



Vasco Mariz

# Vida Musical IV



Vasco Mariz

# VIDA MUSICAL IV

Em homenagem

aos 52 anos da morte de Villa-Lobos

e aos 90 anos do autor



Vasco Mariz

# VIDA MUSICAL IV



Rio de Janeiro

2011

## DIRETORIA

Presidente – Turibio Santos

Vice-presidente – Roberto Duarte

1º Secretário – Flavio Silva

2º Secretário – Vasco Mariz

1º Tesoureiro – Ricardo Tacuchian

2º Tesoureira – Ernani Aguiar

## COORDENAÇÃO EDITORIAL E REVISÃO

Valéria Peixoto

## CAPA E EDITORAÇÃO

Juliana Nunes Barbosa

## ACERVO FOTOGRÁFICO

Academia Brasileira de Música

---

V69

Vida musical : IV / [organização:] Vasco Mariz. – Rio de Janeiro :  
Academia Brasileira de Música, 2011.

156 p. : il. ; 23 cm.

“Em homenagem aos 52 de morte de Villa-Lobos e aos 90 anos do autor.”

ISBN 978-85-88272-25-5

1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959 – Aniversários, etc. 2. Música -  
Brasil – Discursos, ensaios, conferências. 3. Músicos – Brasil – Dis-  
Cursos, ensaios, conferências. I. Mariz, Vasco, 1921- .

CDD- 780.981

---

Todos os direitos reservados

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

Rua da Lapa 120/12º andar

cep 20021-180 – Rio de Janeiro – RJ

[www.abmusica.org.br](http://www.abmusica.org.br)

[abmusica@abmusica.org.br](mailto:abmusica@abmusica.org.br)

# Índice

## Primeira parte: Textos sobre Villa-Lobos

Villa-Lobos no século XXI	8
O projeto “Memória de Villa-Lobos”	14
Villa-Lobos e a Espanha	19
Olívia Penteadó e Villa-Lobos	25
Villa-Lobos em Paris	32
A verdadeira história da <i>Floresta do Amazonas</i>	34
<i>As Bachianas Brasileiras</i> , nova gravação	36
David Appleby, o biógrafo de Villa-Lobos aos 80 anos	40
Anna Stella Schic Philippot e Villa-Lobos	43
Alberto Ginastera, o rival de Villa-Lobos	45
Villa-Lobos na Finlândia	49
José Vieira Brandão, o intérprete de Villa-Lobos	51
Heitor Villa-Lobos, O Caminho Sinuoso da Predestinação	55
Roteiro de Villa-Lobos, de Donatello Grieco	57
Ermelinda A. Paz - Villa-Lobos e a música popular brasileira	59
O Museu Villa-Lobos, 50 anos, um olhar fotográfico,	60

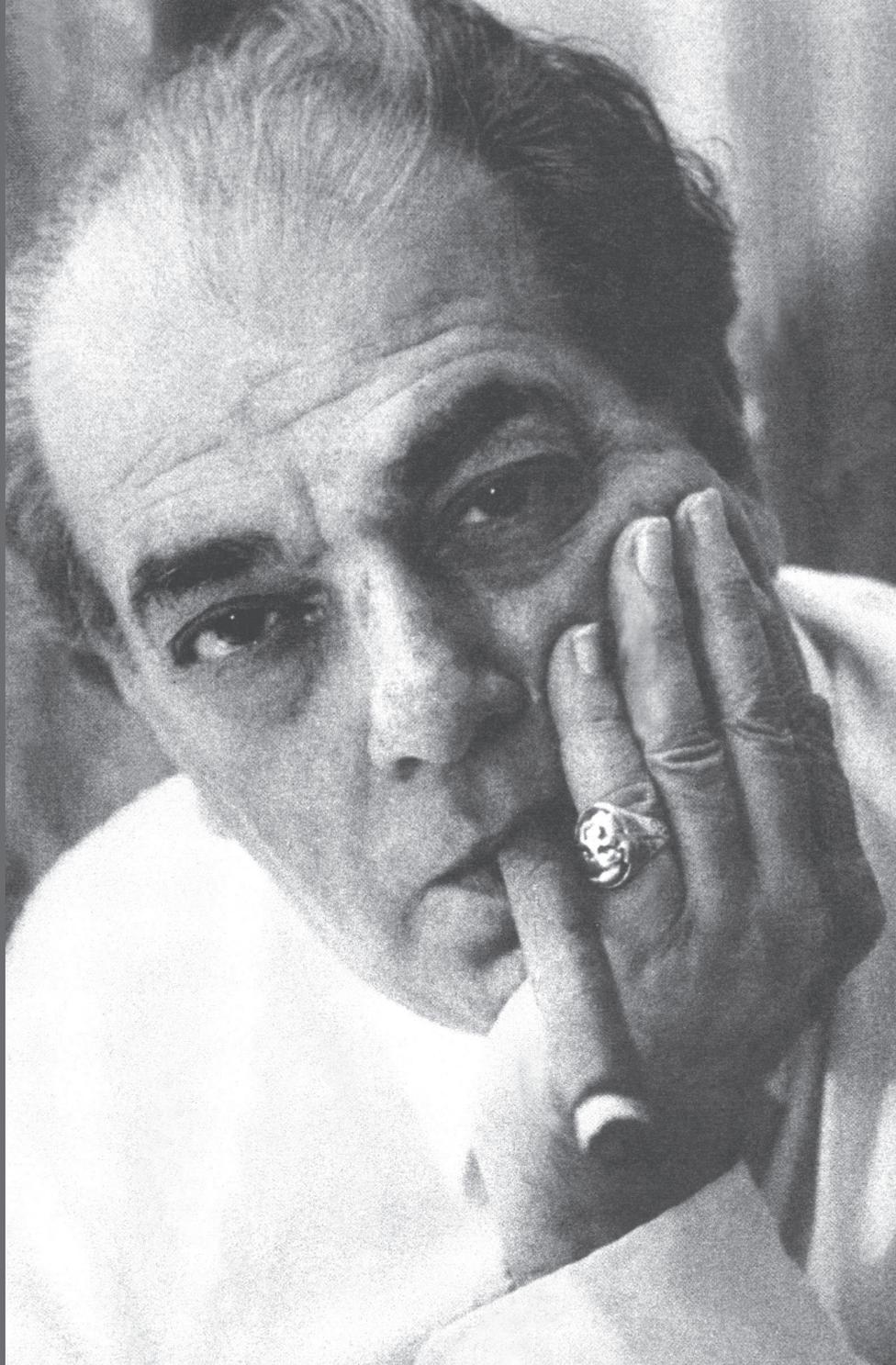
## Segunda parte: Homenagem a personalidades musicais

O centenário de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo	64
Francisco Mignone e seu heterônimo “Chico Bororó”	72
Saudade de José Maria Neves	76
Saudação à Ilza Nogueira	78
Robert Stevenson aos 90 anos	82
O centenário de Babi de Oliveira	90
Gáspare Mello Neto e Carlos Gomes	92
O tricentenário de “O Judeu”	86
Alceo Bocchino aos 90 anos	95

## Terceira parte: Assuntos gerais: ensaios longos

A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI	100
Machado de Assis e a música	112
A Canção brasileira morreu?	117
A música na era Vargas	127
As óperas de Jocy de Oliveira	136
Minha trajetória musical	140
Anexo	154

# Primeira Parte



Textos sobre Villa-Lobos

## Villa-Lobos no século XXI

O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro já teve, ao longo dos anos, outras ocasiões em que homenageou Heitor Villa-Lobos, um dos brasileiros mais ilustres de todos os tempos. Nem todos, porém, avaliam a sua real significação mundial e os brasileiros fora dos meios musicais não estão conscientes da sua grandeza. No dia 17 de novembro de 2009, o Brasil recordou o 50º aniversário de seu falecimento ocorrido em 1959, aos 72 anos de idade, e a mídia se movimentou para homenageá-lo. Eu mesmo, autor do primeiro livro publicado sobre o compositor carioca, há sessenta anos, fui entrevistado e participei de mesas redondas sobre a personalidade e a obra de Villa-Lobos.

Villa-Lobos tem recebido todo o tipo de homenagens no Brasil e no exterior e, sem dúvida, é um dos grandes brasileiros de todos os tempos. O Instituto de França recebeu-o com toda a pompa como sócio correspondente no Brasil e mandou cunhar uma moeda com a sua efígie. Em Paris, na elegante Rua Jean Goujon, há um edifício com o seu nome. No Boulevard Saint Michel, de Paris, há uma placa em um prédio onde ele residiu. Também na capital francesa, no Hotel Bedford, onde ele costumava hospedar-se no final de sua vida, existe outra placa que recorda as suas estadas. O mais importante jornal do mundo, o “New York Times”, publicou um editorial por ocasião de seu 70º aniversário. O prefeito da cidade de Nova York criou o “Villa-Lobos’s Day” para recordar o 1º aniversário de sua morte. Leipzig, a cidade de Bach, homenageou o autor das *Bachianas* por ocasião do seu centenário de nascimento, em 1987, com dois concertos pela famosa orquestra do Gewandhaus, em Leipzig, e em Berlim. O Conselho Internacional da Música da UNESCO decretou que o ano de 1987 seria o “Ano Villa-Lobos”, para festejar a efeméride.

Depois dos festejos do seu centenário, em 1987, sua música continua presente nos programas de concertos e recitais em todo o mundo. Os rádio-ouvintes brasileiros ouvem a sua música quase todos os dias na Rádio MEC, de difusão nacional, e na Rádio Cultura de São Paulo. Os alunos dos conservatórios e dos departamentos de música de universidades todos os dias interpretam suas obras nas salas de aula e aprenderam a admirá-lo. As lojas de discos e CDs oferecem diariamente suas obras ao público interessado. Em 2003, estive em Berlim, Alemanha, e lá visitei uma grande loja de música onde estavam à venda nada menos que 24 CDs contendo faixas de música de Villa-Lobos. Embora esperasse encontrar alguma coisa dele, confesso que fiquei surpreso.

Villa-Lobos teve também desafetos e muitos invejosos que tentaram macular a sua imagem de grande compositor. Embora não tenha frequentado cursos no Instituto Nacional de Música, ele consultava bastante os mestres Frederico do Nascimento e Francisco Braga, que conheceram bastante bem a sua obra jovem. Ciente de que em função de sua vida atribulada de violoncelista de orquestras não tenha podido receber uma cultura musical regular, ele sempre estudou muito. Foi um autodidata aplicado. Lembro-me de que, quando estava coligindo dados para sua biografia, em 1946, fui à casa de Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, Rua Araújo Porto-Alegre, e o encontrei estudando um quarteto de Haydn. E disse-me, então, o mestre: é preciso estudar sempre! Contou-me que, por vezes, entrava pela noite adentro para estudar uma partitura. Quando jovem ele se debruçava nas partituras de Wagner e Puccini e, mais tarde, sempre tinha à mão o *Cours de Composition Musicale*, de Vincent d'Indy. No dia seguinte que chegou a Paris, em 1922, a primeira coisa que fez foi visitar esse grande mestre francês e debater com ele a sua obra. Isso parece rebater as calúnias de que o Villa sempre foi um instintivo e autodidata absoluto.

Agora não é o momento para recordar pormenores de sua vida tão rica de eventos e controvérsias, mas me permito fazer algumas observações a respeito de sua obra. Desde jovem seu temperamento irrequieto levou-o a desafiar professores e hábitos musicais do início do século XX no Brasil, então demasiado submisso à orientação européia. Desde cedo Villa-Lobos se sentiu atraído pelo folclore brasileiro, sobretudo pela música dos chorões cariocas que ele conhecera de perto. Antes de 1922, quando empreendeu a sua primeira viagem à Europa, Villa-Lobos já produzira muito, e até mesmo algumas obras que continuam no repertório de orquestras, como os poemas sinfônicos *Amazonas* e *Uirapuru* e também a suíte para piano solo *A Prole do bebê*.

A primeira estada de alguns meses em Paris foi para ele um deslumbramento, não só porque teve oportunidade de lá apresentar obras suas, como também pôde ouvir em concertos trabalhos de alta significação de compositores que pouco conhecia e que o impressionaram muito, como Debussy e Stravinsky. Conviveu com vários compositores da escola de Paris, críticos e músicos de vanguarda na época. Em concertos levou vaias que o fizeram meditar, enfim um choque extraordinário de cultura que ele absorveu plenamente. Começaram então a aparecer as primeiras obras-primas de fundo nacional: o *Noneto*, para coro e música de câmara, os primeiros *Choros* para instrumentos vários.

Sua participação na Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, ensejou o conhecimento pessoal de várias sumidades intelectuais da época que o

apoiariam, sobretudo Mario de Andrade, que o encaminhou para a música nacionalista baseada no folclore que ele anteriormente havia abordado, embora sem exclusividade. Os primeiros frutos dessa orientação estética não tardaram a aparecer, como as *Cirandas* e as *Serestas*, de 1926, duas séries de notáveis peças para piano solo e canções para voz solista e piano.

Em 1927 surgiu a oportunidade para nova visita a Paris e lá permaneceu cerca de dois anos, extremamente úteis à sua carreira, pois conseguiu firmar-se como compositor internacional. Regressou ao Brasil em 1929 para concertos e acabou ficando na capital paulista, seduzido pelo convite para organizar as atividades musicais e o ensino da música em São Paulo e depois no Brasil inteiro. Voltaria à Europa esporadicamente, mas já no Rio de Janeiro colaborou com o presidente Getúlio Vargas organizando as grandes concentrações corais de milhares de jovens no início dos anos quarenta, que marcaram época no país. Villa-Lobos não teve, porém, nenhuma participação política com Vargas, com quem nunca chegou a ter intimidade.

O período da 2ª Guerra Mundial foi péssimo, cinco anos perdidos para Villa-Lobos, porque não havia atividades musicais na Europa e ele não pôde voltar lá para apresentar suas obras recentes, sobretudo as *Bachianas Brasileiras*, escritas nos anos 30 e 40, que obteriam depois sucesso mundial. Ao final da guerra foi convidado a visitar e a dirigir concertos nos EUA, começando assim a etapa decisiva de sua carreira de compositor de nível internacional. Nesse período, Villa-Lobos agigantou-se no Brasil como grande educador, criando o Conservatório Nacional do Canto Orfeônico, que deixou saudades; agora tentam reviver seus ideais com a legislação recente que reintroduz o ensino da música nas escolas.

A partir de 1946, Villa-Lobos passou a viajar intensamente pela Europa e Estados Unidos, chegando mesmo até Israel. Dirigiu as orquestras mais importantes do mundo com obras suas e de outros compositores brasileiros com notável sucesso. Seus pontos de apoio foram Paris e Nova York, onde granjeara alta reputação. Infelizmente, a sua saúde declinou em 1948 e ele foi operado em Nova York, interrompendo suas turnês. Conseguiu recuperar-se razoavelmente e seguiu sua carreira de regente de orquestra, obtendo reconhecimento mundial e recebendo encomendas de importantes instituições. Em 1959, suas forças o abandonaram e a 17 de novembro ele veio a falecer no Rio de Janeiro, cercado do carinho de seus muitos amigos e admiradores. Ele deve ter falecido consciente de sua própria grandeza.

Esta fase final, entretanto, não foi profícua na sua criação musical, talvez pelas numerosas viagens que empreendeu e encomendas que recebeu. Entretanto, podemos dizer que se destacam nesse período de criação os últimos quartetos de

cordas, de uma densidade extraordinária, e *Floresta do Amazonas*, suíte em que voltou ao romantismo do período inicial.

Lamentavelmente, durante os festejos do centenário de nascimento, em 1987, e também no 40º aniversário de sua morte em 1999, soou uma nota dissonante em relação à personalidade de Villa-Lobos. Alguns tentaram denegrir sua imagem afirmando que, nos anos 30 e 40, ele não só teria sido dócil com os dirigentes da ditadura de Getúlio Vargas, como também até endossado por escrito textos de propaganda divulgados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda/DIP. Em verdade, todos os seus contemporâneos confirmaram o caráter apolítico de Villa-Lobos. O máximo que se poderá dizer é que ele foi um inocente útil ao promover a política de Getúlio Vargas realizando as grandes concentrações orfeônicas no Rio de Janeiro. E não esqueçamos que entre os mais próximos colaboradores do ministro da educação Gustavo Capanema estavam Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemayer e Cândido Portinari, que nada tinham de direitistas...

Cinquenta anos depois de sua morte, Villa-Lobos continua bem vivo em âmbito mundial. As melhores orquestras sinfônicas do mundo e até as mais remotas (Villa-Lobos tem sido gravado no Japão, em Hong Kong e até pela sinfônica das Ilhas Canárias), os solistas e intérpretes mais ilustres têm interpretado e gravado frequentemente as suas obras de todos os setores. Nosso maior compositor continua ainda hoje a ser um dos grandes mestres da música contemporânea, um dos mais frequentemente interpretados, gravados e editados no mundo inteiro, ao lado de Stravinsky, Ravel, Prokofiev, Bartók, De Falla e outros de sua geração.

O que representa Villa-Lobos no século XXI, no panorama mundial da música? Não só ainda resta muito de sua música no mercado internacional cinquenta anos depois de sua morte, como também seu prestígio mundial não parece ter sofrido desgaste com o tempo. Os catálogos internacionais de CDs continuam relacionando dezenas de gravações recentes. Levantamento feito pelo Museu Villa-Lobos registrou mais de mil gravações em discos de acetato e em CDs. Uma pesquisa recente na internet feita no portal do Amazon nos revela que estão disponíveis no mercado mundial de discos nada menos de 675 CDs que contêm obras de Villa-Lobos.

Em matéria de biografia, tem sido notável a proliferação do que poderíamos chamar de coleção vilalobiana. Desde o aparecimento do primeiro livro sobre Villa-Lobos, de minha autoria, em 1949, foram publicados 80 livros de vários formatos sobre a sua obra. Em idioma espanhol, cinco livros; em francês, sete livros; em alemão, dois livros; em inglês, treze livros; em italiano, um livro; em russo, uma edição pirata da minha biografia traduzida do francês e, finalmente, em finlandês, um livro, o maior de todos até agora, com mais de 500 páginas.

Minha biografia já teve doze edições, das quais seis no exterior. São pouquíssimos na história mundial da música os compositores estudados com tanta frequência e é supérfluo salientar que quase todos os dicionários e enciclopédias de música no Brasil e no exterior contêm verbetes maiores ou menores sobre a obra de Villa-Lobos. A famosa enciclopédia Grove, de Londres, em sua edição de 1980, oferecia nada menos de três páginas sobre o nosso compositor.

Não somente no Brasil, mas também no estrangeiro, surgiram sociedades musicais ou conservatórios com o nome de Villa-Lobos. Recebi recentemente um folheto de propaganda da “Orquestra de Violoncelos Villa-Lobos”, da cidade de Pádua, na Itália, constituída pelos melhores solistas da região de Veneza. Nos Estados Unidos da América funciona uma “Villa-Lobos Society”, dedicada exclusivamente à música para violão, e no Japão, uma “Associação de Amigos de Villa-Lobos”, dedicada à música vocal e coral do mestre. No Brasil, existem bustos, estátuas, aviões, barcos, parques, ruas, praças, edifícios, teatros, salas de concertos, conservatórios e institutos com o nome do compositor. Os festejos do centenário de nascimento de Villa-Lobos em 1987 foram numerosos no Brasil e no exterior, e na época o governo brasileiro homenageou-o com a nota bancária de 500 cruzados levando a sua efígie.

Boa parte de sua obra ainda é interpretada com bastante frequência neste início do século XXI. A grande surpresa é que a pequena obra para violão é, de longe, proporcionalmente, a mais divulgada. Desde que o grande Andrès Segovia inspirou os magistrais *Estudos* e os *Prelúdios*, todos os grandes violonistas mundiais gravaram suas peças para o violão. *Choros nº 1* e até mesmo seus *concertos para violão e orquestra* podem ser encontrados em quase todas as lojas de discos das principais capitais mundiais.

Sua música de câmara do período final também continua a atrair a atenção. Os mais ilustres *quatuors* da Europa e dos EUA gravaram quase todos os seus quartetos, que são considerados por muitos críticos musicais o que ele melhor produziu no fim de sua vida. Diria, porém, que as canções perderam um pouco de terreno, já que poucos cantores internacionais conhecem a língua portuguesa.

Sua importante obra para piano solo ainda é muito tocada. Como é sabido, Villa-Lobos não era um bom pianista, pois foi audidata no instrumento. Sua primeira esposa Lucilia Guimarães, pianista exímia, o teria auxiliado a encontrar todas as sonoridades que ele desejava criar para suas obras. Grandes pianistas de hoje continuam incorporando suas obras em seu repertório e fazendo gravações, até mesmo do famoso *Rudepoema*, escrito para Arthur Rubinstein e de difícil execução.

As sinfonias, que não são o seu forte, foram recentemente revividas em gravações da Orquestra Sinfônica de Stuttgart, Alemanha. Já as *Bachianas Brasileiras* continuam sendo o carro-chefe de sua música orquestral. A renomada *Cantilena* e o *Trenzinho Caipira* já tiveram uma dúzia de gravações e, curiosamente, essa *Bachiana nº 5* alcançou até bastante êxito em ritmo de jazz na interpretação da famosa cantora norte-americana Joan Baez.

Estranhamente, o governo espanhol, que tanto prestigia artistas de origem espanhola nascidos em outros países, nunca homenageou Villa-Lobos, descendente de família andaluza que veio para o Brasil em meados do século XIX. Ele dirigiu vários concertos de orquestra em Madri e Barcelona, mas jamais recebeu uma condecoração espanhola. Teve também dois livros sobre a sua música publicados em Madri. Como explicar essa omissão?

Desejo lembrar que a Academia Brasileira de Música tem prestado valiosa contribuição para a preservação e a divulgação da obra orquestral do mestre. A ABM mandou revisar pelo maestro Roberto Duarte e reimprimiu diversas obras importantes de Villa-Lobos, cujo material original de orquestra para aluguel estava em péssimo estado e dificultava e até impedia sua interpretação. O advogado da Academia realizou também importante trabalho de renegociação dos antiquados contratos de direitos autorais com as editoras internacionais, que permitiam a burla e por vezes se eximiam de pagar direitos.

Acredito que nosso maior compositor entrou neste século em boas condições de competir no mercado internacional e suas obras certamente terão ainda melhor divulgação. Ressalto o excelente trabalho de Turibio Santos à frente do Museu Villa-Lobos e de Ricardo Tacuchian como presidente da Academia Brasileira de Música, que têm sido incansáveis na preservação e na divulgação da obra do mestre.

Em 2009 foram numerosas as homenagens, no Brasil e no exterior, pelo 50º aniversário de seu falecimento. Eu mesmo, como autor do primeiro livro sobre Villa-Lobos, tenho participado de várias homenagens. O Arquivo Nacional apresentou uma belíssima exposição sobre Villa-Lobos para comemorar a efeméride e o Festival Villa-Lobos, organizado anualmente pelo museu do mesmo nome, foi o mais numeroso de todos os tempos. Os brasileiros devem se orgulhar do continuado prestígio internacional de seu maior compositor.

## O projeto “Memória de Villa-Lobos”

Por minha sugestão, em 1994, o presidente da Academia Brasileira de Música, Ricardo Tacuchian, encomendou a três bons conhecedores da história de Villa-Lobos, nosso patrono, que entrevistassem seus amigos, parentes e colaboradores ainda vivos para esclarecer diversos pontos obscuros de sua biografia, sobretudo na mocidade do compositor.

O objetivo do projeto “Memória de Villa-Lobos” foi preencher as numerosas lacunas na história da vida de Heitor Villa-Lobos, e verificar informações duvidosas que circulam há mais de setenta anos, repetidas na imprensa nacional e internacional, e em mais de setenta livros escritos sobre o compositor. Como é sabido, o mestre se habituou desde jovem a dar entrevistas conflitantes, talvez até deliberadamente, para provocar debates e dar-lhe, assim, maior publicidade. Urgia, portanto, fazer um esforço de investigação junto a familiares, amigos e instituições antes que esses dados desaparecessem e isso tornasse ainda mais difícil essa indispensável apuração de fatos duvidosos alusivos a Villa-Lobos. A base da investigação foi a biografia do mestre por mim escrita em 1946 e 1947, quando dele ouvi pessoalmente todos os pormenores de sua vida. Na época, a conselho de Renato Almeida e de Luiz Heitor, procurei filtrar muitas de suas informações, mas ainda assim fui demasiado crédulo e aceitei fatos que depois se revelaram inconsistentes.

Participaram do citado projeto da ABM Turibio Santos, então diretor do Museu Villa-Lobos, a pesquisadora Maria Augusta Machado da Silva e o autor deste livro.

Aliás, na primeira edição do citado livro eu consegui elucidar a primeira grande dúvida em relação à data exata de nascimento, que Villa-Lobos pretendia ignorar e a situava entre 1881 e 1891. Após algumas visitas à igreja de São José, onde foi batizado, não me foi difícil encontrar a certidão de batismo de sua irmã Carmen, em 1888, na qual existe anotação de que na mesma data foi batizado o menino Heitor, nascido a 05 de março de 1887. Villa-Lobos ficou visivelmente contrariado com a minha descoberta, pois eliminava uma fonte de debates e especulações. A notícia provocou longo artigo de Lisa Peppercorn na revista londrina “Monthly Musical World”, no qual examinava as numerosas versões da data de nascimento.

Escrevemos numerosas cartas e fizemos muitos telefonemas interurbanos buscando esclarecer outros pormenores obscuros da vida de Villa-Lobos e de seus pais. Depois passamos a fazer entrevistas, obtendo por vezes resultados excelentes, que nos levaram a algumas importantes conclusões.

Além do resumo das entrevistas, reproduzo também comentários sobre a família e a vida de Heitor Villa-Lobos, que constituem valiosa contribuição, de autoria da pesquisadora Maria Augusta Machado, profunda conhecedora da vida do compositor e ex-funcionária do Museu Villa-Lobos. No entanto, como coordenador do projeto, devo dizer que nem sempre coincidi com as opiniões de nossa colaboradora, pequenas divergências naturais entre investigadores de fatos remotos, ouvidos de pessoas diferentes e em condições por vezes difíceis de avaliar.

Foram entrevistados Oldemar Guimarães, cunhado de Villa-Lobos, Ahygara Villa-Lobos, sobrinha do compositor, José Vieira Brandão, um dos fundadores da ABM e intérprete frequente da obra do mestre, Octacílio Braga, um dos colaboradores mais próximos de Villa-Lobos no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que acabou dirigindo, Aloysio de Alencar Pinto, acadêmico e amigo de Villa-Lobos e Helena Lorenzo Fernández, esposa de Oscar Lorenzo Fernández, que conviveu intimamente com nosso patrono nos últimos vinte anos de sua existência.

As conclusões, depoimentos, documentos e estudos foram entregues em julho de 1994, ao maestro Ricardo Tacuchian, então presidente da ABM, na esperança de haver alcançado, em grande parte, nosso objetivo. Foi remetida cópia ao Museu Villa-Lobos com a sugestão de que os funcionários especializados dessa meritória instituição, tão bem dirigida pelo acadêmico Turibio Santos, prossigam as investigações e melhor consigam esclarecer, ou mesmo refutar, nossas conclusões. Sugiro aos interessados consultarem os textos completos das entrevistas e os documentos anexados ao meu relatório, que estão disponíveis no Museu Villa-Lobos e que, pela sua extensão, não é possível incluir neste capítulo.

### Conclusões principais

1. *Família Villa-Lobos*: está confirmada a origem espanhola e andaluza da família, que veio para o Brasil na primeira metade do século XIX. Segundo informação do embaixador Jaime Villa-Lobos, sobrinho do mestre, seus antepassados teriam viajado da Espanha para a região do Caribe, possivelmente Cuba, então colônia espanhola, e de lá se transferiram primeiro para a Amazônia e depois para o resto do país. Causa espécie, entretanto, que nem Villa-Lobos se sentiu especialmente atraído pela Espanha, nem a Espanha, sempre tão ciosa da *hispanidad*, reivindicou Villa-Lobos, ou mesmo sequer o condecorou. Veja capítulo especial sobre o assunto neste livro.

2. *Os pais do compositor*: novas informações de considerável interesse estão incluídas no estudo da prof.<sup>a</sup> Maria Augusta Machado.
3. *Local de nascimento de Heitor*: não parece haver mais dúvidas sobre a rua em que nasceu: Rua Ipiranga, nº 7, no bairro das Laranjeiras, afastadas as alternativas das Ruas Bento Lisboa e Tavares de Bastos, ambas vizinhas a uma pedreira.
4. *Moradias de Villa-Lobos no Rio de Janeiro*: estão razoavelmente definidas as diversas residências do compositor quando criança, adolescente e rapaz solteiro, bem como durante o primeiro casamento e durante sua união com Arminda. Vide comentários da pesquisadora Maria Augusta, que contêm também uma história clínica da vida do artista. Sugiro consultar o relatório pormenorizado no Museu Villa-Lobos.
5. *Escolarização*: ficou comprovado que Villa-Lobos jamais esteve matriculado no antigo Instituto Nacional de Música, apesar de ele me haver afirmado ter sido aluno de Benno Niedenberger, Frederico Nascimento e Agnelo França naquela instituição. Não se pode excluir, entretanto, que ele tenha tomado aulas particulares na residência daqueles professores, ou sido apenas aluno ouvinte. Após pesquisa feita, nada consta nos arquivos da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ (vide certificado fornecido pela acadêmica Sonia Maria Vieira, então diretora da Escola). Tampouco foi possível apurar a versão de que Heitor teria cursado o primeiro ano da Escola Nacional de Medicina, como me relatou o próprio compositor, em 1946.
6. *Viagens de Villa-Lobos*: a mais importante conclusão de nossas pesquisas é de que só existem provas concretas de duas longas viagens na juventude do compositor: uma, em 1908, a Paranaguá e outra, em 1911-12, ao nordeste e ao norte do país, como violoncelista da orquestra da Companhia de Operetas Luís Moreira. Não há a menor dúvida de que Heitor não participou da expedição Rondon à Amazônia, pois seu nome não consta da relação dos membros da expedição. As mirabolantes declarações do compositor, feitas a mim e a outros, sobre as suas aventuras na Amazônia parecem ter-se inspirado nas pitorescas informações ouvidas pessoalmente de seu cunhado Romeu Bormann, em casa de sua irmã Carmen. Romeu passou dois anos na Amazônia como telegrafista da missão Rondon e de lá trouxe abundante anedotário. Para efeito de publicidade, Villa-Lobos personalizou muitos episódios contados pelo cunhado. Recomendando a leitura da entrevista de Aloysio de Alencar Pinto sobre a família Donizetti. Nada se pôde apurar de concreto sobre uma segunda visita à Amazônia.

7. *Primeiro encontro com Arthur Rubinstein*: não posso concordar com as dúvidas da professora Maria Augusta sobre o pequeno recital com sua música que Villa-Lobos ofereceu ao pianista, em seu quarto do Avenida Hotel, em 1917. Em entrevista comigo, em 1946, Villa-Lobos relatou-me o ocorrido e, em 1948, na cidade do Porto, Portugal, na minha residência naquela cidade, o próprio Rubinstein me confirmou todos os pormenores. Frutuoso Vianna disse-me, em 1947, que os músicos fizeram o recital gratuitamente.

8. *Primeiro encontro de Villa-Lobos com Arminda*: o primeiro encontro com sua futura segunda esposa, relatado por ela mesma, difere completamente da versão do cunhado do compositor. Segundo nos contou Oldemar Guimarães, foi a própria Lucília quem insistiu com o marido para que recebesse em sua residência a jovem e bela professora, atendendo a pedido de Paulina d'Ambrosio, a quem o casal devia gentilezas.

9. *Atuação política de Villa-Lobos*: todos os entrevistados foram unânimes em não atribuir qualquer motivação política em favor do Estado Novo, de Getúlio Vargas. Não têm fundamento, portanto, as especulações de que Villa-Lobos teria tido tendência para o fascismo. Villa queria apenas fazer música e aumentar sua popularidade pessoal com as grandes concentrações orfeônicas. As relações de Villa-Lobos com Getúlio Vargas eram cordiais, mas cerimoniosas e distantes.

10. *O ensino da música no Brasil*: um ano antes de sua morte, Villa-Lobos sabia que o governo brasileiro iria tornar facultativo o ensino da música. Teve entrevista com importante senador, que lhe explicou ser indispensável tal medida, já que as professoras de canto orfeônico estavam desvirtuando completamente os seus ensinamentos. O compositor nada fez para se opor à nova Lei de Diretrizes de Bases da Educação, afinal promulgada em 1960. A ideia de Villa-Lobos, como educador, não era ensinar música nas escolas e sim apenas despertar o interesse dos jovens pela música, visando ampliar as plateias dos concertos de música clássica no Brasil. As professoras o entenderam mal e insistiam em tentar ensinar música.

Para orientar melhor os interessados, faço a seguir um resumo sumaríssimo das entrevistas, as quais podem ser melhor estudadas no Museu Villa-Lobos.

1. *Oldemar Guimarães*, cunhado de Villa-Lobos e então o único irmão vivo de sua primeira esposa, Lucília Guimarães; faleceu em 2000. Ele comentou os hábitos do casal e relatou a importante notícia de que o compositor, em suas entrevistas, teria se inspirado nos relatos de seu cunhado Romeu Bormann, telegrafista da expedição Rondon, para suas fantasiosas aventuras na Amazônia.

2. *Abygara Villa-Lobos*, sobrinha de Villa-Lobos, filha de sua irmã Carmen, e autora do livro *Villa-Lobos em família*. Também falecida pouco depois da entrevista, forneceu-nos interessantes informações sobre a família e confirmou o que foi dito por Oldemar Guimarães sobre as aventuras de Villa-Lobos na Amazônia.

3. *José Vieira Brandão*, acadêmico, amigo de Villa-Lobos desde 1932 e seu colaborador direto até a morte; faleceu em 2001. Relatou sua cooperação com o compositor e desmentiu que Villa-Lobos tenha tido inclinação fascista durante o Estado Novo. Contou pormenores curiosos sobre a preparação da opereta *Magdalena*, em Nova York, e referiu-se a uma entrevista de Villa-Lobos com um senador sobre o ensino de canto orfeônico pouco antes de sua morte.

4. *Helena Lorenzo Fernández*, segunda esposa de Oscar Lorenzo Fernández. Os dois casais eram amigos íntimos. Relatou pormenores da sua convivência e da grande operação que sofreu Villa-Lobos em 1948. Comentou as concentrações orfeônicas dos anos quarenta, no Rio de Janeiro. Faleceu em 2003.

5. *Octacílio Braga*, colaborador direto de Villa-Lobos no Conservatório Nacional do Canto Orfeônico. Relatou sua convivência e os últimos momentos da vida do mestre. Foi diretor do Departamento de Ensino Extra-escolar do MEC, e mais tarde presidente do Instituto de Cultura Hispânica. Foi o estruturador do Museu Villa-Lobos, criado pelo Ministro Clóvis Salgado, em 1960. Faleceu poucos meses após a entrevista comigo.

6. *Aloysio de Alencar Pinto*, acadêmico, amigo de Villa-Lobos desde 1933. Fez importante relato sobre os hábitos diários do compositor e analisou a gestação de diversas obras dele. Forneceu interessantes informações sobre a família Donizetti e sobre as relações de Villa-Lobos com Arthur Rubinstein. Único entrevistado ainda vivo em 2004, faleceu pouco depois.

# Villa-Lobos e a Espanha

Villa-Lobos foi uma personalidade que recebeu todo o tipo de homenagens no Brasil e no exterior. Faltava uma homenagem e hoje aqui estamos reunidos esta tarde para fazê-la. Uma homenagem muito especial a Heitor Villa-Lobos, que ele nunca recebeu em vida, por motivos que desconhecemos, mas que certamente ele ficaria emocionado em receber. Trata-se de sua vinculação direta com a Espanha, que o Instituto Brasileiro de Cultura Hispânica e a Academia Brasileira de Música desejam sublinhar esta tarde, preenchendo assim uma lacuna até agora inexplicável. Digo inexplicável porque Villa-Lobos visitou a Espanha várias vezes, dirigiu concertos em Madri e em Barcelona, sempre com muito agrado, mas o governo espanhol, tão cioso de recordar as muitas virtudes da *hispanidad*, deixou passar várias oportunidades de homenagear um ilustre descendente de espanhóis. Afinal de contas, ele estava fazendo um extraordinário sucesso internacional, sobretudo na Europa Ocidental e nos Estados Unidos da América.

Terá sido culpa, na época, dos diplomatas espanhóis no Brasil ou dos diplomatas brasileiros na Espanha, que se esqueceram de alertar as autoridades espanholas de que Villa-Lobos era um descendente de espanhóis? O governo espanhol, que nunca condecorou Villa-Lobos, foi até muito generoso comigo, fazendo-me Grande Oficial da Ordem de Isabel, a Católica e membro correspondente da Real Academia de História da Espanha. Por isso me sinto à vontade para sugerir às autoridades diplomáticas espanholas no Brasil que lembrem a seu governo essa omissão e sugeriram uma condecoração póstuma a Heitor Villa-Lobos.<sup>1</sup>

Seja como for, tantos anos após o seu falecimento, em 1959, o Dr. Francisco de Sousa Brasil, ilustre Presidente do Instituto Brasileiro de Cultura Hispânica, e o maestro Ricardo Tacuchian, Presidente da Academia Brasileira de Música, fundada por Villa-Lobos e seu patrono, decidiram preencher essa lacuna e organizar esta pequena cerimônia na qual a Casa da Espanha no Brasil finalmente homenageia seu filho tão ilustre. Villa-Lobos, 47 anos depois de sua morte, continua bem vivo em âmbito mundial. Em 2004, em uma rápida permanência na cidade de Berlim, visitei uma grande loja de música e lá tive a grata surpresa de encontrar nada menos de 24 CDs que continham obras de Villa-Lobos. Nosso grande compositor continua ainda hoje a ser um dos grandes mestres da música contemporânea, um dos mais frequentemente gravados e editados no mundo inteiro, ao lado de Ravel, Prokofiev, Stravinsky, Hindemith e outros de sua geração. Os seus direitos autorais, deixados à Academia Brasileira de Música,

---

1 Até a data de publicação deste livro, quatro anos após essa palestra, que teve a presença do cónsul geral da Espanha, não houve qualquer homenagem a Villa-Lobos da parte do governo espanhol.

têm permitido uma atuação bastante intensa de difusão da música brasileira de concerto e um suporte a nossos melhores compositores do passado e do presente.

E agora os Senhores e as Senhoras me perguntarão: que base tenho para afirmar que Villa-Lobos era mesmo de origem espanhola? Embora esse fato seja amplamente conhecido nos meios musicais brasileiros, só tivemos a confirmação mesmo em 1994, quando a Academia Brasileira de Música decidiu ouvir parentes e amigos contemporâneos do compositor, em um esforço para preencher as lacunas de sua biografia antes que eles desaparecessem também. A comissão nomeada para esse fim, integrada por Turibio Santos, então diretor do Museu Villa-Lobos, a pesquisadora Maria Augusta Machado, especialista na vida do compositor, e quem vos fala, que convivi com o compositor e fui o autor do primeiro livro publicado sobre o mestre.

Portanto, a origem espanhola e andaluza da família, que veio para o Brasil na primeira metade do século XIX, não é mais objeto de dúvidas. Provinham de uma pequena aldeia andaluza chamada Villalobos, sem hífen. Segundo informação do embaixador Jaime Villa-Lobos, sobrinho do compositor, seus antepassados teriam viajado da Espanha para a região do Caribe, provavelmente Cuba, então colônia espanhola, e de lá se transferiram primeiro para Belém do Pará, em meados do século XIX, depois para o Rio Grande do Sul e para o resto do país. Destarte, a origem espanhola e andaluza da família não é mais objeto de dúvidas. Causa espécie, portanto, que a Espanha, sempre tão ciosa da *hispanidad*, não tenha reivindicado Villa-Lobos como seu ilustre filho.

Curiosamente, houve um vínculo direto de Heitor Villa-Lobos com o Instituto Brasileiro de Cultura Hispânica: o Dr. Octacílio Braga, que teve a honra de presidir esta entidade na primeira metade dos anos noventa. Bem antes disso, Octacílio fora um colaborador direto do compositor no Conservatório Nacional do Canto Orfeônico, criado por Villa-Lobos em 1942, e que por ele foi dirigido durante algum tempo, logo após o falecimento do maestro. A comissão anteriormente citada ouviu-o aqui no próprio Instituto de Cultura Hispânica e ele nos relatou sua convivência com o compositor, além dos últimos momentos da vida do mestre. Depois, o Dr. Braga foi diretor do Departamento de Ensino Extra-Escolar do Ministério da Educação e Cultura, cargo dos mais elevados do MEC na época. Octacílio Braga foi também o organizador do Museu Villa-Lobos, criado pelo Ministro Clóvis Salgado, em 1960. Octacílio faleceu poucos meses após a entrevista conosco e seu depoimento nos foi muito útil, revelando pormenores pouco conhecidos da fase final da vida do mestre.

