seen as a reference point, a guide, a master.



Esther viveu em um período conturbado, época de inquietação e desassossego em todas as áreas do conhecimento e do pensamento social e político. Sua origem judaica, o nazismo, o comunismo, a fidelidade política contraposta às suas convicções estéticas, sua implacável autocrítica – uma complexa gama de valores que apontam para a construção de sua identidade. Aluna de H. J. Koellreutter e Hermann Scherchen, desenvolveu sua carreira como compositora, regente, professora e orientadora de uma geração de músicos, em uma situação histórica diferenciada, sensível às ideologias político-filosóficas e às novas intenções musicais.

As inquietudes intelectuais e existenciais presentes em Esther Scliar conduziram-na a um entendimento profundo da música, não somente como um código idiomático, mas como conseqüência de um pensamento histórico, cultural e social. O incessante estudo e a busca permanente do conhecimento levaram Esther a dedicar sua vida inteiramente à música, ao estudo e à compreensão das técnicas composicionais, à criação de uma metodologia de ensino e, sobretudo, à análise, estabelecendo através desta uma crítica objetiva da sintaxe musical.

Esther Scliar faz parte de uma galeria de personalidades especiais que inspiraram e geraram ações transformadoras na sociedade em que viveram. Marcou profunda e perturbadoramente seus amigos, colegas e, em especial, seus alunos – profissionais hoje atuantes no meio artístico e musical. Sua atividade didática era inseparável de sua disposição crítico-analítica em tudo que concernia à vida e influenciava o pensamento. A importância de qualquer manifestação artística em um contexto que pudesse gerar reflexão e modificação de comportamento sempre foi uma preocupação e diretriz para sua vida, suas aulas e sua composição. Seu conhecimento foi competente e generosamente compartilhado com os inúmeros alunos que passaram por suas classes, desenvolvendo uma compreensão da música através do questionamento estético, impulsionando à composição e à assimilação dos novos rumos, fornecendo subsídio teórico para uma percepção mais engajada com a modernidade.

Ainda que Esther Scliar tenha se colocado distante do estrelato estereotipado dos meios de comunicação,

falar sobre ela é fundamental. É preciso redimensionar sua importância na trajetória histórica de nossa música, constatado o vácuo causado por seu desaparecimento. Vislumbrar o universo de Esther não é somente um estudo sobre uma teórica e compositora de excepcional envergadura. Seu trabalho foi contribuir na construção dos alicerces do entendimento musical através de uma complexa interação dos saberes, modificando as relações de produção e pensar do ser humano.

O esquecimento dos grandes pensadores priva a sociedade de suas vozes transformadoras, inestimável riqueza perdida no tempo. Fica o alerta, a indignação pelo descaso, pela apatia, pela inércia, pelo vazio. Uma nação só pode vislumbrar um futuro mais rico e humano, mais próspero e pleno se conseguir lembrar daqueles que discutiram e refletiram sobre as importantes questões em suas áreas de atuação, aprender com eles e dar continuidade a seus ensinamentos. Lembrar sempre quem dedicou a vida a um trabalho que não pode ser esquecido – isto é progresso.

✎ AÍDA MACHADO

Nome artístico de Maria Aparecida Gomes Machado – pianista.



✎ Ester ministrando uma de suas aulas



Carlos Gomes no Século XXI

JOÃO BOSCO ASSIS DE LUCA

Os recentes espetáculos e gravações musicais consagrados às obras de Carlos Gomes, na Europa e no Brasil, atestam a perenidade da produção musical do maestro e compositor.

Carlos Gomes in the 21st Century

Both in Europe and in Brazil, the recent musical performances and recordings dedicated to Carlos Gomes' works have confirmed the perennial nature of the maestro and composer's musical production.

Com ótima repercussão, teve lugar na cidade siciliana de Catânia a primeira execução europeia do poema vocal-sinfônico *Colombo* de Carlos Gomes: mais de cem anos depois de sua estréia carioca (datada de 12 de outubro de 1892), essa obra gomesiana chegou ao Velho Mundo através do concerto realizado no Teatro Massimo Bellini em 19 de maio de 2006 e foi reprisada dois dias depois.

Executado pelo coro e pela orquestra daquele teatro, respectivamente sob regência da maestrina Tiziana Carlini e do maestro Sílvio Barbato, *Colombo* foi interpretado por solistas da própria Itália, à exceção do responsável pelo papel-título, o barítono romeno Alexandru Agache, internacionalmente conhecido como protagonista de óperas verdianas como *Nabucco*, *Rigoletto* e *Simon Boccanegra*.

A assistência desse concerto foi brindada com a distribuição de um minucioso estudo introdutório do doutor Gaspare Nello Vetro (membro correspondente da Academia Brasileira de Música), no qual são recapitulados a gênese de *Colombo*, o histórico de suas sucessivas apresentações e a ainda incipiente relação de discos e vídeos dedicados à obra. Comenta-se, aliás, que o espetáculo registrado em Catânia será lançado brevemente em CD, pelo selo italiano Bongiovanni, de Bolonha – a mesma gravadora responsável pelo disco GB 2366-2 (copyright 2004, lançado no início de 2005), que reproduz uma apresentação belga, de 2003, da *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, obra juvenil de Carlos Gomes. O referido ensaio do doutor Nello Vetro terá a ampla divulgação que merece ao ser anexado, conforme promessa de seu próprio autor, ao projetado quarto volume da série de coletâneas expressamente dedicada à correspondência gomesiana.

Vindo juntar-se a diversas outras iniciativas recentes, esse extraordinário evento siciliano anima-nos a proceder a um balanço preliminar dos espetáculos consagrados à música de Carlos Gomes neste primeiro lustro do século XXI.



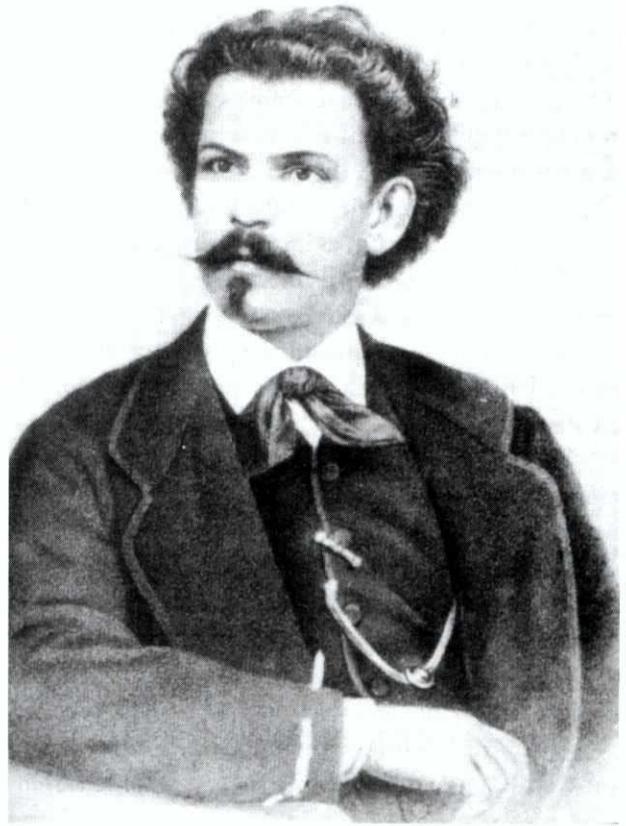
Seguindo-se à aclamada montagem de *Il Guarany* na Alemanha (Bonn, 1994) tendo à frente o tenor Plácido Domingo, destacaram-se, na última década do século XX, as novas encenações de *Il Guarany*, *Fosca* e *Maria Tudor*, que tiveram lugar na capital da Bulgária em 1996, 1997 e 1998.

É inegável o efeito multiplicador de iniciativas como essas que, aparecendo de maneira mais articulada e amadurecida, já não padecem do caráter isolado e precário que freqüentemente caracterizou o ressurgimento das óperas gomesianas ao longo do século XX.

Assim, o trabalho sistemático de divulgação da obra gomesiana assumido por artistas como Plácido Domingo (com o entusiástico apoio de formadores de opinião como o crítico Sergio Segalini, ex-editor do recentemente extinto magazine parisiense *Opéra International*), encontraria repercussão não apenas na mencionada montagem daquelas três óperas de Carlos Gomes em Sófia, no final do século passado. A existência de gravações suficientes para atestar, de maneira inequívoca, a qualidade da produção gomesiana, serviu de suporte, com certeza, para a escolha da ópera *Salvator Rosa* para integrar a temporada lírica de 2004 do Festival della Valle d'Itria, sediado na cidade apuliana de Martina Franca. Dessa iniciativa, endossada pelo mesmo Segalini, diretor artístico do Festival, resultou, por sua vez, o lançamento em 2005 do registro (feito ao vivo) de *Salvator Rosa* em CD duplo, CDS 472/1-2, produzido pelo selo Dynamic, favoravelmente acolhido pela crítica européia. Mesmo não se podendo falar, ainda, numa versão “definitiva” dessa ópera de Gomes, trata-se de uma gravação isenta de cortes (íntegra de 154 minutos) em que o regente, Maurizio Benini, fornece uma interpretação dramaticamente impecável e autenticamente itálica de uma partitura que vem sendo imerecidamente relegada a segundo plano pela crítica tradicional.

Enquanto isso, no Brasil, a virada do século era assinalada por apresentações de *Il Guarany* no Teatro Alfa (São Paulo, maio de 2000, regência de Isaac Karabtchevsky) e no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, junho de 2000, regência de Roberto Duarte) – seguidas, dois anos depois, pela inclusão da ópera *Condor* no sexto Festival Amazonas de Ópera (Manaus, maio de 2002, regência de Luiz Fernando Malheiro).

A temporada brasileira de 2004 abriu-se, em março, com a encenação do *Colombo* no Teatro Municipal



de São Paulo, dirigida pelo maestro Roberto Duarte, e fechou-se em setembro/outubro com quatro récitas da ópera *Lo Schiavo*, encenadas no Teatro Municipal de Campinas, sob a batuta de Cláudio Cruz – esta última produção notabilizando-se, apesar de suas deficiências, pela reunião de um excelente quarteto vocal, composto pelo barítono Sebastião Teixeira (Iberê), pelo tenor Fernando Portari (Americo) e pelas sopranos Eiko Senda (Ilara) e Rosana Lamosa (Condessa de Boissy). Observe-se ainda que essa montagem de *Lo Schiavo* tomou por base a infra-estrutura montada pela companhia Ópera Brasil, dirigida por Fernando Bicudo, para uma produção dessa mesma ópera que percorreu diversas capitais brasileiras (São Paulo e Rio de Janeiro, inclusive) no segundo semestre de 1999.

A série de montagens culminaria em 2005 com a apresentação sucessiva, na capital paulista, de três óperas de Gomes – apresentadas, aliás (por feliz coincidência), na exata ordem em que foram compostas, de modo a propiciar aos aficionados a oportunidade de reconstituir a progressão de estilos que caracterizaram o melodrama italiano no arco cronológico estendido



de 1863 até 1891. Assim, à extraordinária ressurreição – depois dos 142 anos que se seguiram à sua criação, no Rio de Janeiro imperial – da *Joana de Flandres* no Teatro Alfa, sob regência de Fábio Gomes de Oliveira, no mês de julho, seguiu-se, em novembro, no Teatro São Pedro (ainda sob a direção do maestro Gomes de Oliveira), a remontagem de *Salvator Rosa*, terminando esse ano auspicioso com as cinco récitas do *Condor* no Teatro Municipal de São Paulo, entre os meses de novembro e dezembro; com essa última ópera, Luiz Fernando Malheiro reprisou, tendo à sua frente um novo elenco, o sucesso obtido por ele próprio em Manaus, em 2002.

Por questão de justiça, não se pode deixar de mencionar os nomes de pelo menos três dos principais solistas envolvidos nessas apresentações de 2005: Márcia Guimarães (perfeita Margarida na *Joana de Flandres*, excepcional Gennariello no *Salvator Rosa*), Fernando Portari (tenor responsável pela recriação de um notável Raul, na *Joana de Flandres*) e Eiko Senda (extraordinária Odaléa no *Condor*).