Villa-Lobos esteve na Espanha várias vezes. Lembro-me com certeza de que ele mesmo me contou haver dirigido concertos sinfônicos em Madri e Barcelona no

final dos anos trinta, durante sua segunda estada em Paris. Infelizmente, nos arquivos do Museu Villa-Lobos não foram encontrados programas de concertos dessa época. Pesquisando em períodos mais recentes, foi possível encontrar três programas: dois de Barcelona e um de Madri, em datas não consecutivas ou próximas. O primeiro desses concertos ocorreu a 06 de maio de 1949, no Palácio de la Música de Barcelona. Esteve ele à frente da Orquestra Municipal de Barcelona com o seguinte programa: uma suíte de Jean Philippe Rameau e duas obras suas: a *Bachiana Brasileira nº 8* e o bailado *O Papagaio do Moleque*. A escolha do programa foi bem curiosa, primeiro porque nunca li ou ouvi dizer que ele tivesse regido em algum lugar essa peça do importante compositor clássico francês Rameau. Em segundo lugar, me pergunto por que terá ele escolhido uma de suas peças de menor importância, como *O Papagaio do Moleque*, para apresentá-la perante um público seletivo e exigente como o de Barcelona? Enfim, essa era uma de suas esquisitices e talvez ele tivesse desejado sentir como essa peça soava em concerto e avaliar a reação do público catalão a essa obra.

O segundo concerto, cujo programa encontrei no Museu Villa-Lobos, aconteceu no Gran Teatro del Liceo, também em Barcelona, a 08 de março de 1953, em um festival de música sul americana. Na mesma noite foi apresentado também o bailado *Imbapara*, de Lorenzo Fernández, outro grande músico brasileiro de origem espanhola. Villa-Lobos escolheu para esse concerto duas obras importantes: o *Choros nº 6* e o concerto para piano e orquestra *Momo Precoce*, tendo por solista o pianista espanhol Ramón Castillo. O Museu não tem registro das críticas dos jornais locais de Barcelona, mas imagino que o concerto deva ter sido um sucesso.

Finalmente, o terceiro concerto dirigido por Villa-Lobos na Espanha que pudemos levantar, desta vez em Madri, ocorreu a 03 de fevereiro de 1958, no Instituto Nacional de Bellas Artes, em uma série dedicada aos grandes virtuosos do violoncelo. Curiosamente, o programa nada teve de brasileiro e o compositor apresentou obras de Mozart, Lalo e Sergei Prokofiev. Esse concerto foi um dos últimos por ele dirigidos na Europa, pois no ano seguinte, a 17 de novembro de 1959, veio ele a falecer aqui no Rio de Janeiro.

No entanto, a prova de que ele era muito conhecido na Espanha é que lá foram publicados dois livros sobre a sua obra: o primeiro, um pequeno tomo de divulgação, de autoria de Pedro Machado de Castro, editado pelo Círculo de Bellas Artes de Madri. Muito mais importante é a biografia de Villa-Lobos, escrita por Eduardo Storni, maestro argentino radicado na Espanha, que contém boa documentação e análise da obra do mestre. Seu livro foi publicado com ilustrações pela prestigiosa editora Espasa Calpe, de Madri, em 1987, no ano do centenário de nascimento do mestre. Eis um exemplar desta obra, que tenho o prazer de oferecer à biblioteca do Instituto Brasileiro de Cultura Hispânica.

Existem, aliás, outros livros em língua espanhola sobre o compositor brasileiro, como a biografia de Eurico Nogueira França, publicada pelo Museu Villa-Lobos, em 1973. Em 1989, a Organização dos Estados Americanos promoveu em Washington um concurso de monografias sobre Villa-Lobos, que teve por vencedor um excelente livro de Gérard Béhague. Concorreram a esse concurso numerosos candidatos com textos em língua espanhola, alguns deles de bastante mérito. Conheço bem esse concurso, pois me coube a honra de presidi-lo. Em 1987, foi publicada em Bogotá uma edição espanhola da minha biografia do mestre, de forma um pouco condensada, em co-produção com a editora mexicana Siglo 21. Seu título foi um pouco diferente: *Hector Villa-Lobos y el nacionalismo musical brasileño*. Ofereço também um exemplar dessa pequena obra à biblioteca do Instituto. Na Argentina, país onde Villa-Lobos era muito querido e que visitou várias vezes, fora publicado em 1954 um livro coletivo sobre a música brasileira contemporânea, em idioma castelhano, que contém um longo capítulo sobre Villa-Lobos de minha autoria.

Quando pesquisava no Museu Villa-Lobos os programas de Villa-Lobos na Espanha, tive em mãos duas gravações que me surpreenderam. Feitas recentemente por duas novas orquestras sinfônicas da Espanha, cuja existência eu nem conhecia: o primeiro CD contém uma gravação do *Concerto nº 2 para violoncelo e orquestra* e também a *Fantasia para cello e orquestra*, ambos de Villa-Lobos, interpretados por Antônio Menezes e a Orquestra Sinfônica da Galícia, dirigida por Victor Pablo Perez. O segundo CD é da Orquestra Sinfônica de Tenerife, que interpretou a *Sinfonia nº 10*, de Villa-Lobos, escrita expressamente para comemorar o IV Centenário da Fundação de São Paulo em 1954. Essas três obras de Villa-Lobos são raramente ouvidas e o notável é que essas gravações não vêm de Madri ou Barcelona e sim da Galícia e das Ilhas Canárias, na costa da África.

Mas, afinal, o que representa Villa-Lobos no século XXI, no panorama mundial da música? Não só ainda resta muito dele no mercado musical internacional, 47 anos depois de sua morte, como também seu prestígio mundial nada parece ter sofrido. A prova é que os direitos autorais de suas obras só têm aumentado. Os catálogos internacionais de CDs continuam relacionando dezenas de gravações recentes. Todas as suas sinfonias estão sendo gravadas pela Orquestra Sinfônica de Stuttgart, na Alemanha, a série das *Bachianas Brasileiras* foi gravada várias vezes no exterior, e toda a sua obra para violão está também gravada pelos melhores solistas. Grandes cantoras como Bidu Sayão, Kiri Te Kanawa, Teresa Berganza, Anna Moffo, Victoria de los Angeles, Galina Vishnievskaya, Jennie Tourel e outras gravaram as peças vocais de Villa-Lobos. Regentes notáveis como Kurt Masur, Lorin Maazel, Daniel Barenboim, André Previn, Lopez Cobos e outros também o fizeram. Entre as orquestras, saliento a Filarmônica de Londres, a Orquestra Mundial, os violoncelistas da Filarmônica de Berlim,

a Orquestra de Câmara de São Petersburgo, a Orquestra Nacional da França, a Filarmônica de Colônia, na Alemanha, a Orquestra Sinfônica de Hong Kong que realizaram gravações notáveis. Intérpretes famosos como Rostropovich, John Williams, Narciso Yepes, Julian Bream e outros gravaram peças de Villa-Lobos, que continuam nos catálogos. Levantamento recente feito pelo Museu Villa-Lobos registrou mais de mil gravações em discos de acetato e em CDs.

No tempo em que representei o Brasil em Berlim, fiz boa amizade com o famoso maestro Herbert von Karajan e certa vez lhe perguntei por que ele não gravara obras de Villa-Lobos com a Filarmônica de Berlim. Karajan fixou-me bem nos olhos e disse: você conhece a gravação das *Bachianas Brasileiras* pela orquestra de violoncelos da Filarmônica de Berlim? Quem foi que planejou e aprovou essa gravação? Aí está a minha resposta, disse Karajan.

Em matéria de biografias, tem sido notável a proliferação do que poderíamos chamar de coleção vilalobiana. Desde o aparecimento do primeiro livro sobre Villa-Lobos, de minha autoria, em 1948, foram publicados 76 livros de vários formatos. Em idioma espanhol, cinco livros; em francês, sete livros; em alemão dois livros, em inglês, treze livros; em italiano, um livro; em russo, uma edição pirata da minha biografia traduzida do francês; e, finalmente, em finlandês, um livro, o maior de todos com mais de 500 páginas. Minha biografia já teve doze edições, das quais sete no exterior. São pouquíssimos na história mundial da música os compositores estudados com tanta frequência e é supérfluo salientar que quase todos os dicionários e enciclopédias de música no Brasil e no exterior contêm um verbete maior ou menor sobre a obra de Villa-Lobos.

Os festejos do centenário de nascimento de Villa-Lobos em 1987 foram numerosos no Brasil e no exterior. Além das “Semanas Villa-Lobos” realizadas anualmente pelo Museu que leva o seu nome, foram publicados diversos livros, apareceram numerosas gravações aqui e no estrangeiro. O Conselho Internacional da Música da UNESCO, em Paris, como já relatei, decretou o ano de 1987 como “Ano Villa-Lobos” e a cidade de Bach, Leipzig, homenageou o mestre das Bachianas com dois notáveis concertos sinfônicos, repetidos em Berlim. Em Nova York, foi rerepresentada a opereta *Magdalena* em versão de concerto, que mereceu longo comentário elogioso da importante revista “The New Yorker”. No Brasil, foi organizado um importante concurso de música para violão pelo Museu Villa-Lobos, que também efetuou a montagem do bloco carnavalesco do início do século, “Sodade do Cordão”, nos moldes realizados por Villa-Lobos nos anos trinta. Outros feitos de relevo alusivos a Villa-Lobos foram o excelente programa para televisão intitulado “O Índio de Casaca” e, um pouco mais tarde, o filme de Zelito Viana sobre a vida do compositor, que obteve moderado sucesso.

Em 1999 foi realizado em Paris, organizado pelo Instituto Finlandês da França, um simpósio sobre Villa-Lobos para comemorar os 40 anos de seu falecimento, o qual contou com a presença de diversas personalidades musicais internacionais e produziu textos de considerável interesse musicológico.

Lamentavelmente, durante os festejos do centenário, soou uma nota dissonante em relação à personalidade de Villa-Lobos: alguns elementos mal informados tentaram denegri-lo com acusações de que, nos anos 30 e 40, não só ele teria sido dócil com os dirigentes da ditadura Vargas, como também até endossado textos escritos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda/DIP em matéria de educação musical, apoiando os desígnios da ditadura. No entanto, todos os músicos e musicólogos que o conheceram pessoalmente foram unânimes ao apontar o caráter apolítico de Villa-Lobos. Os gênios são egoístas e desejam realizar sua obra a qualquer preço. Se o tribunal de Nuremberg, que julgou os nazistas no pós-guerra, perdoou por unanimidade a Herbert von Karajan, membro registrado no partido nazista não só na Áustria como também na Alemanha, e que dirigiu concertos em Berlim sob os bombardeios dos aliados, parece-me excessivo o rigor desses democratas brasileiros que querem banir Villa-Lobos da memória nacional. Não esqueçamos que ao lado do eficiente Ministro da Educação e Cultura de Getúlio Vargas, Gustavo Capanema, estiveram Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemayer, Cândido Portinari, Manuel Bandeira e outros luminares da esquerda. Por que então só atacar a Villa-Lobos?

A comissão da Academia Brasileira de Música que entrevistou os parentes e amigos contemporâneos de Villa-Lobos, em 1994, para tentar preencher as lacunas de sua biografia abordou com insistência a questão de sua atuação política. Todos os entrevistados foram unânimes em não atribuir qualquer motivação política em favor do Estado Novo, de Getúlio Vargas. Não têm fundamento, portanto, as especulações de que Villa-Lobos teria tido tendência para o fascismo. Ele queria apenas fazer música e aumentar sua popularidade pessoal com as grandes concentrações orfeônicas de São Paulo e do Rio de Janeiro. As relações de Villa-Lobos com Getúlio Vargas eram cordiais, mas sempre foram cerimoniosas e distantes.

Uma palavra final de agradecimento ao Dr. Sousa Brasil, presidente do Instituto Brasileiro de Cultura Hispânica, pela sua feliz iniciativa de organizar esta cerimônia. Villa-Lobos era um entusiasta da Espanha e da música espanhola, foi amigo de vários grandes músicos espanhóis, como Andrés Segóvia e, portanto, merece esta homenagem.

Palestra pronunciada no Instituto de Cultura Hispânica do Rio de Janeiro, a 22 de novembro de 2006

## Olívia Penteado e Villa-Lobos

Na primeira metade do século XX reinavam em nossas grandes cidades alguns ricos patronos das artes, que tinham o hábito de abrir, semanalmente, os salões de suas luxuosas residências para convidar os amigos, oferecer concertos ou recitais de poesia, e exhibir objetos de arte recentemente adquiridos. Esses patronos e patronesses rivalizavam entre si no apoio a jovens artistas de talento, o que exaltava a sua vaidade, mas beneficiava também, por vezes decisivamente, a afirmação de novos talentos nacionais. Nos anos vinte e trinta dominavam quase sozinhas duas grandes damas: Olívia Guedes Penteado, em São Paulo, e Laurinda Santos Lobo, no Rio de Janeiro.

A respeito do salão de D. Olívia, o grande Mário de Andrade recorda como certas mulheres da elite paulistana tornaram-se promotoras da produção artística local e exerciam influência por vezes decisiva:

“E conto entre as minhas maiores venturas admirar essa mulher excepcional que foi D. Olívia Guedes Penteado. A sua discrição, o tato e a autoridade prodigiosos com que ela soube dirigir, manter, corrigir essa multidão heterogênea que se chegava a ela, atraída pelo seu prestígio – artistas, políticos, ricos, cabotinos – foi incomparável”.

Mário de Andrade recorda com muita graça, em *O Turista aprendiz*, a longa viagem de dois meses que fizeram juntos à Amazônia, em 1925, no maior desconforto dos navios gaiola. Chegaram até as cidades limítrofes do Peru e da Bolívia e o escritor descreve muito bem as reações e atitudes da grande dama paulistana, fazendo-lhe um belo retrato de suas qualidades tão generosas. Na página 69, Mário se refere à D. Olívia como a “rainha do meu coração”...

Olívia Guedes Penteado era uma legítima “baronesa do café”, descendente de “rudes desbravadores de terras, mais tarde enriquecidos com o *boom* do café”, definição de Jayme da Silva Telles. Talvez para compensar a prematura perda de seu marido, Ignácio Penteado, no final dos anos dez, D. Olívia ligou-se a importantes artistas paulistas, como Anita Malfatti, e a escritores notáveis, como Mário de Andrade, mas passava também largas temporadas em Paris, onde possuía um apartamento. Lá adquiriu uma excelente visão da arte moderna, fez-se amiga de Blaise Cendrars, que a visitou em São Paulo, comprou peças valiosas que foram ornamentar sua belíssima residência paulistana, na Rua Conselheiro Nébias, construída em 1925 e decorada por Lasar Segall em estilo cubista. D. Olívia era proprietária também da Fazenda Santo Antônio, onde recebia amigos políticos, artistas e literatos, entre os quais Villa-Lobos e Francisco Mignone, que

então começava a fazer sucesso com sua ópera *O Contratador de diamantes* (1923). Naquele famoso “Pavilhão Moderno”, ela teve até oportunidade de oferecer uma grande recepção em homenagem ao então Príncipe de Gales, depois rei Eduardo VII da Inglaterra, que renunciaria ao trono por amor, tornando-se Duque de Windsor. No entanto, D. Olívia era uma “anti-esnobe por excelência”, no dizer de seu neto, e ela teria sabido enfrentar “com simplicidade os preconceitos e o provincianismo da sociedade paulista, que ela mesma frequentava”.

Por acaso, Olívia e Laurinda Santos Lobo contribuíram bastante para o sucesso da carreira de Heitor Villa-Lobos e o ajudaram em momentos cruciais. Outros colaboradores deste empreendimento cultural já debuxaram muito bem a personalidade e a vida de Olívia Guedes Penteado, nascida em 1872, e, destarte, vou limitar-me a comentar sua proveitosa associação com o grande compositor carioca, que conheci de perto na época em que eu escrevia a sua primeira biografia, em 1946 / 47. Em nossas conversas durante vários meses, o Villa mais de uma vez referiu-se à D. Olívia com muito carinho e gratidão.

Eles teriam se conhecido pessoalmente em fevereiro de 1922, em São Paulo, por ocasião da realização da Semana de Arte Moderna. Quem assegurou a participação de Villa-Lobos naquele famoso certame cultural foi Paulo Prado, grande amigo de Olívia. O próprio compositor contou-me, em 1946, que teve conhecimento do projeto da “Semana” por Graça Aranha e Ronald de Carvalho, que foram à sua casa para expor o plano e pedir-lhe a sua participação. O Villa ficou encantado com a proposta de organizar a parte musical da “Semana”, pois isso coincidia com as ideias que vinha defendendo há anos. Havia, porém, um empecilho sério: não dispunha de meios financeiros para a viagem e sua permanência em São Paulo, por cerca de duas semanas. Dias depois os dois amigos voltaram a procurá-lo, mas desta vez em companhia de Paulo Prado, que viera ao Rio expressamente com esse propósito.

Villa-Lobos já fizera um esboço de programa de vários concertos e lhes havia preparado um orçamento para contratar músicos e solistas, além de outras despesas, como o transporte de instrumentos e reserva de hotéis. Esses orçamentos foram aprovados sem hesitação por Paulo Prado. Com carta branca para a parte musical, Villa-Lobos organizou cinco programas de concertos, com várias primeiras audições, embora ele nada de novo tenha escrito especialmente para a “Semana”. Na realidade, não havia tempo para isso e limitou-se a terminar a série de *Epigramas*, para soprano e piano, sobre poemas de Ronald de Carvalho.

O sucesso da parte musical daqueles acontecimentos artísticos no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922, é do conhecimento de todos e não vou me

demorar em mais comentários. O que não me foi possível provar foi a eventual participação de D. Olívia no financiamento da “Semana” e, em especial, dos programas do setor musical. No entanto, como os grandes patronos culturais de São Paulo agiam conjuntamente, pelo menos em acontecimentos de grande porte como aquele, não me parece ousado afirmar que ela tenha cooperado para cobrir parte dos gastos, tanto mais que era amiga do conselheiro Antônio Prado e de Paulo Prado, dois dos principais organizadores daquele evento que marcou época.

Nesse período em que Villa-Lobos esteve em São Paulo, em fevereiro de 1922, é provável que ele tenha tido oportunidade de conhecer pessoalmente D. Olívia e, até mesmo, de frequentar sua residência. Podemos chegar a essa conclusão, pois já no início do ano seguinte, em 1923, por ocasião da campanha realizada por diversos patronos que se uniram para tornar possível a viagem de Villa-Lobos a Paris, é sabido que D. Olívia prestou valiosa colaboração financeira. Se ela não o conhecesse bem desde o ano anterior em São Paulo, seria improvável que ela tivesse concedido importante ajuda financeira a um músico carioca, por mais talentoso que fosse se não o conhecesse pessoalmente. Entretanto, consta que ela só passou a interessar-se mais por arte e pelos artistas brasileiros durante sua estada em Paris, em 1923, quando conheceu Tarsila e iniciou com ela uma amizade duradoura e estreita. Minhas longas conversas com Villa-Lobos ocorreram 55 anos atrás, em 1946 / 47, mas se minha memória não está falhando, recordo-me bastante bem da sincera simpatia e admiração que o compositor demonstrou por ela. Acredito que D. Olívia realmente contribuiu para as despesas da “Semana”, mesmo que seu nome não tenha aparecido em alguma lista de doadores, pois é sabido que, habitualmente, ela pedia anonimato para suas doações. Ela não teria desejado abrir um flanco para incômodos pedidos de auxílios financeiros.

Diversos amigos do Rio e de São Paulo colaboraram para o êxito dessa primeira viagem de Villa-Lobos a Paris, em 1923. Foram eles: Arnaldo e Carlos Guinle, Graça Aranha e Laurinda Santos Lobo, do Rio de Janeiro, e Paulo Prado, o conselheiro Antônio Prado e Olívia Guedes Penteadó, de São Paulo. Disse-me Villa-Lobos em 1946: “Eram tantos que, de gota em gota, me enchiam o papo”...

Esse auxílio financeiro de D. Olívia àquela viagem foi amplamente recompensado pelo compositor, que escreveu em Paris, em 1923, uma de suas obras mais importantes e mais refinadas de seu catálogo, o *Noneto*, para conjunto de câmara e coro feminino, e a dedicou à sua protetora paulista.

No entanto, esse auxílio não seria constante, pois no ano seguinte, em 1924, as subvenções rarearam e o Villa se lamentava em carta de Paris: “D. Laurinda e o nosso Arnaldo Guinle responderam adequadamente aos meus pedidos, mas os

outros se mantiveram absolutamente calados. Não sei por quê.” Podemos assim concluir que D. Olívia não quis ou não pôde ajudar Villa-Lobos nessa segunda oportunidade, em 1924. Isso viria a ocorrer pouco depois, em 1925, quando Villa-Lobos veio dirigir três concertos sinfônicos em São Paulo.

Datada de 05 de março de 1924, aniversário do Villa, o Museu Villa-Lobos tem em seus arquivos uma carta de próprio punho de D. Olívia escrita ao maestro do Rio de Janeiro, em tom bastante familiar e até mesmo carinhoso, cujo saboroso texto se segue em transcrição ligeiramente incompleta:

“Rio de Janeiro, 05 de março de 1924. Villa-Lobos, meu grande amigo. O que estará pensando deste meu longo silêncio? Se eu lhe dissesse que tudo aqui e a todo instante faz-me lembrar o nosso grande Carnaval? Estou certa que acredite e não preciso justificar a minha grande falta de não ter escrito até agora. Estou vendo nesses olhos que sabem ser terríveis e carinhosos quando querem, estou vendo uma profunda expressão de indulgência e em seguida um gesto até os lábios que perdoa tudo... Engano-me? Pelas suas cartas, calculo que deve estar hoje em Lisboa. Estará satisfeito?

Vim passar o Carnaval aqui, o impressionante carnaval do Rio, com o Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila e vimos a ver carnaval pitoresco do povo. Fomos a Cascadura, Madureira, Jacarepaguá... Passando ao lado do morro da Favela paramos algum tempo e olhei quase com ternura aquele espetáculo único das negras embaianadas de cores vistosas, que subiam e desciam os degraus toscos do morro. Aqueles casebres miseráveis tomaram um aspecto de festa e tudo parecia tomar parte no carnaval. E eu pensava num carnaval grande, muito grande e imensamente profundo pela concepção, cheio de cores vivas, de mistério, resumindo a tragédia da humanidade. O Cendrars está encantado e deslumbrado com tudo que tem visto neste nosso Rio deslumbrante de beleza.

Villa-Lobos, não calcula o meu grande prazer com a notícia do concerto de 09 de abril. Fico ansiosa por notícias e espero agora ver confirmada a verdade da qual nunca duvidei. Hoje à noite volto para São Paulo e de lá escreverei uma longa carta. Saudades com toda a sinceridade da amiga, Olivia G. Penteadó.”

No ano seguinte, já de volta da França, onde não conseguiu manter-se, apesar de haver obtido alguns êxitos importantes, Villa-Lobos foi convidado expressamente por Olivia Guedes Penteadó e por Paulo Prado a realizar três concertos sinfônicos na capital paulista. Consta que nessa estada em São Paulo, o Villa frequentou amiúde a casa de D. Olívia que, inclusive, convidou-o e à sua mulher Lucila, a passar temporada em sua fazenda Santo Antônio, no interior

paulista. Aí ele se divertiu bastante em fabricar pipas (papagaios, como se diz no Rio) e a fazê-los voar bem alto, levando seus sonhos de sucesso para o espaço. Lá ele ensinou aos filhos e netos de D. Olívia a fabricar e soltar pipas, de que eles se recordam com carinho até hoje. Nessa época, Villa-Lobos dedicou à D. Olívia também a canção *Tempos atrás*, em testemunho do seu apreço e gratidão a ela. Isso além do maravilhoso *Noneto*, já mencionado.

Em 1927, Villa-Lobos fez nova investida para conquistar Paris e desta vez obteve plena consagração em seus concertos na Sala Pleyel. O apoio de Arnaldo e Carlos Guinle, que lhe emprestou o apartamento que possuía na Place Saint Michel, à beira do rio Sena e em local elegante de Paris, foi essencial. Qual foi o papel da patronesse D. Olívia nessa segunda arrancada para o sucesso do grande compositor brasileiro? Tampouco nos foi possível apurar com pormenores, mas encontramos uma referência à sua protetora em carta de Villa-Lobos de Paris, datada de 24 de fevereiro de 1930 e dirigida a Arnaldo Guinle. Escreveu ele ao industrial carioca relatando que adquirira por 12.000 francos um piano Gaveau, modelo *Grand*, por encomenda de D. Olívia Penteado. Observava, porém, que dessa soma deveria ser deduzida a soma de dois contos de reis, que ela poderia dar ao violinista belga Maurice Raskin para que ele pudesse regressar a Paris. Não tenho o texto português dessa carta, pois a li em inglês no livro de Lisa Peppercorn *The Villa-Lobos Letters* (Toccat Press, Londres, 1994). A mesma autora, em sua biografia de Villa-Lobos publicada pela Ediouro, em São Paulo, em 1998, incluiu como ilustração nessa obra uma bela fotografia de página inteira de D. Olívia Guedes Penteado, o que parece demonstrar o papel significativo que ela representou na consolidação da carreira do compositor.

Se não ficou provada qualquer ajuda durante a segunda estada de Villa-Lobos em Paris, um fato é certo: ela o convidou a realizar uma série de concertos sinfônicos em São Paulo, em 1930. Nessa época o compositor não podia prever que, ao deixar a capital francesa em meados de 1930, se fixaria definitivamente no Brasil. Acolheu-o em São Paulo uma cidade agitada pelo movimento revolucionário que se venceria em outubro, com a ascensão ao poder de Getúlio Vargas. A temporada musical ressentia-se da efervescência política e Villa-Lobos não pôde realizar todos os concertos previstos.

No ínterim, impressionado pelo descaso com que a música era tratada nas escolas brasileiras, ele apresentou à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo um memorando, no qual esboçou um plano de educação musical a nível estadual. Nessa época Villa-Lobos estava em frequente contato com sua amiga Olívia Penteado, que se entusiasmou com suas ideias e organizou em sua residência um encontro com o Dr. Júlio Prestes, então Presidente do Estado de São

Paulo e candidato à Presidência da República. O músico foi tão eloquente na apresentação de seu plano de educação musical que Prestes se comprometeu a adotá-lo a nível nacional. Ele foi eleito, mas não chegou a tomar posse, devido ao golpe militar de Getúlio Vargas.

No 10º volume da série *Presença de Villa-Lobos* (Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1977, página 180), o maestro e compositor Walter Burle-Marx conta curioso episódio, ocorrido em casa de D. Olivia, que passo a reproduzir:

“Previamente, em 1930, num encontro em casa de D. Olivia Penteado, em São Paulo, dissera-me Villa-Lobos que tinha vergonha de ter nascido no Rio de Janeiro e que nunca mais aqui pisaria. Ele tinha se desentendido com os músicos do Centro Musical, que dizia tinham sido descorteses com ele. Falei-lhe que o faria voltar ao Rio e que levaria várias de suas músicas em meus concertos. E foi o concerto em que apresentei as três *Danças africanas*, de Villa-Lobos, que o Presidente Getúlio Vargas veio assistir”.

Terminava o ano de 1930 e a Revolução estava vitoriosa. Desalentado, Villa-Lobos já pensava em regressar a Paris quando um oficial bateu-lhe à porta, convidando-o a comparecer ao Palácio dos Campos Elísios, a fim de debater com o Interventor no Estado de São Paulo, coronel João Alberto Lins de Barros, o seu plano de educação musical. Recordo que João Alberto era homem de fina sensibilidade musical, pianista, e os dois não tardaram a se entender. Mas quem teria chamado a atenção do Interventor para Villa-Lobos? Não tenho a prova, mas o próprio Villa-Lobos acreditava que foi D. Olívia, quem, com suas excelentes relações sociais e políticas na capital paulista, motivaria o importante político para buscar aquela entrevista tão promissora. Afinal de contas, que outro *pistolão* possuía Villa-Lobos para atingir tão altas esferas políticas?

Essa nova amizade com o coronel João Alberto teria notável repercussão no futuro da carreira do maestro, pois dali surgiram suas famosas atividades no terreno do ensino do canto coral, primeiro em São Paulo e depois no Brasil inteiro. A primeira missão de Villa-Lobos foi realizar uma turnê artística pelo interior do Estado de São Paulo, a fim de chamar a atenção para a música clássica. Foram 54 concertos nas principais cidades do Estado e nos quais participaram entre outros, as grandes pianistas Guiomar Novaes e Antonieta Rudge. Ao regressar à capital paulista, Villa-Lobos dedicou-se à implementação de seu plano de educação musical e aceitou a incumbência do Interventor para organizar a Superintendência da Educação Musical e Artística/SEMA.

Dois anos depois, João Alberto seria incansável em seu apoio aos projetos de Villa-Lobos, que os debateu com o Presidente Vargas, com o Ministro da

Educação e Cultura, Gustavo Capanema, e com o prefeito do Rio de Janeiro, Dr. Pedro Ernesto. Daí resultaria a criação do Conservatório Nacional do Canto Orfeônico e a realização das grandes concentrações orfeônicas de até 40.000 crianças na capital federal. Não esqueçamos, porém, que, atrás deste empenho pessoal de João Alberto, estaria a grande *hostess* Olívia Guedes Penteado, sempre a velar pelo seu ilustre e já famoso amigo.

Infelizmente, D. Olivia deixou-nos muito cedo, em 1934, com apenas 62 anos de idade. Dois anos antes, temos ainda uma carta dela a Villa-Lobos, recomendando uma pianista, cujo original está guardado no Museu Villa-Lobos e que passo a reproduzir:

“São Paulo, 4 de abril de 1932. Villa-Lobos, meu prezado e grande amigo: Há quanto tempo estou sem notícias suas! Estarão no esquecimento seus amigos paulistas? Soube há poucos dias que você teve uma nomeação do governo para organizar o estudo da música nas escolas públicas. Nada mais justo com o seu merecimento Agora, o que desejo (ilegível) você está satisfeito e encaminhando bem a sua vida pelo lado pecuniário, como tanto merece, para a tranquilidade do seu trabalho artístico. Peço dar-me logo notícias dos seus projetos e trabalhos. Sou a amiga de sempre, desejando seguir de perto os passos do meu grande artista.

Recebi há poucos dias uma carta de uma pianista que já tive ocasião de conhecer aqui em São Paulo. Ela me pede uma apresentação, desejando uma nomeação de professora de música numa escola primária, dizendo que isso dependia somente do maestro Heitor Villa-Lobos. Esta moça é Herminia Rouband, tem bastante talento, é muito esforçada e tem muita vontade de trabalhar. Peço se está em suas mãos fazer por ela o que for possível. Ela se apresentará com um cartão meu.

Fico ansiosa à espera de carta sua, ou se preferir, uma telefonada. Pedi, há poucos dias, notícias suas à Casa Arthur Napoleão. Hoje me deram o seu endereço. Fiquei contente vendo que é sempre o mesmo: 10, Rua Dídimo.

Imensas saudades da Olivia G. Penteado”

Não sabemos se Villa atendeu ao seu pedido, mas ele não havia esquecido a sua grande amiga, em 1937, três anos depois de sua morte. De uma carta dirigida à D. Laurinda Santos Lobo ressalto as seguintes frases: “Na feliz luta pela educação cívica e artística em nosso Brasil, os nomes das minhas inesquecíveis amigas D. Laurinda Santos Lobo e D. Olivia Guedes Penteado serão sempre lembrados como as entusiastas mais genuínas da Arte Nacional”.

Capítulo do livro *No Tempo das Modernidades – D. Olívia Penteado, a Senhora das Artes*, Fundação Álvares Penteado. São Paulo, 2002. Obra coletiva.

## Villa-Lobos em Paris

*Villa-Lobos a Paris, un écho musical du Brésil*, de Anaïs Fléchet, editora L'Harmattan (Rue de l'Ecole Polytechnique, 5-7, Paris, 75003), 2004, 154 páginas. Resenha publicada na revista *Brasiliana* da Academia Brasileira de Música.

Chegou-me às mãos recentemente de Paris o livro de Anaïs Fléchet que focaliza as numerosas visitas de Villa-Lobos a Paris, sobretudo nos anos vinte do século passado. A autora fez uma pesquisa completa sobre esse período em jornais e revistas especializadas da época. Levantou nada menos de 140 artigos sobre Villa-Lobos na imprensa francesa, o que comprova a excelente repercussão de seus concertos e do convívio com personalidades musicais francesas e estrangeiras residentes em Paris. Também uma dúzia de livros sobre a vida musical na capital francesa menciona, com maior ou menor destaque, as obras ou a personalidade do compositor. O período de maior repercussão na França foi entre 1927 e 1930. Para os franceses, Villa-Lobos fez-lhes a revelação de um mundo sonoro novo.

Não quero tirar dos eventuais leitores interessados alguns saborosos episódios relacionados pela autora. Chamou-me especialmente atenção a página alusiva às relações entre Darius Milhaud e Villa-Lobos. Nas minhas entrevistas com Villa-Lobos, em 1946 e 1947, quando eu escrevia minha biografia do mestre, ele falou-me com entusiasmo de sua amizade com Milhaud, de como ele o introduziu nos meios musicais cariocas, como ele o levava a noitadas de música popular e, até mesmo, de macumba no Rio de Janeiro, entre 1917 e 1920. Fiquei assim na presunção de que ficaram amigos íntimos e sublinhei isso em meu livro. Ledo engano.

Pois, no presente livro da Sra. Fléchet, ela afirma que Villa-Lobos não teria impressionado absolutamente o compositor francês, que na época era o adido cultural da Legação da França, cujo chefe era nada menos do que o grande escritor Paul Claudel. A autora sublinha que no livro de memórias de Darius Milhaud, onde ele fala longamente sobre a sua estada no Brasil, há apenas duas referências ligeiras a Villa-Lobos: uma linha e meia em 1920 e três linhas em 1973. Confesso que isso foi uma surpresa para mim e tratei de mencionar este fato na 12ª edição da minha biografia.

Conversei a respeito com nosso maior especialista em Darius Milhaud, o musicólogo Manoel Corrêa do Lago, autor de vários textos importantes sobre a obra do compositor francês. Confirmou-me que, efetivamente, por algum motivo inexplicável, Villa-Lobos estranhamente parece não haver

convivido com Milhaud nas duas longas estadas em Paris, em 1923/1924 e 1927/1930. Ou tiveram alguma desavença desconhecida, ou talvez Milhaud tenha desenvolvido uma pontinha de ciúme pelo sucesso que Villa alcançara na França naquela época. O livro de memórias de Milhaud veio à luz em 1976.

No entanto, não posso esquecer que em 1946 e 1947 Villa-Lobos a ele se referiu com carinho nas entrevistas que teve comigo. Do mesmo modo, outro fato curioso ocorreu no início dos anos noventa. Estava eu em Paris e fui convidado a jantar na residência de Anna Stella Schic e Marcel Phillippot e lá encontrei a viúva de Milhaud, que repetidamente se referiu a Villa-Lobos com saudade e admiração. Como entender?

Em entrevista realizada pela mesma pianista Anna Stella Schic, em 1972, para o jornal “O Estado de São Paulo”, Darius Milhaud assim se expressou sobre Villa-Lobos:

“Conheci muito bem Villa-Lobos naquela época e continuamos amigos depois, durante todos os anos. Conheci-o quando tocava violoncelo em um cinema. Mostrou-me suas obras e já nessa época não se podia ficar indiferente à força de sua música e à sua personalidade marcante. Falei dele a Rubinstein quando veio ao Rio e foi nessa época que Rubinstein o procurou e que houve o encontro, que - pode-se dizer - foi memorável.”

O que teria acontecido entre os dois compositores na época em que ele concedeu a entrevista à Anna Stella, em 1972, e também quando suas memórias foram publicadas, em 1976, para que Milhaud se referisse a Villa-Lobos de maneira tão fria? É um enigma que seus estudiosos deveriam procurar resolver. Aí fica um desafio ao competente Manoel Corrêa do Lago...

O livro em apreço contém lista completa das obras de Villa-Lobos que foram interpretadas em Paris entre 1920 e 1930, reproduz longos artigos dos críticos musicais Florent Schmitt e Jules Casadesus sobre a obra do mestre, e inclui ampla bibliografia a respeito dele. Recomendo este livro sem reservas e sugiro até que a ABM agencie sua publicação em português, pois seria uma excelente contribuição para a rica bibliografia do seu patrono.

## A verdadeira história da *Floresta do Amazonas*

Se Carlos Gomes foi o maior compositor das Américas no século XIX, Villa-Lobos também foi o maior gênio musical do continente no século XX no Novo Mundo. Ainda hoje, quase 50 anos depois de sua morte em 1959, sua popularidade e sua importância mundial podem ser facilmente comprovadas, bastando um olhar para os catálogos internacionais de CDs. As maiores orquestras, os melhores conjuntos instrumentais e os solistas mais notáveis gravaram repetidamente peças de sua autoria. Durante recente visita a Berlim, encontrei à venda em uma boa casa de discos nada menos de 24 CDs com faixas contendo obras de Villa-Lobos.

A suíte da *Floresta do Amazonas* foi escrita por encomenda da Metro Goldwyn Mayer para servir de fundo musical para o filme *Green Mansions*, mas que afinal não foi aproveitada. O livro de memórias de Miklos Rozsa relembra o episódio:

“Villa-Lobos chegou com a música pronta dizendo que só ia ver o filme no dia seguinte. Aparentemente ninguém se deu ao trabalho de explicar-lhe as técnicas básicas do cinema. Perguntei-lhe: “Mas, maestro o que acontece se a música não sincronizar com o filme?” Villa-Lobos respondeu: “Nesse caso, é óbvio, eles terão de ajustar o filme à música”. Bem, não fizeram nada disso. Pagaram-lhe os US\$15,000.00 combinados e ele voltou para o Brasil”

Posteriormente, ele adaptou a partitura para uma suíte orquestral, com ou sem solista. As canções são as seguintes: *Cair da Tarde*, *Canção de Amor*, *Melodia Sentimental e Veleiros*, todas estreadas a 12 de julho de 1959, no Palissades Interstate Park, perto de Nova York, no último concerto público de Villa-Lobos, com a colaboração de Bidu Sayão. Dessas canções transborda um imenso lirismo, com ligeiro toque romântico pucciniano que encanta o ouvinte.

Não apresentam nenhuma novidade no estilo vocal do mestre, mas encantam o ouvinte. Quatro canções de amor, habilmente orquestradas, beneficiam-se muito, na gravação feita na época, da interpretação de Bidu Sayão, que saiu de sua prematura aposentadoria nova-iorquina para homenagear seus amigos Villa-Lobos e Dora Vasconcelos. A infinita magia de sua voz admirável, ainda fresca, emprestou especial encanto à série. *Veleiros* e *Cair da Tarde* recordam a atmosfera mística da *Bachiana nº 5*, que Bidu Sayão fez famosa mundialmente. *Canção do Amor* é uma sentida modinha com

acompanhamento bem-concebido, usando solo de violão em contraponto com a voz. A seresta *Melodia Sentimental* é talvez a menos feliz, mas também agrada muito. Curioso é que nas vésperas de sua morte Villa-Lobos voltou a utilizar efeitos vocais que recordam Puccini, sua velha admiração da mocidade, nos anos dez.

Uma boa definição do que representa a série da *Floresta do Amazonas* na música brasileira foi escrita pelo crítico musical paulistano Luís Roberto Trench:

“... é um imenso afresco que foi muito além da encomenda que a Metro Goldwyn Mayer lhe fez para o filme “*Green Mansions*”. É talvez a obra mais inspirada e equilibrada do mestre brasileiro – um jorro incontido e vital de riquíssima e fértil brasilidade e amor à natureza” (“O Dia”, de São Paulo, de 15 de abril de 1999).

## As *Bachianas Brasileiras*, nova gravação

A posição de Heitor Villa-Lobos na história da música brasileira é fundamental, pois a sua obra a divide em duas etapas. Ele foi o criador da música de caráter nacional no Brasil, baseada nas constâncias, ritmos e melodias folclóricas. Embora não tenha tido tempo para ensinar, sua música continua a ser um guia para todo jovem compositor brasileiro e sua influência persiste, mesmo entre os músicos de vanguarda.

Nascido em 1887, na cidade do Rio de Janeiro, de família de origem espanhola do lado paterno, Villa-Lobos foi um compositor controvertido desde muito jovem, porque além de fugir a algumas regras musicais conservadoras, ele utilizou em suas obras temas, melodias, ritmos e constâncias folclóricas brasileiras, o que era uma novidade no início do século XX. Polêmico em sua própria terra, ele conseguiu obter sucesso em Paris antes da 2ª Guerra Mundial e depois dela nos EUA. A partir dos anos 50, já era evidente que Villa-Lobos se havia tornado o compositor latino-americano mais famoso e mais interpretado no Primeiro Mundo e ainda hoje continua a ser um dos brasileiros mais conhecidos e respeitados no exterior.

A 05 de março de 1957, o prestigioso jornal “The New York Times” publicou um raro editorial em sua honra para festejar seus 70 anos. A França homenageou-o elegendo-o membro correspondente do Instituto de França. Na época, Villa-Lobos dirigia as principais orquestras do mundo e seus discos eram vendidos em todas as latitudes. Ao falecer em 1959, Villa-Lobos deve ter morrido consciente do reconhecimento internacional de sua grandeza como músico.