O ano de 2006 testemunhou, em fins de maio, a concretização de uma experiência longamente acalentada pelo maestro Malheiro, que, frente ao décimo Festival Amazonas de Ópera, acaba de proceder a montagens da gomesiana *Fosca* entremeadas com encenações de *La Gioconda*, de Ponchielli, permitindo, dessa forma, um interessante confronto entre as obras máximas dos dois principais precursores da escola verista. Promete-se, para o segundo semestre deste mesmo ano, uma remontagem de *Il Guarany* em Campinas.

Sabendo-se que o sucesso da estréia européia de *Colombo*, em Catânia, em maio de 2006, deu alento ao projeto de concretizar-se, naquele mesmo Teatro Massimo Bellini, em futuro próximo, a primeira apresentação italiana da ópera *Lo Schiavo*, é preciso lembrar que é justamente esta a obra de Gomes que recla-

ma, com maior premência, a realização de uma gravação de estúdio, imprescindível para um registro mais acurado da extensa gama de timbres canoros e instrumentais que a caracteriza. Essa aspiração foi compartilhada por dois diferentes regentes brasileiros, Armando Belardi (1898-1989) e Eleazar de Carvalho (1912-1996), que morreram declarando-se frustrados por não chegarem a gravá-la, apesar de terem executado essa partitura por diversas vezes. O maestro Eleazar foi quem chegou mais perto de consegui-lo. Comprovando o grau de preparo e o nível de consistência interpretativa por ele atingido, ficou o testemunho de sua atuação no memorável concerto por ele dirigido no Teatro Municipal de Campinas (Teatro José de Castro Mendes), na noite de 14 de setembro de 1976, à frente da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Na ocasião o saudoso regente contou com um elenco liderado por um outro quarteto vocal insuperável, constituído pelo barítono Fernando Teixeira, pelo tenor Armando de Assis Pacheco e pelas prima-donas Graciema Félix de Souza (soprano dramático) e Niza de Castro Tank (soprano ligeiro). Desse esplêndido agrupamento só Niza, diva das divas paulistas, sobrevive.

JOÃO BOSCO ASSIS DE LUCA

Médico paulista, tem dezenas de trabalhos publicados em jornais, revistas, coletâneas e anais de congressos, a maior parte deles referindo-se a pesquisas originais da área de musicologia histórica. Obteve o prêmio máximo do Congresso Nacional de Monografias, comemorativo do sesquicentenário do nascimento de Carlos Gomes (Funarte, 1986), com o estudo “O Colombo de Carlos Gomes: Ópera ou Cantata?”, publicado em 1989 pela revista *Ciência e Cultura*, da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC).





A Viola no Rio de Janeiro Oitocentista

MARCIA TABORDA

A viola, que marcara presença nas manifestações artístico-culturais dos diversos setores da população urbana, interioriza-se após a introdução de um novo instrumento na cidade – o violão.

The Viola in the Nineteenth-Century Rio de Janeiro

The viola, which had had a strong presence in the artistic and cultural manifestations of several sectors of the urban population, becomes regional and moves inland after the introduction of a new musical instrument in town – the acoustic guitar.

Primeiro instrumento de cordas que o português divulgou no Brasil, a viola tornou-se veículo preferencial para a manifestação e o acompanhamento de gêneros musicais do tempo, marcando forte presença em diferentes manifestações culturais. Estava tanto no acompanhamento de canções de cunho lírico e satírico, quanto nas festas e danças populares identificadas às práticas culturais das diversas regiões brasileiras.

Do ponto de vista social, peculiaridades no processo de difusão acarretaram enorme aceitação do instrumento pelas camadas mais populares, entendendo-se aqui ao conjunto da população composto de pobres, fossem escravos, negros, negros forros, mulatos etc. No entanto documentos também atestam a presença da viola nos salões, fato que estabelece um paralelo com a trajetória verificada no continente europeu, onde o instrumento, não obstante grande aceitação popular, foi amplamente divulgado e executado por nobres como Luís XIV, rei de França, que foi aluno de Francisco Corbetta (1612–1681).

Mário de Andrade, referindo-se a inventários coloniais paulistas, menciona uma rica viola, avaliada em dois mil réis, deixada pelo bandeirante Sebastião Pais de Barros em 1688. Devemos ainda lembrar que na *Pequena história da música*, o mesmo autor afirma: “Dão Pedro I, aluno de Neukomm, foi hábil musicista. Às vezes dirigia ele mesmo as execuções da Capela Imperial, e, pelo que refere Schumacher, era tão apaixonado de música, que chegava a receber visita de estranhos, com a guitarra em punho.” (Andrade, 1987:158)

∞ A viola no Rio de Janeiro

A viola alcançou grande popularidade no Rio de Janeiro, aspecto documentado por viajantes que aportaram à cidade e que fizeram referência à prática musical urbana. O comerciante inglês John Luccock, que viveu no país durante dez anos (1808-1818), deixou registradas no livro *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais*



do Brasil observações sobre os usos e costumes do povo. Em um dos trechos em que se refere à música, observa: *Fora da cidade, especialmente se a lua estiver quase cheia, o entardecer encontra os convidados remanescentes em plena alegria de espírito; o sono já dissipou os vapores do álcool, se é que dele se abusou, a roda aumentou com a concorrência dos vizinhos e as guitarras soam, pois que todos sabem tocar; as canções se sucedem, geralmente em tons macios e plangentes, e a dança não fica esquecida* (Luccock, 1975:85).

Documentação importante nos foi legada pelo pintor Jean Baptiste Debret no livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, registro feito quando de sua vinda para o Rio de Janeiro em 1816, com a Missão Francesa. Debret (1835:184) faz menção à *guitare* (viola) em algumas passagens. Ao descrever a Festa do Divino, conta: “Chama-se, no Rio de Janeiro, folia do Imperador do Espírito Santo um grupo de jovens, tocadores de viola, de pandeiros e de ferrinhos precedidos de um tambor.” Spix e Martius, em “Reise in Brasilien, 1817-1820”, também documentaram o amplo uso que o carioca fazia da viola.

A enorme popularidade da viola no Rio de Janeiro pode ser dimensionada pelo estabelecimento de oficinas de violeiros no centro da cidade, dando inclusive nome ao logradouro que os acolheu.

A rua das Violas principiava na antiga Praia dos mineiros e acabava na rua da Conceição, entre as atuais avenidas Presidente Vargas e Marechal Floriano. Vizinha à rua do Peixe, posteriormente denominada rua do Mercado, nome naturalmente originário do comércio ali praticado, era freqüentada por tipos muito populares. Brasil Gerson conta que Bocage nela residiu quando de sua passagem pelo Rio de Janeiro, em 1787. Sabe-se ainda que o pai de Caxias, desde 1811, residiu na rua das Violas, cenário principal da infância do herói brasileiro. A rua conservou o nome até 1869, quando a Câmara Municipal lhe deu a designação que ainda se mantém: Teófilo Otoni.

O folclore do lugar inclui um episódio pitoresco. Por volta de 1820 ficava ali a Hospedaria da Corneta, cuja proprietária era Maria Pulquéria, também conhecida como Maricota Corneta. A hospedaria era freqüentada por boêmios, cantadores, jogadores e malandros. Era tão badalada que, certa noite, ninguém menos que d. Pedro I apareceu por lá, claro que disfarçado, usando uma capa tipicamente trajada por paulistas. A viola

soava nas mãos de Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, quando um cantador principiou os seguintes versos:

*Paulista é pássaro bisnau,
sem fé, nem coração:
é gente que se leva a pau,
a sopapo ou pescoção.*

Enfurecido, Pedro I tirou a capa que lhe cobria o rosto e ordenou a seu acompanhante: “Meta o pau nessa canalha!” Sumiram-se todos, à exceção de Gomes da Silva, em direção de quem foi o capanga de Sua Majestade, pronto a atingir-lhe com o cacete. Mas, espertamente, Chalaça o derrubou com uma rasteira antes de ser atingido. Com toda a placidez, tirou o chapéu e curvou-se, como um verdadeiro cavalheiro: “Francisco Gomes da Silva apresenta a Vossa Alteza os seus respeitos e os seus serviços.” D. Pedro explodiu numa gargalhada. Chalaça acabou se tornando criado particular do futuro imperador, além de seu amigo, confiante e companheiro de noitadas.

Dentre os famosos tangedores do Brasil colônia, destaca-se o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), que em sua escola de música na rua das Belas Noites (hoje rua das Marrecas) usava uma viola de arame para os exercícios práticos.

Há ainda dois importantes personagens que marcaram a vida musical carioca por sua atuação como tocadores de viola. Da segunda metade do século XVIII, temos notícia da figura peculiar de padre Ventura, fundador da Casa da Ópera, primeiro teatro carioca. Luiz Edmundo (s.d.:375) fornece detalhes:

Era seu empresario, director de scena e regente de orchestra. Por vezes ainda trepava à ribalta, na unha adestrada o instrumento de seus desvelos, o violão patricio, deliciando o auditório com uma virtuosidade accentuadamente nacionalista, que se recomendava por um repertório composto só de modinhas brasileiras.

Não parece haver dúvida de que o violão do Padre Ventura era uma viola.

Sabe-se também da atividade musical de Joaquim Manuel da Câmara. As informações a seu respeito vêm dos depoimentos de Adrien Balbi e Freycinet, que destacaram seu grande talento e habilidade de músico e compositor popular. Suas modinhas foram harmonizadas (transcritas para piano) e publicadas em Paris, por Sigismund Neukomm, em 1824.



Em setembro de 1817, Louis de Freycinet, a bordo da corveta *Uranie*, partiu da França rumo ao Rio de Janeiro, primeira parada da expedição científica que pretendia realizar, descrita no livro *Voyage autour du monde*, publicado em Paris alguns anos após o retorno da expedição (1820). Ao tratar da música no Rio de Janeiro, relatou suas impressões sobre Joaquim Manuel:

Quanto à execução, nada me pareceu mais extraordinário do que o raro talento na guitarra, de um outro mulato do Rio de Janeiro, denominado Joaquim Manuel. Sob seus dedos, o instrumento tem um encanto inexprimível, que jamais encontrei nos mais distintos guitarristas europeus. O mesmo músico é também autor de diversas modinhas, espécie de romances extremamente agradáveis, das quais Neukomm publicou uma coletânea em Paris (Freycinet, 1827:216).

Mário de Andrade (1987:178) absorveu a informação e com toda sem-cerimônia, atestou: “De Freycinet cita Joaquim Manuel, cabra tão cuera no violão que deixava longe qualquer europeu.” Baptista Siqueira por sua vez, comungando da velha tradição do “quem conta um conto, aumenta um ponto”, achou por bem colocar umas “alfacinhas” no texto de Freycinet. No livro *Modinhas do passado*, dedica um capítulo ao violão, no qual afirma: “para Freycinet, Joaquim Manoel era superior ao célebre Sors que encantou Paris” (Siqueira, 1979:55).

Os talentos de Joaquim Manuel foram também descritos por Adriano Balbi no livro *Essai statistique sur le royaume du Portugal et d'Algarve*, editado em Paris em 1822. Segundo o italiano, Joaquim Manuel executava uma pequena viola francesa de sua invenção, denominada cavaquinho. Essa afirmação imprecisa difundiu-se na literatura brasileira. Balbi nunca esteve no Brasil. Sua obra foi escrita a partir de informações de segunda mão. Desde então Joaquim Manuel passou a ser mencionado como executante de cavaquinho, instrumento (segundo o autor) por ele mesmo inventado; trata-se de informação destituída de qualquer comprovação.

A viola aparece também com grande força nos romances brasileiros ambientados no Rio de Janeiro, caracterizando o universo cultural de personagens que marcaram nossa literatura, entre os quais destaca-se Leonardo, cujas memórias foram narradas por Manuel Antônio de Almeida em “Memórias de um sargento de milícias”. Publicado em folhetins em 1852 e 1853, apa-

receu pela primeira vez em livro em 1854. No entanto a trama se desenvolve no “tempo do rei velho”, ou seja, no período Joanino. A obra tem importância simbólica para a documentação musical. Trata-se de um romance de costumes que descreve a vida da coletividade urbana no Rio de Janeiro, o convívio entre as diferentes classes sociais, as festas de rua, de igreja, de família. Nela, Antônio de Almeida faz inúmeras referências à viola como instrumento acompanhador de canções.

O autor apresenta ainda as primeiras personagens femininas tangedoras de viola. Trata-se de Vidinha, “uma mulatinha de 18 a 20 anos”, ombros largos, pés pequenos e sorriso fácil: “Assentou-se finalmente que ela cantaria a modinha ‘Se os meus suspiros pudessem’”. Tomou Vidinha uma viola, e cantou acompanhando-se em uma toada insípida hoje, porém de grande aceitação naquele tempo.” (Almeida, 1976:87)

Fora dos romances, a presença do instrumento nos festejos cariocas é fartamente atestada. No livro *Festas e tradições populares do Brasil*, Mello Moraes Filho documenta o acompanhamento de viola nos mais diversos contextos culturais. Estava na festa do Divino, na festa da Penha, na festa da moagem e na celebração do casamento de ciganos, todos acontecimentos de destacada importância na vida e no cotidiano da cidade, acompanhando danças como a tirana, cana-verde, chiba, chula, feira, entre outras.

A interiorização da viola

Em meados do século XIX a introdução do violão na sociedade brasileira determinou, especialmente na área urbana, a substituição gradual da viola por esse instrumento. Tal fato se explica pela ampla recepção que o violão teve junto às camadas populares. Difundiu-se pelos bairros do Rio de Janeiro, tomando para si a função de acompanhar os gêneros de canção até então entoados ao som da viola.

Aspecto também decisivo para a rapidíssima adoção do violão foi o surgimento e a expansão dos chamados choros (conjuntos). Esse agrupamento, que viria a ser responsável pela realização *típica brasileira* das danças européias introduzidas na sociedade em meados do século XIX, teve no acompanhamento de violão e cavaquinho o suporte harmônico característico.



Na descrição da música apresentada na Festa do Divino (na Corte), nos anos de 1853-1855, Moraes Filho (1979) atesta a substituição da viola pelo violão: “O teatro do Teles era iluminado a velas e a azeite; pagava-se 500 réis de entrada, incluindo neste preço o bilhete da rifa; tinha, além da orquestra para a grande divisão do cenário, uma outra de violão, flauta, cavaquinho, que tocava oculta, quando dançavam os bonecos.”

Poucos anos mais tarde, França Júnior, em crônica publicada nos anos de 1880, demonstrava surpresa diante da presença da viola no palco de um teatro em plena cidade do Rio de Janeiro, retratando magistralmente a identificação do instrumento ao ambiente rural:

o cenário da viola é a senzala, o rancho do tropeiro, a casinha de sapé, o alpendre da venda, e o terreiro da fazenda em noite de festa. (...) não vinha ali acompanhar um fado,

ser cúmplice de um cateretê ou requebrar-se dengosa nos sapateados de um voluptuoso samba. A sua missão era outra: alcançar foros de cidade! (apud Sandroni, 2001:85).

Para concluir, nota-se que desde o início da colonização a viola esteve estreitamente vinculada à sociedade que se formou no Brasil. Foi identificada por viajantes estrangeiros nos mais remotos recantos do território nacional, nas tabas, nas choupanas, nas casas grandes e até mesmo nos palácios governamentais.

A partir da metade do século XIX, quando a novidade do violão estava perfeitamente assimilada pela sociedade carioca, a viola assumiu identidade regional, interiorana, estando a serviço de repertório típico de danças e canções da memória e da tradição oral.



Referências bibliográficas

ALMEIDA, Manuel Antônio de Almeida. *Memórias de um sargento de milícias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1976.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomos I, II, III. Paris: Firmin Didot Frères, 1835.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Athena, s.d.

_____. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Tradução Milton da Silva Rodrigues. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.



Banco de Partituras de Música Brasileira



A ABM mantém um **Banco de Partituras** para venda e aluguel de material de orquestra. Atualmente encontram-se disponíveis mais de 200 obras sinfônicas de 73 compositores brasileiros. Uma seção dedicada à música brasileira de câmara está sendo implementada, já contando com 87 títulos.

Para mais informações, entre em contato conosco
pelo telefone (21) 2221-0277
ou pelo e-mail: bancodepartituras@abmusica.org.br



MORAES FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.

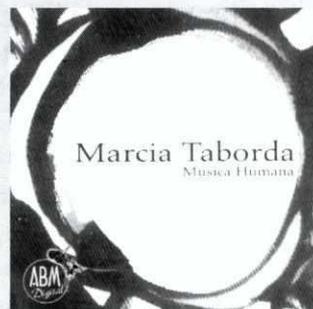
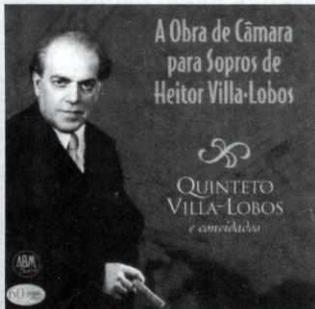
SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2001.

SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil – 1817/1820*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

✎ MARCIA TABORDA

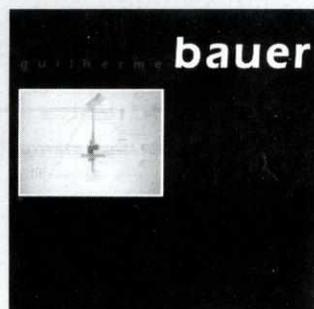
Violonista, doutora em História Social pela UFRJ. Uma das vencedoras do Programa de Bolsas RIOARTE – 2004, foi a única brasileira a receber o prêmio The 1997 John F. Kennedy Center Fellowships of the Americas. Gravou para o selo ABM Digital o CD “Musica Humana”, com obras do repertório brasileiro contemporâneo, e para a Acari Records o CD “Choros de Paulinho da Viola”, com a obra do compositor escrita para violão. É professora de violão e coordenadora do Grupo de Pesquisa do Departamento de Música da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ.



Informações e vendas:

tel.: (21) 2221-0277

abmusica@abmusica.org.br



Sinfonietta Rio
Entrepreza
Compositores Brasileiros da Atualidade



Erich Lehniger



Charley Lachmund

Escoço biográfico

CARLOS WEHRS

No próximo ano, 2007, transcorrerá meio século da morte do talentoso artista, estrangeiro de origem, mas que “viveu e morreu amando o Brasil”.

Charles Lachmund *Biographical summary*

Next year, 2007, it will have been fifty years since the talented artist died. Despite being a foreigner, he “lived and died in love with Brazil”.

Quando a família alemã Lachmund – pai, mãe e os filhos Henry, Jenny e Charley – emigrou para os Estados Unidos e de lá para o Brasil, o filho caçula Charley contava cinco meses de idade. Nascera ele em Nova York, em 29.06.1877. Não conseguindo acomodar-se na terra de Tio Sam, para onde fluía a maioria dos migrantes, os Lachmund tentaram conseguir uma nova pátria, nestas paragens meridionais. E aqui se adaptaram e foram felizes.

As crianças, como as de outras famílias alemãs radicadas no Rio de Janeiro, freqüentaram a Escola Alemã, naquela época sediada ainda na rua dos Arcos, enquanto seu pai, músico profissional, ganhava o pão tocando numa daquelas “bandas alemãs”, a de H. Weihe, instalada na rua das Mangueiras (mais tarde Visconde de Maranguape), na Lapa.

O primeiro passo em direção à arte musical Charley deu-o a instâncias do violoncelista Benno Niederberger, que reconheceu naquele menino, então com 13 anos, notável aptidão musical, que caberia aproveitar. Deveria procurar o conhecido professor Bernhard Wagner, para conhecer a sua opinião e, se possível, depois tomá-lo como aluno, e pedia ao amigo comum, presente àquela conversa, C. Carlos J. Wehrs (avô do autor destas linhas) para procurar os pais de Charley a fim de informá-los, e se necessário convencê-los, deste imperioso e decisivo passo.

O conselho de Niederberger foi seguido e Bernhard Wagner preparou o jovem que, de fato, prometia sucesso naquela arte.

Seis anos mais tarde esse moço seguia para Leipzig, Alemanha, para estudos no conservatório local, de 1896 a 1902. foi aluno de Teichmüller (piano), de Quasdorf (harmonia e contraponto) e de C.H.C. Reinecke (instrumentação e composição). Já durante o curso distinguiu-se, tendo sido considerado pelos seus colegas o melhor da classe, conceito que ao término dos estudos foi confirmado pela outorga do Prêmio

¹ Isto aconteceu exatamente em 17 de novembro de 1890, segundo *O Rio antigo, pitoresco e musical* (Diário e memórias), de C. Carlos J. Wehrs, Rio de Janeiro, Ortibra, 1980.



Beethoven², instituído pela Fundação Mendelssohn, em 1861, e somente conferido a cada cinco anos.³

Após receber esse galardão deu alguns concertos na Alemanha, mas logo voltou ao Rio de Janeiro, onde se encontrava a família. Aqui foi aclamado grande concertista.⁴ Em 1907 retornou à Europa, dando concertos na Alemanha (Berlim, Hanôver, Bremen etc.) e na Suíça.

Regressou ao Rio de Janeiro, fazendo-se ouvir em vários concertos, dentre os quais destacaram-se, pelo caráter altamente educativo, os 3 Concertos Históricos.⁵ Muito prestativo e acessível a solicitações de amigos e de instituições de caridade, encontramos registrados dois concertos no Theatro Municipal.⁶ Um, em 15.07.1910, em benefício do “Riachuelo”, constando de: “1) Wieniawski – ‘Concerto em ré para violino’, com Paulina d’Ambrosio, acompanhado por Ch. Lachmund; 4) Pianista Ch. Lachmund: Mac Dowell – ‘Polonaise’ op. 46; Rubinstein – ‘Barcarola’ em sol menor, e, Liszt ‘Mefisto Valsa’. 8) Violinista Paulina d’Ambrosio e pianista Ch. Lachmund: Bach – ‘Aria e Hubay’ – ‘Heire-Kati’.” E, outro, realizado em 29.10.1911: “Concerto vocal e instrumental em favor das vítimas das inundações de Santa Catarina, sob o patrocínio de [seu amigo] Lauro Müller e sob a regência de A. Gibsone: pianista Ch. Lachmund: Weber – ‘Polca brilhante’; Mendelssohn – ‘Canção sem palavras’; Schubert – ‘Momento musical’; Chopin – ‘Scherzo’ em si bemol menor; Schumann – ‘Carnaval’ op. 9.”

Os críticos musicais da época não lhe poupavam elogios. Assim, José Rodrigues Barbosa, no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, escrevia:

Sob os dedos do Sr. Lachmund, a literatura chopiniana não tem morbidez nem pieguice; ela é elegante, altiva e sempre impregnada de uma poesia suave e melancólica. Dando uma nota simpática, impressionista e interessante de Chopin, o Sr. Lachmund ao mesmo tempo completava a sua exibição de pianista com um jogo admirável, seguro, não raro brilhante e sempre correto.

Também o abalizado e respeitado Oscar Guanabarro, na mesma folha, referia-se também ao pianista com palavras de admiração sincera e a par de ótimas qualidades pianísticas achava-lhe a memória extraordinária.

E Júlia Lopes de Almeida assim se expressou: “... O pianista apaixonado de Schumann por quem Schumann teria admiração se ouvisse por ele tocadas as suas músicas...”

Rodrigues Barbosa também analisou o artista sob outro aspecto: “Não é um temperamento exuberante, ardente e expansivo, facilmente vibrátil; a sua organização artística é antes sóbria, ponderada, refletida...”