No ano do seu centenário em 1987, numerosas comemorações foram realizadas nos quatro cantos do mundo. O Conselho Internacional da Música da UNESCO considerou 1987 como o “Ano Villa-Lobos”, assim como 1985 fora o “Ano Bach”. O maestro Kurt Masur, então titular da orquestra do Gewandthaus de Leipzig e depois diretor da Filarmônica de Nova York, realizou dois concertos em Leipzig e outros dois em Berlim, no belíssimo *Schauspielhaus*, com as *Bachianas nº 1, 2 e 5* com imenso sucesso. Em 1988 foi encenada novamente na Broadway a opereta *Magdalena* com bastante êxito, a julgar pelo longo comentário publicado pela prestigiosa revista “The New Yorker”.

Já começaram a surgir, não somente no Brasil, mas também no exterior, sociedades de concertos, conservatórios, teatros, ruas, praças, edifícios e até aviões com o nome de Villa-Lobos. Não será isso a consagração? No Brasil o governo emitiu

no ano do centenário a nota bancaria de Cz\$500,00. Já foram publicados 71 livros dedicados ao estudo da vida e da obra de Villa-Lobos – pouquíssimos compositores modernos mereceram tanto interesse. Minha biografia do mestre, a primeira a ser publicada em 1948, já teve doze edições, seis delas no exterior, inclusive uma edição pirata em russo, que apareceu em Leningrado em 1977 sem o meu conhecimento. O Museu Villa-Lobos já relacionou mais de mil discos com música de Villa-Lobos, embora a maioria deles hoje esteja fora do mercado e já esgotado.

A série das nove *Bachianas Brasileiras* é um conjunto de obras inspiradas na atmosfera musical de Bach, considerado pelo autor como manancial folclórico universal, intermediário de todos os povos. Embora a composição das *Bachianas Brasileiras* signifique um pequeno recuo estético na obra de quem antes escrevera os avançados *Choros*, representa valiosa experiência de justaposição de certos ambientes harmônicos e contrapontísticos de algumas regiões rurais do Brasil ao estilo da Bach e, em especial, com a música dos chorões urbanos cariocas. A associação que Villa-Lobos realizou com a música de Bach poderá parecer estranha à primeira vista, mas isso se explica e por isso vamos começar por alguns comentários apropriados.

Segundo o musicólogo Arnaldo Senise, os chorões - antigos seresteiros urbanos do Rio de Janeiro - com quem Villa-Lobos conviveu na mocidade, faziam uma música toda contrapontada, com células melódicas e sucessões de intervalos que lembravam as obras de Bach. (...) Eles tinham a tendência de utilizar figuras rítmicas uniformes ou simétricas por longos períodos, o que é justamente a essência do contraponto. Villa-Lobos comentava que os chorões faziam esse tipo de música, produzindo livremente alguns efeitos bastante bizarros e exóticos. E como ele ouvira na infância a sua tia tocar Bach com frequência, acabou por fazer a associação entre os dois estilos aparentemente tão dispares. Mas de onde viria essa influência, se aquela gente tão simples certamente não conhecia Bach?

Villa-Lobos foi sensível a tudo isso, pois reconhecia que a música nativa do povo brasileiro não podia se ajustar aos padrões da música erudita ocidental. Os contrapontos exóticos dos chorões, as escalas indígenas, certos cantos meio desafinados do Nordeste brasileiro não obedecem à afinação civilizada. (...) A polifonia da Idade Média, adotada por Bach e Villa-Lobos, nada mais é que a convivência de ritmos e de cantos com sentidos independentes, exprimindo a coexistência dos seres, cada qual perseguindo um destino próprio, mas todos governados por um princípio comum. A polifonia contrapontística era tão natural em Villa-Lobos como forma para expressar o Brasil, que ele utilizou o estilo polifônico de Bach em diversas obras e não somente nas *Bachianas Brasileiras*.

A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo/OSESP selecionou as *Bachianas Brasileiras nº 2, 3 e 4* para esta gravação, pois estas obras são bem representativas do compositor e atestam plenamente essa feliz associação de estilos, que hoje em dia, graças à sua já notável divulgação, parecem aceitas a nível mundial.

A *Bachiana nº 2*, para orquestra de câmara, foi escrita em 1930 e apresentada em Veneza, com sucesso, oito anos mais tarde. Logo no primeiro movimento, o prelúdio, temos um retrato feliz do capadócio, figura popular do Rio antigo, que se nos apresenta gingando, sinuoso, num *adágio*. A *ária* (*Canto da nossa Terra*), que possui o ambiente sonoro dos candomblés e das macumbas, e a *dança* (*Lembrança do Sertão*), com a sua vistosa melodia no trombone, se afastam bastante da atmosfera bachiana, apesar da progressão dos baixos modulantes nesse último tempo. A *toccata* final, mais conhecida por *Trenzinho do Caipira*, é uma encantadora peça descritiva das impressões de uma viagem nos pequenos trens do interior do Brasil. Villa-Lobos, nessa joia musical, não quis descrever simplesmente uma locomotiva em marcha, mas fazer uma obra brasileira, emprestando-lhe delicada melodia nacional. O *Trenzinho do Caipira* é hoje uma das peças mais conhecidas e aplaudidas de Villa-Lobos, havendo sido gravado várias vezes no Brasil e no exterior.

A *Bachiana Brasileira nº 3*, para piano e orquestra, dedicada à Mindinha, a segunda esposa de Villa-Lobos, se inicia por um *Ponteio*, com uma frase larga, em *adágio*, quase em forma de recitativo, a cargo do piano. Ao mesmo tempo se esboça outra melodia no grave, delineada pela orquestra e em contraponto com o piano solo, criando um ambiente bem próximo a Bach. A estrutura do segundo movimento, *Fantasia*, embora apresentada em forma de devaneio musical, tem a feição de uma *ária*, interrompida por acordes secos até o *piú mosso*, que introduz o segundo episódio, alegre e vivaz, onde se destaca o piano solo em brilhante virtuosismo. A *Ária* possui belo tema brasileiro, com simples contraponto, e a *Toccata* final deixa transparecer a atmosfera das danças populares da região nordeste do Brasil, sem se afastar demasiado do estilo do gênio de Leipzig.

A *Bachiana nº 4* teria sido composta entre 1930 e 1936, primeiramente para piano solo e instrumentada bem mais tarde. Curiosamente, a 1ª audição para piano solo só ocorreu em 1941, por José Vieira Brandão, ao passo que a *première* da versão orquestral aconteceu em 1942. Provavelmente, esta obra ficou em suspenso desde os anos 30 e Villa-Lobos só a terminou, ou a revisou, para a 1ª audição de 1941. Consta de quatro movimentos: *Prelúdio*, *Ária* (*Cantiga*), *Coral* (*Canto do Sertão*) e *Dança* (*Miudinho*). Com o tempo, a primeira e a terceira partes viriam a se divulgar muito, sobretudo o *Coral*, que é realmente notável – sereno e quase religioso – e nele encontramos algumas das mais belas páginas da

música brasileira. O *Miudinho* também agrada bastante. O caráter de dança se revela no desenho melódico em semicolcheias, irregularmente ritmadas, e uma melodia incisiva e vibrante, de puro sabor popular brasileiro, aparece a cargo do trombone. Aqui vemos referências diretas a Bach, graças a um insistente pedal gravíssimo, como o som de grande órgão.

Para os ouvintes e leitores brasileiros especialmente interessados em Villa-Lobos, sugiro a leitura da 12ª edição de minha biografia, revista e ampliada, publicada pela editora Francisco Alves, em 2004, intitulada *Villa-Lobos, o Homem e a Obra*. Outro livro recente sobre Villa-Lobos, publicado em 2003 pela Fundação Getúlio Vargas, do Rio de Janeiro, é de autoria de Paulo Renato Guérios, cuja leitura recomendo sem reservas. Sobre as *Bachianas Brasileiras* especificamente, foi publicado pelo Museu Villa-Lobos um excelente estudo de Ademar Nóbrega.

Recomendo as seguintes edições em idioma estrangeiro: em inglês, David P. Appleby – *Heitor Villa-Lobos, a Life*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland and London, 2002; Simon Wright – *Villa-Lobos*, Oxford University Press, 1991; Gerard Behague, *Villa-Lobos: the search of the Brazilian soul*, Texas University Press, 1992; Eero Tarasti – *Hector Villa-Lobos*, Mc Farland Publishers, Jefferson, North Carolina, 1995 (edição original em finlandês); em francês, Anna Stella Schic – *Villa-Lobos, Souvenirs de l'indien blanc*, Actes du Sud, Paris, 1987; em italiano, Vasco Mariz – *Heitor Villa-Lobos*, Editora Azzali, Parma, 1988; em espanhol, Eduardo Storni, *Villa-Lobos*, editora Espasa Calpe, Madri, 1988; em russo, Vasco Mariz, *Villa-Lobos*, Leningrado (São Petersburgo), editora Musyka, 1977.

Para os internautas, sugiro acessar o portal do Museu Villa-Lobos [www.ibase.org.br/~mvillalobos](http://www.ibase.org.br/~mvillalobos) para obterem uma relação atualizada dos CDs disponíveis no mercado internacional e uma lista dos editores das obras do compositor. Outra fonte de informações sobre Villa-Lobos é a Academia Brasileira de Música, herdeira da obra de Villa-Lobos, seu patrono e fundador. Seu portal é [www.abmusica.org.br](http://www.abmusica.org.br) e o e-mail é [abmusica@abmusica.org.br](mailto:abmusica@abmusica.org.br) A Academia reuniu notável Bibliografia Musical Brasileira, que relaciona todas as obras e estudos de mérito publicados sobre o mestre.

## David Appleby, o biógrafo de Villa-Lobos aos 80 anos

Apesar do mínimo apoio do governo brasileiro à divulgação da obra de Villa-Lobos no exterior, já foram publicados nada menos de 21 livros, de vários formatos em dez países diferentes: França, Inglaterra, Irlanda, Rússia, Suíça, Finlândia, Itália, Espanha, Estados Unidos da América e Colômbia, e nas seguintes línguas: inglês, francês, italiano, espanhol, russo, alemão e finlandês. O maior conjunto de livros publicados no exterior sobre Villa-Lobos foi em inglês (12 livros) e, em segundo lugar, em francês (6 livros). A biografia mais volumosa de Villa-Lobos foi publicada na Finlândia, de Eero Tarasti, com quase 600 páginas. Naturalmente, a qualidade dessas obras difere bastante e, em verdade, poucos desses livros analisam em profundidade as obras do compositor e avaliam sua real contribuição para a música contemporânea.

Um dos mais ilustres biógrafos de Villa-Lobos é David Appleby, norte-americano nascido em Belo Horizonte, MG, a 16 de outubro de 1925. Seu pai era um pastor metodista residente na capital mineira e o filho ficou marcado pelo local de nascimento e viria a dedicar boa parte de sua vida de musicólogo à música brasileira. David fez o curso secundário em Belo Horizonte, no Colégio Batista e foi aluno do Conservatório Mineiro de Música. Interessou-se, sobretudo, pelo piano e quando sua família regressou aos EUA, ele estudou com Egon Petri em São Francisco da Califórnia, com Bela Ney na Universidade de Indiana, com Carl Friedberg em Nova York e com Paul Katwijk, em Dallas.

Durante a 2ª Guerra Mundial, serviu na Marinha dos EUA e foi intérprete de japonês e português. Em 1946, David Appleby obteve o grau de “Bachelor of Arts” pela Universidade de North Carolina e o “Master of Arts”, pela Universidade de Metodista do Sul, em 1949. Como recitalista do piano, ofereceu numerosos concertos em Nova York, Dallas, Berkeley, Rio de Janeiro, Salvador e Brasília. Ofereceu diversas primeiras audições de obras de compositores brasileiros nos EUA e foi solista das orquestras sinfônicas de Houston, Forth Worth e Amarillo (Texas).

Nosso homenageado é um poliglota, pois além do inglês e do português, obteve títulos em francês, espanhol e japonês. David optou pela musicologia e pela carreira de professor. Recebeu nada menos de três bolsas da prestigiosa Fulbright Foundation para a realização de pesquisas. Como mestre, ensinou em várias universidades, a saber: Eastern Illinois, Texas Christian, Houston

Baptist College e Indiana University. Foi também professor visitante da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Em 1977 participou de um painel no famoso Kennedy Center, de Washington, sobre a vida e a obra de Villa-Lobos, em colaboração com Arminda Villa-Lobos e o saudoso Carleton Sprague Smith (ex-adido cultural norte-americano no Rio de Janeiro e depois diretor da Biblioteca Pública de Nova York).

Pouco depois realizou uma longa viagem ao Brasil com o objetivo de escrever uma história da música brasileira. Esta obra foi publicada pela Texas University Press sob o título de *Music of Brazil* e teve mais tarde uma edição em espanhol, publicada no México pela Tierra Firme Press, em 1983. Cinco anos mais tarde, David publicou *Heitor Villa-Lobos, a Bio-bibliography* pela Greenwood Press, e em 2002 apareceu sua obra mais importante, *Villa-Lobos, a Life*, uma excelente biografia, editada pela Scarecrow Press.

A Academia Brasileira de Música, em reconhecimento do mérito de seus trabalhos de divulgação da música brasileira nos EUA, acolheu David Appleby como um dos seus membros correspondentes naquele país, ao lado Robert Stevenson e de Gérard Behague, este recentemente falecido. Examinando mais de perto seus três principais trabalhos: *Music of Brazil*, *Villa-Lobos, a Bio-bibliography* e *Villa-Lobos, a Life*, considero que seu esforço de divulgação de nossa música clássica foi uma valiosa contribuição para a musicologia norte-americana. Embora existam vários livros em língua inglesa que comentam e analisam o conjunto da obra de Villa-Lobos, ressalto a sua biografia do mestre, que contém estudo pormenorizado das principais obras e nada menos de 80 exemplos musicais. Mesmo discordando de algumas de suas conclusões, seu livro é presentemente talvez a melhor fonte de estudos da obra de Villa-Lobos nos EUA, além de ser muito informativo sobre a vida do compositor. Seus três livros sobre o patrono da ABM representam um conjunto bem fundamentado e informativo à disposição dos alunos dos conservatórios e universidades norte-americanos e de outros países de língua inglesa.

Em 2002, David Appleby e Marion Verhaalen, autora de uma biografia de Camargo Guarnieri, decidiram cooperar para atualizar o livro *Music of Brazil*. Infelizmente, trabalharam um ano e depois... desistiram. Para terminar seu trabalho deveriam viajar ao Brasil para ultimar seus comentários e tomar contato com os principais compositores brasileiros contemporâneos, fazer

pesquisas e avaliações finais. Foi pena, pois já tinham obtido promessa da senhora Teresa May, diretora da University of Texas Press, para publicar a nova edição atualizada do citado livro. Nosso Ministério da Cultura deveria estudar o assunto, pois a nova edição do livro de David Appleby nos EUA me parece de considerável interesse para a política cultural do atual governo. Bastaria a concessão de passagens e uma estadia de trinta dias em nosso país. Aqui fica a sugestão para nossas autoridades culturais competentes.

A Academia Brasileira de Música se associa às homenagens recebidas por David Appleby por ocasião da passagem de seus 80 anos. A Eastern Illinois University outorgou-lhe a “Outstanding Faculty Merit Award” e a ABM lhe augura outros êxitos no terreno da musicologia e o encoraja a terminar a atualização de seu meritório livro *Music of Brazil*.

## Anna Stella Schic Philippot e Villa-Lobos

A ABM e a revista *Brasiliانا* recordam e homenageiam a acadêmica Anna Stella Schic Philippot, falecida em março de 2009, em Nice, sul da França. Tinha quase 88 anos e foi uma grande pianista brasileira, de renome internacional, sobretudo na França, onde residiu por longos anos e casou-se em 1982 com uma influente personalidade musical francesa, o compositor e professor Michel Philippot. Ela esteve estreitamente associada a Heitor Villa-Lobos, de quem foi amiga íntima e o acompanhou de perto em todas as suas visitas e permanências na França, na última etapa de sua vida, nos anos cinquenta. Gravou em Paris a obra completa para piano solo do compositor.

Nascida em Campinas, São Paulo, em 1921, bem cedo revelou inclinação pela música. Foi aluna do prestigioso professor de piano José Kliass, em São Paulo, da escola de Liszt. Isso levou Anna Stella, na maturidade, a publicar um pequeno livro sobre a pedagogia de Liszt. Logo no pós-guerra, em 1946, ela conseguiu uma bolsa de estudos do governo francês para aperfeiçoar-se em Paris, onde trabalhou sob a orientação da grande Marguérite Long. Nesse período de estudos em Paris, Anna Stella casou-se e teve uma filha. Foi colega de Claudio Santoro em Paris e acabou se envolvendo em atividades políticas. Estava em Praga, em 1948, quando o comissário soviético Zdanov condenou oficialmente a música dodecafônica como decadente.

Terminado seu aperfeiçoamento com Marguérite Long, Anna Stella iniciou uma carreira de concertista que a levou a quase todos os países da Europa, sobretudo aos países da chamada “cortina de ferro”. Sempre se apresentou interpretando obras de compositores brasileiros em, pelo menos, uma parte de seus recitais. Veio ao Brasil diversas vezes, onde ofereceu em primeira audição peças de Pierre Boulez, Schoenberg e de seu marido Michel Philippot.

Seu livro *Souvenirs de l'Indien Blanc*, publicado em 1987 pela editora Actes du Sud, de Arles, teve edição brasileira pela editora Imago, em 1988 e é uma das melhores obras da bibliografia de nosso patrono. O texto recorda episódios curiosos das estadas de Villa-Lobos na França, reproduzidos em estilo leve e elegante. Saliento interessante depoimento de Anna Stella, quando afirmou que Villa-Lobos não era um bom pianista, mas sabia muito bem tirar do piano todos os efeitos e sonoridades que desejava. Suas

interpretações da obra de Villa-Lobos foram consideradas na época como modelares, pois a artista teve ocasião de estudar com o próprio autor todas as peças gravadas. Ela fez a primeira audição do *2º Concerto para piano e orquestra* e Villa-Lobos lhe dedicou o 5º caderno de piano do *Guia Prático*.

Anna Stella recebeu em sua carreira numerosas homenagens, condecorações e medalhas, entre as quais a Ordem do Mérito de Brasília e a Ordem Nacional de Artes e Letras, da França. Exibiu-se nas mais importantes salas de concertos da Europa e foi solista de algumas das melhores orquestras europeias. Foi também disputada professora de piano em Paris e em São Paulo, durante suas rápidas estadas. Anna Stella continuou a tocar em público até a morte de seu marido Michel Philippot, em 1996.

Após a morte de Michel, ela continuou vivendo sozinha nos arredores de Paris com sua querida gata Madalena e acabou por aceitar a sugestão de Sandra, sua filha, para ir morar em Nice, perto dela. O Brasil perdeu uma grande artista, a ABM, uma ilustre acadêmica e eu, uma querida amiga.

## Alberto Ginastera, o rival de Villa-Lobos

Entre os membros correspondentes estrangeiros da ABM já falecidos, talvez o mais importante de todos foi Alberto Ginastera. Até hoje o grande compositor argentino foi o único sério rival que Villa-Lobos teve no continente americano. O mexicano Carlos Chávez nunca chegou a fazer-lhe sombra. Nos anos sessenta, Ginastera alcançou uma posição invejável nos Estados Unidos da América. As estreias de suas óperas em Washington foram verdadeiros acontecimentos que movimentaram a crítica americana e internacional. O espaço que os grandes jornais norte-americanos lhe dedicaram foi extraordinário, diria mesmo excessivo. Conheci Alberto de bem perto na Argentina nos anos cinquenta, acompanhei sua merecida ascensão e mais tarde, de longe, seu declínio. Em 1959, ele veio festejar em minha casa em Washington o sucesso de seu *1º Concerto para piano*, interpretado por João Carlos Martins. Por feliz coincidência, Camargo Guarnieri também esteve presente naquela noite.

Desde o início do século XX, Buenos Aires sempre foi o maior centro musical da América Latina, embora hoje em dia as atividades musicais em São Paulo se aproximaram bastante em número e qualidade da capital portenha. No entanto, é inegável que os dois maiores compositores de música clássica nas Américas continuam a ser Carlos Gomes, no século XIX, e Villa-Lobos, no século XX. Sem dúvida, o primeiro músico erudito argentino a transpor as fronteiras do país com inegável brilho foi Alberto Ginastera, nascido em Buenos Aires, em 1916, de pais argentinos de origem catalã. Ele estudou no Conservatório Nacional de Música e Artes Cênicas, com mestres de influência francesa.

Obteve êxito muito cedo, aos 21 anos, com o bailado *Panambi*, cuja suíte orquestral foi interpretada no Teatro Colón, em 1937. Recebeu depois vários prêmios menores e, em 1942, conquistou a valiosa bolsa Guggenheim. Sua permanência nos EUA abriu-lhe os horizontes estéticos e técnicos. Em 1948 estava de volta a Buenos Aires e foi logo contratado para dirigir o Conservatório de La Plata, importante cidade vizinha à capital. Ocupou também a cátedra de composição no Conservatório Nacional, onde estudara.

Convivi com Alberto em Buenos Aires, em 1952/54, no período em que fui cônsul do Brasil em Rosário, a segunda cidade argentina. Um ilustre amigo comum nos aproximou: Gilbert Chase, o grande musicólogo norte-americano que então trabalhava como adido cultural de sua embaixada em Buenos Aires. Ginastera tinha na época menos de quarenta anos e já despontava para uma brilhante carreira musical internacional. Como era ele então? Alberto era uma

pessoa reservada, diria mesmo quase um tímido. Vivendo em ambiente de forte competição entre seus colegas, jamais ouvi dele uma palavra de censura a algum compositor argentino e reiterava sempre sua admiração por Villa-Lobos. Sublinho, porém, que, na primeira metade dos anos cinquenta, ninguém ainda poderia prever que Alberto viria a alcançar o destaque excepcional que atingiu nos EUA poucos anos mais tarde.

De um modo geral, podemos considerar Ginastera, na sua primeira fase, como um músico da escola nacionalista. Nos anos sessenta transformar-se-ia quase em músico de vanguarda, um seguidor de Alban Berg. Depois de sua primeira ópera *Don Rodrigo*, ainda baseada no folclore argentino, Alberto embarcou em uma discutível linguagem serial, por vezes fortemente dissonante, que recorda a ópera *Lulu*, do compositor austríaco. Confesso que prefiro suas primeiras obras que expressam um nacionalismo musical refinado, à maneira de Camargo Guarnieri e não de Villa-Lobos. Agradava-lhe a saborosa música típica do norte de seu país, de forte influência indígena, mas na realidade seu temperamento se expandia mais para descrever a infinita melancolia dos pampas, com suas noites silenciosas, e cenas da vida nas estâncias. Ele expressava bem aquele mundo especial de Don Segundo Sombra e de Martín Fierro, de um romantismo transbordante. Já disseram que sua música parece sair dos pitorescos livros de Guiraldes e Hernández, ou dos quadros de Figari ou de Fader.

Curiosamente, Ginastera foi um compositor de elaboração penosa. Custava-lhe escrever, confessou-me certa vez. Era um perfeccionista. Da sua primeira fase destaco as 3 *Pampeanas*, o 1º *Quarteto de Cordas*, a suíte *Danzas Criollas*, a *Sonata para piano solo* e as *Variações Concertantes*. O balé *Estância*, de 1941, levou o músico a um estágio superior, que o projetaria nos EUA, pois o American Ballet, apresentado em Nova York pelo célebre coreógrafo Balanchine, alcançou notável êxito. Outra peça da época que encantou a todos foi a deliciosa abertura orquestral intitulada *Fausto Criollo*. Aliás, na época já faziam sucesso as suas inesquecíveis canções *Canción del árbol del olvido* e *Triste*, e o grande maestro alemão Erich Kleiber, que tantas vezes veio ao Brasil, divulgou em seus concertos na Europa e EUA a sua *Sinfonia Elegíaca* e a suíte *Ollantay*. Seu repertório para piano solo também se enriquecia com o estrepitoso sucesso da miniatura *Malambo* e da suíte das *Danzas Criollas*, tão divulgadas por Rudolf Firkušny. Para confirmar sua aceitação nos EUA, a Fundação Carnegie, de Nova York, encomendou-lhe em 1954 uma sonata para piano.

Nesse mesmo ano, publiquei a seu respeito em Rosário uma *plaquette*, que foi o primeiro estudo longo editado sobre Ginastera. Em carta a mim dirigida a 06 de julho de 1974, dizia ele:

“Ud mismo fué la persona que por primeira vez hizo un amplio estudio sobre mi obra y mi agradecimiento por su gesto fidalgo me inclina aún más hacia el Brasil. El afecto que el maestro Villa-Lobos me dispensaba, así como también la admiración hacia mis obras, algunas de las cuales dirigía en sus conciertos, es outro lazo de reconocimiento eterno”.

Por isso, Alberto Ginastera foi eleito membro correspondente da ABM, por iniciativa do próprio Villa-Lobos, em meados dos anos cinquenta.

No entanto, na década dos sessenta, Ginastera inclinou-se para a busca de novos métodos de expressão musical, utilizando combinações de sons fortemente dissonantes, aliadas a ritmos assimétricos. A mais notável dessas peças foi a *Cantata para la América Mágica*, estreada em abril de 1961, em Washington, em um daqueles Festivais Inter-americanos de Música, organizados por Guillermo Espinosa, diretor da seção de música da OEA. Estive presente a essa estreia e confesso que estranhei a sua mudança de estilo de composição. Em 1964, subiu à cena no Teatro Colón de Buenos Aires a sua controvertida ópera *Don Rodrigo*, um pouco ao estilo de Alban Berg e na qual utilizou até o chamado *sprechstimme*, o canto falado. Três anos mais tarde o compositor apresentou na capital norte-americana sua segunda ópera, *Bomarzo*, que obteve sucesso, mas causou escândalo devido às cenas de violência sexual. Confesso que apreciei menos esta ópera, cujo libreto sinistro não facilitou a criação do compositor. Poucos meses depois essa obra deveria ser estreada no Teatro Colón, mas foi proibida pela censura argentina. Aí começaram os problemas em seu país, que terminariam pelo seu exílio na Suíça, em 1969.

A terceira importante ópera, *Beatrix Cenci*, também seria estreada em Washington, onde tinha influentes amigos. O libreto tampouco agradou, pois contém uma história complexa da época do Renascimento e seu estilo de composição continuava de difícil compreensão para um público menos erudito. Seu último sucesso nos EUA seria o *2º Concerto para piano e orquestra*, estreado em 1972. A vida de Ginastera mudara bastante após seu divórcio, em 1965, de Mercedes del Toro, pianista que lhe dera um casal de filhos.

Após a proibição da controvertida ópera *Bomarzo* pelo regime militar argentino e as muitas intrigas locais que se seguiram, o compositor casou-se novamente em 1967 com a violoncelista Aurora Nátula, que faria as primeiras audições da *Sonata para cello* e o *2º Concerto* para cello e orquestra em 1981. O casal decidiu estabelecer-se em Genebra e a esse respeito uma grande amiga do compositor e estudiosa de sua obra, Malena Kuss, escreveu-me a 29 de dezembro de 1983, pouco depois da morte do compositor:

“La muerte de Alberto fue como cortar uma vida espléndida en el momento de mayor plenitud. El era muy feliz con Aurora, ella es uma maravillosa cellista que lo inspiraba a escribir en uma vena de brillantez comparable con sus obras de los años 50, que son las más populares entre los intérpretes.”

Esta frase de Malena Kuss parece dizer que, na última etapa de sua vida, Ginastera teria voltado ao seu estilo nacionalista inicial, que lhe dera tantas vitórias. Confesso que não tenho informações a respeito de seus últimos trabalhos.

O compositor faleceu em Genebra, a 25 de junho de 1983. Poucos meses antes, ainda lhe escrevi, a 27 de dezembro de 1982, solicitando informações sobre a sua obra recente, mas não obtive resposta. Acredito que a sua mudança para Genebra foi um erro, pois cortou a convivência com importantes empresários, artistas e editores nos EUA. Soube de sua morte prematura, aos 67 anos apenas, por amigos de Genebra e Zurique, que comentaram haver passado quase despercebido seu falecimento na Suíça, onde era pouco conhecido e vivia discretamente. Sua morte mereceu apenas umas poucas linhas, bem modestas, dos jornais suíços. Dez anos antes, em Washington e Nova York, a sua morte teria sido um acontecimento de repercussão mundial. Esta é a melancólica história do único compositor latino-americano que, nos anos sessenta, chegou a fazer sombra à glória de Villa-Lobos. Está hoje bastante esquecido e bem merece estas linhas de recordação que a revista *Brasiliana* da ABM lhe dedica.

## Villa-Lobos na Finlândia

O fundador da Academia Brasileira de Música conheceu Jean Sibelius em Nova York ao final da 2ª Guerra Mundial e surgiu uma boa amizade entre eles, o que ensejou a visita de Villa-Lobos a Helsinque, em 1951, onde dirigiu dois concertos com a sinfônica local. Por outro lado, a Finlândia teve no Brasil um ativo embaixador nos anos sessenta, de quem me recordo bem, e que conseguiu em São Paulo a aprovação de uma Rua Sibelius e no Rio de Janeiro de uma Praça Sibelius, na Gávea. O deputado paulista José Henrique Turner, presidente da Valmet do Brasil, uma fábrica finlandesa de tratores, contou-me que ajudou o diplomata finlandês a obter essas justas homenagens ao maior compositor de seu país.

Ao contrário do Brasil, que sempre fez pouca divulgação de Villa-Lobos no exterior, a Finlândia promove ativamente as obras de seu melhor músico. Curiosamente, o autor da biografia mais volumosa e pormenorizada sobre o compositor carioca é o professor Eero Tarasti, chefe do Departamento de Música da Universidade de Helsinque. Ele esteve no Brasil nos anos setenta pesquisando os arquivos do Museu Villa-Lobos e trocou ideias com musicólogos, intérpretes e amigos do mestre. Vieira Brandão contou-me que ficara impressionado com o interesse e seriedade de Tarasti. Não tive ocasião de encontrá-lo pessoalmente, mas já nos correspondemos. Sua biografia do compositor das Bachianas é das melhores já publicadas e certamente a mais volumosa, com cerca de 600 páginas na edição finlandesa. Nos anos noventa publicou a edição em inglês, nos EUA, que é mais condensada e teve maior repercussão, já que a língua finlandesa é conhecida por poucos. Em 2003, Tarasti organizou em Paris um seminário sobre Villa-Lobos, que mobilizou interessados de todo o mundo. Lá apareceu até um duvidoso filho de Villa-Lobos, que seria produto de uma aventura na Europa com uma moça boliviana. Nada ficou comprovado e o indivíduo nunca apareceu no Rio de Janeiro. Não acredito na veracidade desse fato porque Arminda me disse certa vez que o maestro era estéril, devido a uma doença venérea na mocidade.

Nos anos noventa, o Itamaraty enviou para a Finlândia um embaixador com sensibilidade artística, ex-chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, José Olympio Rache de Almeida que, ao constatar a popularidade permanente de Villa-Lobos no país, tentou obter uma contrapartida para a Rua Sibelius, de São Paulo e a Praça Sibelius, da Gávea. Visitou Tarasti pessoalmente e, baseando-se no fato de que as obras de Villa-Lobos têm presença frequente nos programas de concertos na Finlândia, solicitou sua intermediação para conseguir homenagem semelhante para nosso compositor. A iniciativa

foi bem acolhida pelas autoridades municipais, mas a comissão encarregada de nomes de locais públicos ponderou que não é hábito dar nomes de pessoas aos locais públicos do país. Sugeriram, porém, a criação de uma Praça Rio de Janeiro, na qual seria colocado um busto de Villa-Lobos.

Ao terminar sua missão na Finlândia em 2000, o embaixador Rache de Almeida conversou sobre o assunto com a Sra. Halonen, então prefeita da capital, e hoje presidente da Finlândia, e ela se mostrou favorável à iniciativa do diplomata brasileiro. Já aposentado no Rio de Janeiro, Rache relatou o fato a Turibio Santos, então diretor do Museu Villa-Lobos e acadêmico da ABM, que lhe ofereceu a doação de um busto do compositor de autoria do famoso escultor brasileiro Bruno Giorgi, criador de “Os dois Candangos”, situada defronte ao Palácio do Planalto, em Brasília, e de outras esculturas bem conhecidas.

A ideia progrediu e a 23 de maio último chegou a Helsinque o prefeito do Rio de Janeiro, César Maia, com pequena comitiva, que fez a entrega do busto de Villa-Lobos à atual prefeita de Helsinque, Sra. Sittonen. Acompanhava o prefeito César Maia o embaixador finlandês no Brasil, Sr. Uusi Videnoja. Ficou então acertado que o busto será colocado no grande hall de entrada da nova Casa da Música que está sendo construída. Seu busto ficará ao lado do busto de Sibelius, o que deve ser considerado especial distinção, pois será visto permanentemente pelo público de concertos daquela nova e luxuosa sala de espetáculos.

O êxito dessa valiosa iniciativa do embaixador Rache de Almeida me faz lembrar gestão semelhante que fiz junto às autoridades alemãs, em 1987, por ocasião do centenário de nascimento de Villa-Lobos. Por minha sugestão ao maestro Kurt Masur, então diretor da orquestra do Gewandhaus, uma das melhores da Europa, ele dirigiu dois concertos em Leipzig com as *Bachianas* nº 1, 2 e 5, depois repetidos também em Berlim, no belo Schauspielhaus. Essa foi uma homenagem de especial simbolismo da cidade de Bach ao autor das *Bachianas Brasileiras*, no seu centenário, o que na época foi considerado como a verdadeira consagração da série das *Bachianas*, cuja autenticidade já foi até contestada no Brasil.

## José Vieira Brandão, o intérprete de Villa-Lobos

Agradeço à Heloisa Fischer a oportunidade de participar desta homenagem a José Vieira Brandão, meu velho amigo de tantos anos, que nem me recordo mais quando o encontrei pela primeira vez. Creio que foi Villa-Lobos quem me apresentou a ele, em meados dos anos quarenta, portanto mais de meio século atrás. Desde logo houve simpatia recíproca e quando eu ainda atuava como cantor, tive ocasião de interpretar várias de suas belas canções, aqui e no exterior. Recebi até a honra de uma dedicatória amável de um de seus *lieder* e em meus livros sobre música brasileira sempre salientei Vieira Brandão por seus reconhecidos méritos. Agora o compositor está chegando aos seus 90 anos bem vividos, cercado do carinho e do respeito de seus amigos, admiradores e ex-alunos. Nos próximos dias vai receber diversas homenagens para comemorar a efeméride e apresso-me a acrescentar a elas a minha palavra amiga para recordar algumas de suas vitórias no mundo musical brasileiro e também no exterior.

Virtuoso no piano, compositor distinto e regente coral com muita experiência, Brandão firmou sua reputação como artista e criador consciencioso e inspirado. Filho espiritual e intérprete oficial de Villa-Lobos, que muito o admirava, mais de uma vez teve de colocar de lado a composição para preparar alguma primeira audição de obra importante do mestre. No entanto, os anos se passaram e o criador ganhou terreno sobre o concertista. Nos anos quarenta e cinquenta elogiava-se o pianista Vieira Brandão, que também era compositor; depois, pouco a pouco, a situação inverteu-se e, a partir dos anos sessenta, o jovem mineiro alcançou considerável êxito como compositor. Suas obras para piano solo, as canções e sua música de câmara, escritas com bom gosto e refinamento, eram frequentemente interpretadas em concertos e recitais, e muitas delas foram gravadas em discos. Nas duas últimas décadas produziu menos, como é natural, à medida em que a idade começava a pesar, e por isso talvez se ouviu falar menos em Vieira Brandão. No entanto, isto pouco significa, pois as obras de grandes compositores como Mignone e Guarnieri também estão começando a rarear nos programas de concertos. Todos são vítimas da crise que assola a música erudita nacional: o apoio excessivo da mídia à música popular que transformou nossos compositores clássicos em parentes pobres da música.

José Vieira Brandão nasceu em 1911, na bela cidade mineira de Cambuquira, famoso local de vilegiatura termal, hoje um pouco em decadência. Aos sete anos veio para o Rio de Janeiro em busca de melhores professores. Em 1924, já estava aceito na Escola Nacional de Música, onde estudou, entre outros, com Paulo Silva. Formou-se brilhantemente em 1929, havendo obtido o primeiro prêmio de

piano. Aperfeiçoou-se no Rio com Marguéríte Long, em 1932, e dois anos depois fundou o Madrigal Vox, conjunto que dirigiu durante dez anos e onde se tornou exímio regente coral. Como concertista, visitou quase todas as capitais brasileiras e apresentou-se ainda nos países do Prata e nos Estados Unidos da América. Sua associação com Villa-Lobos começou em 1932, como membro do Orfeão de Professores, e tal fato seria muito útil aos dois artistas. Em 1933, terminou o curso de canto orfeônico e foi nomeado professor no Coservatório Nacional de Canto Orfeônico, criado por Villa-Lobos. No decorrer de toda a sua longa carreira musical, dedicou muito de seu tempo ao ensino do canto coral, havendo sido também técnico de ensino artístico da Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro. Na Escola de Música da UFRJ, Vieira Brandão foi livre docente de piano e deixou saudades como mestre dedicado e competente.

Desejo salientar especialmente sua atuação como compositor, o que lhe assegurou um lugar seguro na história da música no Brasil. Brandão é, atualmente, o único membro fundador vivo da Academia Brasileira de Música (faleceu em 2002, pouco depois que escrevi este artigo) e foi Villa-Lobos quem o indicou para a cadeira nº 36, cujo patrono é Barroso Neto. O curioso é que Brandão só se apresentou oficialmente como compositor em 1939, isto é, aos 29 anos de idade e, na época, foi acolhido com muita simpatia pelo público carioca. Período importante de sua vida foi a permanência nos Estados Unidos da América por cerca de um ano (1945-46). Sempre acompanhando Villa-Lobos pôde estudar e apreciar o movimento musical de Nova York, ampliou seus horizontes e afirmou sua vocação como compositor. De volta ao Rio, era outro homem e recordo-me bem quando regressou cheio de entusiasmo e euforia. Em 1947, lá voltou outra vez para auxiliar Villa-Lobos na preparação da opereta *Magdalena*, estreada na Broadway, e em Nova York teve ocasião de apresentar, como solista, a 1ª audição mundial das *Bachianas Brasileiras nº 3*, para piano e orquestra. De regresso ao Rio de Janeiro, dedicou-se mais seriamente à composição. Prosseguiu na série de canções e tomou alento para obras de maior fôlego, sobretudo no terreno da música de câmara. Em 1963, organizou um festival de obras suas na Escola Nacional de Música, que agradou muito ao público e à crítica, que não regatearam aplausos e incentivos.

Como compositor Vieira Brandão não teve intenção expressa de fazer música nacionalista, mas a verdade é que a sua inspiração brasileira brotava espontaneamente com muita facilidade. Brandão era um perfeccionista e, por isso, sua obra oficialmente apresentada não é muito numerosa. Como a sua autocrítica era demasiado forte, guardou na gaveta muitos trabalhos interessantes que certamente mereceriam ser divulgados. Entretanto, sua obra para piano solo, o instrumento do artista, não é muito numerosa, embora contenha várias peças de considerável mérito. Saliento os 3 *Estudos*, escritos em 1951, de notável efeito

pianístico. Dedicados a Arthur Rubinstein, esses estudos para piano consolidaram a reputação do compositor, graças à sua fluência e espontaneidade, aliados ao bom gosto das ambientações. Recordo que o *1º Estudo* foi gravado em Londres, por Cristina Ortiz, e foi muito divulgado pelo pianista Fernando Lopes. Lembro ainda uma bela *Seresta*, de 1957, e dois anos depois, compôs uma excelente *Toccata*, de execução difícil e que lembra ambientes de Villa-Lobos, a quem ela foi dedicada. Outros trabalhos significativos de Vieira Brandão que já estão incorporados aos programas de concerto foram transcrições para piano solo dos *5 Prelúdios para violão*, de Villa-Lobos. Essas transcrições foram publicadas pela Casa Max Eschig, de Paris, e gravadas naquela capital pela grande pianista Anna Stella Schic, em 1979. No entanto, sua obra mais importante para piano é mesmo a *Fantasia Concertante*, estreada em 21 de junho de 1989 por Sonia Maria Strutt, com orquestra dirigida por Roberto Duarte, obra assás romântica e de belo efeito pianístico.