Em 25.11.1920 Lachmund participou da fundação da Sociedade de Cultura Musical, assinando a primeira ata (no prédio nº 18, 2ª andar, da rua Rodrigo Silva, no Rio de Janeiro).

Tinha razão Rodrigues Barbosa quando afirmava não ser Lachmund de “temperamento exuberante, ardente e expansivo, facilmente vibrátil”. Era, antes, um tímido, e daí ter procurado sempre morar em lugar silencioso. Recolheu-se ao bairro de Santa Teresa, onde podia trabalhar afastado do burburinho da cidade grande. Em 1912 residia em casa de seu irmão e da cunhada, na rua do Aqueduto (mais tarde Almirante Alexandrino) nº 109, onde instalou também o seu ateliê, pois amadoristicamente pintava, como autodidata, especialmente paisagens, em que também obteve êxito. Quando seu irmão foi morar na Europa (como cônsul honorário do Brasil em Dresden, Alemanha), passou a morar sozinho na antiga rua do Curvelo (hoje Dias de Barros), nº 21. Naquela época, entre os anos 1920 e 1930, quando, à noite, Lachmund repassava estudos e peças ao piano, algumas famílias da redondeza costumavam aproximar-se de sua casa atraídas pelos sons e ficavam na calçada escutando-o tocar. Isso ocorria quase todas as noites, após o jantar, quando o tempo o permitia, e só se retiravam quando o piano emudecia. Muitos anos mais tarde, já no final da década de 1940,

² *Brasil Musical* Rio de Janeiro, março de 1924.

³ Riemann, Hugo. *Musiklexikon*. Berlim: Hesses Verlag, 1929.

⁴ *Brasil Musical*, op. cit.

⁵ *Brasil Musical*, op. cit.

⁶ Chaves Jr., Edgard de Brito. *Memórias e glórias de um teatro: sessenta anos de história do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Cia Ed. Americana, 1971, p. 426 e 429.

Lachmund transferiu sua morada para uma casa no largo do França, e por fim mudou-se para apartamento pequeno, modesto, mas suficiente para receber seu piano de cauda, na rua Eliseu Visconti, n.º 413, logo atrás da Caixa d'Água do França. Lá fui visitá-lo uma noite.⁷ Em dado momento da conversa pediu-me um número de telefone que eu sabia de cor, e ele, em vez de anotá-lo, feriu as teclas de seu piano que ele dizia corresponderem aos algarismos, garantindo-me que assim guardava na memória a melodia que representava o número dado... Continuava magro como sempre foi, desde menino. No bonde de Santa Teresa, sempre muito bem trajado, chamava atenção aquela figura esguia e de cãs alvíssimas, bem conhecida no bairro.

Desde há muito não dava mais concertos. Desde os anos 1920, quando fora vítima de um acidente em que uma das mãos sofreu leve avaria permanente, impedindo-o de grandes exposições em público. Então passou-se ao ensino do instrumento, conquistando o elevado conceito que daí por diante obteve, o de professor de interpretação.

Lachmund, musicólogo e afamado professor, realizava anualmente séries de conferências (em 1933, por exemplo, pronunciou as Conferências Analíticas) sobre obras de grandes compositores, dadas no então Instituto Nacional de Música, denotando grande ilustração a par de profundos conhecimentos dessa arte. Publicou algumas delas em periódicos especializados⁸ Assim:

- “Os Prelúdios de Chopin”, na revista *Brasil Musical*, ano II, 1924, n.ºs 21 a 28.
- “Chopin e a alma brasileira”, no *Brasil Musical*, ano III, 1925, n.º 46.
- “O segredo das Esfinges e os *Davidsbündler*”, no periódico *Ilustração Musical*, Rio de Janeiro, ano I, n.º 2, 1930, p. 39.
- “A lenda do luar. As fantasias e a verdade sobre a Sonata op. 27, n.º 2, de Beethoven”, no *Mundo Musical*, Rio de Janeiro, n.º 1, agosto de 1936.
- “A música em relação às outras artes”, em *Cultura Política*, Rio de Janeiro, ano III, n.º 27, maio de

1943, p. 145-153, onde estabelece relações e analogias entre a música e outras artes.

Teve também muitos alunos, entre eles Aurélio da Silveira, Isa Giácomo, Deusnice Dantas Guerra, Ceci Borgerth de Mendonça, Haydée Lázaro, Luis Heitor Correia de Azevedo, todos eles professores, mais tarde. Entre suas obras musicais figuram⁹:

- *A voz do amor*, bailado em um ato e quatro cenas;
- *Mascarilhas*, bailado;
- *Arirê ou O pássaro ferido*, bailado, inspirado em lenda amazônica e encenado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 3 e 5 de novembro de 1933, em festival beneficente da Pequena Cruzada, oferecido por Mme. Naruna Corder e suas discípulas, com o concurso do Coro Russo-Brasileiro e a orquestra regida por Romeu Ghipsman.
- *A gata borralheira*, opereta em um ato e seis quadros, com letra e música de Ch. Lachmund; foi encenada em 12.12.1937, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em Festa de Arte.
- *Crepúsculo*, balada, para orquestra.
- *Estudo, em fá sustenido menor*¹⁰.
- *A imagem velada*, considerada sua obra principal, com libreto filosófico, igualmente de sua lavra.
- Músicas para piano e violino.

Um dos jornais cariocas veiculados no dia seguinte à sua morte (ocorrida no dia 9.10.1957), sob o título “Vivei e morreu amando o Brasil”, ao lado de seu retrato, estampou uma nota fúnebre, da qual extraímos o seguinte:

Extremamente pobre de bens materiais, mas muito rico em cul tura musical, faleceu Charley Lachmund, nascido nos Estados Unidos, mas que, aos cinco meses de vida, veio para o Brasil e aqui desenvolveu intensa atividade artística, detendo-se mais na música, embora também se dedicasse à pintura e à escultura. [...] Concertista, viajou por toda a Europa. Teve oportunidade de participar de concertos com Paderewski, na Europa e no Brasil. Como autor, compôs, entre outros, o bailado Arirê ou Pássaro ferido, inspirado

⁷ A família do A. teve, durante três gerações, o privilégio de merecer a amizade desse mestre e de acompanhar sua brilhante carreira.

⁸ Informações extraídas da *Bibliografia musical brasileira*, de Luís Heitor Correia de Azevedo, Cleofe Person de Matos e Mercedes de Moura Reis, Rio de Janeiro, INL, 1952.

⁹ Relação publicada pela Casa Carlos Wehrs (Rio de Janeiro), no *Calendário biográfico musical para o ano 1935*.

¹⁰ Publicado por volta de 1929, pela Casa Carlos Wehrs (n.º C 2013 W).



numa lenda amazônica, e que foi encenado no Albert Hall, de Londres, e muitas músicas para piano e violino. Faleceu aos 80 anos, na Casa de Saúde São João de Deus, na rua Almirante Alexandrino, sem saber do destino do projeto do Deputado Marcos Parente, já aprovado em plenário, e que lhe concederia pensão mensal de 5 mil cruzeiros. O corpo de Charley Lachmund foi velado na Capela do Cemitério São João Batista e, às 9 horas, levado à sepultura.

O musicista deixou o seguinte bilhete: “Quando eu morrer, peço colocar sobre o meu coração esta bandeira, símbolo do meu querido Brasil, ao qual dediquei todo o meu trabalho, todo o meu amor, todo o meu ser.”

Charley Lachmund jamais visitou os Estados Unidos.

NOTA: A Prefeitura do Rio de Janeiro deu o nome de “Professor Charley Lachmund” a uma rua no Jardim Cinco Marias, em Guaratiba, em sua homenagem.

CRÉDITOS: Cabe uma palavra de agradecimento às professoras Mercedes Reis Pequeno, Noêmia T. da Silva

Pedroso e Iza Maria L. de Castilho, pelas achegas oferecidas.

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Luís Heitor C. de et al. *Bibliografia musical brasileira*. Rio de Janeiro: INL, 1952.

CALENDÁRIO *biográfico musical para o ano 1935*. Rio de Janeiro: C. Carlos Wehrs, 1934.

CHAVES JR., Edgard de Brito. *Memórias e glórias de um teatro*. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Americana, 1971.

ENCICLOPÉDIA *da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977. 2 v.

RIEMANN, Hugo. *Musiklexikon*. Berlim: Hesses Verl., 1929.

WEHRS, C. Carlos J. *O Rio antigo, pitoresco e musical: diário e memórias*. Rio de Janeiro: Orbital, 1980.



CARLOS WEHRS

Membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Bibliografia Musical Brasileira

A **BMB** é um banco de dados *on line* sobre o que se publica acerca de música brasileira – erudita, tradicional e popular – no Brasil e no estrangeiro, e também sobre a produção musicológica de brasileiros sobre música em geral. Ela abriga, hoje, perto de dez mil títulos.

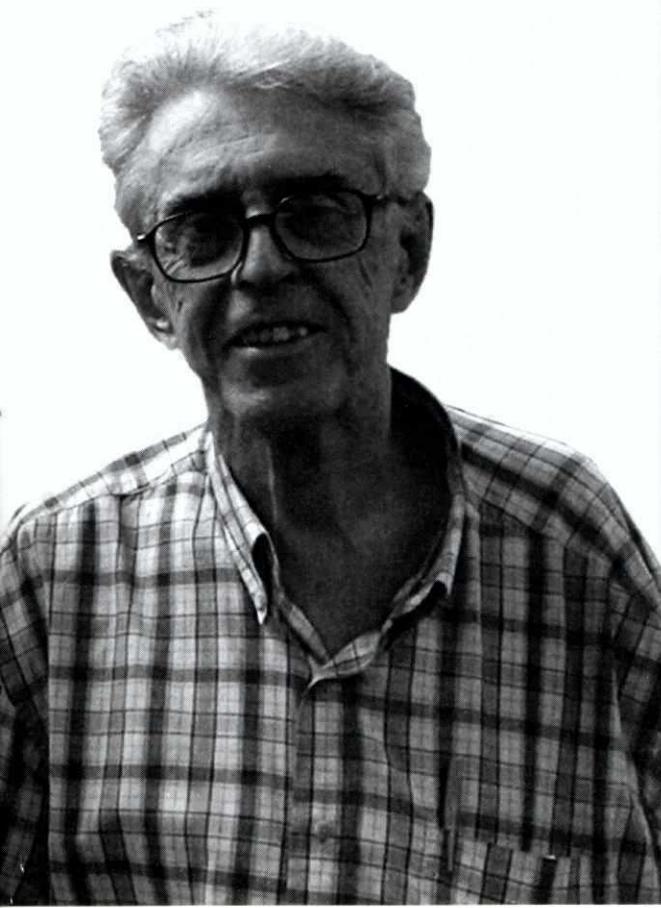
São cadastrados livros, folhetos, teses, catálogos, bibliografias, anais de congressos, resenhas críticas, artigos de periódicos e coletâneas e, excepcionalmente, importantes contribuições em suplementos literários de jornais, entre outros. Excluem-se obras com finalidade didática, exceto os manuais e artinhas do século XIX, de interesse histórico. A informação bibliográfica é a mais completa possível, muitas vezes acompanhada de resumo do trabalho.



Um serviço gratuito oferecido à comunidade de pesquisadores sobre música brasileira. Você também pode participar desse projeto. Visite nosso site: www.abmusica.org.br
Informações – e-mail: [bibliografia @abmusica.org.br](mailto:bibliografia@abmusica.org.br)

∞ Carlos Alberto Pinto Fonseca
(1933 – 2006)

ANDRÉ CARDOSO



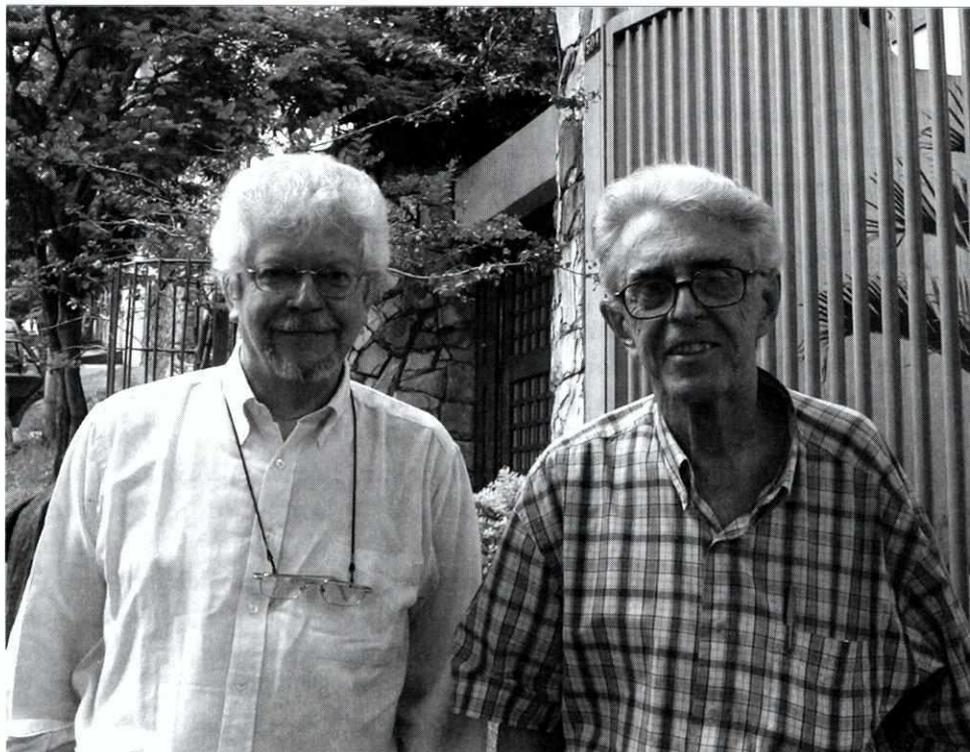
Quando o maestro Ernani Aguiar me pediu um artigo sobre o maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca, fiquei em dúvida sobre como poderia escrever sobre uma pessoa com quem havia convivido tão pouco. Durante os vários dias que levei para me decidir se aceitaria o convite, achando que haveria gente muito mais qualificada e próxima ao maestro que poderia levar a cabo a tarefa, procurei lembrar as vezes em que estive com Fonseca. Cheguei à conclusão, decepcionado, de que não foram muitas.

Como eu poderia ter convivido tão pouco com uma pessoa que esteve sempre tão presente em minha vida, em meus anos de formação musical? Ernani sempre me falou muito sobre ele e também o Gilberto Bittencourt, maestro do Coral Marista onde eu havia cantado pela primeira vez obras e arranjos do Fonseca. Lembrei-me imediatamente da *Missa afro-brasileira* e dos arranjos para o frevo *Vassourinhas* e para *Festa do interior*, de Moraes Moreira, também um frevo. Fui buscar as partituras. Obras geniais. Acabei encontrando outras: *Jubiabá*, *Cobra-Corá*, o arranjo para a modinha *É a ti flor do céu* e outros para *Muié rendêra* e o *Galo garnizé*.

Quando me tornei regente coral, quase todas essas obras fizeram parte naturalmente do repertório dos grupos que passei a dirigir. Todas revelam o completo domínio que Fonseca tinha da escrita coral. Não era para menos; afinal, ele tinha como principal intérprete de suas obras o Coral Ars Nova, grupo que herdou do maestro Sérgio Magnani, em 1962, e que se transformou no mais importante conjunto vocal brasileiro.

Fui buscar também as gravações que durante muito tempo ouvia quase diariamente. Dois LPs, um com obras sacras de Villa-Lobos e Mignone e outro com repertório variado, incluindo composições e arranjos do maestro. A fita cassete eu não tinha mais. Gastou de tanto que foi ouvida. Concluí então que poderia aceitar o convite do maestro Ernani Aguiar para escrever sobre o Carlos Alberto Pinto Fonseca, pois eu havia convivido com ele de modo intenso, não pessoalmente mas através de sua obra.

Carlos Alberto Pinto Fonseca foi um dos maiores nomes da regência coral no Brasil. Nasceu em 1933, na cidade de Belo Horizonte, e teve sua formação musical em piano e re-



 O maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca, à direita, em uma de suas últimas fotografias ao lado de seu ex-aluno, acadêmico Ernani Aguiar

gência na Escola de Música da UFMG. Estudou, ainda, nos Seminários de Música da Pró-Arte de São Paulo e nos Seminários de Música da UFBA. Partiu para o exterior em 1960, tendo estudado com grandes nomes da regência como Hans Schmidt-Isserstedt, em Hamburgo, Wolfgang Sawalisch, em Colônia, e Edouard Lindenberg, na École Normale de Paris. Frequentou durante vários anos, de 1960 a 1966, os cursos de verão da Accademia Musicale Chigianna, em Siena, na Itália, tendo sido aluno de Sergiu Celibidache e Franco Ferrara para o repertório sinfônico e de Bruno Rigacci e Gino Becchi para regência de ópera. Voltou à Itália em 1973 para novo curso com Celibidache, dessa vez no Teatro Comunale di Bologna.

A carreira de Pinto Fonseca como regente no Brasil desenvolveu-se principalmente em sua cidade, tendo sido criador e regente titular da Orquestra Sinfônica da UFMG e regente titular da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Atuou, ainda, como regente convidado das principais orquestras brasileiras em Recife, Salvador, Porto Alegre, Brasília, Campinas, São Paulo e Rio de Janeiro. Mas foi à frente do Coral Ars Nova que solidificou uma carreira única como regente e compositor.

O coral havia sido fundado pelo maestro Sérgio Magnani como Coral da União Estadual dos Estudantes e Fonseca atuou pela primeira vez à frente do grupo

como regente convidado no ano de 1961, em um concerto que incluiu, entre outras obras, a Missa *Aeternae Christe Munera*, de Palestrina. Após retornar de sua primeira viagem de estudos à Europa, em 1962, Fonseca assumiu o grupo, que viria a ser integrado à UFMG em 1964, recebendo o nome pelo qual tornou-se conhecido.

Com o Ars Nova, Fonseca ganhou inúmeros prêmios nos mais importantes festivais de coros do mundo: 1º lugar no I Festival Internacional de Neuchatel, na Suíça e no III Festival Internacional de Cantonigrós, na Catalunha/Espanha, ambos em 1985. Primeiro lugar no XLI Concurso Polifônico Guido d'Arezzo, na Itália, em 1993. Na Grécia, em 1998, obteve não só o primeiro lugar na categoria Coros Mistos como também ganhou o Grand Prix do 7º Concurso Internacional de Coros de Atenas, vencendo a prova que reuniu os primeiros colocados em todas as categorias.

No Brasil, o Ars Nova recebeu por diversas vezes títulos de Melhor Coral do Ano, conferidos pela imprensa de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Também por seu trabalho com o Ars Nova, Pinto Fonseca recebeu condecorações como as Medalhas da Inconfidência (1974) e Santos Dumont (1984), concedidas pelo Governo do Estado de Minas Gerais, e a Ordem do Mérito Artístico, da Fundação Clóvis Salgado, em 1976.



Nos concursos de corais por todo Brasil, muitas vezes o coral participava como *hours concours*. O repertório que Fonseca escolhia para o Ars Nova abrangia desde a Renascença até a música contemporânea. Algumas interpretações eram únicas e exibiam todas as virtudes musicais do grupo em obras de alto nível técnico.

A obra de Fonseca como compositor é dominada pelas composições corais, entre as quais se destaca a já citada *Missã Afro-Brasileira*, que foi editada nos Estados Unidos. Não só as obras originais mas também uma série de arranjos notáveis fazem parte há muitos anos do repertório dos corais de todo o Brasil.

Fonseca foi também bastante requisitado como professor de regência. Participou dos principais cursos de férias em todo o Brasil, como os Festivais de Inverno de Ouro Preto, as Oficinas de Música de Curitiba e os Festivais de Campos do Jordão e Brasília.

Um pouco da arte de Carlos Alberto Pinto Fonseca pode ser apreciada em algumas gravações que produziu com o Coral Ars Nova. A primeira delas foi um LP para o extinto selo Festa, contendo a *Missã em Aboio*, de Pedro Marinho, e uma série de arranjos de sua autoria. A já citada gravação de obras sacras de Villa-Lobos

e Mignone foi feita ao vivo durante o Festival Villa-Lobos de 1970. A *Missã Afro-Brasileira* ganhou seu registro fonográfico em 1989, ainda em LP. Todas essas gravações encontram-se há muitos anos fora de catálogo e merecem reedição.

Na era do CD, Pinto Fonseca e o Ars Nova deixaram diversos registros. O CD “Mestres da música colonial mineira”, com obras de Manoel Dias de Oliveira, Marcos Coelho Neto e Lobo de Mesquita, foi lançado em 1996 e reeditado em 1998 com o apoio da UFMG. O “Magnificat”, de Manoel Dias de Oliveira, foi lançado em 2000 junto com o *Réquiem*, de Francesco Durante, pelo selo Masur Media, da Alemanha. A última gravação, lançada em dezembro de 2002 e intitulada “Louvor a Nossa Senhora”, contém obras de compositores mineiros recuperadas a partir do acervo do Museu da Música da Mariana.

A história de Carlos Alberto Pinto Fonseca com o Coral Ars Nova chegou ao fim em setembro de 2003, quando o maestro se aposentou como funcionário da UFMG. Nos últimos anos, dedicou-se ao ensino e à composição. Faleceu em Belo Horizonte, em 27 de maio de 2006.



Aluguel da Sala de Eventos da ABM

A Academia Brasileira de Música aluga a sua Sala de Eventos para recitais, ensaios, cursos, palestras ou encontros. Modernamente instalada, no centro da cidade, com piano, camarim, *foyer*, ar-condicionado, sistema de som, toaletes e platéia com 80 lugares, a *Sala de Eventos da ABM* está aberta para escolas, empresas e instituições comerciais ou culturais. Conheça as condições de aluguel em nossa sede.



Rua da Lapa 120, 12º andar
20021-180 Rio de Janeiro, RJ
Tel (55-21) 2221-0277
Fax (55-21) 2292-5845
Site: www.abmusica.org.br
Email: abmusica@abmusica.org.br





O Centenário de Oscar Borgerth, violinista brasileiro

VASCO MARIZ

A 16 de dezembro próximo será festejado o centenário de nascimento do grande violinista brasileiro Oscar Borgerth, ex-membro da Academia Brasileira de Música e ilustre professor. Ele estudou violino com Orlando Frederico no Instituto Nacional de Música, antigo nome da Escola de Música da UFRJ, onde obteve o 1º prêmio em 1925. No mesmo ano iniciou sua longa carreira de concertista e solista, havendo se apresentado, sempre com sucesso, nas principais capitais e cidades do país.

Em 1930 Borgerth passou longa temporada em Paris e lá se apresentou como recitalista e se exibiu como solista de orquestras. Ao final do ano já estava de volta ao Rio de Janeiro e decidiu então formar um trio com o pianista espanhol Tomás Terán e o celista Iberê Gomes Grosso, que alcançaria considerável êxito. Em 1931 foi contratado como *spalla* da recém-criada Orques-

tra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, da qual fez parte até 1940. Organizou também um quarteto de cordas que tomaria o seu nome e que ofereceu ao público carioca memoráveis concertos.

Em 1940 acompanhou Villa-Lobos na caravana musical aos países do Prata, oferecendo concertos em Buenos Aires, Montevideu e Assunção. Curiosamente, em 1941 viajou a Viena, Áustria, em plena 2ª Guerra Mundial, para fazer um curso de aperfeiçoamento com Vara Prihoda. De regresso ao Brasil, Oscar aceitou convite para ser *spalla* da Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro, onde atuou de 1943 a 1946. Dois anos antes fora nomeado, por concurso, catedrático de violino na Escola Nacional de Música, hoje da UFRJ.