Creio, porém, que a mais expressiva contribuição de José Vieira Brandão para a música brasileira está nos *lieder* e em sua obra coral. O primeiro grupo de canções foi escrito em 1938 e 1939 e contém duas pequenas obras-primas, que se divulgaram muito em concerto: *Adivinhação* e *Prequeté*, a história do negro mais preto que o pó de café. Esta primeira etapa criadora poderá merecer algumas restrições em matéria de tratamento fonético e, por vezes, o acompanhamento de piano, rico talvez em demasia para uma canção, afoga a melodia graciosa e vivaz. De um modo geral, Brandão não teve a preocupação de fazer nacionalismo musical e seus temas são originais sem aproveitamento folclórico. Já o segundo grupo de canções é considerado mais importante pela forma, por vezes excelente. *As 4 Canções em lá menor* demonstram maior refinamento de inspiração e técnica superior. Saliento *Ausência* (1949), modinha de melodia fluente e agradável; *Silêncio* (1954), de belo efeito sonoro, embora sem toque nacional; *Coração Incerto*, de melodia sentida e belos efeitos violonísticos; e *Depois da ausência* (1961), premiada em concurso, uma peça de considerável intensidade emotiva. Dentre sua obra mais recente, destaco as canções *Música Brasileira*, de 1980, com letra de Olavo Bilac, e um belo *Soneto de Dante Milano*, de 1981, a mim generosamente dedicada. Vieira Brandão escreveu ao todo cerca de sessenta canções que merecem estudo mais cuidadoso de modo a revelar todos os seus méritos.

A obra coral do compositor mineiro é igualmente relevante, pois ele desde cedo soube manejar muito bem a voz humana, como experimentado regente coral. Apreciei bastante um pequeno oratório intitulado *Pai Nosso*, para baixo solista, coro e orquestra. Seus *Cantos Místicos*, estreados pela Associação de Canto Coral, oferecem belos jogos de sétima, com sedutora sonoridade. Cleofe Person de Mattos mais de uma vez elogiou a obra. Escreveu também uma ópera, *Máscaras*, em três atos, que levou anos em gestação e não chegou a ser estreada por completo. Dela ouvi a bela ária do *Arlequim*, para tenor, no 1º ato, intitulada *Um beijo de mulher*, vivamente aplaudida em

concerto. O texto é do poeta paulista Menotti del Picchia e utiliza os personagens da *Comedia dell'arte*. O estilo não é nacionalista, embora apareçam aqui e acolá motivos brasileiros. Pena que para festejar seus 90 anos não foi possível encenar essa ópera, que certamente acrescentaria bastante à sua boa reputação de compositor.

Outros admiradores de Vieira Brandão dão maior significação ainda à sua música de câmara, não muito numerosa, mas de grande refinamento e excelente feitura técnica. Seu *1º Quarteto de Cordas*, de 1960, apresenta menos preocupação nacionalista e interessa sobremaneira pelos efeitos de instabilidade rítmica. *A Sonata para violoncelo e piano*, composta em 1955, tem escritura brilhante e cálida inspiração. Agrada-me bastante o 3º movimento, de sincera e convincente nostalgia. Lembro o *Trio*, de 1963, que obedece às características tradicionais, embora o autor tenha tomado certas liberdades na utilização dos elementos temáticos. Recordo-me de uma *Sonata para violino e piano*, dedicada a Arnaldo Vasconcellos, de 1967, e um *Divertimento para quinteto de sopros*, estreado na III Bienal de Música Brasileira Contemporânea de 1981 e reapresentado em 1999 pelo Quinteto Villa-Lobos. Merece ainda especial destaque o *Trio de Sopros*, estreado na Bienal de 1989, intitulado *Reminiscências da Juventude*, composto no mesmo ano, o que vem a demonstrar que o compositor continuava ainda em pleno vigor de sua melhor inspiração nas vésperas de completar 80 anos.

José Vieira Brandão inegavelmente recebeu considerável apoio de Villa-Lobos, seu grande mestre e amigo, mas soube aproveitar com habilidade e competência aquele generoso apoio e incentivo. Se alguma vez em sua obra se percebem ambientes sonoros que recordam Villa-Lobos, não fez mais do que a maioria de nossos compositores modernos, todos influenciados, de uma maneira ou de outra, pelo grande mestre. Brandão coerentemente manteve-se fiel ao nacionalismo musical, que não considerava esgotado nem superado. Não tinha preconceitos estéticos, nem diretrizes rígidas: é um músico sério e respeitável pelo seu *métier*, que soube ganhar seu lugar ao sol na história da nossa música.

Vieira Brandão tem recebido numerosos prêmios a diversas obras suas, mas o mais importante deles ocorreu em 1996, quando dividiu o Prêmio FUNARTE de melhor compositor do ano com seu ilustre colega paulista Osvaldo Lacerda, obtendo elevada votação de seus pares. Ao chegar aos 90 anos continuava em atividade e permanecia à frente do Conservatório Brasileiro de Música, do Rio de Janeiro, entidade onde eu tive o privilégio de estudar nos anos quarenta. Ao publicarem-se estas linhas de sincero louvor e apreço por José Vieira Brandão, o artista estará recebendo também o valioso *Troféu Viva Música de 2001*, merecidamente denominado “Reconhecimento”. Bem haja!

O texto completo foi publicado nos cadernos de “Viva a Música”

# Heitor Villa-Lobos, O Caminho Sinuoso da Predestinação,

por Paulo Renato Guérios. Editora da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2003, 265 páginas, R\$ 38,00.

O livro em apreço não é apenas mais uma biografia de Villa-Lobos e sim um estudo minucioso dos diversos aspectos e das diversas etapas da vida do mestre. A publicação não contém análise da obra e se concentra em pormenores do currículo do artista, baseado em ampla documentação, e comentários à extensa bibliografia. Apreciei, sobretudo, o capítulo inicial, dedicado às “Imagens de Villa-Lobos”, no qual o autor analisa com profundidade os controvertidos retratos que o artista fez de si mesmo a diversos biógrafos, a começar por meu livro. Guérios fez análise das diversas edições de minha biografia, demonstrando a evolução de meu pensamento em relação à interpretação de algumas das minhas entrevistas com o maestro, entre 1945 e 1947. Confesso que eu mesmo me surpreendi com as observações perspicazes do Dr. Guérios, com as quais, de um modo geral, concordo.

O autor utilizou também o relatório da comissão instituída pelo Museu Villa-Lobos em 1994 para entrevistar as últimas pessoas ainda vivas que conviveram de perto com o compositor e ainda poderiam fornecer esclarecimentos às dúvidas pendentes. Vários aspectos controvertidos de sua vida e de sua obra foram mais bem desvendados e essa foi, talvez, a última oportunidade de apurar tais dúvidas, já que quase todos os entrevistados morreram pouco depois. Recordo que as conclusões dessa comissão foram publicadas na revista *Brasiliana* nº 3, de setembro de 1999.

Saliento uma frase do autor sobre o mestre: “Villa-Lobos converteu-se em músico brasileiro em Paris, de acordo com a imagem do Brasil que o espelho parisiense lhe mostrava. (...) Villa-Lobos não é um compositor brasileiro apenas porque nasceu no Brasil e tem uma essência brasileira, mas sim porque em sua trajetória houve um momento em que o projeto de compor essa música brasileira exótica e selvagem passou a fazer sentido”. Mário de Andrade já lhe havia mostrado o caminho e Villa correspondeu à sua sugestão enviando-lhe os originais das *Cirandas*, em 1926.

Sinto-me até certo ponto embaraçado ao avaliar esta obra, tantas vezes fui citado e comentado pelo autor que, aliás, não conheço pessoalmente. O presente espaço não permite uma análise mais profunda da obra em apreço, mas direi, em uma frase apenas, que se trata de um dos livros melhor estruturados da extensa bibliografia de Villa-Lobos. Sua documentação é variada e excelente, comentada com inteligência, objetividade e equilíbrio. Não tenho reservas ao recomendar aos leitores da *Brasiliana* o livro em pauta.

# Roteiro de Villa-Lobos, de Donatello Grieco

Edição da Fundação Alexandre Gusmão, Brasília, 2009. Apresentação de Vasco Mariz.

Villa-Lobos é uma personalidade que tem recebido todo o tipo de homenagem no Brasil e no exterior, e sem dúvida é um dos grandes brasileiros de todos os tempos. O Instituto de França recebeu-o com toda a pompa e mandou cunhar uma moeda com a sua efigie. Em Paris, na elegante Rua Jean Goujon, há um edifício com o seu nome. No Boulevard Saint Michel de Paris há uma placa em um prédio onde ele residiu. Também na capital francesa, no Hotel Bedford, onde ele costumava hospedar-se no final de sua vida, existe outra placa que recorda as suas estadas. O mais importante jornal do mundo, o “New York Times”, publicou um editorial por ocasião de seu 70º aniversário. O prefeito da cidade de Nova York criou o “Villa-Lobos’s Day” para recordar o 1º aniversário de sua morte. Leipzig, a cidade de Bach, homenageou o autor das *Bachianas* por ocasião do seu centenário de nascimento, em 1887, com dois concertos pela famosa orquestra do Gewandhaus, em Leipzig e em Berlim. O Conselho Internacional da Música da UNESCO decretou que o ano de 1987 seria o “Ano Villa-Lobos”, para festejar a efeméride.

As melhores orquestras sinfônicas do mundo e até as mais remotas (Villa-Lobos tem sido gravado até em Hong Kong e Japão), os solistas e intérpretes mais eminentes têm interpretado e gravado frequentemente as suas obras de todos os setores. Nosso maior compositor continua ainda hoje a ser um dos grandes mestres da música contemporânea, um dos mais frequentemente interpretados, gravados e editados no mundo inteiro, ao lado de Ravel, Prokofiev, Stravinsky, De Falla, Bartok e outros de sua geração.

O que representa Villa-Lobos no século XXI, no panorama mundial da música? Não só ainda resta muito de sua música no mercado internacional cinquenta anos depois de sua morte, como também seu prestígio mundial não parece ter sofrido desgaste com o tempo. Os catálogos internacionais de CDs continuam relacionando dezenas de gravações recentes. Levantamento feito pelo Museu Villa-Lobos registrou mais de mil gravações em discos de acetato e em CDs. Uma pesquisa na internet feita no portal do “Amazon” nos revela que estão disponíveis no mercado mundial de discos nada menos de 675 CDs que contêm obras de Villa-Lobos.

Por todos estes motivos é oportuna a publicação do livro de Donatello Grieco *Roteiro de Villa-Lobos*, já que neste ano de 2009 se comemoram os 50 anos de

seu desaparecimento. A obra em apreço é original porque, se não me falha a memória, nenhum dos 78 livros já publicados sobre Villa-Lobos, no Brasil e no exterior, comentou a sua obra de maneira rigorosamente cronológica. O mérito deste livro já foi reconhecido a nível internacional porque alcançou o 2º prêmio no concurso de monografias sobre o mestre, promovido pela Divisão de Música da Organização dos Estados Americanos/OEA, em Washington, promovido pelo ilustre musicólogo norte-americano Robert Stevenson.

O autor, o embaixador Donatello Grieco, teve uma carreira brilhante como diplomata e publicou também diversos livros de mérito alusivos à história do Brasil, entre os quais *Napoleão e o Brasil*, que tanto êxito obteve em edição da Biblioteca do Exército, ao recordar que o Imperador francês quase veio para Recife quando estava preso na ilha de Santa Helena. No entanto, o que mais nos interessa em termos de Villa-Lobos é que Donatello Grieco conviveu com o compositor nos anos 50, quando ambos viveram em Nova York e ele nos relata alguns fatos curiosos dessa época final da vida do mestre. O livro é extremamente instrutivo, pois comenta, ano a ano, todas as atividades do compositor, as influências que sofreu, as homenagens recebidas, analisando com destaque as suas importantes estadas em Paris e em Nova York. A presente obra de Donatello Grieco vai figurar honrosamente na bibliografia musical brasileira.

# Ermelinda A. Paz - Villa-Lobos e a música popular brasileira

edição ilustrada da ELETROBRAS, Rio de Janeiro, 2004, 160 páginas. Resenha.

A autora é uma conhecida pesquisadora com numerosos trabalhos publicados, entre os quais o excelente estudo “*Villa-Lobos, o educador*” (1989, MEC/INEP). Seu mais recente trabalho merece atenção, embora o tema já tenha sido abordado com êxito por Hermínio Bello de Carvalho (*O Canto do Pajé*, editora Espaço e Tempo, Rio de Janeiro, 1988).

A obra em apreço, em edição de luxo e com o subtítulo de “Uma visão sem preconceito”, apresenta vários pontos altos de bastante interesse, tais como os capítulos intitulados: “As concentrações orfeônicas e a presença de músicos populares”, “A frota da boa vizinhança” e “Estes brasileiros ilustres”, série de depoimentos altamente ilustrativos.

Os comentários de Ermelinda sobre as concentrações orfeônicas esclarecem alguns pontos obscuros daquelas atividades culturais da época do Estado Novo de Getúlio Vargas. Do mesmo modo, as páginas dedicadas à vinda do famoso maestro Leopold Stokowsky ao Brasil, à frente da Orquestra Jovem dos EUA, revelam novos aspectos daquela excursão político-artística, pela qual o governo norte-americano tentava obter nosso apoio à causa dos aliados na 2ª Guerra Mundial. Aliás, essa vinda de Stokowsky ao Rio de Janeiro resultou no convite para Villa-Lobos apresentar-se à frente de várias orquestras norte-americanas em 1944, o que daria grande impulso à carreira internacional do mestre no pós-guerra. Saliento, ainda, a reprodução da correspondência de Villa-Lobos com o Sr. Carlos Guinle, seu protetor que financiou suas duas primeiras viagens a Paris, em 1922 e 1927. Curiosamente, o Villa refere-se às contribuições regulares do industrial como “mesadas”...

O belo livro de Ermelinda é fartamente ilustrado e teve a apresentação de Turibio Santos, diretor do Museu Villa-Lobos há cerca de 20 anos, e do Dr. Luiz Pinguelli Rosa, presidente da ELETROBRAS. A obra contém, ainda, uma útil relação dos CDs do compositor disponíveis no mercado brasileiro atualmente. Por todos esses motivos, recomendo sem reservas a leitura desta última obra da operosa musicóloga Ermelinda A. Paz.

# O Museu Villa-Lobos, 50 anos.

## Um olhar fotográfico,

de Sandra Santos. Edição do Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 2010, a cores. 88 páginas. Resenha.

Na bibliografia da música clássica brasileira há poucas edições de luxo, perfeitamente concebidas, com belíssimas fotos a cores e impressas em papel de primeira qualidade. Um desses raros livros sofisticados acaba de sair ao final de 2010. A iniciativa foi de seu diretor, há mais de 24 anos no cargo, Turibio Santos, o renomado violonista, que terminava a sua gestão no cargo com uma bagagem admirável de acertos e plena dedicação. O livro *“Museu Villa-Lobos, 50 anos despertando sentidos, um olhar fotográfico”* veio à luz graças a um punhado de entusiastas patrocinadores que há anos prestigiam a entidade com seu apoio regular.

A publicação abre com uma bela foto da fachada principal do museu sobre a Rua Sorocaba e a obra traz a assinatura de Sandra Santos, que nos brindou com uma concepção e curadoria irretocáveis. O sumário nos oferece vários capítulos claramente definidos com a marca de seus talentosos autores. Começa por uma sóbria apresentação de Turibio Santos, seguindo-se a história do Museu Villa-Lobos desde a sua criação pela pranteada esposa de Villa-Lobos, Arminda. Isso me faz recordar conversa que tivemos no Rio de Janeiro, pouco depois da morte do marido, quando ela me perguntara se a criação de um museu seria a melhor forma de homenagear a memória do grande compositor. Na época eu tinha bastante influência sobre meu amigo Clóvis Salgado, o ministro da educação de Juscelino Kubitschek, recém empossado Presidente da República. É claro que a encorajei a levar adiante sua iniciativa, ainda muito vaga. O Museu teve vários diretores após a morte de Arminda, sendo o melhor deles, sem dúvida, Turibio Santos. À história do museu seguem-se capítulos assinados pelos três brilhantes fotógrafos que tanto enriqueceram a publicação com suas fotos: Frank Ostrower, João Lebrão e Paulo Mittelman.

Amavelmente, o diretor mencionou os dois períodos de presidência da Academia Brasileira de Música, de Ricardo Tacuchian e meu, e ressaltou o apoio constante que a entidade sempre deu aos projetos do Museu. Recordou, também, as atividades da modelar Associação de Amigos do Museu Villa-Lobos, ressaltando os meritórios projetos Dona Marta, o Villalobinhos, patrocinado pela família Moreira Salles, e o projeto “Villa-Lobos e as crianças”, patrocinado pela

PETROBRAS. Com justiça, Turibio salientou também o apoio recebido por diversos ministros de Estado da Cultura, como Celso Furtado, Joaquim Falcão e Gilberto Gil, assim como dos dirigentes do IPHAN e do IBRAM.

Bonitas fotos focalizam os diversos setores do museu, ilustrando-os com frases apropriadas de Villa-Lobos. Sandra Santos nos evoca o prazer que teve ao fotografar o museu em suas múltiplas facetas. Saliento os instantâneos de um ensaio da Orquestra Villa-Lobos e as crianças, um ângulo do prédio de onde se divisam fugazmente o Corcovado e o Cristo Redentor, um recital do Trio d'Ambrósio, cenas de concertos com um público atento, etc.

Não posso deixar de sublinhar que Frank Ostrower conseguiu imprimir uma especial emoção através de sua arte, escolhendo expressivos ângulos do vetusto prédio do museu. Já João Lebrão ressaltou o projeto social, que estimulou jovens talentos das comunidades vizinhas de baixa renda. Ele registrou com seu belo trabalho fotográfico a inserção social daquelas crianças. Certamente, cada uma delas conservará este livro como o seu mais precioso tesouro da juventude para lembrar as horas que passaram no Museu Villa-Lobos. Finalmente, o detalhista Paulo Mittelman teve a sorte e o bom gosto de focalizar alguns dos mais curiosos instantâneos deste belo livro. Saraus inesquecíveis estão reproduzidos em bonitas fotos, não só de concertos, mas também de palestras e debates musicais, alguns dos quais tive o privilégio de participar nos últimos anos.

Em suma, recomendo vivamente ao leitor o especial prazer de manusear, folhear e ler este precioso trabalho gráfico que ficará na história do Museu e na bibliografia musical brasileira. Assim seja.



# Segunda Parte



Homenagens a  
personalidades musicais

## O centenário de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

Luiz Heitor foi a personalidade mais respeitada e mais querida da musicologia brasileira. Residente em Paris desde 1947, todos os músicos que por lá passavam não deixavam de visitá-lo e consultá-lo sobre os assuntos mais diversos. Parecia que ninguém ousava fazer nada de importante no terreno da música sem antes auscultar a opinião de Luiz Heitor. No seu pequeno escritório, completamente cercado de livros, publicações e partituras, ele trabalhava ativamente lutando contra a correspondência que se acumulava e os encargos que continuavam a chover inelutavelmente, mesmo depois de sua aposentadoria. Foi um batalhador incansável pela música brasileira, pelos grandes ideais da música, que ele soube defender com tanto êxito nos grandes foros mundiais da UNESCO e de tantos outros organismos internacionais. Sabia ouvir e falar com serenidade, pausadamente, seguro do que dizia, do que recomendava.

Mário de Andrade nunca saiu do Brasil e Renato Almeida, quase diplomata, jamais viveu no exterior, embora tenha participado de numerosas reuniões internacionais, sobretudo no terreno do folclore. Quis o destino que Luiz Heitor, aos 42 anos, na flor da maturidade, fosse roubado ao Brasil e levado a Paris para dirigir os programas da UNESCO para a música. A entidade internacional das Nações Unidas acabava de ser fundada e seus dirigentes recrutavam os melhores especialistas do mundo para dirigir suas múltiplas atividades.

Luiz Heitor nada fez para que surgisse o convite, o qual teve origem na sua convivência em Washington, na Biblioteca do Congresso, com Charles Seeger e Harold Spivack. Eles devem ter indicado o nome de Luiz Heitor ao Diretor-Geral da UNESCO, Julian Huxley, que lhe endereçou o convite formal. Outro fator importante deve ter sido a influência de Paulo Berredo Carneiro, principal delegado brasileiro no Conselho da UNESCO e personalidade de grande prestígio na organização. Paulo conhecia de perto os méritos do professor brasileiro e seu apoio para a indicação de um brasileiro para cargo de tal significação, deve ter sido muito oportuno. Luiz Heitor não só esteve à altura de suas altas responsabilidades no terreno da música, como também ajudou a elevar o Brasil ao mais elevado nível musical da época. Ele foi o grande embaixador da música brasileira junto às mais altas personalidades musicais do seu tempo, na Europa e nos EUA.

O mundo havia descoberto recentemente nosso país graças à música de Villa-Lobos e coube a Luiz Heitor confirmar a significação da música brasileira junto a compositores, críticos musicais e musicólogos de renome, com os quais convivia

diariamente em Paris e em outras capitais do mundo desenvolvido. Graças a ele, essas personalidades compreenderam que o Brasil não era somente o exotismo vilalobiano. Por ele souberam de viva voz sobre as atividades musicais no Brasil, de outros compositores brasileiros ilustres do passado e do presente, e de nossas entidades musicais. Mercê de seu prestígio pessoal, numerosos músicos brasileiros fizeram-se ouvir em festivais internacionais, como a Tribuna Internacional de Compositores.

Luiz Heitor realizou esse trabalho hercúleo, de responsabilidade delicada, em detrimento de sua própria obra. Ele comentou comigo, certa vez, que tivera de escolher entre os seus projetos pessoais que planejava no Brasil e a permanência em Paris naquele posto-chave internacional da música. Sabia que lhe seria muito difícil continuar sua obra de musicologia vivendo no exterior. Poderia ter terminado sua carreira anonimamente, como tantos brasileiros promissores que trocaram carreiras brilhantes no Brasil por agradáveis funções em organismos internacionais, onde acabaram por se aposentar obscuramente. A opção feita por Luiz Heitor foi válida, sobretudo pelo *timing* em que teve de ser decidida. Tudo estava por fazer na UNESCO, que acabara de ser criada, e coube a ele formular um programa ambicioso no terreno da música para a maior organização cultural que o mundo já teve na história. Os dinheiros eram curtos, mas a sua fértil inventiva realizou milagres.

Luiz Heitor não foi meramente um funcionário internacional categorizado que passou larga temporada em posto-chave de direção e depois acomodou-se em confortável aposentadoria em Paris. Serviu à música no mais alto nível e projetou a musicologia brasileira no plano internacional. Participava sempre com destaque em todas as reuniões internacionais especializadas e continuou a ser ouvido com atenção e respeito ao aposentar-se. Sacrificara, porém, sua carreira nacional, truncada pelas suas funções internacionais de tanto relevo. Não tivera tempo, nem ocasião, para prosseguir suas pesquisas folclóricas no Brasil, nem preparar os novos livros sobre a música brasileira que planejava.

Seja como for, mesmo trabalhando para a UNESCO em Paris, Luiz Heitor encontrou tempo para escrever sobre temas brasileiros em revistas e jornais especializados internacionais, como seu esplêndido estudo sobre Sigismund Neukomm, publicado na prestigiosa revista norte-americana “Musical Quaterly”. Escreveu também artigos sobre personalidades musicais brasileiras do início do século XX, como Frederico Nascimento, Alberto Nepomuceno e outros.

Nem sequer na aposentadoria, tão agitada por viagens, congressos e encargos diversos, teve vagar para redigir um capítulo final para sua obra magistral *150*

*anos de Música no Brasil*, publicado em 1956. Deixo aqui a sugestão para que a diretoria da ABM decida reeditar, na sua coleção de livros, essa obra capital de Luiz Heitor para comemorar os 50 anos de sua publicação pela editora José Olympio, há tantos anos esgotada. Os comentários de Luiz Heitor sobre o período que analisou não foram superados e servem até hoje de modelo a outros musicólogos que abordaram o assunto. Não escondo que, para escrever a minha *História da Música no Brasil*, vali-me frequentemente dos ensinamentos de Luiz Heitor. Na época eu residia em Israel e, no período de elaboração do livro, mantive contato permanente com Paris e consultava frequentemente Luiz Heitor, por telefone e por carta, para avaliação mais precisa das contribuições de diversos compositores.

Luiz Heitor Corrêa e Azevedo nasceu no Rio de Janeiro, a 13 de dezembro de 1905, na Rua Aguiar nº12, perto do Largo da Segunda-feira, lá onde começa a Tijuca. O curso de humanidades foi no Colégio Anchieta de Nova Friburgo, Estado do Rio de Janeiro, e aos 19 anos matriculou-se no antigo Instituto Nacional de Música, no curso de Alfredo Bevilacqua, que já fora mestre de sua tia Hermínia.

Teve por companheiros, entre outros, Arnaldo Rebelo e Mário de Azevedo, que mais tarde ficariam muito conhecidos como pianistas. Joanídia Sodré, depois diretora do Instituto, ensinou-lhe a teoria musical; Charley Lachmund deu-lhe aulas de piano e Paulo Silva iniciou-o nos mistérios da harmonia, contraponto e fuga. Sim, porque naquela altura Luiz Heitor pretendia ser compositor e não um virtuoso do piano.

Nessa época, ele já exercia a crítica musical com regularidade no “Imparcial” (1928-29) e na “Ordem”(1929-30). Em 1930, ocorreu a Revolução e Luiz Heitor foi convocado e combateu em Juiz de Fora, como membro de uma companhia de comunicações. Data dessa época sua amizade com Luciano Gallet e Renato Almeida que foi um dos fundadores e depois secretário da Associação Brasileira de Música, que funcionava no sobrado da Casa Carlos Wehrs, prestigiosa editora de música naquela época. A vitória da Revolução colocou o Instituto na Universidade do Brasil e, em 1931, falecia Guilherme de Melo, abrindo assim a vaga de bibliotecário da instituição, que foi pleiteada e conseguida por Luiz Heitor, graças ao apoio de Guilherme Fontainha e Walter Burle-Marx, para quem ele administrava a série de concertos sinfônicos para a juventude.

Em 1934, Luiz Heitor casou-se com Violeta Pizarro Jacobina, pianista, cuja participação em sua vida deve ser sublinhada como a grande incentivadora e entusiasta dos trabalhos de seu marido. Até recentemente, com mais de noventa

anos e residente em Paris, ela era uma dedicada propagandista de sua obra. O casal teve uma filha, Maria Cecília, casada em ilustre família francesa.

Chegamos então a uma importante realização de Luiz Heitor: a “Revista Brasileira de Música”, que teve a sua direção de 1934 a 1942 e tornou-se a mais importante publicação musical do Brasil. Sá Pereira sucedeu-o até 1944, mas depois a revista entrou em recesso. Em 1981 foi feita uma tentativa de reeditá-la pela direção da Escola de Música do UFRJ, com outro formato e menores ambições, e em seu primeiro número da nova série apareceu um pequeno artigo de Luiz Heitor. Atualmente, a revista transformou-se na publicação oficial da Academia Nacional de Música, sediada naquela tradicional escola.

Em 1943, Luiz Heitor já havia abandonado suas pretensões de fazer carreira de compositor e se dedicava às letras musicais, correspondendo-se com personalidades e entidades estrangeiras, e colaborando em revistas especializadas internacionais. Convidou Curt Lange a visitar o Brasil sob o patrocínio da Universidade, o que resultou nas espetaculares pesquisas musicais por ele realizadas em Minas Gerais. Nessa época Luiz Heitor apresentou várias de suas composições em concertos, dos quais também participava como solista ou acompanhador. Cecília Rudge, Roseta Costa Pinto e Maria Silvia Pinto foram algumas de suas intérpretes.

Nesse período, Luiz Heitor presidiu a Sociedade de Admiradores de Francisco Manuel (1936-47) e criou em 1937, com Luiz Gonzaga Botelho, a Sociedade Pró-Música, que mantinha uma orquestra e organizava recitais e palestras. Nosso homenageado foi secretário dessa organização até 1944. Foi também secretário-geral (1939 a 1941) da Associação de Artistas Brasileiros, que tantos recitais promoveu nesta capital. De 1936 a 1939, publicou o Arquivo da Música Brasileira, suplemento da “Revista Brasileira de Música”, destinado à divulgação da música nacional. A partir do ano seguinte passou a ensinar história da música no novel Conservatório Brasileiro de Música, fundado por Lorenzo Fernández e onde eu estudaria com ele a partir de 1940. Foi lá que o conheci e ficamos amigos, sendo repetidas vezes convidado por ele a frequentar as reuniões em sua casa. Nesse conservatório, Luiz Heitor deu vários cursos de extensão universitária, análise musical e sobre a música wagneriana.

Em 1931, fora criada no Instituto Nacional de Música uma cadeira que demorou muito a ser preenchida, a do folclore. Como os salários de bibliotecário eram modestos, Luiz Heitor decidiu preparar-se para concorrer àquela cátedra e elaborou então o pequeno livro *Dois Pequenos Estudos sobre Folclore* e, pouco depois, outra publicação intitulada *Escala, Ritmo e Melodia na Música dos Índios do Brasil* como justificativa para sua inscrição no concurso para a cadeira de

folclore. A situação ficou angustiada quando alguns desafetos de Luiz Heitor obtiveram a nomeação interina de Flausino do Vale, figura respeitável na época, para a cadeira do folclore. A tradição da casa era que o interino normalmente assumisse o cargo titular e isso representava um *handicap* para a candidatura de Luiz Heitor. O concurso realizou-se em 1939 e outros candidatos desistiram, ficando ele sem competidores. Sua dissertação foi um êxito que alcançou os comentários dos jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, tanto que Mário de Andrade pontificou no “Estado de S. Paulo” dizendo que “a ciência brasileira está de parabéns”. Lembro que naquele tempo não se levava muito a sério o folclore.

Em 1941, começava sua carreira no exterior: foi convidado a visitar os EUA pelo diretor da Divisão de Música da OEA, em Washington, por indicação de Carleton Sprague Smith, adido cultural da embaixada norte-americana no Rio de Janeiro. Lá passaria seis meses na qualidade de consultor e essa viagem teria importância decisiva em sua vida profissional, não só pela experiência que lá adquiriu, mas, sobretudo pelas excelentes relações que soube fazer naquele país. Ao regressar ao Brasil, trouxe precioso equipamento, cedido pela Biblioteca do Congresso norte-americano, para prosseguir seus estudos de folclore no Brasil, isso sem esquecer que seu diretor, Charles Seeger, financiou várias viagens de pesquisa folclórica em nosso país.

O Centro de Pesquisas Folclóricas, fundado em 1943 na Escola Nacional de Música, era o primeiro do gênero no país. Luiz Heitor fez pesquisas de campo em Goiás, Ceará e Minas Gerais. Dulce Lamas, em artigos no “Jornal do Comércio”, em 1965, recordou a atmosfera das classes ministradas por Luiz Heitor. Ele continuava a colaborar com artigos sobre música em jornais e revistas nacionais e estrangeiras e, em 1945, foi escolhido por Villa-Lobos para ser um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Música, que ora o homenageia.

Em junho de 1965, Luiz Heitor proferiu uma palestra na Biblioteca Pública de Curitiba, poucos meses antes de aposentar-se da UNESCO, a cujo serviço passou dezoito anos de sua vida. Chegava aos 60 anos e os organismos internacionais são inflexíveis nas regras de aposentadoria, o que hoje me parece um erro, pois nessa idade a maioria dos funcionários atinge o *prime* de sua capacidade. Sobre a sua atividade tão profícua à frente da Divisão de Música da UNESCO, aquela conferência constitui um longo e notável documento informativo, que não posso resumir em nosso limitado espaço da revista *Brasiliiana*, mas recomendo aos interessados a leitura em meu livro *Três Musicólogos Brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor* (Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1983), que reproduz as partes principais de sua fascinante palestra de despedida.

Ao completar 60 anos, em dezembro de 1965, Luiz Heitor decidiu retomar o ensino na Escola de Música da UFRJ, em março do ano seguinte, mas a readaptação não foi fácil em atmosfera tão limitada. Por isso, em junho de 1967, pediu e obteve sua aposentadoria. Nos anos seguintes ditou cursos na Universidade de Tulane, Nova Orleans, a convite de Gilbert Chase, e depois na Universidade de Indiana, em Bloomington, que é bom centro de estudos brasileiros. Em 1966 fora eleito membro do Comitê Executivo do Conselho Internacional da Música e depois membro individual. Em 1977 recebeu um prêmio do Conselho para recompensar seus serviços eminentes. Dois anos depois, em Melbourne, Austrália, foi eleito por unanimidade membro de honra do CIM.

Aos alunos do Conservatório Brasileiro de Música recomendo a leitura de uma série de palestras que lá realizou em 1972 com o título de “Como eu os conheci”, evocando personalidades da música brasileira e internacional com as quais conviveu. Participou do júri de diversos concursos musicais no Brasil e, em 1977, foi nomeado consultor da Universidade de Campinas para organizar os currículos dos cursos de regência e composição. Esteve também em Cuba participando de um colóquio de música latino-americana. Depois de longa estada no Brasil, Luiz Heitor e Violeta regressaram ao seu apartamento de Paris para envelhecerem perto de sua filha e netos.

Em 1985, para comemorar seus 80 anos, a Sociedade Brasileira de Musicologia e a FUNARTE publicaram um *Festschrift* com bons depoimentos e útil bibliografia organizada por Dulce Lamas. No ano seguinte, Luiz Heitor ainda viajava sozinho e passou alguns dias em minha casa em Berlim, de regresso de Leipzig. A 10 de novembro de 1992, aos 87 anos de idade, falecia em Paris, sua cidade de adoção, onde tantos brasileiros, inclusive eu, tantas vezes o visitaram. Perdia o Brasil uma de suas grandes personalidades da música.

Terminamos este pequeno ensaio sobre Luiz Heitor realizando um rápido comentário sobre a sua obra publicada no Brasil. Já mencionei os dois trabalhos publicados por ocasião de seu concurso para a cátedra de folclore na Escola Nacional de Música. São obras de mocidade que hoje estão em parte superadas, pois o autor não teve tempo de aprimorar seus conhecimentos na matéria, cuja evolução até os dias de hoje deixou longe aqueles dois trabalhos. Em 1935 veio a lume o 1º volume do Arquivo de Música Brasileira, que contém dois esplêndidos estudos de Luiz Heitor sobre José Maurício e Francisco Manuel que continuam plenamente válidos. No 2º volume encontramos outro ensaio sobre a ópera de Carlos Gomes *Joana de Flandres*.

Sua primeira obra importante data de 1938, e teria sido escrita em uma única noite: *A Relação das Óperas de Autores Brasileiros*, redigida para uma audiência com o Ministro da Educação Gustavo Capanema, que gostou tanto do texto que o mandou imprimir. Esse trabalho, se bem que sucinto, representou um útil levantamento de nosso repertório operístico, o qual resultou bem mais alentado do que se poderia supor e até hoje é uma boa fonte de informações. Seguem-se duas palestras de bastante interesse: *A Música Brasileira e seus fundamentos*, publicada pela OEA em Washington em 1948, e ainda *Música do tempo desta casa*, proferida na bela residência de Ana Amélia e Marcos Carneiro de Mendonça, no Cosme Velho, à qual eu assisti e que foi publicada pela Casa do Estudante em 1950.

De 1952 é a *Bibliografia Musical Brasileira*, realizada em colaboração com Mercedes Reis Pequeno e Cleofe Person de Mattos, que abrange todas as publicações musicais editadas entre 1850 e 1950. Trata-se de obra do mais alto mérito e que foi atualizada na última década por Mercedes Reis Pequeno, a pedido da Academia Brasileira de Música. Esse trabalho, que se acha na internet no portal da ABM, abrange todas as publicações sobre música no Brasil entre os anos de 1850 e 2000, com cerca de dez mil itens.

Outra obra importante de Luiz Heitor é o livro *Música e Músicos do Brasil*, uma coletânea de trinta anos de artigos em jornais e revistas, e palestras. Foi deixado na Casa do Estudante, em 1947, por ocasião de sua partida para a França, mas só publicado em 1950. O livro contém páginas de considerável interesse, mas todo material dessa publicação foi refundido na grande obra do mestre que é *150 anos de Música no Brasil*, publicado em 1956 pela editora José Olympio, do Rio de Janeiro. Esse livro tem um texto especial, pois foi orientado para leitores estrangeiros não iniciados na música brasileira. Foi escrito a convite do “Fondo de Cultura Econômica” do México, que depois não teve condições de editá-lo em espanhol. O autor apelou para a editora José Olympio que prontamente o publicou.

O citado livro contém algumas das melhores páginas de nossa musicologia, na avaliação dos compositores, sobretudo os autores do século XIX. Desde a publicação da *História da Música Brasileira* (2ª edição, de 1942), de Renato Almeida, não se publicavam estudos tão pormenorizados e de tanta introspecção como este livro de Luiz Heitor. Seus comentários ficaram clássicos, pois era profundo conhecedor das obras de José Maurício, Francisco Manuel, Carlos Gomes, além dos grandes músicos do início do século XX, alguns dos quais chegou a conhecer pessoalmente. Se o grande livro de Renato Almeida foi, durante muitos anos, a melhor obra já produzida sobre a música nacional, é indubitável que os comentários do livro de Luiz Heitor representam um passo adiante mais amadurecido e mais profundo.

Enquanto eu estava redigindo em Israel a minha *História da Música no Brasil*, hoje na 7ª edição (Ediouro, 2010), mantivemos intensa correspondência e nas inúmeras visitas que lhe fiz em Paris, Luiz Heitor sempre discorreu com a mesma serenidade e profundidade de conceitos sobre numerosas personalidades do nosso tempo, o que foi da maior utilidade para o término do meu trabalho, cuja 1ª edição apareceu em 1981. Seu pequeno apartamento da Rua César Franck nº7, pertinho da UNESCO, foi por muito tempo lugar de peregrinação contínua para os artistas brasileiros de passagem por Paris. Sua imensa cultura musical era a memória viva que servia a todos que o procuravam em seu lar tão acolhedor e sempre tão brasileiro.

A última vez que o vi foi em Berlim, em 1986, quando ele se hospedou na embaixada do Brasil, de regresso da reunião em Leipzig do Conselho Internacional da Música, onde ele havia arrancado a decisão de que o ano seguinte seria o ano mundial dedicado a Villa-Lobos. Fui buscá-lo na estação ferroviária de Berlim, onde ele surgiu carregando penosamente sua mala e, ao ver-me no alto de uma escadaria, saudou-me alegremente. Nunca esquecerei aquela imagem de sua chegada a Berlim!

Ao comemorar o centenário de nascimento de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, a Academia Brasileira de Música, da qual ele foi um dos fundadores, recorda e homenageia a personalidade e a obra de um de seus mais ilustres membros titulares.

## Francisco Mignone e seu heterônimo “Chico Bororó”

Nosso grande Mignone, nascido em São Paulo, a 03 de setembro de 1897, era filho de Alfério Mignone, flautista e regente, que chegara ao Brasil com a família no ano anterior, membro da Orquestra Municipal da capital paulistana por muitíssimos anos. Cresceu Mignone dentro de uma camisa-de-força italianizada que o impedia de escapar aos cânones italianos de sua formação familiar, fora dos quais dificilmente teria condições de sobreviver como artista. Ao terminar a 1ª Grande Guerra, em 1918, Mignone tinha 21 anos e já ganhava a vida como pianista solista, acompanhador e flautista, instrumento que estudara com o pai. A influência que recebeu de músicos populares com os quais convivia desde os 15 anos o atraiu para os ritmos populares, folclóricos ou não. Ao pai desagradava essa tendência de imitar seus modestos colegas de trabalho, ao escrever algumas das suas primeiras obras, e por isso ele decidiu esconder essas primeiras peças musicais de sua autoria sob o disfarce de um heterônimo. Como o apelido dele era Chico, proveniente de seu prenome Francisco, escolheu como pseudônimo “Chico Bororó”.

Mignone foi aluno de piano de Silvio Motto e de seu pai na flauta. A partir dos treze anos, participava de pequenas orquestras como pianista, a fim de financiar seus estudos. Apresentava-se em bailaricos, integrou vários conjuntos típicos e desde os 15 anos estudou harmonia com Savino de Benedictis e piano com Agostinho Cantu, dois famosos mestres na época. Como flautista, ele por vezes saía às altas horas da noite pelas ruas da capital paulista tocando chorinhos, acompanhado pelos violões e cavaquinhos de seus companheiros. Isso o faria escrever anos mais tarde uma valiosa série para piano solo, as *Valsas de Esquina*, à maneira popular.

Estudava no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e lá conheceu Mário de Andrade, com quem estudou estética e acústica. Essa intensa amizade perdurou até a morte do grande musicólogo. Em 1917, Mignone diplomava-se em piano, flauta e composição. No ano seguinte, apresentou-se em concerto sinfônico com a sua *Suíte Campestre* e o poema sinfônico *Caramuru*. O êxito atraiu a atenção para o jovem músico que recebeu do governo paulista uma bolsa de estudos para que se aperfeiçoasse na Itália, para onde partiu em 1920, aos 23 anos de idade.

O período que nos interessa particularmente neste dicionário da MPB é aquele em que Mignone se distinguiu à custa de seu heterônimo “Chico Bororó”. Sua produção dessa época foi analisada por Aloysio de Alencar

Pinto, que redigiu interessante e informativo capítulo para o livro coletivo, por mim organizado e publicado em 1998 pela FUNARTE, intitulado *Francisco Mignone, o Homem e a Obra*, que reúne estudos de especialistas sobre os diversos setores da numerosa obra do compositor, em comemoração ao centenário de seu nascimento. Esse repertório especial não é numeroso, mas contém algumas peças de notável sabor popular, bem representativas daquela época em São Paulo.

Recente gravação do Trio d'Ambrosio abrange peças de Chico Bororó que foram resgatadas e instrumentadas em transcrição para trio de piano, harpa e violino, a cargo dos excelentes artistas Maria Helena de Andrade, Maria Célia Machado e Aizik Geller. Lembro, porém, que muitas dessas peças de Francisco Mignone foram escritas para pequena orquestra, piano solo ou canto e piano. A citada gravação inclui um caderno de partituras em sua versão para piano solo.

Essas peças foram gravadas pela primeira vez em julho de 1928, isto é, aproximadamente uma década após a sua criação. O pai do compositor, Alfério Mignone, foi o responsável por essas gravações iniciais, realizadas na Casa Parlophon, em São Paulo, entre 1928 e 1931, ao todo 19 composições. No mesmo período foram gravadas mais oito obras suas, seis com a gravadora Odeon na voz de Francisco Alves, e duas na Colúmbia.

O período Chico Bororó se iniciou em 1914 e durou até meados de sua permanência na Itália, onde fora se aperfeiçoar em 1920. De lá enviou diversas peças, todas no estilo em voga nos teatros e salões paulistas. Essas peças são bem diferentes do tipo de música que se fazia então no Rio de Janeiro. Em São Paulo, na época, travava-se uma espécie de luta entre a música caipira e as canções italianas. Concordo com Aloysio de Alencar Pinto quando ele afirmou que as obras de Chico Bororó não chegaram a superar as fronteiras do Estado de São Paulo. Naquele Mignone popular predominavam as valsas, os cateretês e, por vezes, ritmos dos tanguinhos brasileiros. Mais tarde, ao longo dos anos trinta, o compositor enveredaria pelos ritmos dos batuques, cateretês e das valsas, com excelentes peças para piano solo, seu instrumento preferido.

As duas primeiras obras assinadas como Francisco Mignone nasceram em 1914, quando o compositor tinha apenas 17 anos, e foram o tango *Não se impressione* e a valsa *Manon*, ambas premiadas em concurso organizado pela Casa Levy e sob o patrocínio da revista "Cigarra", de São Paulo. *Celeste* é uma peça feita em parceria com Alberto Fiuza, uma valsa sentimental. Essa valsa foi publicada com instrumentação para pequena orquestra, como era o hábito na época, e cria uma

agradável atmosfera sentimental. *Alma em pena* é uma canção melodiosa que resulta melhor com a interpretação do Trio. Já *Abi! Pirata* é um maxixe editado para piano e oito instrumentos. A edição para canto e piano é em parte recitada, teve uma letra cômica que destoa um pouco das demais peças. Curiosamente, Mignone anotou na partitura que “naquelas priscas eras, eu era o pirata das belas paulistas”... *Sertaneja* é uma canção em duas partes, uma sentimental e outra dramática, com versos de Beltrão Limeira. Esta obra foi escrita na Itália e gravada no Rio de Janeiro pelo famoso Francisco Alves, alcançando bastante sucesso.

*Miami* é um excelente *fox-trot* com expressiva letra de Décio Abramo, que se mantém muito bem até hoje e foi composto na Itália nos anos vinte, por encomenda do Conde Matarazzo. *Mandinga doce* é uma canção sertaneja bem ritmada, com texto de Beltrão Limeira. Foi gravada com êxito por Francisco Alves, que preferiu escrever outra letra para a música. *Muié... é Café* é um cateretê com texto cômico do Décio Abramo, em parte declamado, mas bem ritmada. *Coca* é uma valsa que criticava os hábitos sociais da época. A letra dizia: “Ela é tão bonitinha / mas tem uma triste sina / toma cocaína, toma cocaína”. *Coca* é a primeira valsa de Chico Bororó escrita em modo menor e tem caráter sentimental com constâncias melódicas do nosso folclore. *Suave tormento* é outra belíssima valsa com letra de Alberto Fiuza e que exige um solo de clarinete. Talvez a mais bela valsa de Chico Bororó é *Flor de Jurema*, para conjunto orquestral pequeno. Essa valsa apresenta uma bela melodia principal com acentos dramáticos e românticos, que envolvem e encantam o ouvinte. *No Cinema* é outra valsa de muito efeito e lembra algum tema esquecido de um filme do neo-realismo italiano. *Saudade de Araraquara* recorda eficazmente a atmosfera rural das pequenas cidades paulistas do passado. Cito ainda outras peças de Chico Bororó, a saber:

*Dê-me um beijo*, um curioso “one-step” de 1917, bom estudo dessa dança norte-americana da época; *Abaixo, ó Piques*, um maxixe; *Ponteando a viola*, tango-maxixe de muito agrado do compositor, que anotou no exemplar do acervo: “O velho Mignone saúda o jovem Chico Bororó”; *Festa na roça*, um tango batuque de 1921, recorda a atmosfera da famosa *Congada* que celebrizou o compositor; *Chora, caboco*, tango-maxixe, teve texto de João do Sul, um dos pseudônimos de Fernando Lobo; *Num vorto a pé*, cateretê com linha melódica à moda caipira, editado em 1924 e com letra de Salvador Moraes.

Após uma estada de cerca de dez anos na Itália e na Espanha, Mignone regressou a São Paulo, onde continuava sendo muito requisitado. A

efervescência política na capital paulista, no início dos anos trinta, não favoreceu sua instalação definitiva na cidade natal e, por isso, preferiu tentar a sorte no Rio de Janeiro, onde se fixaria. Veio morar no Rio de Janeiro, em 1934 e aqui ficou até morrer. Veio ocupar a vaga de Walter Burle Marx, na cadeira de regência, no Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ. Mignone morou longos anos na Praia do Flamengo, esquina da Rua Buarque de Macedo, e depois do casamento com a pianista Maria Josephina, mudou-se para a Avenida Nossa Senhora de Copacabana, esquina da Rua Constante Ramos, onde viveu até 1986. Não devemos esquecer Chico Bororó.

## Saudade de José Maria Neves

José Maria Neves foi o presidente da Academia Brasileira de Música que menos tempo exerceu o seu mandato, apenas alguns meses. Depois teve de licenciarse para fazer intenso tratamento que infelizmente não surtiu o efeito esperado. Faleceu a 27 de novembro de 2002, aos 59 anos de idade, cercado pelo afeto de seus muitos amigos, colegas e admiradores.

José Maria era musicólogo, pesquisador, regente e compositor, embora poucos conheçam a sua obra de criador. Nascido em São João del Rei, Minas Gerais, estudou na cidade natal e no Rio de Janeiro. Conheci-o em Paris, em casa de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que o tinha em alta conta. Acabava ele de fazer o mestrado e o doutorado no Instituto de Musicologia de Paris, onde também frequentou o Conservatório Superior de Música em cursos de especialização.

Ele teria depois no Brasil brilhante carreira no magistério da música, chegando ao mais alto escalão universitário. Ao falecer já estava aposentado, embora continuasse a dar classes na UNIRIO. Certa vez, convidou-me a proferir uma palestra para seus alunos em comentário aos meus livros sobre música brasileira. Sua atuação como pesquisador foi intensa e profícua, obtendo o reconhecimento da classe e das autoridades culturais. Ensinou, ainda, no Conservatório Brasileiro de Música por mais de dez anos (1971-82), onde também coordenou programas de pós-graduação. Em 1997 recebeu a consagração de ser eleito o musicólogo do ano pela FUNARTE.

Dentre sua obra bastante numerosa e importante, saliento seu livro editado pela Ricordi em 1982, intitulado *Música Brasileira Contemporânea*, que foi a ampliação de sua tese de doutorado na França. Nele podem ser lidas algumas das melhores páginas de apreciação das obras de nossos compositores modernos. José Maria estava planejando atualizar esse livro tão meritório e eu tive o prazer de passar-lhe todos os dados e depoimentos de músicos contemporâneos que utilizara para preparar a 5ª edição da minha *História da Música no Brasil*. Aliás, nesta fase, em 1999, submeti a José Maria o longo capítulo sobre música colonial, recebendo dele valiosas sugestões. Curiosamente, em carta ao editor, escrevi que, após a minha morte, somente José Maria estava autorizado a revisar o meu livro. Quis o destino que ele partisse antes de mim.

Entre suas obras lembro também seu primeiro livro, publicado em 1981, *O Choro e os Choros*, que figura dignamente na bibliografia de Villa-Lobos. Contém excelente análise, talvez a melhor feita até agora, dessa importante série musical do mestre. Outra obra significativa e vistosa foi *Música sacra mineira*, resultado de um excelente trabalho de equipe, que tardou um pouco a ser publicado pela FUNARTE por falta de verbas.

Mas, José Maria foi, ao longo dos anos, um bom amigo, além de um bom colega. Em meados dos anos noventa viajamos juntos à Terra do Ouro e ele teve a paciência de mostrar-me todos os segredos artísticos de São João del Rei, Tiradentes e Prados. Assisti um concerto por ele dirigido com a Orquestra Ribeiro Bastos, na igreja de São Francisco de sua cidade natal, no qual apresentou o belo *Te Deum*, de Francisco Manuel.

Pouco tempo depois, a Secretaria de Cultura do Paraná desejou fazer uma homenagem a Brasília Itiberê e pediram-me sugestões para a organização da obra. Indiquei então José Maria Neves para redigir a análise da obra e Maria Augusta Machado para coligir dados para a biografia do compositor. Escrevi o prefácio do livro, que foi publicado em bonita edição em 1996. Do mesmo modo, durante a minha gestão na presidência da Academia Brasileira de Música (1992-93), encomendamos à Dra. Maria Cecília Ribas Carneiro a biografia de seu ilustre tio-avô Glauco Velásquez e escolhi José Maria para fazer a análise de sua obra. Após longa gestação, o livro finalmente foi publicado em 2001 e pode ser adquirido através da secretaria da ABM ou de seu portal [www.abmusica.org.br](http://www.abmusica.org.br).

Esse relacionamento cultural com nosso finado presidente culminou com a publicação pela Academia da 6ª edição atualizada e ampliada de *A Canção Brasileira de Câmara*. Em meados de 2002, conversava com José Maria sobre a dificuldade de encontrar editor para essa obra tão especializada, quando ele alvitrou submeter à diretoria da ABM a conveniência de editar a minha obra, que foi lançada no Rio de Janeiro pela editora Francisco Alves. Recordo ainda que, em 1998, quando José Maria Neves foi eleito membro titular do PEN Club do Brasil, ele me distinguiu com o convite para fazer a saudação oficial na sessão de posse nessa entidade. Aliás, serei sempre grato a José Maria pela sua generosidade de recordar com elogios a minha penosa gestão à frente da ABM.

José Maria Neves não será esquecido, pois as suas obras aí estão para perpetuar sua exitosa carreira de pesquisador e musicólogo. A Academia Brasileira de Música, a sua diretoria, cada um de seus membros titulares e nosso secretariado lhe prestaram homenagem, agradecidos pelo seu convívio inteligente e sempre tão cordial que encantava a todos – colegas, alunos, amigos e subordinados. Deixou imensa saudade e sua memória estará sempre presente.

Finalmente, não posso deixar de informar aos interessados que o primoroso livro de José Maria Neves *Música Brasileira Contemporânea* teve uma bela 2ª edição revista e ampliada pela professora Salomea Gandelman e publicada pela editora Contracapa, em 2008, cuja leitura recomendo sem reservas.

## Saudação à Ilza Nogueira

Por que Ilza Nogueira? O Brasil é muito grande e alguns acadêmicos não a conheciam bem quando ela se candidatou à nossa Academia. Certamente, o fato de ela residir na Paraíba contribuiu para esconder o seu mérito. Eu mesmo só a conheci pessoalmente há pouco mais de três anos, em casa de José Maria Neves, que tinha por ela a maior admiração devido ao seu trabalho na ANPPOM, da qual ambos foram presidentes. Por que Ilza Nogueira, a quem o ilustre colega classificou de “cientista musical”? Em verdade, Ilza tem uma personalidade multifacetada, pois além de brilhante educadora, formada na Alemanha e nos Estados Unidos da América, é excelente musicóloga, autora de um livro definitivo sobre seu mestre, Ernst Widmer, e também uma talentosa compositora, que escreve em idioma moderno sem, todavia, perder contato com as suas raízes populares baianas ou paraibanas.

Ora, podemos eleger tantos musicólogos, educadores ou intérpretes quantos quisermos, sem que isso possa ser considerado um entrave ou limitação ao ingresso de novos compositores em nossa entidade. A Academia Brasileira de Música, desde a sua fundação por Villa-Lobos em 1946, abriga todas as classes de musicistas: compositores, musicólogos, educadores e intérpretes. Antes os intérpretes eram ligeiramente discriminados porque tinham número limitado, e só um intérprete podia suceder a outro intérprete, mas depois da reestruturação levada a cabo em 1993, eliminamos essas restrições e hoje todos podem contribuir para o engrandecimento da ABM, sobretudo se estiverem sinceramente interessados na música brasileira e em sua divulgação.

Mas, voltemos a Ilza Nogueira, que desde o primeiro momento foi a candidata de nosso saudoso ex-presidente José Maria Neves e que, pouco antes de falecer, pedira-me que continuasse a dar todo o apoio à sua candidatura. A notícia de sua eleição no primeiro escrutínio deixou-me muito feliz, sem desdouro a seus dois bons competidores. Estou certo de que Ilza Nogueira vai nos trazer uma eficaz contribuição, não só pela sua competência e notória capacidade de trabalho, como também nossos colegas vão desfrutar de sua convivência tão suave, educada e inteligente. Neste momento em que tivemos a tristeza de perder também nosso querido Mário Tavares, ilustre cidadão potiguar, nos chega Ilza para oferecer seus valiosos préstimos e atender os interesses do nordeste em nossa Academia. Digo isto porque a nossa entidade deve conter representantes de todas as regiões do país, pois esse era o desejo de Villa-Lobos, embora houvesse momentos na história da ABM em que ela parecia estar somente na ponte aérea Rio/São Paulo. Hoje, felizmente, temos acadêmicos de quase todas as regiões do país, e

recordo que ainda há pouco elegemos a ilustre pianista goiana Belkiss Carneiro de Mendonça, depois tão pranteada. Isto prova também que os acadêmicos não discriminam as mulheres, pois no momento temos nada menos de oito compositoras, educadoras, intérpretes e musicólogas, as quais representam um quinto de nosso quadro de membros titulares. Bem mais do que a Academia Brasileira de Letras.

Aproveito a oportunidade para lembrar aos presentes alguns aspectos do brilhante currículo de Ilza Nogueira. Após uma dupla graduação - licenciatura em letras, em 1971, e bacharelado em música, em 1972 - ela obteve uma bolsa de estudos do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD), que lhe permitiu frequentar por três anos o curso de “Novo Teatro Musical”, que o famoso mestre argentino Mauricio Kagel implantara na Escola Superior de Música de Colônia, em 1973.

Um convite do Reitor da Universidade Federal da Paraíba a trouxe de volta ao Brasil em 1977, para participar da fundação do Departamento de Música e do Curso de Bacharelado em Música, no qual lecionou até 1998. Em sua vida profissional, obteve novas titulações acadêmicas em composição: ela é *Master of Arts* (1983) e *Doctor of Philosophy* (1985) pela Universidade Estadual de Nova Iorque em Bufalo, onde teve a orientação de Lejaren Arthur Hiller e Morton Feldman. Em 1990, frequentou a prestigiosa Universidade de Yale, na condição de *Post-doctoral Fellow*, quando teve a oportunidade de assistir a cursos de Allen Forte, Robert Morris e Joseph Straus, nomes expoentes da teoria da música pós-tonal.

Ilza Nogueira desde 1987 tem atuado como consultora *ad hoc* da CAPES e do CNPq, e foi membro do Comitê Assessor de Artes, Comunicação e Ciência da Informação do CNPq, no período de 1995 a 1997. Ela foi membro fundador da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, a famosa ANPPOM, da qual foi a primeira presidente, ali demonstrando grande habilidade na condução dos debates, segundo me testemunharam José Maria Neves e Ricardo Tacuchian. Ela vem atuando como professora visitante nos principais centros de pós-graduação em música do país, como as Universidades Federais do Rio de Janeiro (UFRJ e UNI-RIO), do Rio Grande do Sul, do Pará, da Bahia, de Goiás e a Universidade Estadual do Paraná.

Em recente número da nossa revista *Brasiliana* de nº 13, Ilza brindou-nos com excelente artigo sobre técnicas e estilos de composição intertextual. Aliás, ela colabora com frequência em revistas especializadas, sempre com muito agrado.

Lembro seus artigos sobre o grupo baiano de composição, seu mestre Ernst Widmer e a teoria composicional de John Cage.

Ilza vem divulgando internacionalmente suas reflexões sobre a música brasileira desde 1997, quando realizou uma turnê de conferências sobre a “Escola de composição da Bahia”, nas Escolas Superiores de Música de Berlim, Hamburgo, Rostock, Münster, Essen, Colônia, Karlsruhe e Munique. No II Colóquio Internacional de Musicologia da Casa das Américas, realizado em outubro de 2001, na cidade de Havana, sua comunicação sobre “A Mestiçagem Intertextual na Música Contemporânea” mereceu relevo com um “destaque internacional” daquele congresso.

Mas a nossa nova acadêmica é também uma excelente compositora e sua produção mais expressiva é no campo da música de câmara, notando-se a sua predileção pelos conjuntos mistos com participação de voz, vestígios da sua rápida passagem pelo Grupo de Compositores da Bahia e pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Dessa produção saliento suas homenagens musicais a diversas personalidades, a seus mestres Morton Feldman, e Ernst Widmer, além de Mário de Andrade e Augusto dos Anjos, desenvolvendo nesse repertório técnicas de composição intertextual.

Recordo também sua cantata *Gonzagueana: 12 cenas dos Sertões*, com a qual a Rede Globo homenageou o saudoso “Mestre Lua”, por ocasião de sua eleição como “pernambucano do século”. Recordo com prazer seus *Acompanhamentos para três canções de ninar do folclore musicado da Bahia*, onde a compositora busca o contraste de uma linguagem contemporânea com a singeleza das canções. Ouvi-as na esplêndida interpretação de Martha Herr, a quem as canções são dedicadas. Lembro também as *Cinco canções da câmara*, homenagem musical a Widmer, uma livre adaptação de suas peças para violão, habilmente escritas para soprano e conjunto misto e utilizando poemas inéditos do compositor suíço. Essas canções foram interpretadas com sucesso pelo Bahia Ensemble, na XII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em 1997.

Sua obra mais conhecida e de construção mais eclética é a *Ode aos jamais iluminados*, para quarteto de cordas, piano e recitante, construída com recortes de “Paulicéia Desvairada”, de Mário de Andrade. Esta peça tem uma boa gravação com selo da Universidade Federal da Paraíba, já tendo sido apresentada em várias capitais do país (João Pessoa, Natal, Salvador, Rio de Janeiro e Belo Horizonte). Espero ainda ouvir a sua *Serenata iconoclasta*, de 2000, para coro misto e pequena orquestra, composta sobre o poema “Vandalismo”, de Augusto dos Anjos, o grande sonetista paraibano. No acompanhamento orquestral,

eivado de citações e adaptações de trechos de Dvorak, Tchaikowsky e Wagner, a estética de fragmentação e ruptura parece buscar uma tradução musical do tema de destruição e ruína da poesia de Augusto dos Anjos.

Como compositora Ilza Nogueira vem desenvolvendo estudos nos campos das teorias analíticas e composicionais, concentrando-se no repertório contemporâneo pós-tonal. Por tudo isso, acho que aquele nosso colega que a classificou de “cientista” não se equivocou, só que ela é bem mais do que uma cientista musical.

A notícia alvissareira da eleição de Ilza foi alegremente festejada na Bahia e na Paraíba, sua residência há 25 anos. Seu Estado natal e, em especial, o de sua residência estão orgulhosos da confiança que a maioria dos membros da ABM depositou em sua eleição. A televisão, os jornais e as revistas locais não lhe têm dado paz para entrevistá-la e homenageá-la, enfim, para comemorar a sua vitória, pois melhor do que nós, eles conhecem bem o mérito de sua ilustre conterrânea. Em nome da Academia Brasileira de Música, dou as boas vindas à Ilza Nogueira em nossa organização, para a qual - estou certo - muito contribuirá. Será uma digna sucessora do padre José Penalva, também ilustre compositor e educador, que nos deixou muitas saudades.

Saudação proferida na sessão de posse da acadêmica Ilza Nogueira na Academia Brasileira de Música, 1º de abril de 2003

## Robert Stevenson aos 90 anos

A melhor filosofia de vida para os aposentados é continuar a ocupar-se diariamente, se possível dentro de sua especialidade ou de seu ramo de trabalho. É a melhor receita para a longevidade. Robert Stevenson sempre foi um trabalhador incansável como musicólogo e pesquisador e, depois de sua aposentadoria, trabalha mais do que nunca. E o faz em um ambiente universitário, pois continua a viver em seu antigo alojamento de professor da Universidade da Califórnia. Ele adora conviver com os estudantes, está sempre a aconselhá-los e a orientá-los e, recentemente, todos os seus alunos têm conseguido colocação nas mais diferentes universidades dos Estados Unidos.

O Dr. Stevenson tem memória fotográfica e se celebrou internacionalmente como um dos maiores especialistas na música espanhola, portuguesa e latino-americana, sobretudo do período colonial. O seu forte é a música da Espanha, que conhece em seus menores meandros, mas fez pesquisas importantes no Peru, Chile e Portugal que resultaram em notáveis publicações. Nos anos sessenta, ele trabalhou na Bahia e conseguiu fazer descobertas que até hoje são citadas. Ressalto duas publicações importantes: *Algumas fontes portuguesas para a primitiva história da música brasileira*, editada no *Year Book* da Universidade de Tulane, Nova Orleans, 1968, e o notável artigo na “Inter-American Music Review”, que dirigiu por tantos anos, intitulado *Mestres-de-capela da Misericórdia da Bahia* (Spring/summer de 1993). Em nosso país sempre esteve ligado à Cleofe Person de Mattos e à Mercedes Reis Pequeno e, a partir dos anos oitenta, colaborei com ele em diversos projetos, inclusive no concurso Villa-Lobos da OEA, em 1988, por ele organizado e por mim presidido, e que premiou o excelente livro de Gérard Béhague sobre a obra do nosso patrono. Sou especialmente grato a Robert pelo seu estímulo aos meus trabalhos de musicologia. A minha biografia de Claudio Santoro (Civilização Brasileira, 1985) foi a ele dedicada, em testemunho do respeito que tenho por ele e seus trabalhos. A última vez em que nos vimos foi em Los Angeles, em 1991, mas continuamos a nos corresponder com frequência.

Robert nasceu na pequena cidade de Melrose, estado do Novo México, a 03 de julho de 1916. Estudou na Universidade do Texas em El Paso e se aperfeiçoou em Nova York, na Juilliard School. A princípio, ele se engajou em uma carreira de pianista e compositor e foi aluno de Howard Hanson, Stravinsky e Arthur Schnabel. Estudou teologia em Harvard e durante a 2ª Guerra Mundial foi capelão do exército norte-americano, sendo condecorado. Nos anos cinquenta deu numerosos concertos como pianista em seu país e na Inglaterra, mas, concentrou-se depois nas pesquisas de musicologia e no ensino da música. Frequentou a

Universidade de Oxford, na Inglaterra, onde tomou cursos de musicologia, que seria a sua vocação final e profissão em que se celebrizou. Ensinou em El Paso e em Princeton, e em 1961 foi nomeado professor de música na Universidade da Califórnia, em Los Angeles.

Convidado por várias universidades, concentrou-se nos estudos sobre música na Espanha, Portugal e América Latina, interessando-se também pela música da Renascença. Recebeu inúmeras bolsas das principais fundações culturais norte-americanas e contribuiu com numerosos artigos para a edição de 1980 da grande enciclopédia Grove na sua especialidade e para a *Enciclopédia de Ia Música Espanola*. A partir de 1978 tem sido o editor e principal colaborador do periódico *Inter-American Music Review* e tem escrito nas principais revistas musicais, inclusive na nossa *Brasiliiana*.

Saliento, também, sua produção como compositor, que é menos conhecida no Brasil. Entre sua obra destaco a suíte em três movimentos *La Frontera*, premiada pela Universidade de Colúmbia, e interpretada por vários regentes importantes, como Roward Ranson e Lukas Foss. Outras peças de mérito são o seu *Concerto para violino e orquestra*, *Três Prelúdios Peruanos* (estreado por Leopold Stokowsky com a orquestra de Filadélfia em 1962 e, no ano seguinte, pela Orquestra Sinfônica do México). Trabalhos recentes são a *Charter Day Cantata*, para coro misto e orquestra, de 1987, e a *Cantata dos Salmos*, publicada em 1992.

Em plena atividade, ao aproximar-se de seus 90 anos, Robert Stevenson é membro correspondente da ABM desde os anos noventa e este é o momento de fazer um tributo a esse admirável exemplo de trabalho e competência, que deve ser seguido por todos os musicólogos brasileiros. Ele tem recebido numerosas homenagens em seu país e em 2004 foi-lhe concedido a importante “Constantine Panunzio Distinguished Emerit Award”, de Los Angeles, pelo seu notável trabalho de pesquisa e divulgação. A Academia Brasileira de Música se associa às homenagens que lhe prestam nos EUA pelos seus 90 anos e se orgulha de tê-lo entre seus correspondentes estrangeiros.

## Lembrando o português Armando Leça

Falando do grande e pequenino Armando Leça faz-se necessário conhecer o homem e a obra. Antes de tudo, devo esclarecer que se trata de um espírito arejado em ambiente provinciano. No campo transfigurava-se e gastou uma herança em viagens por Portugal. Em cada canto de sua terra tinha Armando Leça um amigo que o tratava por tu, do “parolo” ao homem das “massas”... Vi-o bailar e cantar entre o povo, ensinando coisas aos próprios da região. Vibrante patriota, embora sem o habitual ufanismo luso que nos faz sorrir, sua obra eufórica de escritor e músico consegue transmitir o otimismo, a alegria de viver e a confiança no futuro do povo português.

Armando Leça, o compositor, passou largas temporadas sem escrever coisa alguma. No final de sua vida, creio que o folclorista sobrepujou o compositor. Todo fim de semana lá ia ele pelos campos afora para tirar uma fotografia ou recolher uma melodia de que lhe falaram. Seu dossiê folclórico e seus álbuns de fotografias constituem material precioso para o estudo da etnografia portuguesa. Por montanhas e vales, com seu minúsculo caderno de notas e antediluviana máquina fotográfica, lá ia Armando Leça, ágil como em seus trinta anos, em busca de documentos. Não pontificava confortavelmente de uma poltrona, não. E impressionava sobretudo pela sua independência, preocupação que beirava a mania. Deu-se bem com gregos e troianos, sem fazer concessões a uns e outros. Por isso, é amado por todos, fato raríssimo em Portugal, terra de árdua competição e fácil verrina.

A obra musical de Leça pode ser dividida em dois períodos: o primeiro, mais fecundo do que o final, vai até 1927. Dessa data até 1944 a produção foi mínima, retomando então ritmo mais constante com a suíte orquestral *Viana do Castelo*. O idioma musical era sempre livre, frisando o seu caráter não conformista, inimigo da mochila histórica e formal. Leça era um neo-romântico sem saudosimo, contrapontista, e como tal usava os mesmos processos dos melhores autores contemporâneos. Manejava o piano com desenvoltura, a voz com discrição e a orquestra com bom gosto e engenho. Vista de conjunto, a sua obra de compositor não é das mais fecundas da música portuguesa erudita. Cultor insistente do folclore, não abusou dele. Nacionalista, mas na justa medida. Músico atualizado, vanguardista para o meio ambiente, está entre os mais destacados compositores do século XX de Portugal. O seu nome figura nos grandes dicionários especializados norte-americanos e ingleses e suas obras têm sido interpretadas em quase todas as capitais do Ocidente, e impressas até na Argentina, onde tive em mãos canções suas.

Tão ou mais importante ainda do que o compositor é o Armando Leça folclorista. Creio não exagerar ao considerá-lo o mais versado no setor musical de todo o país em sua época. Sua grande obra *Música Popular Portuguesa* em dois volumes, o primeiro dos quais apareceu em 1947, continua a ser consulta obrigatória para quem se interessa pelo assunto. Contém farta documentação, muitíssimos exemplos musicais, ilustrações expressivas, resultado de muitos anos de busca paciente e amadurecimento decisivo do tema. E como se isso não bastasse, soube apresentá-lo em estilo escorreito, rico em vocabulário, bem matizado, evocador de tanta canseira, decepção e alegria. Folclorista, compositor, professor de canto coral, pianista e regente, Armando Leça criou obra sólida de que Portugal se pode orgulhar.

Leça passou uma temporada no Rio de Janeiro em 1957 e aqui dirigiu corais e proferiu palestras na sua especialidade. Foi muito festejado pelas entidades lusas da antiga capital e deixou saudades. Sua filha Mécia de Sena, esposa do grande escritor português Jorge de Sena, visitou o Brasil nos anos noventa e foi recebida no PEN Clube do Brasil, onde também proferiu palestra sobre a importante obra de seu marido, que – exilado – viveu alguns anos no interior de São Paulo como professor universitário. Ela hoje vive na Califórnia, onde cuida da divulgação da obra de Jorge de Sena.

## O tricentenário de “O Judeu”

Várias homenagens estão sendo organizadas em comemoração ao 300º aniversário do nascimento de Antônio José da Silva, cognominado “O Judeu”. Curiosamente, ele entrou para a história da música brasileira sem ser compositor, ou mesmo intérprete de instrumento solista. Antônio José era teatrólogo, poeta e letrista de peças teatrais, mas não autor da música para elas, como já erroneamente se escreveu. Teve um parceiro musical, hoje esquecido, o compositor português Antônio Teixeira. Essas peças teatrais tiveram por vezes o rótulo de “óperas”, mas os textos poéticos e satíricos eram mais importantes do que a música. Lembro que, na época, em Lisboa, o termo “ópera” abrangia tanto comédias, quanto dramas e até mesmo verdadeiras óperas, com variada quantidade de música entremeada. O repertório teatral da época também adotava modelos napolitanos da ópera bufa tão em voga na Lisboa setecentista.

Antônio José da Silva nascera no Rio de Janeiro, em 08 de maio de 1705, perto da Candelária, filho dos cristãos-novos João Mendes da Silva e de Lourença Coutinho. O pai era advogado e teria posses, o que aguçou a cobiça de indivíduos que os delataram à Inquisição. Foram levados a Lisboa quando Antônio tinha sete anos e passaram algum tempo na prisão. Seu pai conseguiu recuperar a liberdade e refazer sua vida na capital. Em 1726, a família voltou a ser perseguida e Antônio José esteve na prisão algum tempo.

Antônio José formou-se em direito pela Universidade de Coimbra e passou a trabalhar com o pai. Em 1735, casou-se com sua prima Leonor Maria de Carvalho, que também já estivera presa por práticas de judaísmo. Novamente, em 1737, toda a família foi novamente encarcerada pela Inquisição, inclusive a mãe já idosa.

Em seus textos teatrais foram identificados poucos brasileirismos, o que é compreensível, pois deixara o Brasil ainda menino. Enveredou cedo na carreira teatral como autor e obteve estrondoso sucesso com suas “óperas”, que na realidade são comédias ou dramas, cujos textos são entremeados de música. Ele adaptava trechos de óperas, minuetos, fandangos, contradanças, modinhas e até lundus. Suas comédias de costumes continham cenas faladas, declamadas ou recitadas, às quais se seguiam árias, duetos, coros e danças. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo comparou os trabalhos de Antônio José às chamadas *Beggar's Operas*, tão em voga na época na Inglaterra. Seu parceiro musical foi o português Antônio Teixeira, compositor de influência italiana,

que deu às suas obras o toque bufo napolitano. Estávamos na fase das óperas cômicas em estilo napolitano e os dois Antônio fizeram uma feliz parceria, que lhes deu muita alegria e dinheiro, mas que terminaria em tragédia.

A crítica política dos costumes portugueses da época, embora apresentada com inteligência e verve, iria comprometer o poeta e letrista, e incorrer nas iras da temível Inquisição. Seus líderes religiosos detestavam o humor crítico de “O Judeu”, sobretudo porque suas obras eram aclamadas nos teatros do chamado “bairro alto” de Lisboa. Alexandre de Gusmão, brasileiro ilustre e assessor direto do rei D. João V, bem como seu irmão Bartolomeu Gusmão, teriam sido amigos de Antônio José e talvez até colaborado em alguma de suas peças.

Em 1737, Antônio foi preso por denúncia de uma escrava, acusando-o de fazer o jejum judaico às 3<sup>as</sup> e às 6<sup>as</sup> feiras. Entretanto, consta que ele era um cético e não seguia estritamente as prescrições religiosas judaicas, o que nos leva a especular que a denúncia foi, quase certamente, uma desculpa porque a Inquisição não desejava trancafiá-lo e julgá-lo por suas peças com razões políticas. A realidade era que ele debochava de tudo e de todos, a começar pela própria figura do rei D. João V e dos grandes portugueses da época. Antônio pode até ser considerado um preso especial, pois o próprio Inquisidor Mor foi quem mandou aprisioná-lo nas vésperas da data religiosa do Yom Kippur, o dia do perdão israelita. Enquanto corria o processo, ele ficou na cadeia cerca de dois anos até a sua morte em 1739.

Antônio utilizou também com frequência o teatro de marionetes, com bonecos, criando assim um repertório em português para o teatro popular luso-brasileiro, que divertia e agradava não só às elites lusitanas, mas, sobretudo, ao povo. A peça “O Anfitrião”, uma crítica acerba ao próprio rei D. João V, levou o *establishment* clerical a vingar-se dele e a eliminá-lo de cena, de uma vez por todas.

A prisão de Antônio José consternou o povo lisboeta que o amava e temia o pior. Seu processo sigiloso, publicado um século depois, o acusa somente de prática de judaísmo e não se refere em momento algum à sua obra teatral. Parece claro que a Inquisição não quis revelar o motivo político de sua prisão. Após sua condenação à morte, Antônio José abjurou o judaísmo, provavelmente para evitar a sua morte na fogueira. Sofreu então o garrote, morrendo na chamada “lei de Cristo”, em 1739. Seu corpo foi posteriormente queimado.

O fato de que sua morte não foi atribuída à sua atividade como escritor pode ter salvado a sua obra, que não foi queimada. Francisco Luís Ameno publicou em 1744 a coletânea de peças intitulada *Teatro Cômico Português* e nela incluiu diversas peças de Antônio José, o que parece atestar sua continuada popularidade, embora seu nome não apareça nessa publicação.

Em meados do século XIX, Gonçalves de Magalhães escreveu uma obra sobre a personalidade de Antônio José, que faria a fama do grande ator João Caetano. O grande romancista português Camilo Castelo Branco, do século XIX, é autor de uma bela biografia de Antônio José, intitulada “O Judeu”. Também o historiador brasileiro Varnhagen reviveu seu processo e o comentou na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Sua popularidade em Portugal e no Brasil perdurou até meados do século XIX, como está comprovado amplamente em publicações especializadas. Suas peças eram encenadas amiúde no Rio de Janeiro e na Bahia.

Segundo comenta Paulo Roberto Pereira,

“O teatro de Antônio José se caracteriza pela dominância do cômico sobre as outras formas de produção do discurso literário. A preocupação de criar, através do cômico, situações absurdas de onde se possam tirar conclusões morais e sociais, faz deste teatro um precursor de uma dramaturgia épica não aristotélica em Portugal”

“A grande revolução que Antônio José faz no teatro português começa pela linguagem, onde ele cria neologismos cômicos, trocadilhos, expressões de latim macarrônico, situações absurdas dominadas por quiproquós, e intervenções de deuses humanificados. (...) Um aspecto relevante na obra de Antônio José é o de preparar literariamente o aparecimento do espírito iluminista no teatro português”.

O escritor francês Claude Henri Frèches afirma que ele imitou autores franceses como Molière, o que é provável, embora deva ser sublinhada a influência do teatro espanhol e até mesmo do teatro italiano, através da enorme voga na época das óperas bufas napolitanas, que eram tão familiares a seu parceiro musical Antônio Teixeira.

Modernamente, no último quartel do século XX, o escritor e jornalista Alberto Dines publicou um livro notável, *Veículos de Fogo*, que contém estudo pormenorizado da vida do artista e dos acontecimentos de sua época. Em

1995, o cineasta Tom Azulay realizou excelente filme sobre a vida de “O Judeu”, que alcançou o primeiro prêmio do Festival de Brasília daquele ano.

Recordo ainda os títulos das peças de Antônio José da Silva, a saber: *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733), *Esopaida* (1734), *Os Encantos de Medéia* (1735), *O Anfitrião* (1736), *As Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737), *As Variedades de Proteu* (1738) e *O Precipício de Faetonte* (1738), além de uma peça escrita em castelhano *El Prodigio de Amarante* (1732), atribuída a ele por alguns estudiosos.

Aos interessados informo que numerosas partituras e documentos alusivos ao autor estão preservados no museu da cidade goiana de Pirenópolis, perto de Brasília, onde podem ser consultados e estudados. Em Lisboa, em 1957/1958, foram publicadas as obras completas de Antônio José pela editora Sá da Costa, em 4 volumes, com excelente prefácio do professor José Pereira Tavares.

A Academia Brasileira de Música se associa aos festejos do tricentenário do brasileiro Antônio José da Silva, célebre em sua época em Portugal e no Brasil, cujas peças teatrais têm lugar permanente na história da música no Brasil.

## O centenário de Babi de Oliveira

Dos anos sessenta aos oitenta, uma das melhores maneiras de avaliar o prestígio de um compositor de canções eram os concursos internacionais de canto, organizados pela senhora Helena de Oliveira, que trazia do exterior bons cantores dos mais variados países do mundo. Eles eram obrigados a interpretar no certame pelo menos uma canção brasileira. Eu mesmo tive o prazer de presidir um desses concursos, em 1965, e consegui da organizadora que se desse prêmios especiais aos cantores estrangeiros que melhor interpretassem as canções brasileiras e também ao melhor cantor brasileiro da competição. Revendo alguns catálogos desses concursos, surpreendi-me ao verificar que, logo após das canções de Heitor Villa-Lobos, as peças interpretadas mais frequentemente nesses concursos eram as da compositora Babi de Oliveira. Mais do que as canções de Mignone, Lorenzo Fernández ou Camargo Guarnieri. Infelizmente, Babi está hoje muito esquecida, pois no Brasil só os próprios compositores promovem as suas obras. Depois de mortos, a procura por elas diminui sensivelmente, sobretudo devido à falta de editores de música.

Idalba Leite de Oliveira, conhecida depois como Babi de Oliveira, nasceu em Salvador, Bahia, em 1908, de família muito musical da classe média. Estudou no Instituto de Música da Bahia com os professores Luiza Barboza e Silvio Deolindo Fróes, este de grande prestígio na época e diretor daquele instituto. Começou a fazer música como pianista, mas não tardou a inclinar-se pela composição. Seu evidente talento levou-a a mudar-se para o Rio de Janeiro, onde se aperfeiçoou com Baptista Siqueira, Assis Republicano e Maximiliano Hellmann, três bons mestres.

Babi de Oliveira era uma mulher bonita e culta, estudiosa do nosso folclore e possuía uma biblioteca especializada no assunto. Esse fato levou-a a seguir a linha estética nacionalista de Waldemar Henrique e Oswaldo de Souza, seus contemporâneos, o que lhe valeria inúmeros sucessos, não só no Brasil como também no exterior. Ela ofereceu concertos de sua música em Portugal, Itália, França, Estados Unidos, México e Argentina. Quando o grande Nat King Cole se apresentou no Brasil, escolheu a canção *Caboclo do rio*, de Babi, para interpretar e gravar. Maria Silvia Pinto, Inesita Barroso, Maura Moreira, Graziela de Salerno, Alma Cunha de Miranda e outros bons intérpretes da época cantaram com frequência suas obras.

Babi dirigiu programas de rádio, por longos anos, nas Rádios Nacional e Tupi, onde teve oportunidade de se apresentar pela primeira vez a Cauby Peixoto.

Foi professora de folclore na UFRJ e, em 1976, foi homenageada com uma medalha de ouro pelo Instituto de Música da Universidade Católica de Salvador e uma das salas daquele instituto recebeu o seu nome. No ano anterior ela havia feito exitosa turnê pela Europa, recebendo também uma medalha de ouro por seu concerto em Milão. Aliás, ela mesma organizou diversos concursos de canto e concedeu medalhas para artistas do setor vocal em outros concursos.

Babi compôs mais de trezentas peças para piano solo e para canto e piano, inclusive uma peça de teatro intitulada *A Ceia dos Orixás*, estreada em 1968 pelo grupo folclórico “IV Centenário”, no teatro Princesa Isabel, do Rio de Janeiro, acompanhados pela própria compositora, que era boa pianista, e por uma orquestra de percussão. As obras apresentadas foram: *Sereia do mar*, *Oxumaré*, *Xangô*, *Obá*, *Ynhansã*, *Oxalá*, *Festa de Ogum*, *Curumin* e *Cântico das divindades*.