Oscar Borgerth apresentou-se com a famosa Orquestra Sinfônica de Boston, a convite do maestro Eleazar de Carvalho, como solista da *Fantasia para movimentos mistos*, de Villa-Lobos. Fez turnês pela Europa e chegou até a exibir-se em Israel. Apresentou a primeira audição de numerosas obras de compositores brasileiros, algumas das quais lhe eram dedicadas e, em 1963, recebeu o Grande Prêmio Nacional do Disco graças à sua gravação do *Concerto para violino e orquestra* de Heckel Tavares. Em 1967 obteve a medalha Olga Verney, da Harriet Cohen International Musical Award, de Londres, Inglaterra, único brasileiro a receber essa distinção. No Brasil Oscar continuava a apresentar-se amiúde com Iberê Gomes Grosso e Ilara Gomes Grosso em um trio que deixou saudades.

Borgerth faleceu no Rio de Janeiro a 25 de novembro de 1992, aos 86 anos, após longa enfermidade. Residia discretamente em seu apartamento na avenida Rui Barbosa e era muito querido e respeitado no meio musical carioca como um artista competente de temperamento afável e sociável. Há várias gravações disponíveis e a Rádio MEC acaba de fazer uma série de programas semanais que trouxeram boas recordações a seus muitos admiradores. A ABM se associa prazerosamente às manifestações de apreço que certamente vão ocorrer no próximo mês de dezembro.

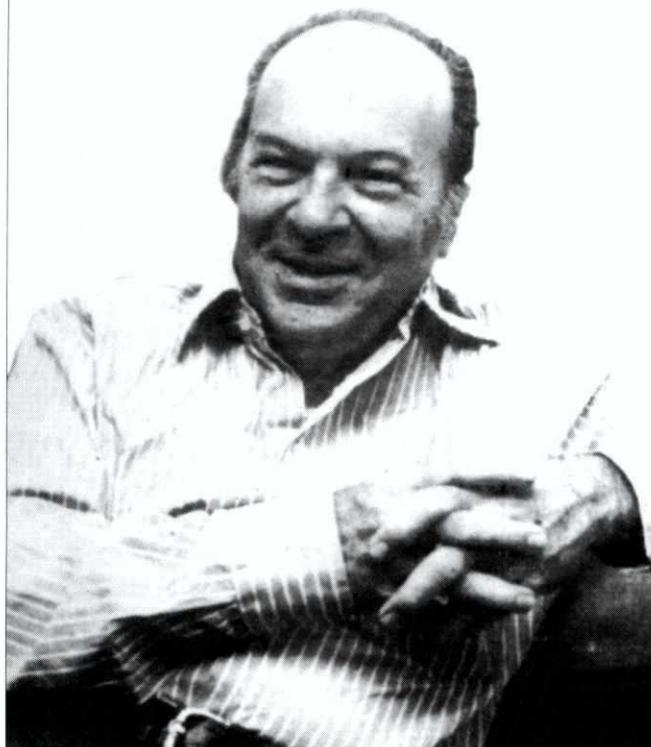




Cláudio Santoro

Doutor Honoris Causa da Universidade de Brasília

RICARDO TACUCHIAN



No dia 31 de agosto de 2006, o Conselho Universitário da Universidade de Brasília (UnB) conferiu o título de *Doutor Honoris Causa in Memoriam* a Cláudio Santoro. A cerimônia ocorreu no auditório de música do Instituto de Artes da UnB e contou com a presença de autoridades universitárias e do Distrito Federal. O Magnífico Reitor da UnB presidiu a sessão, aberta com a execução do Hino Nacional Brasileiro, cantado pelo público presente e acompanhado ao piano pela professora Jaci Toffano. O discurso de saudação foi proferido pelo maestro Ricardo Tacuchian, presidente da Academia Brasileira de Música e professor titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), seguido por palavras de agradecimento da professora Gisele Santoro, viúva do compositor. O secretário de Cultura do Distrito Federal também proferiu algumas palavras de saudação. A sessão foi encerrada com uma breve audição de obras do compositor homenageado, interpretadas por seu filho, o pianista Alessandro Santoro. Cláudio Santoro, entre as inúmeras insígnias e honrarias que recebeu durante sua vida, foi também membro da Academia Brasileira de Música, com assento na Cadeira nº 21 (Manoel Joaquim de Macedo).

O Discurso de Saudação

Magnífico reitor da Universidade de Brasília, professor Timothy Martin Mulholland;

Exmo. sr. professor Edgar Nobuo Mamiya, vice-reitor da Universidade de Brasília;

Exmo. sr. embaixador Pedro Bório, secretário de Cultura do Distrito Federal;

Exma. sra. Professora Suzete Venturelli, diretora do Instituto de Artes da Universidade de Brasília;

Exma. sra. professora Beatriz Salles, chefe do Departamento de Música da Universidade de Brasília;



Exma. sra. Professora Beatriz Magalhães Castro, coordenadora do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de Brasília;

Demais autoridades presentes;

Senhor Alessandro Santoro, filho do homenageado;

Sra. Gisele Santoro, viúva do homenageado;

Senhoras e senhores.

Quando fomos alunos de Cláudio Santoro, nos idos de 1969, não poderíamos imaginar que, quase 40 anos depois, estaríamos na tribuna da conceituada Universidade de Brasília para saudar o grande mestre da música brasileira. Trata-se de uma honra para nós, não só pelo prestígio da instituição que outorga o título honorífico, como pela confiança que nos foi depositada para uma tarefa de tanta responsabilidade, maior ainda pela importância que o homenageado tem para a música de nosso país.

A concessão do título de *Doutor Honoris Causa in Memoriam* a Cláudio Santoro é um ato simbólico da maior importância, fato que procuraremos desenvolver em nossa breve oração. Para tanto, apontaremos três aspectos do simbolismo desta cerimônia. O ritual da sessão universitária nos evoca uma série de paralelos entre a trajetória artística do músico amazonense, a natureza da obra de arte e a perspectiva da história. A trajetória do compositor foi sua biografia, sua obra, suas idéias e, acima de tudo, sua procura permanente por novos caminhos. A natureza de sua arte foi a de uma viagem ininterrupta que ele empreendeu, sempre à procura da conceituação poética do mundo através da música. Por fim, a perspectiva histórica nos mostra o homem e sua época, a partir de um distanciamento tranqüilo, longe das injunções políticas e dificuldades por que Santoro passou mas soube superar com estoicismo e sabedoria. Seus detratores estão mortos; ele continua vivo.

Vamos desenvolver sucintamente os três significados desta sessão universitária.

O primeiro significado é o do resgate da memória de Cláudio Santoro. Sua trajetória é uma verdadeira saga. O menino da floresta vai estudar no Rio de Janeiro, se envolve em um sem número de atividades musicais, visita a Europa e a União Soviética várias

vezes e, em 1962, convidado por Darcy Ribeiro, organiza o Departamento de Música da Universidade de Brasília. Mas, três anos depois, a intolerância e o autoritarismo obrigam Santoro a se afastar da Universidade. Durante seu exílio espiritual ele assume a cadeira de Regência e Composição na Escola Superior de Música de Heidelberg/Mannheim, por nove anos (1970-1978). Quando as sombras da ditadura começam a se dissipar, Santoro retorna para sua antiga Casa, a convite do reitor José Carlos de Azevedo. E, na UnB, ele fica até a sua morte. Além de professor, ele passa a ser o regente titular da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, orquestra que ele próprio criou. Hoje, o teatro tem o nome do compositor. Santoro possuía um largo e franco sorriso que, no final de sua vida, escondia as amarguras, pela pressão de alguns burocratas da Fundação Cultural de Brasília daquela época. Seu coração não suportou. Mas as atitudes vãs são passageiras e as grandes obras são eternas. Em sua imortalidade, Santoro ainda preserva o seu sorriso generoso que continua nos olhos e na memória daqueles que o conheceram pessoalmente.

O segundo significado do dia de hoje está nas reflexões que somos estimulados a fazer sobre a natureza da obra de arte e sua relação com a vida de Santoro. O ofício de criador implica em dois pré-requisitos: a convivência com a diversidade e o exercício da liberdade. A verdadeira obra de arte é sempre única; não admite a produção em série. Vivemos uma época em que se confunde, ingênua ou intencionalmente, arte com indústria cultural: uma é a peça única, a outra está inserida numa linha de montagem. Santoro procurou realizar a obra diferente, única, com personalidade individual. Por isso, sua produção artística é tão múltipla em propostas, embora seja sempre consistente em qualidade. Sua orientação estética era a da experiência contínua. Ele explorou todos os caminhos e procurou tirar de cada um deles o melhor que sua rica criatividade fornecia. Atonalismo, aleatoriedade, nacionalismo, neoclassicismo, eletrônica, neotonalismo, experimentalismo iconoclasta, todos esses caminhos eram trilhados pelo mestre



com a maior desenvoltura. Em 1983, Santoro regeu sua 10ª. Sinfonia, intitulada *Amazonas*, na 5ª. Bienal da Música Brasileira Contemporânea, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Era a primeira audição mundial da obra e, por causa disso, criava uma grande expectativa no público. Na época, o que se esperava de Santoro era mais uma de suas radicais experiências de vanguarda. Entretanto, a obra reassumia valores e técnicas da tradição, transfigurados e associados à sintaxe da vanguarda, sempre dentro do espírito irrequieto do artista. Surpreendidos por aquela reviravolta estética (entre outras por que ele já havia passado), perguntamos ao maestro o que significava aquele novo comportamento musical. Santoro nos respondeu que, depois de experimentar todos os caminhos da música contemporânea, ele alcançara uma maturidade plácida, com liberdade de seguir seu caminho musical, passando por cima de qualquer radicalismo estético ou qualquer polarização maniqueísta e simplificadora da arte. Continuando, Santoro afirmou: “Não tenho orientação estética, sou um artista sem compromisso.” Santoro talvez não tivesse a consciência de que, com aquela frase, ele estava inaugurando a pós-modernidade na música brasileira de concerto.

Portanto a dimensão diversidade, que é própria da obra de arte, foi também uma característica da vida e da obra de Santoro. Vale dizer que essa diversidade, cultivada durante toda a sua vida, é, também, a essência da própria Universidade. A Universidade é o local da pluralidade. Quando não há espaço para a diversidade ou pluralidade, o artista e o pensador não sobrevivem.

O terceiro significado da reunião de hoje é o impulso para a reflexão sobre a liberdade como condição indispensável para a criação, a pesquisa e a auto-realização do homem. Dois anos depois da estréia da 10ª. Sinfonia, presenciamos uma outra estréia de Cláudio Santoro, no mesmo Theatro Municipal, com a apresentação do oratório *Os estatutos do homem*, para solistas, coro e orquestra. A letra é do poeta Thiago de Mello, conterrâneo do compositor e que deu ao poema o sugestivo subtítulo de *Ato institucional permanente*. O poema é so-

bre a liberdade, essa dimensão humana sem a qual não existe cultura, não existe arte e não existe dignidade. Mas o poeta, no Artigo Final de seus *Estatutos* afirma: “Fica proibido o uso da palavra liberdade/ a qual será suprimida dos dicionários/ e do pântano enganoso das bocas./ A partir deste instante/ a liberdade será algo vivo e transparente/ como um fogo ou um rio,/ e a sua morada será sempre/ o coração do homem.”

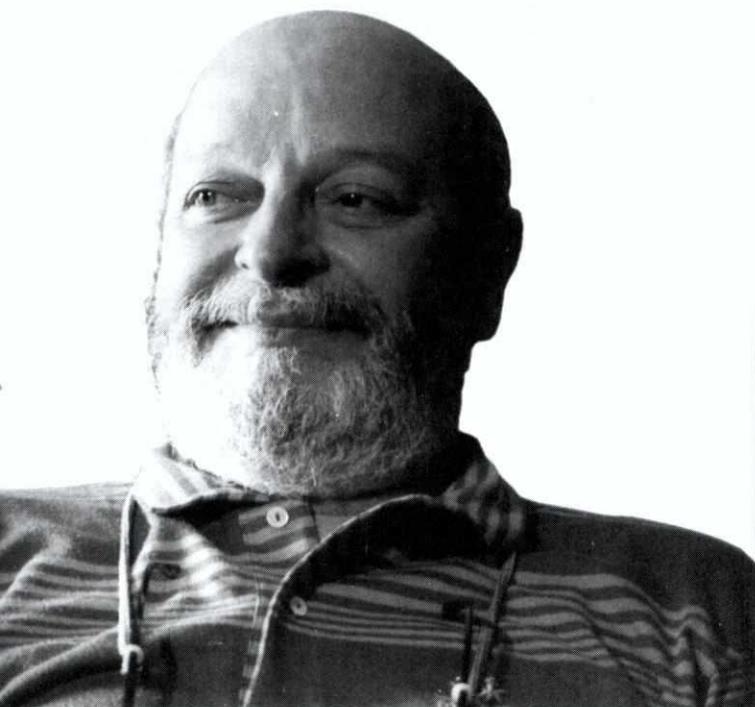
Ao final do concerto, a platéia do Theatro Municipal explodiu numa delirante ovação aos dois duendes, músico e poeta, que vieram da floresta amazônica com sua pregação libertária como um rio-mar.

Hoje a Universidade de Brasília é um espaço de liberdade, porque sem ela não há produção de conhecimento, não há geração de cultura, não há preservação da memória nacional e da humanidade e, conseqüentemente, não há desenvolvimento espiritual. Cláudio Santoro foi um defensor da liberdade e dela se abasteceu para a criação de uma obra que não tinha limites.

Por fim, nesta imensa rede de conexões entre o artista, a obra de arte e a Universidade, perpassa a questão da perspectiva histórica. São muitos os critérios de valor da obra de arte, mas a sua capacidade de permanência através do tempo é a mais insofismável. O filtro do tempo só pode ser avaliado depois de uma perspectiva histórica. E a cada ano que passa a obra de Santoro se afirma como um valor crescente, na história da música brasileira. É essa perspectiva histórica que autoriza a Universidade de Brasília a conceder, ao compositor, o título de *Doutor Honoris Causa in Memoriam*. Com o passar do tempo, a verdadeira obra de arte permanece e o artista continua vivo, enquanto que as injustiças da época e seus agentes vão sendo esquecidos. Cabe à Universidade o papel hermenêutico de resgatar os grandes nomes de nosso passado, para reforçar a nacionalidade e servir de exemplo e estímulo para as novas gerações. Por todas essas razões, mais que o próprio maestro Cláudio Santoro, a Universidade de Brasília e a música brasileira estão de parabéns.



∞ Gáspare Nello Vetro



O sócio correspondente da ABM na Itália nos escreveu recentemente para anunciar que, novamente, ouviu-se com frequência Carlos Gomes na Itália. *Salvator Rosa* foi encenado com sucesso em Martina Franca e o Teatro Bellini de Catânia, no ano corrente, apresentou com sucesso o oratório *Colombo*, sob a direção de nosso bem conhecido maestro Sílvio Barbato. Para o ano próximo já está programada a encenação de *Lo Schiavo*. Esse novo interesse dos teatros italianos, mesmo de segundo nível, pelo compositor brasileiro está animando nosso sócio correspondente a publicar a quarta série dos *Carteggi italiani* de Carlos Gomes, ou seja, a correspondência com personalidades da época. Lembro que Vetro tem sido o grande animador dos estudos gomesianos na Itália nos últimos 30 anos e por esse motivo já foi até condecorado pelo governo brasileiro. Isso justifica este artigo pelo qual vamos recordar e homenagear essa figura ilustre da musicologia italiana, o doutor Gáspare Nello Vetro.

Nascido em Palermo, Sicília, a 8 de maio de 1934, o futuro musicólogo acompanhou a família a Roma com apenas seis meses de idade. Seu pai era um poeta e crítico literário especializado em Dante e, na capital italiana, ensinou no Liceu Torquato Tasso. Gáspare estudou Direito na Universidade de Roma, laureando-se com uma tese de história, e prestou serviço militar como subtenente de artilharia. Ingressou no Conservatório de Roma como professor assistente e em 1964 foi transferido para o Conservatório de Parma, cidade no centro-norte do país com grandes tradições históricas e musicais. Voltou temporariamente a Roma para colaborar na organização da Academia Nacional de Dança e até 1975 foi diretor administrativo do Conservatório de Parma, colaborando também na formação dos Conservatórios de Mântua e Pescara.

Em 1970 publicou o livro *La musica come professione: legislazioni, contratti e giurisprudenza*, diplomando-se também com louvor, pela Universidade de Parma, em Direito e Economia das Organizações Internacionais. Sua tese sobre a navegação internacional do rio Pó (no norte da Itália) foi publicada pela Universidade



de Parma em 1973 e venceu um concurso nacional sobre aquele rio (1976). A partir dessa época o doutor Vetro passou a escrever somente sobre temas musicais e, em 1994, aos 60 anos, aposentou-se no Conservatório de Parma.

Sua lista de obras publicadas é longa; entre elas saliento os trabalhos sobre Carlos Gomes: *Carteggi italiani* (Milão, Nuove Edizioni, 1977), também editado no Rio de Janeiro pela Editora Cátedra (1982); *Carlos Gomes: Il Guarany* (Parma, editora Otium, 1996); *Carteggi italiani II*, publicado na Itália e, em Brasília, pela editora Tesaurus em 1998; e *Carteggi italiani III* (Parma, Tecnografica, 2002). Um quarto volume de correspondência de Carlos Gomes deverá vir à luz ainda no ano corrente.

Esses trabalhos sobre o compositor de Campinas, editados na Itália e no Brasil, têm importância para nós brasileiros porque representam o resultado de longas e persistentes pesquisas em várias cidades italianas, não só sobre as apresentações das óperas de Gomes nos teatros italianos das províncias, como também pela descoberta de correspondência com personalidades regionais da época, além de recortes de jornais por vezes de eloqüente interesse. O doutor Vetro é o melhor conhecedor da vida de Carlos Gomes na Itália, e seus livros, sempre de leitura agradável, contêm muitas informações desconhecidas no Brasil sobre nosso maior compositor do século XIX. Além desses trabalhos alusivos ao nosso país, ele foi o responsável pela belíssima edição italiana da minha biografia de Heitor Villa-Lobos (Editora Otium, Parma, 1989), em comemoração ao centenário de nascimento do patrono e fundador da ABM.

Mas a sua obra de musicólogo contém muito mais, e saliento a importante biografia de Arturo Toscanini

(Editor Fratelli Fabbri, Milão, 1980-81), além de um trabalho que recorda a estada do grande maestro italiano no Brasil, onde fez sua estréia como regente: *Il giovane Toscanini* (Parma, STEP, 1982). Publicou também as biografias dos compositores italianos Mário Zanfi (Parma, 1980), Ildebrando Pizzetti (Parma, 1980), além de outros sobre a grande cantora *Lucrezia Aguiari, la Bastardella* (Parma, 1993) e sobre a vida de *Emmanuelle Muzio, l'allievo di Verdi* (Parma, 1993). Escreveu ainda um trabalho sobre o *Teatro Reinach di Parma* (1993). Vetro contribuiu também para a *Enciclopédia di Parma* (Milão, editor Ricci, 1998) e para o *Dizionario della musica e dei musicisti dei territori del Ducato di Parma e Piacenza dalle origine alle 1950*, que está na Internet. O musicólogo é sobretudo um especialista em Verdi e vem publicando numerosos artigos em revistas especializadas.

Seu enorme esforço de divulgação da música italiana recebeu o reconhecimento do Ministério da Educação Pública da Itália, que lhe concedeu a Cruz de Cavaleiro em 1980, além da já mencionada Medalha Rio Branco (1996) e da Medalha Carlos Gomes, concedida pela municipalidade de Campinas em 1996. Doutor Vetro visitou o Brasil a convite da Academia Brasileira de Música nesse mesmo ano, após ser eleito nosso sócio correspondente em 1994. Ele visitou o Rio de Janeiro, São Paulo, Campinas e Brasília, sendo homenageado pelos seus notáveis esforços de divulgação da música brasileira em seu país. Aguardemos, pois, o quarto volume dos seus valiosos *Carteggi italiani*, que deverá vir a lume proximo, quando poderemos avaliar as novas descobertas que fez sobre o nosso grande compositor do século XIX.

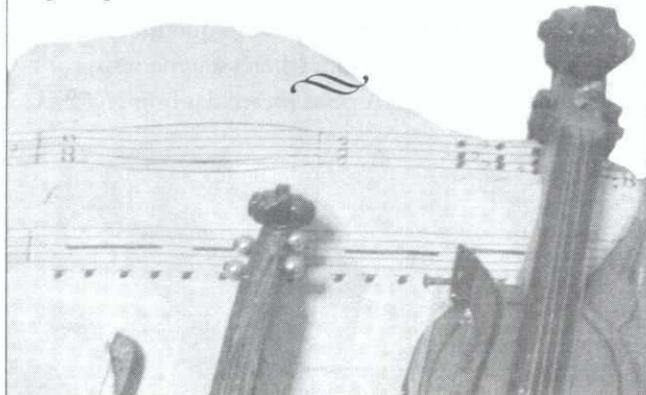


Tempo de óperas e prêmios

O Acadêmico Aloísio de Alencar Pinto há longos anos vem se destacando em sua carreira de pianista, compositor e pesquisador do folclore brasileiro. Neste ano de 2006 ele obteve, mais uma vez, o reconhecimento de seus méritos. No dia 20 de setembro recebeu o título de Doutor Honoris Causa da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). No dia 4 de outubro foi agraciado com a Medalha Comemorativa do Sesqui-centário de Nascimento do Barão de Studart, um dos maiores pesquisadores da história do Ceará. Esta honraria lhe foi concedida pela Academia de Ciências, Letras e Artes de Cearenses do Rio de Janeiro. A Fundação Casa de Rui Barbosa lhe outorgou a Medalha Rui Barbosa, em cerimônia do dia 6 de novembro.



Os jornais espanhóis *El País* e *El Mundo* deram destaque à solenidade de entrega do prêmio Tomás Luís de Victoria ao Acadêmico Marlos Nobre, na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, no dia 15 de junho. Na ocasião foram executadas as obras *Canto a Garcia Lorca* e *3 canções negras*, ambas para soprano e piano, além da estréia mundial de sua *Sonata sobre um tema de Bartok*, para piano.



O Acadêmico Ernst Mahle recebeu, na cidade de São Paulo, o prêmio Martius-Staden 2006, destinado a personalidades que contribuem para estreitar laços entre Brasil e Alemanha.

O prêmio contempla anualmente personalidades que se destacaram pelos méritos extraordinários no estreitamento dos laços culturais entre o Brasil e a Alemanha, ou ainda por terem prestado serviços ímpares aos imigrantes de língua alemã e à comunidade teuto-brasileira. “Ter o trabalho reconhecido é sempre uma alegria para qualquer artista. Fiquei honrado e surpreso, já que não esperava ser homenageado. Creio ser um reconhecimento pelos trabalhos realizados na Empem. Ali minhas atividades se concentraram por mais de 50 anos e é, ainda, onde continuo a prestar meus serviços”, diz Mahle, que é naturalizado brasileiro desde 1962.



2006 foi o ano das óperas, envolvendo os acadêmicos. Quatro deles tiveram estréias este ano. A primeira foi a de Ernst Mahle, que estreou em 25 de abril, no Teatro Municipal de Piracicaba/SP, sua ópera *O Garatuja*, com libreto de Eugênio Leandro, baseado na obra de José de Alencar. No dia 28 de abril, a ópera foi encenada no Teatro Politeana, em Jundiaí/SP, partindo depois para o Teatro São Pedro, na capital paulista. Entre os personagens principais, coro, orquestra e figurantes, a montagem levou ao palco 126 artistas.