De um modo geral, as suas canções têm quase sempre base folclórica, foram escritas com comedimento e dentro do espírito do gênero, sem tentativas de mau gosto para obter efeitos espetaculares em concerto. Fez numerosas harmonizações, mas raramente utilizou temas diretamente do nosso populário, preferindo criar motivos próprios no estilo que desejava produzir. Babi teve quatro LPs gravados com sua música, que bem mereceriam reedição em CDs. Críticos importantes como Artur Imbassahy, Octavio Bevilacqua, Eurico Nogueira França, Ondina Ribeiro Dantas (D’Or), Daniel Rocha, Ari Vasconcelos e outros comentaram e louvaram a sua obra.

Lembro a seguir alguns de seus numerosos sucessos: *Cantares de Pernambuco*, *Missa do galo*, *Muiraquitã* (que fez sucesso no Carnegie Hall, de Nova York, na voz de Seleneh de Medeiros), *Caboclo do rio* (tão divulgada pelo famosíssimo Nat King Cole), *Teu nome*, *Singela canção de Maria* (talvez a sua mais bela canção, já gravada em CD), *Seresta da saudade*, *Amor de outono* e *a Canção para teus olhos* (que a compositora considerava sua melhor obra), ademais de algumas peças em idiomas estrangeiros como *Yo te amo tanto* e *La Vie*.

Mais recentemente, no final de sua vida, Babi deu recitais exclusivos com sua obra na sala Vera Janacopulos da UNI-RIO, em 1981, e no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, em 1983. Faleceu em casa de sua filha Celeste, no Rio de Janeiro, em 1993. Tinha 85 anos. A Academia Brasileira de Música se associa aos festejos do seu centenário que ocorreu a 23 de novembro de 2008.

## Gáspare Nello Vetro e Carlos Gomes

Nosso membro correspondente da ABM na Itália me escreveu recentemente para anunciar que, novamente, se ouve com frequência Carlos Gomes na Itália. *Salvator Rosa* foi encenada com sucesso em Martina Franca e o Teatro Bellini de Catânia, no ano corrente, vai apresentar o oratório *Colombo* sob a direção de nosso saudoso maestro Sílvio Barbato. Nessa oportunidade, será publicado um ensaio do Dr. Vetro sobre a obra de Gomes. 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 trinta 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 Dr. Gáspare Nello Vetro.

Nascido em Palermo, Sicília, a 08 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 sub-tenente de artilharia. Ingressou no Conservatório de Roma como professor assistente e em 1964 foi transferido para o Conservatório de Parma, no centro-norte do país, cidade de 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 música 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 (do norte da Itália) foi publicada pela Universidade de Parma, em 1973, e venceu um concurso nacional sobre o rio Pó, em 1976. A partir dessa época o Dr. 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 e 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 viria 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 bastante interesse. O Dr. 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 estreia 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'alieno 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 música 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 Ordem de Rio Branco (1996) e da Medalha Carlos Gomes, concedida pela municipalidade de Campinas em 1996. O Dr. Vetro visitou o Brasil a convite da Academia Brasileira de

Música nesse ano, após haver sido eleito nosso membro 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 proximamente e avaliar suas novas descobertas que fez sobre nosso grande compositor do século XIX.

Em 2011 Vetro criou desnecessariamente um problema para a ABM, pois decidiu restituir condecorações brasileiras que recebera durante o governo Fernando Henrique Cardoso, em virtude da decisão do presidente Lula de não extraditar o criminoso italiano César Battisti, como exigido pela justiça e pelo governo italiano. Alguns membros da ABM solicitaram a sua expulsão como membro correspondente, mas o presidente Turibio Santos acertadamente decidiu em contrário, por tratar-se de assunto político que nada tinha a ver com a sua valiosa contribuição para a música brasileira.

## Alceo Bocchino aos 90 anos

Alceo Bocchino é um festejado compositor, regente, pianista e professor, que já há muitos anos assegurou seu lugar permanente na história da música brasileira. Seu nome está associado à história da música em Curitiba, de seu belo Teatro Guaíra, um dos mais modernos teatros do Brasil, e à Orquestra Sinfônica do Paraná, com a qual dirigiu por longos anos concertos memoráveis. Mas ele fez muito mais e por isso aqui estamos nesta efeméride para lembrar a seus muitos admiradores e amigos alguns aspectos de sua profícua vida musical.

Alceo nasceu a 30 de novembro de 1918, na capital paranaense, e lá estudou música com Rosa Lubrano, Antônio Mello e João Poeck. Aos 16 anos deu o seu primeiro concerto como pianista, quando apresentou alguns trabalhos de sua autoria. Em 1939, bacharelou-se em Ciências Jurídicas pela Faculdade de Direito de Curitiba, a pedido de seus pais que o queriam ver atuar como advogado, mas a sua vocação musical acabou por prevalecer. Estudou e ensinou na Escola de Música e Belas Artes de Curitiba e, aos 26 anos de idade, transferiu-se para São Paulo em busca de horizontes mais amplos. Na capital paulista, se aperfeiçoou com Camargo Guarnieri e Dinorah de Carvalho e ensinou no Conservatório de Santos. Em 1946, dois anos depois, migraria para o Rio de Janeiro, onde se instalou definitivamente. Há muitíssimos anos é cidadão de Copacabana, meu quase vizinho.

As atividades musicais de Alceo Bocchino têm sido variadas e sempre auspiciosas, não só como regente, mas também como compositor, pianista, acompanhador, orquestrador, diretor musical de rádio-emissoras. Foi eleito para Academia Brasileira de Música muito jovem, prestigiado pelo apreço que Villa-Lobos tinha por ele. O grande compositor nacional deu-lhe até a honra de organizar um recital de obras de Bocchino, que antes participara de uma excursão musical de Villa-Lobos a estados do Norte e do Nordeste do país.

Nessa época, Alceo escreveu algumas obras inspiradas pelo folclore do Rio Grande do Sul, pátria de sua esposa Ida, que também é boa musicista. Em meados dos anos cinquenta, trabalhou como assessor musical do ministro da educação e cultura Clóvis Salgado e estimulou as esquisas do musicólogo alemão Francisco Curt Lange, em Minas Gerais. Durante treze anos dirigiu a Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC, com a qual apresentou numerosas primeiras audições de obras de compositores brasileiros. Fez numerosas gravações de interesse histórico que bem mereciam ser reimpressas e integrou o Trio daquela emissora.

Seu trabalho à frente da Sinfônica Nacional frutificou, pois atuou depois com frequência na Rede Globo e dirigiu concertos sinfônicos na Espanha, Holanda, Bulgária, Uruguai e nos Estados Unidos da América, em Miami e no Texas. Como pianista foi solista da Orquestra Sinfônica Brasileira, obteve o Prêmio Nacional do Disco e, em 1963, foi escolhido como o melhor regente do Brasil naquele ano. Prosseguiu sua carreira de regente e compositor e de 1985 a 1999 - durante 14 anos, portanto - dirigiu a Orquestra Sinfônica do Paraná, lá realizando um trabalho admirável de aperfeiçoamento da orquestra, deixando seu nome indelevelmente ligado à sua história.

Como compositor, sua obra inclui páginas sinfônicas e de música de câmara, canções, peças para instrumentos solistas, que foram interpretadas no exterior, sobretudo na Inglaterra, França, Portugal, Argentina e Israel. De um modo geral podemos dividir a obra de Bocchino em três períodos: um anterior a 1944, de peças juvenis; uma segunda etapa influenciada por Camargo Guarnieri, bastante sofisticada e de inclinação polifônica; e um terceiro período a partir de 1951, quando o autor passou a compor com maior simplicidade, apoiado em pesquisas da música brasileira, com técnica singela e maior expressividade também. Hindemith foi a influência dominante nesse período de maturidade, sem esquecer naturalmente os bons conselhos de seu ilustre amigo Villa-Lobos, com quem esteve ligado intimamente. Entretanto, suas múltiplas atividades musicais não lhe deixariam muito tempo para a composição nos anos subsequentes.

O catálogo de obras de Alceo Bocchino é bastante numeroso, especialmente no setor do *lied*. Mais de trinta canções escreveu. Dentre elas destaco *Lamento dos Pinheirais*, texto de Luisa Araujo, evocativa da paisagem paranaense. *Canção do inverno*, texto de Peri Borges, nada impressionista, mas que tenta expressar o drama do inverno da vida humana. Lembro *Nhanderu*, *Despedida de Bento cego*, de eficaz efeito canoro, *A Gauchinha*, texto de Rangel Bandeira, com melodia singela que se popularizou muito, ganhando até foro de folclore. Sua obra vocal está dentro da corrente nacionalista, hoje considerada superada pela crítica, mas nem por isso perdeu seu encanto e efeito nos recitais. Infelizmente, Bocchino não soube escolher bem os poemas que musicou, o que por vezes prejudica a aceitação de suas canções. Seja como for, suas canções revelam fértil inspiração, hábil manejo da voz e rico acompanhamento, graças à sua experiência como pianista e bom acompanhador de recitais.

Curiosamente, embora pianista exímio, não escreveu para o instrumento com a frequência que se poderia supor. Uma de suas melhores obras para piano solo é uma *Sonatina*, de 1960, uma verdadeira *toccata* muito elogiada por Edino Krieger quando ele fazia crítica musical no “Jornal do Brasil”. Outra peça bastante

divulgada é a *Suíte Brasileira* para violoncelo e piano, de sua segunda fase de composição, de 1948/50, numerosas vezes interpretada no exterior pelo celista francês Jacques Ripoche. Outro trabalho a ser recordado é a *Suíte Miniatura*, para orquestra, de 1952, várias vezes interpretada pela Orquestra Sinfônica Brasileira. Outra obra que despertou a atenção e elogios foi *Peças para Quarteto* (com vigor, modinha e fuga).

Não tem escrito muito ultimamente, mas destaco sobretudo um segundo *Quarteto para cordas*, outra *Sonatina* para piano solo e sua *Sinfonia* sobre o cerco da Lapa, datada de 1999 e estreada com sucesso por Roberto Duarte. Gosto muito do seu *Divertimento Curitiba*, de 1995, que fez sucesso na X Bienal de Música Brasileira Contemporânea, o qual confirmou sua reputação de compositor refinado. Recordo ainda as *Variações para fagote e orquestra* e *Nanymoel* para fagote solo, de 1994, que tratam o instrumento com bom gosto e efeitos felizes.

Em 2006, (?) um grupo de amigos e admiradores prestou a Alceo Bocchino uma emotiva e concorrida homenagem, na Sala Baden Powell de Copacabana, da qual tive o prazer de participar. No ano corrente, ao publicar meu livro "*A Música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*", não deixei passar a oportunidade de recordar as excelentes gravações que Bocchino fez, há tantos anos na Rádio MEC, de numerosas obras da época joanina, discos que bem mereceriam ser regravados em CDs para ilustrar os festejos dos 200 anos da chegada da família real portuguesa.

Ao vê-lo chegar com boa saúde aos 90 anos, a Academia Brasileira de Música se associa aos festejos que serão organizados em novembro próximo para festejar a efeméride de nosso querido e ilustre decano.



# Terceira Parte



Assuntos gerais:  
ensaios longos

# A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI

## D. João VI: o príncipe, o rei e o melômano

A transferência da corte para o Brasil era um projeto antigo datado de meados do século anterior, que foi desarquivado por D. João devido à ameaça napoleônica. A decisão foi meditada, as preparações foram feitas com cuidado e o embarque foi apressado, mas ordeiro. Não foi, portanto, uma fuga e sim uma retirada estratégica. Em suas memórias de Santa Helena, Napoleão reconheceu que ficou frustrado com a partida da corte portuguesa para o Brasil.

D. João VI tinha bastante sensibilidade pela música e era admirador de seu predecessor D. João IV, ele mesmo compositor e que tinha reunido no seu palácio de Vila Viçosa uma das melhores bibliotecas musicais da Europa. D. João V havia protegido as artes e a música em especial durante o seu reino. Seguindo essa tradição, em Lisboa, o príncipe D. João fazia questão de assistir aos espetáculos de ópera no Teatro São Carlos, aos eventos e concertos na Capela Real e ia ouvir o canto-chão em Mafra. No Rio de Janeiro, D. João tinha o hábito de comparecer aos serviços solenes de primeira e segunda grandeza na Capela Real e aos espetáculos no Real Teatro de São João. Algumas vezes ele até apareceu de surpresa nos ensaios na Capela Real e no Teatro.

## A chegada da família real ao Rio de Janeiro

A irmandade de Santa Cecília teve a incumbência de preparar as atividades musicais, sabendo-se que D. João era admirador da música sacra. Logo após o desembarque, foi formado o cortejo real, saindo todos a pé, lentamente, tomando as atuais Ruas 1º de março e do Rosário até chegarem à modesta igreja catedral. Os sinos de todas as igrejas da cidade repicavam alegremente e as ruas do centro da capital estavam pavimentadas de flores, com tapeçarias e colchas nas janelas das residências.

Uma vez instaladas na catedral todas as pessoas importantes, os músicos interpretaram um *Te Deum laudamus* e *O Beate Sebastiane*, em homenagem ao patrono da cidade. Lá estava o padre José Maurício, mestre-de-capela da catedral, que dirigiu o conjunto de cantores e instrumentistas em bela exibição de um seletto repertório sacro, o que surpreendeu agradavelmente o monarca.

## A Capela Real do Rio de Janeiro. Depoimentos de viajantes estrangeiros. Seu funcionamento.

O padre José Maurício assumira o cargo de mestre-de-capela da catedral a 02 de julho de 1798. Apesar dos poucos meios com que contava o padre-mestre, ele conseguiu apresentar na modesta Igreja do Rosário diversas obras de bastante alento, não somente de sua própria autoria, quanto de outros mestres. Logo após a chegada da família real ao Rio de Janeiro, o plantel de artistas de que José Maurício dispunha foi aumentando sensivelmente com a chegada de cantores e instrumentistas. Isso permitiu ao mestre-de-capela preparar obras de maior fôlego nos dois anos que antecederam a chegada ao Brasil do grande compositor lusitano Marcos Portugal, que iria açambarcar todas as glórias no terreno da música.

A nova Capela Real, já então na atual Praça 15 de novembro, funcionou irregularmente nos primeiros meses e seu estatuto só foi regulamentado a 04 de agosto de 1809, isto é, mais de um ano após a mudança da corte. Os cantores tinham vestimenta própria: uma sobrepeliz de renda com mangas, protegida por uma capa roxa e um cabeção vermelho. Os músicos eram divididos em “coro de cima” e “coro de baixo”, este formado por capelães cantores responsáveis pelo canto-chão, de interesse do príncipe regente, que por vezes ia ouvi-los sem se anunciar.

A Igreja não permitia a presença feminina nos coros eclesiásticos e os naipes agudos eram formados por meninos e depois pelos *castrati*. Os naipes de soprano e contralto eram supridos por jovens do seminário de São Joaquim, mas essas vozes não tinham a dramaticidade nem a agilidade na parte dos solistas. Os *castrati* vieram preencher essa falha e se tornaram presença obrigatória nas atividades musicais. Em 1810, D. João mandou trazer de Lisboa e da Itália diversos cantores sopranistas de boa qualidade. A qualidade do seu desempenho foi muito louvada pelos viajantes de passagem pelo Rio de Janeiro, que ressaltaram “as partes vocais admiravelmente executadas”.

O cargo de organista da Capela Real foi a princípio ocupado pelo padre José Maurício. Viera com D. João o organista português Antônio José de Araújo, que logo fez amizade com o sacerdote e ambos conseguiram montar o complexo órgão que chegara de Portugal. Portanto, não é um exagero afirmar que quase tudo o que se fazia na Capela Real nos anos de 1808 a 1810 era organizado, dirigido e até interpretado pelo padre-mestre. Considerando que havia 81 cerimônias previstas anualmente, em nível de quatro ordens, pode-se calcular que cerca de cem funções, de maior ou menor grandeza, eram realizadas na Capela Real do Rio de Janeiro.

O repertório que habitualmente se interpretava na Capela Real mudou muito após a chegada da família real e dos artistas italianos. José Maurício gostava de apresentar um repertório clássico e conservador, mas depois da chegada da Corte à capital, ele teve de se adaptar ao gosto do novo público, a quem tinha o dever de agradar. Era uma música brilhante, apropriada para lisonjear a vaidade dos cantores e o mau gosto do público, o que obviamente perturbava o clima do ofício divino. De qualquer modo, isso era inelutável e José Maurício teve de ceder e baixar o nível das obras que eram habitualmente interpretadas na Capela. Foram mestres-de-capela José Maurício Nunes Garcia (a partir de 02 de julho de 1798), Marcos Antônio Portugal (a partir de 23 de junho de 1811) e Fortunato Mazziotti (a partir de 04 de julho de 1816). Os mais bem pagos eram os *castrati* italianos, sendo que o soprano Facciotti ganhava mais do que os mestres-de-capela. Como escreveu Ayres de Andrade,

“a música de Marcos Portugal tinha de agradar mais. Prestava-se à virtuosidade vocal, que era o regalo para os ouvidos do público da época, habituado a frequentar o teatro lírico, que não podia dispensar. As composições de José Maurício não tinham nada disso. Sua grande força estava na grande massa coral e esta é uma agente de expressão musical que, por sua própria natureza, é rebelde a piruetas vocais. Por isso, a música do padre-mestre há de ter parecido demasiado simplória”.<sup>2</sup>

Acrescentaria que José Maurício era demasiado modesto e até submisso. Ele não quis enfrentar e competir com Marcos Portugal e se conformou com uma posição subalterna. Por isso, na relação dos grandes acontecimentos na Capela Real do Rio de Janeiro a música era sempre de Marcos Portugal. Assim José Maurício, depois da chegada de Marcos, passou de mestre-de-capela que antes tudo decidia, para um mero maestro substituto, que só assumia a batuta quando o músico português estava ausente, ou não se interessava pelo espetáculo. Entre 1811 e 1821 a “Gazeta” não mencionou o nome de José Maurício uma única vez.

Numerosos visitantes estrangeiros, mais ou menos ilustres, estiveram de passagem pelo Rio de Janeiro durante a permanência de D. João VI e D. Pedro I e se admiraram da qualidade da música que aqui se fazia na época. O comandante francês Louis Freycinet relata em seu livro *Voyage autour du monde* que, ao fazer escala na Guanabara em 1817, tivera oportunidade de frequentar os concertos e cerimônias da Capela Real, onde quase todos os

---

2 ANDRADE, Ayres de – *Francisco Manuel e seu tempo*, página 32.

artistas eram negros e sua interpretação musical nada deixava a desejar.<sup>3</sup> Comentando o papel dos *castrati*, escreveu ele:

“Vozes encantadoras se fizeram ouvir, demasiado doces, claras demais para vozes de homens, mas elas tinham tal força e um tom grave especial que nunca se encontra nas vozes femininas.”

Jean Baptiste Debret escreveu em seu livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil* que as despesas com a Capela Real se elevavam a 300.000 francos anuais. Afirmou ele que o plantel de artistas à disposição da Capela Real era de cinquenta cantores, entre os quais se achavam os famosos *castrati*, e cerca de cem instrumentistas, sendo o conjunto dirigido por dois mestres-de-capela. No entanto, o número de intérpretes dependia da importância dos concertos e cerimônias. No período entre 1816 e 1817, houve três grandes comemorações: a morte da rainha D. Maria I, a coroação do Rei e o casamento do príncipe herdeiro D. Pedro, sendo óbvio que nessas representações o número de artistas era mais elevado.

No entanto, José Maurício conseguiu manter-se em evidência em espetáculos fora da Capela Real, promovendo a execução de obras que não tinham entrada no repertório da Capela Real. E graças à correspondência que daqui enviava Sigismund Neukomm para uma revista vienense, soubemos que o padre José Maurício apresentou pela primeira vez no Rio de Janeiro a *Missa de Requiem*, de Mozart, na Igreja do Parto. Escreveu Neukomm que a execução da obra-prima de Mozart nada deixou a desejar, embora os coros tenham sido cantados em andamento talvez demasiado rápido. Acrescentou o músico austríaco que “esta primeira experiência foi tão bem sucedida, em todos os seus aspectos, que esperamos não seja a última”.

Este é um depoimento válido, por tratar-se da opinião de um grande artista europeu que aqui residia no momento. Lembro ainda que José Maurício também dirigiu em 1821 *A Criação*, o oratório de Haydn, em interpretação considerada um primor, por Sigismund Neukomm. Foi a primeira vez que no Rio de Janeiro essas duas obras de grande envergadura e difícil interpretação foram apresentadas ao público carioca, graças ao esforço e ao talento do padre-mestre.

## O Real Teatro de São João e o Teatro de São Pedro de Alcântara

Quando D. João se instalou no Rio havia um modesto teatro de ópera que não distava muito do palácio dos vice-reis, que se tornara o Palácio Real. D. João ordenou a construção de um grande teatro, planejado nos moldes do Teatro de São Carlos, de Lisboa. Durante o período em que José Mauricio dirigiu a Capela Real e o chamado “teatrinho”, não houve encenação de óperas por absoluta falta de meios par isso.

O novo teatro deveria abrigar com comodidade 1200 pessoas na plateia e haveria quatro níveis de camarotes em um total de 112. O primeiro nível tinha 30 camarotes, o segundo 28, o terceiro 28 e o mais alto 26 camarotes. A lotação aproximada do teatro seria de 1.600 pessoas bem acomodadas. Havia sanefas de seda, grinaldas de flores, arandelas, lustres e cortinas de veludo franjado a ouro na tribuna real. Sua massa arquitetônica se destacava do casario que o rodeava por sua harmoniosa e imponente arquitetura. Não havia outro teatro que se lhe assemelhasse nas Américas.

A construção demorou quase quatro anos e só ficou pronta em 1813, tomando o nome de Real Teatro de São João, em homenagem ao príncipe regente. O teatro era magnífico para a época e se encontrava no chamado Rocío do Rio de Janeiro, hoje Praça Tiradentes. O teatro foi inaugurado com a representação da peça teatral de Bernardo Queiroz intitulada *O Juramento dos Numes*.

D. João mandara buscar músicos em Lisboa e *castrati* italianos. Viajantes de passagem pelo Rio louvaram a qualidade da execução e consideravam a orquestra como uma das melhores do mundo de então. Durante cerca de treze anos, o Real Teatro foi uma luz que iluminava o Brasil, encantava o público e surpreendia os viajantes estrangeiros que aqui aportavam. Infelizmente, já depois do regresso de D. João a Portugal tudo terminou na noite de 25 de março de 1824, com o incêndio do teatro.

Do fogo só sobraram as paredes do prédio e logo seu arquiteto pensou em aproveitá-las para construir um novo teatro, menor e mais barato, pois D. João VI já havia regressado a Lisboa e não havia dinheiro disponível para frivolidades culturais. O terreno foi hipotecado ao Banco do Brasil e o teatrinho foi construído em pouco mais de seis meses: possuía 24 camarotes dispostos em dois níveis e 150 cadeiras de plateia. Era uma verdadeira miniatura do Teatro Real de São João, mas iria continuar a dar trabalho às centenas de cantores, instrumentistas, artistas em geral e empregados do grande teatro queimado.

Com autorização imperial, o novo teatro passou a chamar-se Teatro de São Pedro de Alcântara. O palco era pequeno e não permitia encenar óperas de maior porte, que exigiam a presença de dezenas de pessoas em cena. Uma ópera de Rossini, hoje esquecida, foi escolhida para a reinauguração, *L'Inganno Felice*. A data foi o 1º de dezembro do mesmo ano de 1824, escolhida por ser aniversário da sagração e da coroação de D. Pedro I. Foi uma récita de gala e teve a presença do monarca.

O declínio das atividades musicais no Rio de Janeiro já era evidente e a inauguração do teatrinho não enganou a ninguém. Aquele grande fausto musical dos dez anos anteriores acabara. Não havia mais meios financeiros para manter o mesmo nível dos espetáculos e os melhores artistas, como Paulo Rosquellas e Miguel Vaccani, que já se haviam mudado para Buenos Aires.

Ayres de Andrade, em seu livro sobre Francisco Manuel, nos forneceu a lista completa das óperas cantadas naquele teatro no período de 1813 a 1824. Para não cansar o leitor com a longa lista e informações sobre essas óperas, preferimos fazer comentários ressaltando os pontos principais das atividades no teatro. Da leitura dessa lista constatamos à primeira vista a relativa rapidez com que os cenários e o material orquestral dessas óperas, muitas delas recém-estreadas na Europa, foram trazidas para o Rio de Janeiro e aqui ensaiadas e encenadas em curto espaço de tempo. Algumas dessas obras selecionadas para apresentação na capital do reino foram escolhidas com muito acerto, pois até hoje, 200 anos depois, continuam em cartaz nos teatros de ópera do mundo moderno e estão gravadas em CDs.

Rossini era o compositor favorito dos organizadores, pois fizeram subir à cena nada menos de 16 vezes as óperas desse músico italiano, em um total das 34 apresentações no Real Teatro de São João. Chega a espantar que a ópera *Don Giovanni*, de Mozart, de montagem difícil até hoje e que exige vários cantores de primeira linha, tenha sido encenada tão cedo na América do Sul, com atraso relativamente pequeno em relação à sua estreia em Viena.

Curiosamente, só em 1821, ano do regresso de D. João VI a Portugal, foi possível acelerar o ritmo das apresentações de óperas no Real Teatro. A 26 de fevereiro, foi encenada pela primeira vez *La Cenerentola* (A Cinderela) de Rossini, sucesso retumbante que teria ainda cinco récitas até 1824.

Em 1823, entraram em forte declínio as temporadas líricas do Real Teatro de São João. A *saison* daquele ano constou apenas de um único espetáculo. O fato é que, dali para frente, os espetáculos de ópera não passariam de trechos cantados

nos entreatos das representações dramáticas. Reflexo, sem dúvida, da situação econômica do país, terrivelmente comprometida pelo regresso da família real a Lisboa e pelos acontecimentos políticos. A 25 de março de 1824 ardia o Real Teatro de São João. Já o novo teatrinho de São Pedro de Alcântara tinha um palco tão pequenino que não comportava a encenação de óperas.

### Outras atividades musicais no período

O hábito de ir a concertos no período em que D. João viveu no Rio de Janeiro evoluiu em ritmo mais lento que o de ir ao teatro. Havia dois pontos obrigatórios de reuniões sociais: as igrejas e o Real Teatro de São João. O que retardou bastante o hábito de frequentar concertos era que o príncipe regente, e depois como rei, não ia a concertos. Por isso, o público habitual do teatro e das igrejas não se sentia atraído pelos concertos, por vezes realizados em locais pouco apropriados.

Os concertos da Real Câmara aconteciam no Paço de São Cristóvão e na fazenda de Santa Cruz, dependendo de onde se achava a família real. No entanto, existia no Rio de Janeiro desde 1815 uma organização recreativa que realizava concertos para seus associados. Mais tarde, em 1831, após a abdicação de D. Pedro I, apareceram duas outras sociedades: a Filarmônica e a Sociedade de Beneficência Musical.

A organização musical que existia desde 1815 chamava-se Assembléia Portuguesa. Um documento preservado no Arquivo Nacional revela que o príncipe regente aprovou o seu regimento interno, no qual se lê no item nº 3 que “haverá um concerto e baile extraordinário todas as vezes que um motivo de regozijo público fundamente esta resolução da Assembléia.” O viajante inglês John Luccock em suas *Notas sobre o Rio de Janeiro*, comentando as atividades da Capela Real e do Teatro de São João, afirmou que “a orquestra é bem constituída e a música, admirável.”<sup>4</sup>

Acompanhando D. Leopoldina ao Brasil veio uma banda de música dirigida por Eduardo Neuparth. Os ensaios se realizavam defronte à residência do padre José Maurício perante verdadeira multidão. O padre-mestre gostava muito dessa banda e do seu diretor e escreveu para ela nada menos de doze *Divertimentos*.

---

4 LUCOCK, John – *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil tomadas durante u m a estada de dez. anos nesse país*, Editora Martins, São Paulo, 1942, página 43.

Depois que ocorreu o incêndio no Real Teatro de São João, em 1824, foram organizados diversos concertos no pequeno teatro que o substituiu no mesmo local. Em 1825, foi aberta a assinatura de uma série de 21 concertos que se realizaram de abril a julho daquele ano com a participação do famoso sopranista Facciotti e outros colegas da Capela Imperial.

O que parece digno de nota é que todas as atividades da Capela Real do Rio de Janeiro, dos dois teatros e dos concertos criaram um público seletivo que manteve o interesse pelas atividades musicais após a partida de D. João VI para Lisboa e de D. Pedro I para a França. As finanças oficiais estavam em precário estado, mas os particulares continuaram a encorajar as atividades musicais, que tiveram prosseguimento malgrado a ausência total de subsídios do Estado.

### **José Maurício Nunes Garcia, o padre mestre**

Pesquisas recentes revelaram que o sacerdote não era apenas mais um músico mulato, da série que tanto frutificou no período colonial. Já se pode afirmar sem hesitação que o padre-mestre foi mesmo um homem culto, com educação humanista desusada para pessoa de sua modesta origem, orador apreciado, além de grande compositor e notável intérprete também. Entretanto, cabe aqui salientar que a qualidade de sua música, em vez de beneficiar-se com a chegada da Corte portuguesa, sofreu a influência negativa do estilo pomposo e adornado da música napolitana, tão em moda em Lisboa. Na ânsia de agradar ao príncipe que admirava, José Maurício sobrecarregou sua música singela e espontânea e adornou-a demasiado. Mas esse é apenas um pormenor que não diminui o mestre, embora tal fato se observe com bastante clareza em suas obras do período final, isto é, depois da chegada ao Rio de Janeiro do espetaculoso Marcos Portugal. Se a música rococó era do gosto da corte, era natural que o compositor brasileiro se ajustasse à realidade, para competir com seus rivais portugueses.

Improvisador hábil, no juízo do músico austríaco Sigismund Neukomm, atraiu a atenção do príncipe regente logo após a sua chegada, quando José Maurício estava na plenitude de sua capacidade musical, aos 41 anos de idade. Nos três primeiros anos da estada de D. João no Brasil, o padre-mestre foi o líder das atividades musicais no Rio de Janeiro, apesar de sua timidez.

O compositor faleceu a 18 de abril de 1830, aos 62 anos de idade. Os biógrafos salientam sua pouca saúde em vários momentos importantes de sua carreira e é inegável que D. João VI exigiu muito da resistência física de José Maurício, sobretudo no período de 1808 a 1811. É evidente que seu progressivo afastamento da Corte o deprimiu e desestimulou. A partida do rei para Portugal

deve ter representado o golpe final nas esperanças do compositor, tanto mais que D. Pedro I, apesar de músico também, nem sequer pôde manter a pensão concedida pelo pai para a manutenção da escola de música de José Maurício. Seu desaparecimento não causou emoção alguma na sede do Império e só o “Diário Fluminense”, 07 de maio, publicou um necrológio.

### Marcos Portugal, o compositor de óperas

Cabe aqui um comentário especial dedicado a Marcos Antônio Fonseca Portugal. Ele era então o mais importante músico português, nascido em Lisboa, em 1762. Aos 30 anos de idade, partiu para a Itália e lá conseguiu fazer representar suas óperas em vários teatros do país. Só regressaria a Lisboa oito anos depois, em 1800, e ele conseguira encenar na Itália nada menos de 21 óperas de sua lavra. Destaco entre elas *Demofonte*, que foi montada em 1794, no Teatro alla Scala de Milão, o grande templo europeu da ópera, e *Fernando nel Messico*, encenada em Veneza, no teatro San Benedetto. De volta a Lisboa, o príncipe regente D. João encantou-se com ele e o fez mestre da Capela Real de Lisboa, diretor do teatro de São Carlos e professor de música no Seminário Patriarcal. Suas óperas percorreram o mundo: em 1807 sua ópera cômica *Non irritar le donne* foi encenada com sucesso no Teatro des Italiens, em Paris. Consta que suas óperas chegaram a ser cantadas até em São Petersburgo.

A partida de D. João VI se refletiu imediatamente no esplendor do culto e sobretudo na remuneração dos músicos. Com seu salário reduzido, Marcos passou a residir na casa de uma amiga rica, a marquesa de Santo Amaro, mas teve a sorte de conseguir manter o cargo de professor das princesas. A realidade é que a música de José Maurício só cresceu com o tempo, ao passo que a obra de Marcos já está esquecida.

### O chevalier Sigismund Neukomm

Outro grande personagem da música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI foi o compositor, pianista e organista austríaco Sigismund Neukomm. Ele era um compositor de renome na Europa, a serviço do príncipe de Talleyrand, e tivera importante obra coral interpretada durante o Congresso de Viena, em 1815, perante todos os monarcas e embaixadores da Europa.

Nessa época, ele ficara impressionado pela notícia de que grandes artistas franceses estavam planejando partir para o Brasil, integrando uma missão cultural, a convite do príncipe regente português. Ofereceu-se ao marquês

de Marialva, embaixador de Portugal em Paris, para acompanhar o duque de Luxemburgo, então nomeado embaixador de Luís XVIII junto à corte portuguesa, o qual aceitou a sugestão de levá-lo em seu séquito ao Rio de Janeiro.

Logo ao chegar ao Rio de Janeiro foi contratado para dar aulas de composição a D. Pedro e às princesas. Ao instalar-se no Rio de Janeiro, o compositor austríaco tinha 38 anos e já era um músico conhecido na Europa. Ele não tardou a travar boas relações com os artistas franceses que, como ele, acabavam de chegar ao Brasil e caiu nas graças da princesa Leopoldina, também austríaca, e dos diplomatas estrangeiros aqui sediados. Sigismund era um excelente organista e ofereceu diversos recitais na Capela Real e em igrejas das irmandades. Entretanto, não conseguimos localizar a apresentação de nenhuma ópera sua no Real Teatro São João.

Dentre suas obras salientamos a grande *Missa pro die Acclamationis Joannis VI*, que inclui cinco solistas, coro e grande orquestra. Destacamos em especial uma valiosa seleção de *Modinhas portuguesas*, do músico popular Joaquim Manuel da Câmara, que fazia imenso sucesso na época no Rio de Janeiro. Neukomm preparou a transcrição do acompanhamento para piano das modinhas, que originalmente foram escritas para acompanhamento de violão ou cavaquinho. Vinte modinhas foram publicadas em Paris pelo músico austríaco e constituem valiosa contribuição para o estudo da música de salão no Rio de Janeiro, no início do século XIX.

Joaquim Manuel da Câmara era um compositor e cantor muito popular, que se apresentava com um cavaquinho, miniatura de guitarra, o que na época era uma novidade. Os viajantes estrangeiros Louis Freycinet e Adrian Balbi louvaram seu excepcional talento. O primeiro escreveu que “o instrumento tinha um encanto inexprimível que nunca mais encontrei nos guitarristas europeus mais notáveis”.

José Maria Neves sublinhou, em seu estudo sobre Neukomm, que Marcos Portugal não cedeu muito espaço ao compositor austríaco e tacitamente dividiu o terreno, ficando com toda a parte teatral. Mesmo assim Neukomm conseguiu incluir numerosas obras religiosas no repertório da Capela Real e nas igrejas das irmandades.

## D. Pedro I, o músico e o compositor

D. Pedro I (Lisboa, 1798-1834) foi aluno de música de Marcos Portugal e Sigismund Neukomm. Seus dotes como compositor têm sido bastante exagerados ou romantizados, mas é indubitável que, pelo menos, dois trabalhos de importância histórica são de sua autoria: o *Hino da Independência*, no Brasil, e o *Hino da Carta*, que comemorou a Revolução do Porto quando ele retomou de seu irmão Miguel a coroa portuguesa, e que seria o hino nacional de Portugal de 1834 até 1911, por ocasião da queda da monarquia.

Marcos Portugal ensinou-lhe noções técnicas da música em geral e teria aprendido a tocar nada menos de seis instrumentos: fagote, trombone, clarinete, violoncelo, flauta e rabeça. Sigismund Neukomm ensinou a D. Pedro composição, contraponto e harmonia. Ele tinha boa voz e gostava de cantar modinhas.

D. Pedro organizava concertos na fazenda de Santa Cruz, nos arredores do Rio, e muitas vezes tomou parte na orquestra como primeiro clarinete, ao lado de músicos negros escravos. Essa fazenda era dirigida pelos jesuítas, que preparavam jovens afro-brasileiros de algum talento musical para receberem instrução e participarem de conjuntos instrumentais e vocais. Naquela fazenda eram oferecidos frequentes concertos e até mesmo cenas de óperas.

A formação musical e a maior parte da produção de D. Pedro como compositor datam de antes da partida do rei, seu pai, para Lisboa, em 1821. Depois da Independência, não lhe sobrou mais tempo para a música. Após sua abdicação, D. Pedro viveu algum tempo em Paris e até teria ficado amigo de Rossini, que fez interpretar, em 1832, uma abertura para orquestra de sua autoria no Teatro des Italiens.

Sabe-se com certeza que D. Pedro compôs uma *Sinfonia*, um *Te Deum*, *Variações* sobre uma ária de dança popular (Miudinho), uma *Missa* que foi interpretada em 1829 na Capela Imperial, quando se casou pela segunda vez; a abertura para uma ópera em português, o *Hino da Independência* e o *Hino da Carta*. O primeiro é, realmente, uma peça inspirada e espontânea, que agrada ainda hoje. Já o *Hino da Carta* parece artificial, com evidentes resquícios de Mozart e das árias de óperas italianas.

Muita fantasia se tem escrito sobre a elaboração do *Hino da Independência*. A princípio, pensava-se que D. Pedro havia escrito também a letra, mas em

1833, o jornalista e político da época, Evaristo da Veiga, protestou contra tal versão, afirmando ser ele mesmo o autor das palavras. Não haveria fundamento tampouco que o príncipe tenha composto a música na tarde de 07 de setembro de 1822, pois era virtualmente impossível compor, orquestrar e ensaiar o hino em tão curto espaço de tempo e no estado de excitação em que se encontravam. O mais provável mesmo é que o imperador, dias depois, tenha ajustado as palavras de Evaristo da Veiga ao seu hino.

Como vemos, a permanência da família real portuguesa para o Brasil teve enorme significação em numerosos setores da vida social e administrativa de nosso país. No setor da música, o período que acabamos de comentar deve ser considerado uma época áurea a ser mais bem estudada e da qual devemos nos orgulhar. Sua alta qualidade foi testemunhada por numerosos visitantes ilustres de passagem pelo Rio de Janeiro e representou um período de *rayonnement* cultural de projeção continental e até mesmo mundial na sua época.

Palestra pronunciada em sessão especial do Seminário sobre os 200 anos da chegada da família real portuguesa ao Brasil, no Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, em 2008 e publicado na revista do IHRJ.

## Machado de Assis e a música

Há vinte anos elaborei dois estudos sobre poesia e música: um sobre Manuel Bandeira e outro sobre Carlos Drummond de Andrade, ambos publicados no suplemento “Cultura” de “O Estado de S.Paulo”, respectivamente em 1986 e 1987. Mais tarde escrevi também um ensaio sobre a música e Cecília Meireles, publicado no suplemento “Prosa e Verso” de “O Globo”, em 2001, por ocasião do centenário de seu nascimento. Por isso, tive curiosidade quando, em 1996, meu colega do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Carlos Wehrs, me pediu para fazer a apresentação de seu novo livro sobre *Machado de Assis e a magia da música*. A obra foi publicada no ano seguinte em bonita edição particular, mas teve modesta divulgação devido à má distribuição. Em 2008, onze anos depois, o assunto ganhou consideravelmente importância, uma vez que estávamos no ano do centenário da morte de Machado de Assis. Aproveito, por isso, a oportunidade para comentar o assunto com mais pormenores.

O citado livro se inicia com um capítulo sobre a vida particular do escritor, no qual o autor se demora em recordar o cenário musical do Rio de Janeiro de meados do século XIX, que tanto encantava Machado. Destaco as páginas dedicadas ao Clube Beethoven, a principal associação de concertos da capital. O escritor era um frequentador assíduo dos concertos e chegou a ser bibliotecário da entidade. Os concertos eram quinzenais e se realizavam a princípio na Rua do Catete, nº 102 e depois nas amplas salas de um prédio situado na Rua da Glória, defronte ao grande relógio que existe até hoje. Curiosamente, as mulheres não eram admitidas nesses recitais e só bem mais tarde, em 1887, foi autorizada “a presença de senhoras e senhoritas”. Machado, na revista “A Semana”, de 03 de julho de 1896, comentou as atividades do Clube Beethoven, que por vezes eram honradas com a presença do Imperador:

“Esse clube era uma sociedade restrita que fazia os seus saraus íntimos em uma casa do Catete, nada se sabendo cá fora senão o pouco e raro que os jornais noticiavam. Pouco a pouco foi se desenvolvendo até que um dia mudou de sede e foi para a Glória. Aquilo que hoje se chama profanamente de Pensão Beethoven era a casa do clube. O salão do fundo, tão vasto como o da frente, servia aos concertos e enchia-se de uma porção de homens de várias nações, várias línguas, vários empregos, para ouvir as peças do grande mestre que dava o nome ao clube, e as obras de tantos outros que formam com ele a galeria da arte clássica”.

Raimundo Magalhães Jr. afirmou que “a música foi sempre uma das paixões de Machado de Assis” e sua biógrafa Lúcia Miguel Pereira sublinhou que o escritor

era “um embriagado do bel-canto”. Ele foi grande amigo do prestigioso pianista e editor de músicas Artur Napoleão. A música o empolgava, era frequentador assíduo de recitais e concertos e não perdia as representações das óperas que chegavam ao Rio de Janeiro apresentadas por companhias francesas, italianas e alemãs. Na época havia na capital uma companhia brasileira de óperas dirigida pelo empresário e cantor espanhol D. José Amat, que fazia sucesso com seu projeto de encenar óperas em vernáculo. Bem antes e desde a sua mocidade, em 1859, Machado se interessara pela ópera e traduziu do francês o libreto da ópera *Pipelê*, do compositor italiano Serafino Ferrari, hoje completamente esquecido. A estória foi extraída de *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue, que alcançara estrondoso êxito na França.

Carlos Wehrs realizou um levantamento cuidadoso de todas as referências à música nos contos e nos romances de Machado de Assis e chegou a resultados surpreendentes, como veremos mais adiante. O famoso escritor fez bem mais do que respingar em sua obra alusões a instrumentos, gêneros musicais, termos musicais em francês, alemão e em italiano, árias de óperas, nomes de compositores, cantores, pianistas e outros solistas da época.

O venerando musólogo italo-brasileiro Vincenzo Cernicchiaro relata que Machado de Assis traduziu também o libreto de uma ópera cômica em um ato intitulada *Les noces de Jeanette*, que foi encenada no Rio de Janeiro com o título de *As bodas de Joaninha e*, interpretada pelos melhores cantores nacionais. Outro fato curioso é que, em 1863, por ocasião da famosa “Questão Christie” – a grave disputa com os ingleses –, Machado compôs a letra para um hino patriótico, que foi musicado pelo compositor Júlio Nunes e cantado com entusiasmo pelas multidões indignadas. Escreveu ainda os versos para a *Cantata da Arcádia*, dedicada aos saraus musicais do Clube Fluminense, que recebeu música de D. José Amat e teria agradado bastante.

Além dos libretos de *Pipelê* e das *Bodas de Joaninha*, Machado fez diversas contribuições à música através da poesia. Alberto Nepomuceno musicou um poema de sua autoria, *Coração Triste*, do que resultou uma bela canção dedicada à grande cantora lírica norte-americana Roxy King Shaw, radicada no Rio de Janeiro. Ela veio a ser, no início dos anos 40, a minha primeira professora de canto no Conservatório Brasileiro de Música e recordo-me bem de haver estudado esse *Coração Triste* que, aliás, não me caía bem por sua tessitura ser demasiado elevada para minha voz de barítono. Pelo menos três de seus poemas foram musicados, entre os quais *Lágrimas de cera* para canto e piano. Francisco Braga, o autor do nosso *Hino à Bandeira*, compôs uma bela canção sobre o texto de Machado e que foi publicada pela Casa Bevilacqua. Curiosamente, uma canção com palavras de

Luís Guimarães Jr., *Inocência*, teve uma versão francesa preparada por Machado de Assis, que reproduz em parte.

Ton âme au ciel, au ciel qu'on adore  
monte sur l'aile, sur l'aile du jour  
et revient avec l'aurore  
toute rechauffée d'amour.

Nos romances, Carlos Wehrs encontrou numerosas alusões a gêneros musicais, sendo os mais frequentes a ópera, a valsa e a sonata. Observa-se que a utilização de temas musicais nos romances de Machado de Assis se intensificou à medida que a velhice se aproximava. *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* são os romances nos quais o escritor mais utilizou referências à música. Werhs sublinha que só no *Memorial de Aires* há 23 menções a diversos aspectos musicais. Depois da morte de sua querida esposa Carolina, Machado se apegou ainda mais à música e estudou o alemão para melhor compreender as óperas de Wagner e os *lieder* de Schubert, que tanto admirava.

Escreveu Machado no final de sua vida: “Eu gosto de música e sinto não tocar alguma coisa para aliviar minha solidão”. Posso acrescentar que Carlos Drummond de Andrade, embora tivesse duas irmãs pianistas, tampouco tocava instrumento algum, mas podem ser encontradas em sua obra numerosas referências à música. Já Manuel Bandeira chegou a ser um bom violonista e Cecília Meireles procedia de uma família musical, pois seu tio Glauco Velásquez, morto aos 30 anos de idade apenas, era um talento e foi o maior competidor do jovem Villa-Lobos na primeira década do século XX.

Voltando aos escritos de Machado, observamos várias referências aos famosos pianistas Sigismund Thalberg e Louis Moreau Gottschalk, que se apresentaram com imenso sucesso no Rio de Janeiro em meados do século XIX. Entusiasta da ópera, lemos numerosas menções às famosas cantoras Candiani e Rosina Stolz e ao tenor Tamberlick. As óperas mais frequentemente citadas eram sempre do repertório italiano, em especial *A Favorita* e *Lucia di lammermoor*, de Donizetti, e *Norma*, *A Sonâmbula* e *Os Puritanos*, de Bellini. Os instrumentos mais mencionados são o violino, o piano e a flauta. Machado escreveu um conto intitulado *Um homem célebre*, que focaliza um pianista e compositor, com possível alusão a Frédéric Chopin.

Curiosamente, não há referências a seu ilustre contemporâneo Carlos Gomes. Teria ele ciúmes da glória do compositor? O único músico brasileiro citado foi o padre José Mauricio Nunes Garcia e isso apenas uma vez. Enquanto Mozart

foi mencionado nove vezes e Bellini oito vezes, nada de Carlos Gomes nem de Francisco Manuel, autor do nosso belo *Hino Nacional Brasileiro* e grande figura musical da época. Só uma rápida referência a Antônio José da Silva, o Judeu, que foi imolado pela Inquisição em Lisboa. Carlos Werhs identificou 93 contos que contêm referências musicais e em seus nove romances, há nada menos de 101 alusões à música. Em *Dom Casmurro* retiramos as eloquentes frases:

“A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários.”. (...) Um dia quando todos os livros forem queimados por inúteis, há de haver alguém que ensine a verdade: tudo é música, meu amigo!”

No já citado conto *Um homem célebre*, destacamos a frase: “O piano era o altar, o evangelho da noite lá estava aberto: uma sonata de Beethoven.” Em outro conto, *O machete*, um violoncelista perde sua mulher para um tocador de machete (uma espécie de bandolim), instrumento que tem fama de feiticeiro”. No conto *Cantiga dos esponsais*, o personagem principal é um maestro que rege com entusiasmo as missas do padre José Maurício. *Trio em lá menor*, conto dividido em quatro partes, Machado as intitulou *adágio*, *allegro*, *allegro appassionato* e *minuetto*.

É bem conhecida sua expressiva frase:

“O tempo! Oh saudades! Tinha eu vinte anos, um bigode em flor, muito sangue nas veias e um entusiasmo capaz de puxar todos os cargos do Estado, até o carro do sol, duas metáforas que envelhecera como eu. Bom tempo! A Candiani não cantava, punha o céu na boca, e a boca no mundo. Quando ela suspirava a *Norma*, era de por a gente fora de si. O público fluminense, que morre por melodia como macaco por banana, estava então nas suas auroras líricas. Ouvia a Candiani e perdia a noção da realidade “.

Carlos Werhs chama ainda a atenção para o curioso fato de que, em uma época de forte influência francesa no Brasil, Machado não tenha mencionado em suas obras os compositores e as óperas franceses. Estávamos no período áureo de Charles Gounod com seu esplêndido *Fausto*, da notável *Carmen*, de Bizet. Machado não os registrou nem nos contos nem nos romances, o que não deixa ser estranho.

Como bem sublinhou recentemente o ilustre crítico literário Marco Lucchesi, Machado de Assis estava impregnado de música. Escreveu Marco:

“Impera a dissonância na obra de Machado, mas sempre revestida do equilíbrio de Mozart, o que significa dizer uma energia sutil. Dissonância que realiza aos extremos, mal se desenha e logo se desfaz. E assim como os olhos terminam as linhas incompletas de um quadro, é preciso preencher os acordes dissonantes de Machado. (...)”

“Para ilustrar a ideia de naipes e de timbres, pelos quais se desenvolve a narrativa machadiana, valha-nos um outro exemplo de *Dom Casmurro*, pois que se há clarinetas na obra de Machado, não lhe faltam violinos e até tímpanos. No maravilhoso jogo de timbres e contrastes, de cordas, madeiras e percussão, não podemos perder de vista as dissonâncias. E sobretudo as formas diretas de Ezequiel e de Capitu”

O livro de Carlos Wehrs, de 155 páginas, termina com uma tábua cronológica do movimento musical no Rio de Janeiro no final do século XIX, que é bastante útil para os interessados em música. O autor é historiador, sócio titular do IHGB e já publicou diversos trabalhos de mérito em sua especialidade, que são os temas fluminenses. Escreve com simplicidade e elegância, sem maneirismos incômodos. Sua obra enriquece a bibliografia machadiana e é inclusão indispensável na biblioteca dos admiradores de nosso maior escritor

## A Canção brasileira morreu?

O título deste artigo pode parecer pessimista, mas na realidade as tendências parecem caminhar nessa direção. O público dos concertos evoluiu muito nestes últimos cinquenta anos, nem sempre para melhor. A música popular, a partir dos anos sessenta, ganhou imensa aceitação, graças ao advento da televisão e com o apoio maciço da mídia. Até então a música popular só despertava interesse no período que antecedia o carnaval. Todos os anos eram lançadas mais de cem músicas de carnaval: entre sambas, marchinhas e outros gêneros que, em geral, despertavam grande entusiasmo e apresentavam letras espirituosas ou românticas, que todas as classes sociais decoravam para cantar nos bailes e desfiles de carnaval. Hoje em dia, quem se preocupa em memorizar as letras medíocres, ou mesmo estúpidas, das escolas de samba? Os melhores músicos populares viviam modestamente; enquanto hoje muitos deles estão ricos e moram em condomínios de luxo. Um deles, Gilberto Gil, chegou até a Ministro de Estado da Cultura e recebe cachês elevadíssimos.. Quem diria? Eu me recordo bem da modéstia em que viviam alguns músicos populares que conheci. Lembro-me que, ao entrevistar Caetano Veloso, em 1976, fui recebido em sua residência, que nada tinha de luxuosa.

Até os anos sessenta, nem mesmo os jovens das classes alta e média se interessavam por sambistas, o que só iria acontecer após os grandes festivais nacionais da canção, promovidos pela televisão. Antes a mídia dava bons espaços à música clássica e quase todos os jornais mantinham colunas diárias. Hoje são pouquíssimos os jornais que oferecem colunas semanais e os seus suplementos culturais dedicam 90% dos seus espaços à MPB, promovendo até artistas ou gêneros menores. Nos anos sessenta, os compositores clássicos brasileiros tinham prestígio social muito maior do que os populares e eram convidados pela alta sociedade. Não havia livros dedicados à música popular, ao passo que hoje a bibliografia da MPB é variada e rica. Basta dizer que o primeiro livro a se ocupar seriamente da MPB foi escrito por mim, com ajuda de Almirante, em meados dos anos cinquenta. *A Canção Brasileira*, editada pelo MEC, em 1959, é hoje considerada obra clássica da MPB, tem sido atualizada e está na 6ª edição. Na época não encontrei editor e tive de recorrer ao Ministério da Educação para publicá-la.

A inversão de valores perante a mídia, a partir dos anos sessenta, iria prejudicar em muito a canção erudita brasileira e os compositores clássicos, de um modo geral. Mas houve outras causas para esse declínio, que passo a comentar, sugerindo medidas para reverter essas tendências e atrair maior público para os recitais de *lieder*.

Em agosto último, em longa entrevista à “Folha de São Paulo”, o ilustre musicólogo José Ramos Tinhorão afirmou categoricamente que “a canção morreu”. No setor popular, na controvertida MPB contemporânea, essa afirmação tem algum fundamento. Felizmente, no setor da música erudita, a canção de câmara ainda não morreu, embora para alguns pareça caminhar para a extinção, por outros motivos. Cabe a nós identificar as razões, analisá-las e combatê-las.

Tinhorão comentou a função do poeta ou letrista e o considerou como “um mediador da cultura entre o povo e a elite”. O letrista pode utilizar “termos corriqueiros que, de certa forma, degradariam a respeitabilidade da escrita.” Afirmou ele que “escrever era coisa da elite e é claro que para escrever era preciso dar certa dignidade à palavra escrita”. Considera o musicólogo que “a cisão entre a canção e a poesia persiste até hoje”.

Lembro, no entanto, que Vinicius de Moraes, um de nossos melhores letristas, era muito cioso do seu título de poeta erudito e, em entrevista a um jornal argentino, pouco antes de morrer, fez questão de sublinhar: “Chico Buarque não é um poeta, é um letrista”. Já Ferreira Gullar escreveu que “Vinicius realizou o grande sonho de todo poeta: chegou ao povo sem mediação”. Recordo, porém, que ele terminou mal, como o poeta sujo do cotidiano, com tudo o que a vida tem de sórdido e de sublime. Mas, por isso, talvez a sua música, as suas letras e a sua arte foram entendidas por todas as classes sociais. Gullar comentou que Vinicius “operou não apenas a passagem da poesia culta para a popular, como incorporou às letras de música popular versos que até então pertenciam à chamada cultura superior”. E arrematou Gullar: “Vinicius não se contentou em escrever poesia, mas escolheu viver como poeta.”<sup>5</sup> Acrescentaria eu que nem por isso foi repudiado pela elite intelectual, pois o sofisticadíssimo Carlos Drummond de Andrade compareceu ao seu velório, junto com as personalidades mais díspares do Rio de Janeiro.

Naquele citado suplemento da “Folha de São Paulo”, lemos também uma expressiva entrevista de Luiz Tatit, professor da USP, que defende a vitalidade da canção popular e, de certo modo, da canção de câmara. Considera ele que “é impossível isolar uma música brasileira pura”. Quanto às influências do *jazz* e da bossa nova, julga Tatit que elas foram recíprocas. Considera que “as influências das estratégias mercadológicas só chegaram com a “Jovem Guarda” e se temos uma canção popular brasileira contemporânea dinâmica é porque existem a tecnologia e o consumo. A canção brasileira já nasceu voltada para o consumo, mas as estratégias do mercado só apareceram nos anos 60. Hoje em dia, é quase inconcebível a canção sem tecnologia e a música estrangeira já é parte integrante da MPB”, afirmou Tatit.

---

5 Vide a revista “Veja” de 16 de julho de 1980.

Curiosamente, ele não tem medo da música eletrônica, que - no seu entender - não ameaça em nada a sobrevivência da canção. Escreveu Tatit: “O limite da ação tecnológica é o gosto do público.” Aí nós divergimos, pois as gravadoras e seus executivos insistem em moldar o chamado “gosto do público”, orientando-o em direção cada vez mais subalterna e pobre, na ânsia de descer até o patamar mais baixo da cultura popular, para abranger todo o potencial aquisitivo do povão.

Isso me leva a relatar que fiquei escandalizado com o que ouvi em janeiro de 2003, no almoço oferecido pela Associação Comercial do Rio de Janeiro ao nosso novo Ministro da Cultura, Gilberto Gil. Ouvi de sua própria boca, a menos de três metros de distância, que a sua política no MinC será a de valorizar a cultura popular, com o que não tenho nada a objetar. Observo apenas que a mídia e os promotores culturais já dispensam espaço exagerado à MPB, em detrimento dos compositores clássicos e da música erudita. O que me surpreendeu naquele almoço de homenagem foi a maneira como Gilberto Gil se expressou: “se a elite brasileira durante 500 anos empurrou a sua cultura pela goela abaixo do povo, já combinei com o presidente Lula que, daqui por diante, será a vez da burguesia e da chamada elite intelectual engolir à força a cultura popular.” Estas foram aproximadamente as suas grosseiras palavras, para o espanto de numerosos expoentes intelectuais presentes àquele almoço de boas vindas ao novo Ministro da Cultura do atual governo. Depois disso, até a palavra cultura passou a ser usada no plural – Ministério das Culturas! Secretaria das Culturas!

E a canção erudita, dita de câmara ou de concerto, estará morrendo também? Diria que morrendo não, mas certamente sofrendo bastante com a evolução da qualidade do público que a ouve, com as estranhas inovações dos compositores e com os mistérios da poética de nossos jovens bardos a serem musicados, em sua luta desesperada por parecer cada vez mais e mais originais, mais renovadores e iconoclastas.

Antes de tudo, desejo referir-me a comentários de um articulista que amavelmente elogiou a nova edição de meu livro *A Canção Popular Brasileira*, de 2002, mas acusou-me de observar a canção nacional sob o prisma dos velhos critérios estéticos nacionalistas de Mário de Andrade, dos anos vinte e trinta. Aliás, eu me pergunto o que diria hoje Mário, se ainda vivesse, diante dessa internacionalização intensa da música brasileira, dessa globalização que descaracteriza a nossa música sob o pretexto de enriquecê-la e supostamente para acompanhar a evolução do gosto do grande público brasileiro. Na realidade, é um mal entendido do nosso tempo considerar o nacionalismo cultural uma ideologia de esquerda. O nacionalismo apaga as diferenças sociais internas e canaliza a agressividade para um inimigo externo comum, neste caso a forte influência da música norte-americana.

É claro que o Brasil de hoje dista muito daquela nação atrasada e ignorada pelo mundo intelectual da época de Mário de Andrade, de antes da 2ª Guerra Mundial. No entanto, a aceleração das comunicações alterou tudo e o Brasil desenvolveu-se espetacularmente nas últimas décadas, tornando-se uma potência emergente, cujos vários aspectos culturais são hoje já bastante conhecidos e aplaudidos a nível mundial. Nem por isso, porém, devemos esquecer a conveniência de mantermos nossa individualidade como uma cultura independente. A Argentina, até certo ponto, resistiu melhor do que o Brasil na preservação de sua música popular. O tango evoluiu muito pouco e guarda todo o seu encanto. O ouvinte me dirá que ainda temos sorte de sobreviver a essa tsunami internacionalizante, pois as canções francesas, italianas e mexicanas já foram engolidas por essa onda americanizada que avassalou o mundo após a 2ª Guerra Mundial.

Seja como for, a realidade hoje no Brasil é que o número de recitais de canto diminuiu sensivelmente, embora tenhamos uma nova geração de compositores inspirados e competentes, além de bons intérpretes de câmara e líricos. Recordo-me bem que, nos anos 40 e 50, ouvíamos concertos de boa qualidade com bastante frequência e com numeroso público entendedor do assunto. Reconheço que na época tínhamos melhor qualidade de público do que hoje, não porque se vestiam melhor do que hoje. Havia uma elite culta e viajada, fluente nas principais línguas europeias, que assistia interessada e debatia com competência as óperas e os recitais de canto. Na época, os principais jornais do país mantinham colunas diárias de música erudita, com bons espaços para comentários dos concertos.

Hoje isso não acontece mais e a música e os compositores clássicos, de um modo geral, tornaram-se os primos pobres da música. Como disse antes, a MPB dispõe de excessivo espaço na mídia, mesmo para compositores e intérpretes de segunda ordem. Agora mesmo no Rio de Janeiro os jornais locais deram enormes espaços, de páginas inteiras, à obra do modesto sambista recentemente falecido, Bezerra da Silva, nitidamente um compositor menor. A televisão nacional e a grande mídia só deram algum destaque nos últimos 20 anos, à morte de Camargo Guarnieri, de Cláudio Santoro e de Koellreutter, mesmo assim espaços bem inferiores ao concedido ao desaparecimento daquele modesto sambista carioca. Tal política tem diminuído ainda mais o espaço dedicado à música clássica e aos recitais de canto, que hoje só merecem algum destaque da mídia quando cá vem alguma diva internacional. Mais e mais os recitais de canto minguam em número e qualidade, o que desestimula os intérpretes que gostariam de tentar uma carreira de recitalista. Este é um dos motivos da decadência da canção de câmara no Brasil e uma das razões pelas quais os compositores eruditos, por sua vez, escrevem cada vez menos canções ou peças para a voz. Quem e onde vão cantá-las? Como aceitar isso, se nos EUA, na Europa e no Japão esse fenômeno

não acontece? Lá os recitais de bons cantores são numerosos e estão sempre repletos, sendo difícil comprar entradas, mesmo com bastante antecedência. Há, porém, um outro aspecto a considerar.

Remexendo correspondência antiga, encontrei uma carta de 25 de novembro de 1959, da grande poetisa Cecília Meireles, na qual ela me dizia:

“Uma coisa que eu não compreendo é por que os músicos sempre dão preferência a letras literariamente fracas? Os poemas escolhidos nunca são os melhores. É como se os compositores tivessem sensibilidade musical, mas não sensibilidade literária. Ou ainda têm medo do grande poema. Villa-Lobos disse-me um dia que a música não tinha nada a ver com a letra. A palavra era só para apoiar a voz. Engraçadíssimas aquelas teorias dele...”

Em verdade, os compositores temem os grandes poemas e raramente os enfrentaram. E quando o fizeram, por vezes cometeram barbaridades: Villa-Lobos suprimiu o princípio e o fim do poema de Ribeiro Couto em *Canção do Crepúsculo Caricioso*, substituindo-os pelas partículas *ná-ná-ná* e *lá-lá-lá* e mudando o título do poema para *Canção do Carreiro*, o que provocou justo protesto do poeta. Lorenzo Fernández cortou quase a metade do poema *Essa Nega Fulô*, de Jorge de Lima, ao compor sua canção. É verdade que uma coisa é você musicar um poema de Manuel Bandeira, outra muito diferente é enfrentar um texto de João Cabral de Melo Neto, por exemplo. Cantá-los é igualmente bem diferente e certamente muito mais difícil.

Aquele curioso comentário de Villa-Lobos para Cecília Meireles nos leva ao excelente estudo da Dra. Martha Herr “O canto que não é canto”, publicado em “Arte e Cultura”. Lembrou ela o *Sprechstimme*, de Schoenberg e Alban Berg, em que o canto começa a se aproximar da fala, e depois comentou as experiências de John Cage. Considera Martha que aquele caminho era o início da libertação do compositor e simultaneamente o poeta do som da palavra. Escreveu ela:

“Agora, na hora de escrever uma obra, o compositor pode escolher entre a composição da palavra como linguagem no sentido tradicional, a palavra fora do contexto sintático, a palavra reduzida à sua matéria prima – os fonemas – além do uso de ruídos vocais na linguagem musical.”

Lembro, porém, que já nos anos vinte Villa-Lobos utilizou, em peças corais e nas canções, fonemas soltos com sucesso, como no *Choros nº 10*.

Acrescenta Martha Herr que há “uma multiplicidade de significados possíveis para a leitura de um texto. Agora o fonema é a unidade básica da música vocal.” Mas ela mesma reconhece que

“se a palavra pode ser livre do contexto vocal, isso é extremamente difícil para o cantor, cujo treinamento básico é sempre direcionado ao uso expressivo da palavra na música. E se é difícil para um cantor entender a linguagem dos fonemas, é pior ainda para um coro inteiro.”

Curiosamente, o intérprete passa a ser uma espécie de co-compositor. Martha encerra seu excelente estudo dizendo que estamos agora no “jardim dos sons” citado por John Cage, o grande experimentador. “Estamos livres para criar abertamente através da voz o som vocálico, a linguagem sonora”. Ora, isso pode ser uma perspectiva atraente para um compositor imaginativo, mas o que dirão os pobres intérpretes e o público que vão cantar e ouvir essas experiências e, em última análise, julgá-las?

Então estamos mesmo chegando ao fim da canção? Não creio, porque nem a enorme maioria dos intérpretes, nem a enorme maioria do público se darão ao trabalho de decifrar as complexas peças vocais desses compositores. Só os intérpretes amigos lhes farão o favor de cantá-las em público, em uma primeira audição, logo esquecida. Há quase cem anos que muitos compositores vêm fazendo experiências sem fim, sem conseguir a compreensão do grande público. Ora, nenhum compositor gosta de escrever peças para serem ouvidas uma vez apenas por vinte ou trinta pessoas. A realidade é que o grande público brasileiro e o internacional continua fiel aos clássicos e luta os recitais de *lieder* de Schubert, Brahms, Schumann, Fauré, Duparc ou Debussy. No Brasil aplaudem apenas as canções de Nepomuceno, Villa-Lobos, Lorenzo Fernández, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro e Osvaldo Lacerda. Com raras e honrosas exceções, felizmente continuamos a ouvir canções de mérito de Almeida Prado, Villani-Côrtes, Ricardo Tacuchian e outros. Os demais compositores recebem apenas aplausos de cortesia. Santoro tentou fazer música vocal com apoio da eletrônica, mas o que ficou dela afinal? Somente a belíssima série tradicional das *Canções de Amor*. O que fazer então? Voltar a compor como eles faziam? Não. Temos de buscar uma terceira via, que possa atrair e captar a atenção do grande público e com isso trazer de volta esse público aos recitais de canto.

Um dos fatores para a falta de interesse dos estudantes de canto pelas modernas canções de câmara são os tipos de peças para a voz ultimamente escolhidos pelos compositores, além da dificuldade de leitura dessas partituras, por vezes tão arrevesadas. O problema mais delicado parece ser a questão da escrita dessas

canções e das anotações nas partituras, às vezes, inextrincáveis. O próprio Gilberto Mendes, um de nossos compositores contemporâneos mais importantes, assim me escreveu a 19 de agosto de 2001:

“Realmente o grafismo diferente, além de dificultar a compreensão do que deve ser feito, vem afastando os intérpretes das canções de vanguarda”.

O problema principal parece ser mesmo a escrita das canções e é urgente que os compositores tentem ser menos complexos e mais claros em suas anotações ao alto de suas partituras. Schubert ou Brahms não se envergonhavam em fazer claras observações nas partituras de suas canções para orientar os cantores ou os pianistas acompanhadores. Outro *handicap* para os compositores seria o tipo de poemas que alguns de nossos melhores poetas estão escrevendo. Contra isso nada podemos fazer. Só resta aos compositores selecionar os poemas com mais cuidado.

Embora eu tenha recebido uma boa formação musical na juventude, confesso que venho sentindo cada vez maiores dificuldades para decifrar partituras de alguns tipos de música de vanguarda. Por isso, tenho pena dos cantores do início do século XXI, que frequentemente se vêm perante canções ou peças para a voz cuja leitura é cada vez mais intrincada. Ora esse não é o caminho mais aconselhável para um compositor fazer ouvir suas obras. Muitos intérpretes desistem e outros, mais persistentes ou mais competentes, tentam aconselhar-se com os próprios compositores, quando isso é possível. E o que fazer se o intérprete vive em uma cidade distante do compositor ou desconhece seu endereço?

É verdade que a época do amadorismo musical praticamente acabou, pois os cursos de canto em universidades e conservatórios estão exigindo bons conhecimentos musicais, sobretudo perfeito solfejo. Não basta mais ter apenas uma bela voz - como era no meu tempo - para aprender canto: agora é preciso saber música, coisa que antes não ocorria com muitos intérpretes. Recordo-me bem de minha professora, Roxy King Shaw, no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, que se queixava de muitos de seus melhores alunos, que pouco ou nada sabiam de música, dificultando bastante o aprendizado do canto.

Felizmente, alguns cantores contemporâneos conseguiram vencer as barreiras sempre diferentes e personalíssimas que os compositores lhes apresentam. Uns poucos bravos conseguiram até especializar-se no repertório moderno, como Eládio Pérez González, Martha Herr, Inácio de Nonno, Lucila Tragtenberg e outros. Eles têm feito numerosas primeiras audições de obras de leitura árdua, que requerem paciente aprendizado. No entanto, nem sempre o esforço despendido é valorizado ou apreciado pelas plateias e isso obviamente os desestimula.

A revista *Brasiliiana*, da Academia Brasileira de Música<sup>6</sup> publicou em 2001 interessante estudo da professora e cantora Lucila Tragtenberg intitulado “Interpretação e Voz”, cuja leitura recomendo aos cantores. Contém observações muito úteis para a decifração pelos intérpretes-cantores dos diversos códigos tão diferentes e tão pessoais dos compositores em partituras modernas. A autora procurou abordar o processo interpretativo da música contemporânea, utilizando como exemplo a obra vocal de Luís Carlos Csekö, um de nossos melhores compositores contemporâneos do gênero. Lucila procurou abordar o processo de interpretação do intérprete-cantor sob o ângulo da reciprocidade criativa, isto é, no momento em que ele cria a sua interpretação, a partir dos elementos inventados pelo compositor e registrados na partitura que vai cantar. No caso da obra de Csekö, suas peças vocais apresentam aspectos de indeterminação musical e até mesmo indicações cênicas que, por vezes, podem dificultar bastante a compreensão do intérprete. Agora há pouca gente fazendo música de vanguarda e, pior ainda, fazendo-a bem.

O estudo de Lucila é especialmente útil para os cantores em geral, pois não há publicações disponíveis a respeito no Brasil. Seu texto orienta o estudante, pois cada compositor usa sinais muito pessoais, embora parte dessa nomenclatura já tenha chegado ao uso corrente. O intérprete precisa penetrar no universo musical do compositor e a autora analisou depoimentos de três bons cantores, que nos descrevem suas experiências ao aprenderem as obras de compositores de música de vanguarda. Utilizou ela também trechos do livro de Enrico Fubini<sup>7</sup>, que situa de modo bastante claro a questão:

“a importância da percepção da existência da partitura, onde o tempo real encontra-se congelado e a necessidade de o intérprete levar a música ali grafada ao tempo real, em movimento”.

A divisão do tempo nas partituras de notação moderna, o caráter improvisativo, o modo de grafar instruções ao cantor na parte superior da partitura devem merecer a mais cuidadosa atenção dos intérpretes antes de começar a emitir a primeira nota. A análise de Lucila Tragtenberg das obras de Csekö é bastante instrutiva para os estudantes de canto desejosos de enfrentar as partituras modernas.

Comentando a falta de comunicação da última geração de compositores com o público em geral, o importante compositor e regente Roberto Victório, em carta a mim dirigida em 13 de novembro de 2001, observou que

---

6 Edição de setembro de 2001

7 Enrico Fubini – *Músicos y lenguaje en la estética contemporánea*, (1994)

“Os músicos intérpretes da atualidade sofrem com o fato de que, em nenhum momento de sua formação, lhes foi apresentado este tipo de música, daí resultando um grande desinteresse pelas obras de hoje, que não vão fazer parte de suas vidas profissionais. Graças a Deus, isso está mudando aos poucos e a música de hoje não é mais aquele bicho papão que amedrontava músicos e plateias. Uma barreira que só pode ser vencida pela educação!”

Por outro lado, nossos recitalistas, mesmo alguns dos melhores, dão pouco espaço em seus concertos à música brasileira. Não sou favorável a recitais inteiros de canções nacionais. Nosso público ainda não está preparado para isso. Não estamos no mesmo nível da Alemanha ou da França. Optar por conceder a metade do espaço de um concerto ao *lied* nacional, já é uma prova de coragem do recitalista e isso nem sempre resulta bem. O que me parece ideal seria dedicar um terço do concerto ao repertório brasileiro, que é variado e de alta qualidade, merecendo, portanto, ser melhor conhecido. Incluir apenas uma ou duas canções nacionais em programa de recital é um desrespeito aos compositores brasileiros, que devem ser prestigiados. Aconselho apenas aos recitalistas maior cuidado com a dicção, que frequentemente deixa a desejar. Eles devem ler as recomendações de Mário de Andrade, e as alterações que surgiram do Encontro sobre a Língua Portuguesa Cantada, realizado em fevereiro de 2005, em São Paulo.

Para terminar com uma nota mais otimista, direi que comentando o citado impasse na canção de câmara no Brasil com a compositora, musicóloga e acadêmica Ilza Nogueira, ela acredita que a época da utilização dos grafismos já quase passou, assim como a moda de utilizar a música eletrônica no acompanhamento. A partir do final dos anos 90, os compositores brasileiros se preocuparam cada vez menos em inventar novas sonoridades, com a inclusão de ruídos na música, o que estimulava a co-autoria dos intérpretes. Acredita Ilza Nogueira que hoje os compositores se preocupam mais em elaborar texturas, explorar o volume, a densidade e os processos de transformação de estruturas sonoras. Julga ela que a época da utilização de efeitos como matéria composicional ficou para trás, o que já estaria dando início a uma nova fase mais inteligível e menos hermética da música vocal, não só para os intérpretes como para o público em geral.

Acrescentaria, ainda, que boa parte da culpa da presente escassez de obras avançadas nos atuais programas de recitais cabe ao mau gosto, ou à má vontade dos produtores culturais, que temem a reação adversa do público de concertos e aconselham os intérpretes a não incluí-la nos programas.

Devemos persistir na atualização das regras do canto em língua portuguesa, em continuação aos esforços de Mário de Andrade, em 1937, e do meu saudoso

amigo Antônio Houaiss nos anos sessenta. O português do Brasil evoluiu muito desde aquela primeira catalogação de Mário de Andrade, setenta anos atrás, e é necessário coibir os novos defeitos de pronúncia de nosso belo idioma.

Finalmente, faço um apelo aos compositores em especial, no sentido de que nossas canções tenham uma grafia menos intrincada, mais clara, de mais fácil compreensão e estudo para os intérpretes, de modo a facilitar a volta da canção contemporânea aos programas dos concertos de música vocal, que tanto nos encantavam no passado. E apelo igualmente aos promotores culturais, aos professores de canto e sobretudo aos intérpretes que prestigiem a canção contemporânea, contribuindo assim para a melhor divulgação das obras de nossos jovens compositores, cujo espaço nos recitais ultimamente tem sido cada vez menor.

Palestra pronunciada no Encontro sobre língua portuguesa cantada, em São Paulo, em fevereiro de 2005 e publicada na “Inter-American Music Review”, volume XVII, Los Angeles, EUA, 2007

# A música na era Vargas

A palavra democracia, hoje em dia, já é considerada demasiado elástica e bastante desgastada. Aliás, os historiadores que tanto louvam a democracia dos atenienses, parecem esquecer-se de que na Grécia clássica, na Atenas de Péricles, a sociedade era baseada no trabalho escravo. Winston Churchill afirmava que a democracia era apenas o menos mau dos regimes políticos... No século XX, as repúblicas socialistas vinculadas à União Soviética intitulavam-se democráticas e eram repressivas. Eu mesmo fui embaixador do Brasil na República Democrática da Alemanha, a antiga Alemanha Oriental, que bem pouco tinha de democrática e era um regime autoritário e repressivo.

Faço esta introdução para lembrar a flexibilidade da palavra democracia em todos os tempos e melhor situar o regime que Getúlio Vargas implantou no Brasil em 1930. Nosso país sofria com a chamada “política do café com leite”, pela qual tivemos predominância de governantes provenientes de São Paulo (do café) e de Minas Gerais (do leite), dentro de um estado de direito considerado democrático, mas que pouco tinha de perfeito nem de justo, socialmente falando. As forças conservadoras continuavam entretendo a modernização do país e teriam continuado a fazê-lo caso o paulista Júlio Prestes, eleito para suceder a outro paulista de turno na presidência, Washington Luiz Pereira de Souza, não houvesse sido impedido de tomar posse pela cavalcada gaúcha.

Iniciou-se, então, um período de ditadura, mais ou menos rígida e nitidamente fora do estado de direito, como se costuma dizer hoje em dia. Teve o governo Vargas, estudado friamente, também um lado benéfico para o país? Eu acredito que sim, mas não é aqui o momento apropriado para ser avaliada a contribuição política e social da Era Vargas. Vamos nos ater apenas ao que aconteceu no Brasil, no período de 1930 a 1954, no terreno da música, não só clássica como também popular. Ouso dizer que foi uma época áurea para as atividades artísticas e musicais em nosso país, e em especial para a criação musical, tanto no âmbito erudito quanto no popular. É o que trataremos de avaliar e recordar, em rápidas pinceladas, no tempo que nos limita.

Parece haver razoável consenso que os anos da ditadura e os de 1951 a 1954 - o período constitucional de Vargas - foram uma época áurea em relação às artes. Não sei se pela continuidade da ditadura, que facilita a realização de projetos de longo e médio-prazo, ou pela qualidade dos homens que serviram o político gaúcho na área cultural. Aliás, é sabido que as ditaduras de direita e de esquerda, no Brasil e no exterior, sempre atribuíram muita importância às atividades culturais.

O ensino da música e a divulgação da música erudita brasileira beneficiaram-se bastante do Departamento de Imprensa e Propaganda, o famoso DIP, e o setor popular tampouco ficou atrás.

Nesse período de 24 anos, naturalmente houve altos e baixos; sobretudo enquanto durou o grande conflito mundial, quando, mui naturalmente, o intercâmbio cultural com os países em guerra ficou seriamente afetado pela dificuldade de comunicações. Para melhor compreensão, vou dividir o tema em dois tópicos: atividades musicais e educação musical.

### Atividades musicais

Como é do conhecimento geral, as atividades musicais no Rio de Janeiro, São Paulo e em algumas capitais estaduais eram bastante intensas desde o início do século XX. É verdade que isso ocorria quase exclusivamente em proveito das elites. A participação de artistas nacionais era significativa, mas o que mais atraía essas elites era a chegada de grandes *virtuosi* internacionais e também dos grandes intérpretes das companhias de ópera francesa, italiana e alemã. O êxito era extraordinário e a afluência aos concertos e teatros de ópera fazia a delícia dos cambistas, tanta era a disputa pelas entradas. A França, a Alemanha, a Grã Bretanha e a Itália rivalizavam nas subvenções à vinda à América do Sul de grandes escritores e solistas de fama mundial, na ânsia de conquistar o mercado de alguns países mais influentes, como a Argentina e o Brasil. Era hábito que os jovens artistas europeus de talento viessem enfrentar as plateias sul-americanas antes de se lançarem nos palcos dos grandes teatros europeus e norte-americanos. Na época, os EUA não tinham uma política cultural e seus artistas raramente vinham ao Brasil. Só depois da 2ª Guerra Mundial, quando os países europeus estavam enfraquecidos e não podiam mais manter o antigo fluxo cultural, é que os EUA se lançaram à conquista do mercado cultural da América Latina.

Depois da 1ª Guerra Mundial, recebemos em nossos teatros os melhores artistas internacionais e notáveis companhias de ópera e de teatro, visando às ricas comunidades estrangeiras no Brasil. Os anos 20 foram o início desse período áureo, que se prolongou pelos anos 30 e estancou completamente ao início da 2ª Guerra Mundial, a partir de setembro de 1939. O fato de o Brasil estar sob uma ditadura, mais ou menos rígida, nos anos 30 em quase nada afetou o movimento artístico e cultural, que era estimulado pelo governo federal. A retomada das nações europeias a partir de 1946 foi lenta, o que ensejou a investida cultural dos EUA, aproveitando o vazio existente. No início do mandato constitucional de Getúlio Vargas, em 1951, as atividades culturais ainda estavam em ritmo moderado.

Não se pode esquecer que o presidente Getúlio Vargas teve a sorte de haver escolhido o homem certo para o Ministério da Educação e Cultura, o hábil político mineiro Gustavo Capanema. Ele soube cercar-se de uma plêiade de escritores, arquitetos, músicos, artistas plásticos do mais alto nível, que deram uma contribuição excepcional à sua gestão. Embora Getúlio fosse um homem de centro-direita com sensibilidade social, Capanema cercou-se de nomes mais à esquerda, como Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer, Manuel Bandeira, Cândido Portinari, Villa-Lobos e tantos outros que souberam criar uma auréola cultural para o governo Vargas difícil de negar. A participação de Villa-Lobos na “Era Vargas” será analisada especialmente no tópico dedicado ao incentivo do ensino da música.

Lembro que essa vinda de grandes artistas internacionais aos palcos brasileiros nos anos 30 começou, primeiramente, pela propaganda alemã, que buscava atingir a comunidade germânica no sul do país. Além de ilustres solistas e das companhias de óperas de Wagner e Mozart, o Sr. Goebbels<sup>8</sup> fez questão de convidar alguns de nossos melhores maestros e compositores para reger as grandes sinfônicas alemãs. Francisco Mignone, nosso segundo maior compositor da época, regeu a Filarmônica de Berlim, em 1937, em concerto que contou com obras suas e de Henrique Oswald, Francisco Braga, Villa-Lobos e Lorenzo Fernández, e com ela gravou algumas obras suas, distinção máxima na época. O governo italiano não ficou atrás, convidando-o a dirigir a orquestra da Academia de Santa Cecília em Roma, em 1938, quando apresentou o seu *Maracatu de Chico Rei*. Walter Burle-Marx, irmão do nosso conhecido paisagista, outro excelente regente brasileiro nos anos 30, dirigiu também a prestigiosa Filarmônica de Berlim. Recordo que no início da 2ª Guerra Mundial, o habilíssimo político que foi Getúlio Vargas, sempre de olho nas fortes comunidades alemã e italiana no Brasil, não se definia a apoiar abertamente os aliados. Só depois da derrota alemã em Stalingrado e do afundamento de navios brasileiros pelos submarinos alemães é que Vargas se decidiu a romper relações com o governo alemão.