Outra ópera foi a do Acadêmico Ronaldo Miranda, *A tempestade*, baseada no texto de Shakespeare. A ópera, sob direção cênica de William Pereira, teve a regência do maestro Abel Rocha. A estréia, com cinco cantores principais mais o elenco de apoio, deu-se no dia 22 de setembro, no Theatro São Pedro, em São Paulo.



Acadêmica Jocy de Oliveira, no Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, estreou sua ópera *Kseni, a Estrangeira*, no dia 28 de setembro. A peça reúne um elenco nacional e internacional, tendo como convidada especial a soprano e atriz alemã Sigune von Osten e como diretor de arte o estilista Jum Nakao. A concepção, música, vídeo, texto e direção musical são da própria autora.



No dia 14 de outubro foi a vez do Acadêmico Jorge Antunes estreiar sua ópera *Olga*, com libreto de Gerson Valle. O evento ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo e contou com a Orquestra Sinfônica Municipal e Coral Lírico, sob a regência do maestro José Maria Florêncio. William Pereira assinou a direção cênica e os cenários e Fábio Namatame, os figurinos. Martha Herr, soprano, e Fernando Portari, tenor, foram os cantores protagonistas.

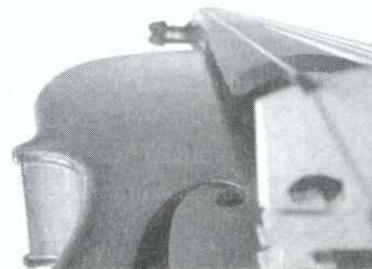


Acadêmico Vasco Mariz realizou uma palestra sobre a ascendência espanhola de Heitor Villa-Lobos. O evento ocorreu no dia 22 de novembro, no Instituto Brasileiro de Cultura Hispânica e contou com as presenças do senhor cônsul-geral da Espanha no Rio de Janeiro Don Rafael Fernandez Pita, do senhor Francisco de Souza Brasil, presidente daquele Instituto, e vários membros da Academia Brasileira de Música. O evento encerrou-se com a apresentação do Quarteto de Cordas de Villa-Lobos, interpretado pelo Quarteto Carioca.



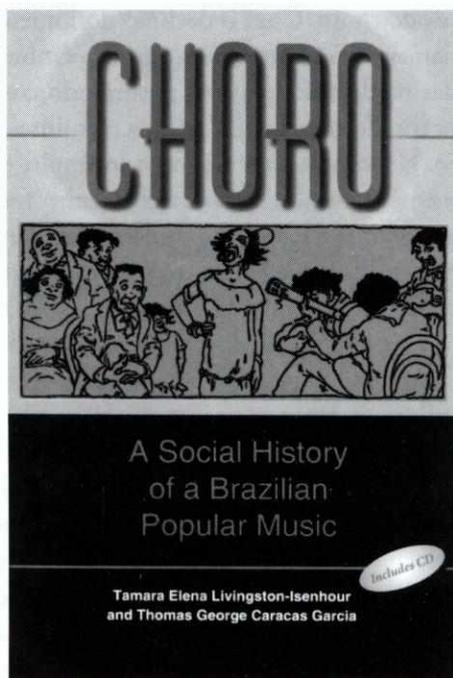
A Diretoria da Sociedade Internacional de Musicologia elegeu o doutor Robert Stevenson como membro honorário, em reconhecimento pela sua "magnífica contribuição à musicologia ao longo dos anos". É a primeira vez, desde 1991, que a Sociedade faz homenagem semelhante a um seu membro. A Assembléia Geral da Sociedade Internacional de Musicologia vai homenageá-lo na sua Conferência Geral em Zurique, no próximo verão.

Também a Sociedade Americana de Musicologia prestou homenagem a Robert Stevenson durante a sua reunião de novembro último, em Los Angeles, quando foram interpretadas a 3 de novembro, em um recital, diversas peças de sua autoria para piano solo e piano e clarinete. Os intérpretes vieram de Madri, onde o musicólogo é muito querido. A Academia Brasileira de Música felicita seu membro correspondente nos EUA pelas merecidas homenagens recebidas.



MARTHA TUPINAMBÁ DE ULHÔA

Choro – A social history of a Brazilian popular music



Numa louvável atitude, Livingston-Isenhour e Garcia escrevem a quatro mãos *Choro – A social history of a Brazilian popular music* a partir de material independente, mas complementar ao coletado para suas teses de doutorado. O livro cobre o período relativamente longo de mais de um século, falando sobre o choro no Brasil. Livingston-Isenhour, voltada para a etnomusicologia, privilegia o movimento de *revival* do choro, que se inicia na década de 1970. Garcia, dedicado ao estudo de práticas interpretativas, apresenta várias transcrições e arranjos que espelham muito bem a textura instrumental e o estilo característico do choro. Para a defesa do seu trabalho, dedicado ao choro entre 1870 e 1950, fez uma gravação com alguns clássicos do

repertório (João Pernambuco, Nazareth), além de obras de Villa Lobos para violão solo baseadas na tradição do choro, que, por coerência não inclui no CD que acompanha o livro. Neste, os autores selecionam gravações feitas por músicos atuantes, em várias formações e estilos, desde o regional até *big band* e violão solo, incluindo gravações ao vivo e de estúdio. O panorama do choro, com composições históricas (de Pixinguinha, Severino Araújo, Garoto) e recentes (de Franklin da Flauta, Luciana Rabello e Marco de Pinna), conclui-se com uma obra para violão solo do compositor Ricardo Tacuchian, ilustrando uma prática à qual foi dedicado um capítulo inteiro do livro – o uso de elementos estilísticos do choro na música de concerto.

Na sua análise os autores se referem ao uso político do choro pelo governo Vargas, nas décadas de 1930 e 1940, e depois pela ditadura militar, na década de 1970. Considerando o choro de uma maneira bastante elástica, parece que tudo emana da mesma fonte. Assim, surgem algumas imprecisões, como por exemplo igualar choro com samba pelo fato de o samba – um gênero basicamente cantado – ser acompanhado freqüentemente por um regional, grupo típico do choro – um gênero basicamente instrumental. Afirmar que Getúlio Vargas usou o choro, mesmo que na forma dos regionais, tal como o Bando da Lua, grupo acompanhante de Carmem Miranda, para “representar sua idéia de uma cultura brasileira unificada” (p. 2), simplifica uma situação bem mais complexa. Em relação ao choro nos 1970, é apontada uma coalizão entre a ditadura militar e a classe média universitária, sem que haja maiores aprofundamentos. De fato, o renascimento do choro lucrou com o suporte do Estado a programas, gravações e concertos, em especial através de agências como a FUNARTE, o que não significa



um acordo entre a direita e a esquerda, pois ambas tinham um discurso nacionalista na época (L.O. Braga, comunicação pessoal).

Há ainda que se registrar um pequeno deslize de interpretação das fontes, no caso do livro *O choro* de Alexandre Gonçalves Pinto, que, publicado em 1936, pretende reviver “grandes artistas musicistas que estavam no esquecimento”. Depois de definir choro pela formação instrumental (“flauta, violões e cavaquinhos, entrando muitas vezes o sempre lembrado ophicleide e trombone”) Alexandre Gonçalves Pinto passa a relatar os dados biográficos de instrumentistas os mais variados, muitos deles transitando por vários ambientes musicais. Assim, compreende-se que um músico possa participar tanto do choro como também de bandas de música e orquestras (de teatros, cinemas e até mesmo a do famoso rancho carnavalesco Ameno Resedá), sendo o termo “chorão” atribuído ao instrumentista competente, fosse ele do “choro” ou não. Talvez esse uso flexível e ampliado do termo tenha levado os autores a supor que as bandas de música do início do século XX incluíam instrumental de choro (violão e cavaquinho) nas suas formações (p. 70).

Entretanto, os equívocos não devem ofuscar aquilo que o livro tem de melhor: a descrição da roda de choro, do estilo, da função de cada instrumento, do repertório, dos chorões mais importantes e sua contribuição, do uso de elementos estilísticos do choro na música de concerto. São excelentes os exemplos musicais, a descrição do estilo típico de tocar choro, a etnografia da mudança de ênfase na tradição participatória da roda para uma tradição mais de apresentação para um público ou para o ambiente de gravação. Outro mérito do livro é acompanhar a discussão de cada fase do gênero com pelo menos um exemplo musical: Calado no século XIX, passando por Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga e Nazareth (capítulo 4); a profissionalização do choro no disco e no rádio (Pixinguinha sendo o personagem mais destacado da época); o movimento de preservação do choro no rádio e na televisão (capítulos 5 e 6).

O capítulo 7 do livro trata da fase de retorno do choro como uma prática de prestígio (Época de Ouro, Galo Preto), do aparecimento dos clubes de choro, das gravações de Marcos Pereira ou regravações de regionais em torno de chorões emblemáticos (Pixinguinha, Waldir Azevedo, Jacó do Bandolim, entre outros), dos concertos e concursos de choro. Com o declínio do fomento governamental o choro retorna para o âmbito das rodas na década de 1980, ressurgindo com força a partir de meados da década seguinte (capítulo 8). Nessa nova fase o gênero se amplia estilisticamente, havendo apresentações tanto no formato tradicional do regional como no seu formato “de câmara” (Camerata Carioca, O Trio) ou progressivo (Nó em Pingo D’Água, Tira Poeira, Hamilton de Holanda). Importantes também para o choro contemporâneo são as publicações, as gravadoras independentes (Kuarup, Acari), a abertura de escolas dedicadas ao gênero (Escola de Choro Raphael Rabello, em Brasília; Escola Portátil de Choro, no Rio de Janeiro), bem como o estabelecimento de Clubes do Choro no exterior (Japão, França, Estados Unidos). No último capítulo é feito um panorama do uso de elementos do choro por compositores de concerto, começando por Villa Lobos e passando por Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, Francisco Mignone, Guerra-Peixe, Edino Krieger e Ricardo Tacuchian.

Creio que o livro pode ser uma referência pelos exemplos musicais, pela descrição etnográfica e, também, pelo CD anexo. Recomendo-o aos leitores de *Brasileira*.



LIVINGSTON-ISENHOOR, Tamara Elena & GARCIA, Thomas George Caracas. *Choro – A social history of a Brazilian popular music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

Revista BRASILIANA

e demais produtos e serviços da
Academia Brasileira de Música

Revista BRASILIANA

A partir deste número, *Brasiliana* passa a ter periodicidade semestral. Os assinantes que fizeram a assinatura anual correspondente a três números têm garantido o recebimento do terceiro número a que têm direito.

Assinatura anual (dois números): Brasil – R\$ 16,00.

Exterior – U\$ 10,00

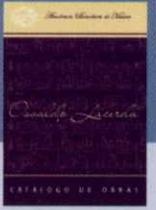
Para o exterior, não estão incluídos os custos postais de remessa.



Números avulsos: R\$ 7,00 e R\$ 5,00 (estudantes). Compras na sede da ABM ou pela Internet. Não estão incluídos, nesses valores, os custos postais de remessa.



OUTROS PRODUTOS CULTURAIS

	R\$	ESTUDANTES R\$	
Livro especial	30,00	24,00	
Livro	25,00	20,00	
Catálogos compositores	15,00	12,00	
CD simples	20,00	16,00	
CD duplo	35,00	28,00	
Revista número avulso	7,00	5,00	

Conheça nossos produtos e serviços dirigidos à comunidade musical: *Banco de Partituras de Música Brasileira*, *Séries Brasiliana* e *Trajetórias*, *Selo ABM Digital*, *Concursos de Composição* e *de Monografias*, entre outros.

E-mail: abmusica@abmusica.org.br

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

Endereço: Rua da Lapa, 120/12º andar – Rio de Janeiro – RJ

A ABM É UMA INSTITUIÇÃO SEM FINS LUCRATIVOS E ATUA APENAS COM PROJETOS PRÓPRIOS, SEMPRE A SERVIÇO DA CULTURA MUSICAL DO BRASIL.