O movimento artístico atingia o máximo na década de 30 com a vinda anual ao Rio de Janeiro e a São Paulo de várias companhias de ópera alemãs, francesas e italianas. Grandes nomes dos palcos mundiais exibiram-se em nosso país graças à hábil parceria dos empresários, que dividiam entre si as despesas básicas dos artistas que se apresentavam nas salas de concertos e teatros do Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideu, Buenos Aires, Rosário e Santiago do Chile. Surgiram, então, as estrelas nacionais que se celebrizariam no exterior, como as pianistas Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro e a cantora Bidu Sayão, que chegou a inaugurar uma das temporadas do Metropolitan Opera, de Nova York.

Uma vez definida a participação do Brasil na guerra, os EUA tudo fizeram por atrair personalidades e artistas brasileiros. Burle-Marx também regeu a New York Philharmonic, e as orquestras sinfônicas de Cleveland, Detroit e Washington nessa época. No entanto, Villa-Lobos hesitou bastante em aceitar convite para visitar os EUA. O famoso maestro Leopold Stokowski, seu velho amigo de Paris nos anos vinte, esteve no Rio de Janeiro em 1940 e, ao regressar, indicou seu nome para ser convidado especial do Departamento de Estado. Stokowski e a All American Youth Orchestra se apresentaram no Rio de Janeiro e o regente realizou uma série de gravações para a gravadora Colúmbia com música popular brasileira. Villa-Lobos encaminhou seu amigo a alguns dos mais expressivos valores populares cariocas, provocando a reação da imprensa conservadora contra a importância que ele dava à MPB.

No entanto, Villa-Lobos relutou em viajar aos EUA. Anna Stella Schic publica em seu livro *Souvenirs de l'Indien Blanc* curiosa declaração do mestre a respeito:<sup>9</sup>

“Irei aos Estados Unidos somente quando os americanos quiserem me receber como eles recebem a um artista europeu, isto é, em razão das minhas próprias qualidades e não por considerações políticas. Não gostaria de me encontrar num palco de encomenda, ou criado por razões políticas que só poderiam me diminuir. Se eu vir em um cartaz o meu nome acompanhado da etiqueta “sul-americano” ou “brasileiro”, eu não aparecerei em cena. Quando se anuncia Kreisler, Stravinsky ou Mischa Elman, não se escreve embaixo de seu nome o seu país de origem. Enquanto nós usarmos esta fórmula de “boa vizinhança”, estaremos numa posição desfavorável e humilhante. Isso deixa transparecer que nós não valem nada por nós mesmos e que somos convidados somente pela boa vontade de vizinhos ricos. Eu sou profundamente brasileiro. Mas, por isso mesmo, não creio que me deva envolver na bandeira brasileira para poder triunfar como artista.”

Na verdade, Villa-Lobos acabou por aceitar o convite para dirigir algumas das mais importantes orquestras americanas no final de 1944 quando a guerra já estava ganha pelos aliados e atenuada a conotação política do convite. A turnê pelos Estados Unidos da América, feita a convite do regente Werner Janssen, foi decisiva para a divulgação mundial de sua música e para sua carreira internacional de regente e compositor. A 21 de novembro de 1944, Villa-Lobos recebeu, do “Occidental College” de Los Angeles, o título de “Doutor em Leis Musicais”. Em 26 do mesmo mês, sob a batuta da Janssen Sinfônica de Los Angeles, foi executada a sua 2.<sup>a</sup> *Sinfonia, Rude Poema e o Choro n.º 6*. Villa-Lobos se beneficiou sim da política cultural de boa vizinhança dos EUA, ainda em plena guerra. Recomendo aos interessados a leitura do livro *Gato Preto em Campo de Neve*, de

---

9 In: SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos – O Índio branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

Érico Veríssimo, que foi seu cicerone e tradutor nessa viagem aos EUA, no qual o escritor relata episódios muito engraçados.

### O ensino da música

Não previa Villa-Lobos, ao deixar Paris no segundo semestre de 1930, que então se fixaria no Brasil. De passagem pelo Recife, organizou uma audição de obras suas e, após matar as saudades do Rio de Janeiro, embarcou para a Pauliceia. Acolheu-o uma cidade agitada pelo movimento revolucionário de outubro. A temporada musical ressentia-se da efervescência política e Villa-Lobos não pôde realizar os concertos a que se propusera. D. Olívia Guedes Penteadó e outros mecenas paulistas haviam organizado para ele uma série de concertos sinfônicos em São Paulo. No ínterim, impressionado pelo descaso com que a música era tratada nas escolas brasileiras, Villa-Lobos apresentou à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo um memorando, onde esboçou um plano de educação musical. Aliás, em casa de D. Olívia, Villa-Lobos já havia exposto o referido plano a Júlio Prestes, futuro presidente daquele Estado, o qual lhe prometeu todo o apoio.

Terminava o ano de 1930. A Revolução estava vitoriosa e Villa-Lobos, desalentado, pensava em comprar as passagens de volta para a Europa. Apressava-se o maestro para embarcar quando lhe bateu à porta um oficial convidando-o a comparecer ao Palácio dos Campos Elíseos, a fim de debater seu plano de educação musical com o coronel João Alberto Lins de Barros, Interventor no Estado de São Paulo, também pianista com boa sensibilidade artística. Não tardaram a entender-se, e Villa-Lobos abandonou a ideia de regressar a Paris, dedicando-se inteiramente à concretização de seu projeto.

Alguns anos mais tarde, Villa-Lobos se referiu sobre a oportunidade da Revolução de 30 para o seu projeto educacional da seguinte forma:

“Precisamente naquele momento o Brasil acabava de passar por uma transformação radical; já se esboçava uma nova era promissora de benéficas reformas políticas e sociais. O movimento de 1930 traçava novas diretrizes políticas e culturais, apontando ao Brasil rumos decisivos, de acordo com o seu processo lógico de evolução histórica. Cheios de fé na força poderosa da música, sentimos que era chegado o momento de realizar uma alta e nobre missão educadora dentro da nossa Pátria [...]”<sup>10</sup>

Essa nova amizade com o coronel João Alberto, amigo de Getúlio Vargas, teria notável repercussão no futuro da carreira do maestro, pois dela surgiram suas

famosas atividades no terreno do ensino do canto orfeônico, desenvolvidas em São Paulo e no Rio de Janeiro. Iniciando sua atividade em São Paulo, Villa-Lobos, organizou a “Caravana de Arte Brasileira”, uma turnê artística, verdadeira maratona, pelo interior do Estado de São Paulo. Foram seus companheiros os pianistas Guiomar Novaes, Souza Lima e Antonieta Rudge; o violinista belga Maurice Raskin e as cantoras Nair Duarte Nunes e Anita Gonçalves, além de sua esposa Lucília, que participou como pianista de todos os 54 concertos.

Tão logo voltou da “Caravana”, meteu mãos à obra e organizou uma concentração orfeônica na capital paulista<sup>11</sup> à que deu o nome de “Exortação Cívica”. Nela tomaram parte cerca de 12 mil vozes com elementos de todas as classes sociais.

Após dois anos de esforços em prol da educação musical nas escolas de São Paulo, Villa-Lobos fixou-se no Rio de Janeiro. Realizou intensa propaganda pela educação de jovens por intermédio de grandes concentrações orfeônicas, conferências e artigos nos mais importantes jornais cariocas. Suas atividades culturais, todavia, não se limitaram àquele terreno. Em princípios de 1933, organizou a Orquestra Villa-Lobos, que teve finalidades educativas e culturais.

Regressava à Rua Dídimo, sua antiga residência, e recomeçava do zero com toda a coragem. Apesar de o primeiro encontro com o diretor da Instrução Pública do antigo Distrito Federal, Dr. Anísio Teixeira, ter sido difícil, dele resultou o convite oficial para que Villa-Lobos organizasse e dirigisse a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), no âmbito da Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal. O Interventor de São Paulo, coronel João Alberto, que foi incansável no apoio às atividades educacionais, havia debatido com o Presidente Vargas e o Prefeito do Rio de Janeiro, Dr. Pedro Ernesto, a importância da continuação da obra encetada por Villa-Lobos em São Paulo dois anos atrás.

Uma vez decidida a introdução do ensino da música e canto orfeônico nas escolas do Rio de Janeiro,<sup>12</sup> seu primeiro trabalho foi apresentar ao público em geral, e aos pais de alunos em particular, as razões da utilidade desse ensino, para que, no conceito de todos, a música se impusesse como necessidade imprescindível à educação. Seu principal objetivo era formar um grande público para os concertos e não apenas ensinar música. Para isso, teve todo o apoio pessoal do Presidente Getúlio Vargas e do ministro Gustavo Capanema.

O canto orfeônico era um elemento educativo destinado a despertar o bom

---

11 A concentração se realizou no campo da Associação Atlética São Bento.

12 A obrigatoriedade do ensino do canto orfeônico no currículo escolar foi determinada pelo Decreto federal n.º 19.890 de 18/4/1931.

gosto musical, concorrendo para o levantamento do nível intelectual do povo e o desenvolvimento do interesse pelos feitos artísticos nacionais. Era o instrumento de formação moral e cívica, e de educação artística. O canto orfeônico nas escolas tinha como principal finalidade colaborar com os educadores para obter-se a disciplina espontânea dos alunos, despertando, ao mesmo tempo, na mocidade um sã interesse pelas artes em geral.

Apesar de bastante combatido, Villa-Lobos não esmoreceu. Continuou, persistente, o seu trabalho na SEMA e organizou concentrações orfeônicas grandiosas. Em 1932, 18 mil vozes; em 1935, no Congresso Nacional de Educação, 30 mil vozes e mil músicos de banda; em 1937, repetiu o feito; em 1940, reuniu 40 mil escolares sob sua batuta no estádio do clube Vasco da Gama; em 1942, escreveu para um coro de 35 mil vozes o *Juramento da Juventude Brasileira*; e finalmente, em 1943, organizou e dirigiu uma demonstração cívico-orfeônica na Hora da Independência, com 15 mil escolares, tendo ele composto para esse dia a bela *Invocação em defesa da Pátria*, para coro *a cappella*. Na mesma solenidade, foi interpretada a *Dança da Terra*, de sua autoria.

Ermelinda Azevedo Paz Zanini, em seu livro *Villa-Lobos, o Educador*,<sup>13</sup> cita os solistas de algumas dessas concentrações orfeônicas e fica bem claro o objetivo populista do regente pela escolha desses intérpretes, a saber: a 22 de janeiro de 1939 ilustraram o concerto: Jararaca, João Pernambuco, João da Bahiana, Pixinguinha, Valzinho e Luperce Miranda, além de Escolas de Samba. Tratava-se da chamada “Exposição do Estado Novo”. A 07 de setembro do mesmo ano, Augusto Calheiros, a patativa do Norte, foi o solista; no ano seguinte, na mesma data, Francisco Alves cantou *Meu Jardim* (Donga e Nasser) em arranjo do Villa. Em 1941, também a 07 de setembro, Sílvio Caldas foi o solista. Em 1952, já no governo constitucional de Vargas e no pátio do atual Palácio da Cultura (ex-Ministério da Educação), naquela mesma data pátria, Paulo Tapajós foi o solista do concerto coral.

Hermínio Bello de Carvalho recorda essas grandes exibições corais de sentido nacionalista, que, de certo modo, coincidiam com manifestações semelhantes na Europa, nos anos 30, nos países do chamado Eixo:<sup>14</sup>

---

13 PAZ, Ermelinda A. *Villa-Lobos, o Educador*. In: *Prêmio Grandes Educadores Brasileiros 1988*. Brasília: INEP/MEC, 1989.

14 CARVALHO, Hermínio Bello de. O milagre Villa-Lobos. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, v. 1, p. 93-95, 1965.

“No campo do Vasco, num dia 07 de setembro (e me lembro como se fosse agora), apareceu a figura do Maestro no meio do campo, sobre um palanque improvisado. Via-o tão longe! Eu era um entre milhares de outros meninos, e toda aquela balbúrdia cessou como por encanto quando o Maestro ergueu os braços. Não, eu ainda me recusava a acreditar. Ele não conseguiria, éramos muitos. Um coro magnífico, como um estrondo, ecoou no estádio. Eu mesmo me surpreendi cantando, atônito, e para mim não havia mais ninguém ali senão aquele feiticeiro de tantas lendas, um Deus com o visível milagre exposto e presenciado por milhares de crianças além de mim. Lembro que meus olhos de menino ficaram turvos e dourados.

Outra vez o milagre se repetiu e ainda num 07 de setembro. O lugar era diferente, o pátio do Ministério da Educação. Eu já estava familiarizado com a música do Maestro, e o menino que eu fora transformara-se num rapazinho a quem a figura de Villa-Lobos continuava exercendo a mesma estranha sensação de santidade diabólica. Os uniformes do Instituto de Educação e as vestimentas de gala dos componentes das bandas formavam um cenário grandioso, e em cada rosto de menino de escola pública eu me via integrado. Ao olhar a grande linha sinuosa do terraço do Ministério, divisei todo o corpo diplomático, o Presidente, os militares em trajes de grande gala, os ministros. No que meus olhos desceram daquele grupo, esbarraram na figura de um homem de terno comum, contrastando com as vestimentas das outras figuras, camisa esporte listrada, gravata displicentemente disposta, o charuto fumegando na cara espetacular. Sim, estava ali Heitor Villa-Lobos, para quem as figuras do terraço se curvavam, apontando e acenando.”

As atividades educacionais da SEMA prosseguiram num crescendo até a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, por iniciativa do ministro Gustavo Capanema, em 26 de novembro de 1942, pelo Decreto-lei nº 4.993. Seu objetivo maior era formar candidatos ao magistério orfeônico nas escolas primárias e secundárias, estudar e elaborar as diretrizes técnicas que deveriam presidir o ensino do canto orfeônico no Brasil, promover trabalhos de musicologia sobre a música brasileira, realizar a gravação de obras de canto orfeônico, bem como de músicas patrióticas e populares que deveriam ser cantadas nos estabelecimentos de ensino do país. O ensino era ministrado por técnicos nacionais e estrangeiros, especialmente contratados, podendo o Ministério da Educação designar servidores para funcionarem como professores e assistentes.

Entretanto, pouco tempo após a morte de Villa-Lobos em 17 de novembro de 1959, portanto já depois da era Vargas, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação<sup>15</sup> substituiu o “canto orfeônico” pela disciplina “educação musical”.

---

15 A Lei n.º 4.024 data de 20.12.1961 e foi publicada no DOU de 27.12.1961.

Em 1993, a Academia Brasileira de Música instituiu uma comissão para tentar preencher os vazios na biografia de Villa-Lobos e esclarecer lacunas de sua vida. Quanto à atuação política de Villa-Lobos: todos os entrevistados foram unânimes em não atribuir qualquer motivação política em favor do Estado Novo, de Getúlio Vargas. Não têm fundamento, portanto, as especulações de que Villa-Lobos teria tido tendência para o fascismo. O Villa queria apenas fazer música, interessar a juventude pela música e aumentar sua popularidade pessoal com as grandes concentrações orfeônicas. As relações de Villa-Lobos com Getúlio Vargas eram cordiais, mas sempre foram distantes.

Anna Stella Schic conta em seu livro *Souvenirs de L'Indien Blanc* que Villa-Lobos, cada vez que se encontrava com o Presidente Vargas falava-lhe da possibilidade de criar uma “Universidade da Música”. Consta que Getúlio acabou por responder-lhe: “Maestro, vá para o exterior. Lá o senhor poderá ser mais útil ao Brasil do que aqui...” E foi o que Villa-Lobos acabou fazendo nos últimos 15 anos de sua vida com o sucesso que todos conhecemos.

## As óperas de Jocy de Oliveria

Há mais de 40 anos que Jocy de Oliveira vem desenvolvendo uma obra pioneira de multimídia, utilizando música, teatro, instalações, textos em várias línguas e vídeos. Suas óperas *sui generis* lhe trouxeram fama, controvérsias e prêmios importantes nos EUA, Alemanha e Brasil, onde foram apresentadas em prestigiosos teatros e salas de concerto desses países. Antes de comentar a coleção de quatro DVDs que acaba de ser lançada, vou recordar de maneira sucinta a brilhante carreira da pianista e compositora carioca.

Nascida em 1936, no Paraná, estudou em São Paulo com José Kliass e aperfeiçoou-se em Paris com Marguérite Long. Em 1968, obteve o título de “master of arts” pela Universidade de Saint Louis, nos EUA, pois lá vivia com seu marido, o famoso maestro Eleazar de Carvalho, então titular da sinfônica local. Conviveu com algumas celebridades musicais, como Berio, Xenakis e Hiller, que lhe dedicaram obras. Como pianista, foi excelente intérprete de música contemporânea e atuou como solista em concertos dirigidos por Stravinsky, John Cage, Pierre Boulez, Berio, Xenakis e outros. Em 1973, divorciou-se de seu marido. Gravou 22 discos no Brasil e no exterior e é uma especialista na obra pianística de Olivier Messiaen, o que, no entanto, parece não haver influenciado muito sua obra como compositora.

O presente conjunto de quatro DVDs reproduz seus trabalhos principais, acompanhados de um caderno com comentários da autora e de alguns importantes críticos musicais de diversos países onde apresentou suas obras. Para começar, prefiro reproduzir trechos de uma antiga publicação de Jocy de Oliveira “*Dias e caminhos – seus mapas e partituras*” (Editora Record, Rio de Janeiro, 1983), o que nos prepara para melhor entender o pensamento e a mensagem da compositora.

“Sempre me fascinou a ação teatral num sentido amplo, como a magia dos eventos, cerimônias e rituais, enfim a própria vida. (...) Como compositora tenho usado multimídia em meus trabalhos desde a década dos sessenta, numa convicção de que a expressão sonora é universal em todas as formas. Utilizei instrumentos acústicos e eletrônicos, dança, ambientação, público, iluminação, etc, num desenvolvimento orgânico da composição/execução. (...) Meu trabalho com outros artistas tem consistido em promover situações de interação de várias *mídia* como um processo de criatividade Este trabalho interdisciplinar tem representado para mim uma experiência global. (...)”.

Não é fácil compreender, ao primeiro contato, as óperas da compositora. Na verdade, ela mesma reconhece que “a maioria das pessoas não aceita facilmente certas mudanças em símbolos, arquétipo, comportamento ou rituais tradicionais”. Jocy gosta de seminários de multimídia e tem projetado programas interdisciplinares que envolvem a participação do público, o que nem sempre resulta bem. Comentaristas fizeram discretas restrições e, eu mesmo, com os preconceitos burgueses da minha idade, tive dificuldade de apreciar devidamente a ópera *Inori, a prostituta sagrada*, encenada no CCBB.

Luiz Paulo Horta, veterano crítico musical do “Jornal do Brasil” e hoje de “O Globo”, comentando *Fata Morgana* escreveu que “não é um espetáculo para ser explicado e sim uma aventura visual e musical em alto nível de realização”. Mais recentemente, João Luiz Sampaio, em “O Estado de S.Paulo” analisou *Kseni, a estrangeira*, sua última ópera e talvez a mais madura em seus métodos de composição, datada de 2006, dizendo que “Jocy propõe uma discussão sobre os próprios conceitos da música e do teatro, distanciando-se do conceito tradicional da ópera.”

De um modo geral, creio que suas óperas resultam melhor em DVDs do que em cena nos teatros. Nesses DVDs, a câmera focaliza melhor e de perto os intérpretes, com iluminação apropriada. Exemplifico com a primeira cena de *Fata Morgana*, a autora no sintetizador e um bom violinista a contracenar com ela. A cena é de grande beleza, embora um pouco repetitiva. Aliás, esse parece ser um dos defeitos dos compositores eletro-acústicos: não se importam muito com o tempo, isto é, a duração de seus efeitos sonoros, que ao começo encantam e depois cansam. Algumas cenas das óperas de Jocy ganhariam bastante se ela condensasse seus bonitos efeitos. Meu comentário é que entre *Fata Morgana* e *Kseni, a estrangeira*, passaram-se vinte anos e o estilo da autora evoluiu e se aprimorou, sem contudo facilitar a compreensão e o prazer do ouvinte deste início do século XXI.

Voltando um pouco atrás, devo dizer que apreciei a encenação de *As Malibrans*, de 1999, ópera mágica estreada em Darmstadt, Alemanha, no ano seguinte e repetida no Rio de Janeiro. Trata-se de uma ópera em um ato, com duração de hora e meia, a terceira parte da trilogia que focaliza os valores da mulher e está baseada no lado escuro de uma diva, sua vida pessoal e seu papel como personagem de ópera. Fernanda Montenegro abre o DVD com a sua antiga competência. Lembro que Maria Malibran (1808-1836) foi uma meio-soprano espanhola nascida em Paris, que dominou os palcos europeus e possuía imensa tessitura vocal e temperamento imprevisível. Jocy concebeu a ópera para três cantoras, atriz, oboé, clarineta e celo, com

meios eletroacústicos e sons gerados por computador. É, talvez, a ópera mais interessante e mais acessível para o ouvinte médio do presente quarteto de DVDs, publicado com o título de “Coleção Jocy de Oliveira”.

Já *Inori, a prostituta sagrada* é a ópera mais conhecida e que alguns consideram a mais importante até agora. Escrita em 1993, de um ponto de vista musical e cênico, foi construída por módulos, criando um mosaico visual sonoro que oferece um *gestalt* especial para cada espectador. A ópera foi estreada no CCBB criando vivo debate na época, recordo-me.

Outra obra que chamou a atenção foi *Illud Tempus*, a segunda parte da trilogia mencionada que focaliza os valores da mulher e está baseada em contos de fadas e sonhos femininos. A ópera foi apresentada pela primeira vez em Berlim e depois no Rio de Janeiro, e o jornal “O Globo” a considerou um dos dez melhores espetáculos de 1993. O DVD nos dá uma boa idéia do efeito desejado no palco pela compositora, bem diferente, aliás, em obras desse gênero. A ópera agrada, e a autora, em sua obra tão complexa, parece haver realizado o que já se escreveu: “o exercício permanente à procura de uma percepção global dirigida a eliminar o papel do público versus intérprete, através de uma interação complementar”.

A mais recente dessas óperas, *Kseni, a estrangeira* é, talvez, a mais teatral e a mais intrincada da série e foi escrita entre 2005 e 2007. Pode ser avaliada como a natural evolução estética e técnica desde *As Malibrans*, de 1986. Isso não quer dizer que a obra seja de mais fácil entendimento e apreciação. Alguns podem até pensar o contrário. O texto, muito forte e importante dessa obra, não é muito feliz. A autora estaria em uma fase de vivo protesto em relação às violências praticadas contra a mulher nos quatro cantos do mundo. Na linha melódica das solistas observam-se as mesmas dificuldades vocais das outras óperas. Seja como for, o ouvinte pode não entender ou gostar, mas respeita a criação da compositora.

Jocy dá, por vezes, a impressão de exigir vozes wagnerianas, nem sempre disponíveis. Em *Kseni*, utilizou um menino cantor com bom efeito. No entanto, é inegável que a compositora vem obtendo boa aceitação sobretudo no exterior, onde as plateias estão mais habituadas a concertos de música eletro-acústica. Na Europa Jocy exibiu com agrado suas óperas a públicos especializados, talvez melhor qualificados do que as nossas plateias para compreender e degustar todas as nuances de sua obra musical. Acredito, porém, que a época da utilização de efeitos como matéria composicional já ficou para trás e estamos dando início a uma nova fase mais inteligível e

menos hermética da música vocal, não só para os intérpretes como para o público em geral.

Como vemos, é preciso estar preparado para aproximar-se da obra vocal de Jocy de Oliveira, cuja originalidade e pioneirismo não pode ser colocada em dúvida. Sua música de vanguarda, entretanto, difere bastante da obra de Gilberto Mendes, outro expoente brasileiro nesse setor de criação musical. A compositora carioca merece toda a nossa atenção e esforço para compreendê-la. Resta saber qual será a permanência, a médio prazo, dessas óperas tão complexas e de montagem tão sofisticada e pessoal. Os DVDs estão aí para perpetuá-las. Assim sendo, a “Coleção Jocy de Oliveira” não pode faltar nas melhores discotecas do país, pois esses DVDs são, talvez, o que há de mais expressivo e intrigante na música contemporânea de vanguarda no Brasil.

## Minha trajetória musical

Hesitei bastante em recordar minha trajetória musical, mas cedi afinal aos amáveis pedidos de Ricardo Tacuchian e Valéria Peixoto. Talvez seja uma boa oportunidade para esclarecer dúvidas a meu respeito como músico e ao meu trabalho como escritor sobre música. Devo dizer, para começar, que nunca cheguei a ser um profissional da música. Não sei se sou musicólogo, talvez, quando muito, estudioso dos vários aspectos da música. Meus numerosos trabalhos sobre música, no entanto, me trouxeram importantes lauréis e muita satisfação. Mas, vamos começar pelo começo.

Minha família pelo lado materno sempre se interessou por arte. Meu avô, José Maria da Cunha Vasco, foi um verdadeiro patrono das artes no início do século XX e sua casa em Botafogo estava cheia de obras de artistas importantes. Rodolfo e Henrique Bernardelli, Columbano (que fez belíssimo retrato dele, hoje em museu português) dentre outros. Minha mãe, Anna da Cunha Vasco, a aquarelista do Leme, tem obras em diversos museus brasileiros e numerosos livros de história da arte no Brasil a mencionam com relevo e reproduzem suas aquarelas do Rio antigo. Há uma rua com seu nome em Campo Grande, RJ, em condomínio elegante de ruas batizadas com nomes de artistas célebres de sua época. Um deles é Eugen Szenkar. Curiosamente, minha mãe era também uma boa pianista e foi com ela que aprendi os rudimentos da música e ela me ensinou a apreciar as obras dos grandes compositores. Meu pai, Joaquim Mariz, homem de negócios com boa formação clássica, não tinha bom ouvido para a música, nem se interessava por arte.

Depois que a minha voz ficou formada, gostava de cantar canções e árias fáceis de óperas, e diziam-me que tinha boa voz e devia estudar canto. Meu pai não me estimulou e chegou até a opor-se a que estudasse música com seriedade. Nessa altura já havia perdido minha mãe, morta prematuramente aos 57 anos de idade. Meu pai casou-se de novo e minha madrasta, D. Acácia, apoiou minha pretensão de ingressar no Conservatório Brasileiro de Música, na Avenida Graça Aranha, em local que ainda hoje funciona. Estava com cerca de vinte anos e fui estudar canto com a professora Roxy King Shaw, uma norte-americana que havia sido importante cantora wagneriana na Europa no início do século, e cujo nome figura em diversas enciclopédias nacionais e estrangeiras. Francisco Mignone e Lorenzo Fernández, que ensinavam no conservatório, me ouviram e insistiram que estudasse música com seriedade. Meu pai era amigo de um dos diretores do Theatro Municipal, Salvatore Ruberti, autor de um bom livro sobre Carlos Gomes, que me fez participar de audição, onde me saí bem. Fiz vários pequenos

papéis em diversas óperas e fui ganhando experiência no palco. Em 1945 fui convidado a participar de companhia de óperas mozartianas, do professor Ernest Têmpele, e viajamos a Porto Alegre, onde interpretamos *Don Giovanni* e *Bodas de Fígaro*, no Teatro São Pedro, com bastante sucesso. Fiz o Comendador na primeira e Don Bártolo na segunda. Os críticos locais me ignoraram no *Don Giovanni*, mas me elogiaram como Don Bártolo. De volta ao Rio de Janeiro, prestei concurso para a carreira diplomática por insistência de meu pai e fui aprovado, começando a trabalhar em dezembro de 1945.

Um grande maestro italiano certa vez conversou comigo no teatro e me aconselhou a dedicar-me ao canto de câmara. Disse-me ele: “Você tem um bonito timbre, mas sem o volume necessário para ser um cantor de ópera de primeira linha. Como você é pessoa de bastante instrução e fala várias línguas, dedique-se à música de câmara e poderá ser um bom cantor de *lieder*”. Impossibilitado de continuar no teatro enquanto trabalhava no Itamaraty, comecei a dedicar-me à música de câmara, onde conseguiria meus maiores êxitos como intérprete.

Outro aspecto da minha vida musical na época foi o convívio social frequente com ilustres personalidades da música: Francisco Mignone, Lorenzo Fernández, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêia de Azevedo (naquele tempo eu namorava uma sobrinha de Violeta), Andrade Muricy, Eurico Nogueira França, Luís Cosme, Arnaldo Rebelo, Frutuoso Vianna, Radamés Gnatalli e tantos outros nomes, alguns deles hoje injustamente esquecidos. A convite de Muricy e de Nogueira França, diversas vezes escrevi em suas colunas no “Jornal do Comércio” e no “Correio da Manhã”, com artigos sobre a música brasileira.

Nessa altura eu já começava a dar-me conta da incompatibilidade da minha carreira diplomática com a carreira musical e para não me afastar da música, comecei a escrever sobre assuntos musicais. Frei Pedro Sinzig havia publicado na época um dicionário técnico musical e seu editor, a Livraria Kosmos, convidou-me a escrever um dicionário bio-bibliográfico musical, o primeiro a ser publicado no Brasil, obra simples e a preço baixo, com verbetes curtos, destinado à consulta de alunos de conservatórios. Este seria o meu primeiro livro e vali-me muito da biblioteca do Sr. Abraão de Carvalho, a melhor do Brasil, depois incorporada à Seção de Música da Biblioteca Nacional. Dei nesse livro o merecido destaque aos compositores brasileiros, sempre minimizados ou esquecidos em obras semelhantes de maior fôlego. Esse dicionário foi muito bem acolhido pela imprensa nacional e teve mais duas edições atualizadas, em 1977 e 1992, pelo editora Civilização Brasileira, de Enio Silveira.

Estávamos em 1946 e nessa altura embarquei em perigosa aventura, devidamente estimulado por Renato Almeida e Luiz Heitor: escrever a primeira biografia de Villa-Lobos. “Somente a ousadia de um jovem de 25 anos poderia enfrentar tamanha tarefa, escreveu Luiz Heitor, pois ninguém mais, nem Muricy, quem melhor conhecia o mestre, se havia atrevido.” Durante meses visitei Villa-Lobos em seu pequeno apartamento da Rua Araújo Porto Alegre. Contou-me alguns divertidos pormenores de sua vida que estão em meu livro, comentamos sua obra musical, fizemos música juntos. Na época, ele escrevia a opereta *Magdalena* e fez questão de ensinar-me a cantar as árias do barítono, que aliás eram um pouco altas para minha tessitura. Nesse ínterim, todos me acautelavam: “Não aceite tudo o que ele lhe vai dizer!”, preveniu Luiz Heitor. Por sua vez Renato Almeida também me aconselhava: “Cuidado, ele é um monstro e vai engolir você. Seu livro vai ser uma verdadeira autobiografia e vão rir de você, que se prestou a isso”. Realmente, Villa-Lobos foi um interlocutor temível, ele representava para mim certas cenas engraçadas, louvava enfaticamente todas as suas obras, o que me deixava sem parâmetros para escrever. Confesso que devo muito a Renato Almeida e Luiz Heitor por seus conselhos.

Esse receio de ser um mero portavoz do mestre levou-me a cometer um erro. Eu deveria ter-lhe mostrado os meus originais, discutido com ele alguns aspectos mais delicados. Talvez por medo de que ele exigisse que eu recomeçasse tudo de novo, não lhe dei o texto a ler. Eu me arrependeria. Quando o livro saiu, já em 1949, em edição da Divisão Cultural do Itamaraty, houve um grande silêncio. Só soube por que 25 anos depois. O Villa nunca mais me dirigiu a palavra e como eu estava trabalhando no exterior, recebi por correspondência os parabéns de amigos e críticos, que me felicitaram por haver encontrado o *mot just* sobre a obra do mestre. Meu chefe em Belgrado, o poeta e acadêmico Rui Ribeiro Couto, achou que fui severo demais ao comentar certas obras. Anos mais tarde, conversando com Renato Almeida, ele me disse que eu, talvez por receio de fazer uma obra demasiado elogiosa, salientei talvez excessivamente os defeitos do compositor.

Em 1977, estava eu de novo no Rio de Janeiro e encontrei a Mindinha em reunião social. Disse-me ela: “Venha conversar comigo no Museu sobre o seu livro”. Estranhei o convite, mas fui visitá-la dias depois. Nossa conversa me fez cair das nuvens: Villa-Lobos havia ficado zangado comigo, não pelos comentários sobre a sua obra, mas por um episódio relatado no início do livro sobre os ensaios dos grandes concertos corais dos anos trinta e quarenta. Contei em meu livro que o conhecera em um desses ensaios, na Praia Vermelha, na Urca, do qual participei como escoteiro do mar. Ali estava para ajudar a manter as crianças em ordem, atentas ao mestre. Havia brincadeiras de grupos de meninos

e meninas e certa vez o maestro desceu do pódio enfurecido e sapecou cascudos em muitos dos rapazes. Na confusão, eu que estava perto, também levei um cascudo. Bem, essa historinha pitoresca foi interpretada por Villa-Lobos como se eu estivesse insinuando no livro que ele batia sistematicamente nos jovens para que cantassem nos ensaios e concertos. E nunca mais falou comigo.

Mindinha elogiou muito o meu livro e pediu-me que preparasse uma nova edição a ser publicada pelo próprio museu. Confesso que me emocionei e nos abraçamos, mas tratei de deixar mais clara a historieta na nova edição da biografia, a fim de evitar outros mal-entendidos. Aliás, o Museu produziu a 5ª e a 7ª edições da obra, a última sem autorização minha, quando teria desejado fazer algumas alterações e melhorias no texto. Queixei-me a Celso Furtado, então Ministro da Cultura, mas ele me consolou dizendo que certa vez chegara ao Japão, onde lhe mostraram uma tradução japonesa de um livro dele que nunca havia autorizado...

Minha biografia de Villa-Lobos já chegou à 12ª edição, a última das quais premiada pela Academia Paulista de História, em 2006. Esclareço que tenho tido sempre o cuidado de incorporar novas descobertas sobre a vida de Villa-Lobos nas novas edições, melhorei a redação e eliminei pequenos erros ou impropriedades. Afinal o texto de um rapaz de 25 anos, em 1947, não podia ser o mesmo de um homem de 85 anos, em 2006, por ocasião da publicação da 12ª edição da biografia.

Nesse período, de 1945 a 1947, tive muita atividade cultural no Rio de Janeiro e frequentei as aulas do Koellreutter, onde conheci um rapaz magrinho e simpático chamado Edino Krieger, com menos de vinte anos. Tornei-me amigo de Cláudio Santoro e Guerra-Peixe e fiz um bom trabalho de aproximação dos jovens compositores com os medalhões Francisco Mignone, Lorenzo Fernández, Renato Almeida, Luiz Heitor e Andrade Muricy, com quem tinha muita convivência. Guerra-Peixe reconheceu a utilidade desse meu trabalho de aproximação em artigo sobre o movimento musical naquela época. Tive também ocasião de ajudar o Cláudio Santoro, que não pudera viajar para os EUA por motivos políticos e recebera uma bolsa francesa muito modesta. Consegui um auxílio mensal do Itamaraty em reforço à sua bolsa, que lhe seria muito útil e selou nossa amizade até o seu prematuro falecimento.

Quando fui nomeado vice-cônsul do Brasil no Porto, em 1948, levei para Portugal numerosos escritos inéditos sobre a música brasileira. Lá fiz amizade com o grande editor José Lello, o editor de Eça de Queiroz, e disso resultou a publicação de três livros: *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*, *A Canção*

*de Câmara no Brasil e Vida Musical*. O primeiro contém seis estudos sobre compositores brasileiros, além de quadros com as respectivas obras completas. Foi o primeiro livro a ser publicado com longos estudos sobre Frutuoso Vianna, Luís Cosme, Radamés Gnatalli, Guerra-Peixe e Cláudio Santoro. Esse livro teve uma 2ª edição atualizada em 1970 pela Universidade de Brasília. Obviamente, esses estudos estão hoje obsoletos.

Já a *Canção de Câmara no Brasil* virou livro importante. Em 1959 foi ampliado com uma nova parte dedicada à música popular e publicado por Simeão Leal no antigo MEC, obra que obteve sucesso na época e divulgou meu nome como musicólogo, servindo até de livro-base para um programa de perguntas e respostas na TV Globo. Esse era o primeiro livro sério e bem documentado sobre a MPB, segundo já escreveu Ricardo Cravo Albin. A obra mudou de nome para apenas *A Canção Brasileira* e teve mais cinco edições, a última delas em 2004. Luis Paulo Horta, em sua coluna de “O Globo”, considerou este livro “um clássico da musicologia brasileira.”

Já que estamos falando em musicólogo e musicologia, me parece oportuno esclarecer agora os títulos do autor. Eu estudei com Mignone e Lorenzo Fernández, mas nunca cheguei a terminar um curso completo de música, pois fui transferido para Portugal, em 1948, quando estava recebendo aulas daqueles grandes músicos brasileiros. Nunca mais tive oportunidade de retomar os estudos de maneira sistemática. Portanto, meus conhecimentos de música estão longe de ser completos e confesso francamente que, por vezes, não tenho condições de ler uma partitura de música de vanguarda. Então alguém poderá perguntar: com que autoridade eu escrevo sobre esse ou aquele aspecto da música brasileira moderna ou internacional, se a minha formação musical foi incompleta?

Em relação à nossa música, direi que uma das qualidades dos meus livros é que eu comentei as obras de nossos compositores de muito perto. De muitos deles fui amigo pessoal, convivi com eles e assisti à criação de algumas de suas obras importantes, discutindo pormenores desses trabalhos. Muitos desses compositores escreveram mais de vinte canções para a minha voz, dei concertos e fiz gravações com eles, e ainda cantei com orquestra dirigida por um deles, o severo Radamés Gnatalli. Em 1955, gravei um disco Sinter com canções de Mignone, Guarnieri, Siqueira, Santoro, Hekel Tavares e Guerra-Peixe acompanhado pelos próprios compositores, numa tentativa de fazer uma gravação padrão dessas canções. A Rádio MEC tem essa gravação e por vezes ainda a repassa. Essa relativa intimidade com os compositores brasileiros mais significativos emprestou uma autoridade especial aos meus livros e uma credibilidade que se estende até hoje.

Além disso, poderia acrescentar que vivi boa parte da minha vida no exterior em grandes cidades na Europa e Estados Unidos, onde conheci também numerosos compositores, assisti às *premières* de numerosas obras importantes e representações de alto mérito que constituem minha bagagem musical, e o que me dá, de certo modo, autoridade para julgar. Frequentei os festivais de Salzburgo e de Bayreuth, o Scala de Milão, a Ópera de Paris e o Metropolitan de Nova York e outros teatros menos bons. A última vez que cantei em público foi em Nápoles, em 1957, no tradicional Teatro San Carlo, fazendo o papel de Alvise Badoero, na ópera *Gioconda* de Ponchielli. Com essa bagagem musical, me sinto com autoridade suficiente para continuar a escrever sobre música, o que faço até hoje com prazer.

Voltando atrás e falando da minha curta permanência em Portugal - menos de dois anos - recordo o período em que, a convite do diretor do “Jornal de Notícias”, fiz crítica musical da temporada de ópera italiana no Porto, em 1949. Lá fiz amizade pessoal com o grande compositor e folclorista Armando Leça e, como editor temporário da revista “Brasil Cultural”, em Portugal, organizei um número especial sobre a música clássica brasileira, que agradou bastante e teve a colaboração de Luiz Heitor, Renato Almeida, Eurico Nogueira França, Andrade Muricy, Armando Leça e outros. Ainda no Porto, sob a batuta de Marius François Gaillard, velho amigo de Villa-Lobos nos anos trinta em Paris, interpretei *A despedida de Wotan*, das *Valquírias*, com a orquestra sinfônica local. Foi arriscado porque o cônsul do Brasil no Porto não poderia ser vaiado, mas o experiente regente soube dosar muito bem a orquestra para compensar o volume insuficiente da minha voz. No andamento *cantabile* meu timbre de voz sobressaiu bem, e fomos aplaudidos. Anos depois, fui repreendido por assumir risco semelhante.

Do Porto fui enviado pelo Itamaraty a Belgrado, Iugoslávia, para assessorar o poeta e acadêmico Rui Ribeiro Couto na embaixada do Brasil e a mudança não foi fácil. A música ajudou-me na adaptação, pois fiz logo boas relações com cantores, regentes e compositores importantes, como Petar Konjovich. Estávamos em 1949, poucos anos depois do fim da Grande Guerra e me surpreendi com o movimento musical na capital sérvia. Ajudou-me a embaixatriz da Itália, excelente cantora muito bem relacionada, o que resultou em agradáveis noitadas musicais. Em Belgrado, havia ópera diariamente, com repertório alemão e russo, tudo cantado em servo-croata, o que me parecia bastante estranho. Viajei várias vezes à vizinha Budapeste, onde também havia excelente movimento musical e óperas diárias, todas cantadas em magiar. Lá fiquei amigo de Zoltan Kodály, que conhecera Villa-Lobos no final dos anos trinta em Paris.

De Belgrado voltei ao nosso lado do mundo e fui nomeado cônsul em Rosário, a segunda cidade da Argentina, onde também havia boa vida musical, com a presença de grandes solistas internacionais que se exibiam no belo Teatro El Circulo. Nessa época eu ainda cantava regularmente e realizei diversos recitais em Buenos Aires, La Plata, Córdoba e Mendoza com bastante agrado. Ajudaram-me bastante o grande compositor argentino Alberto Ginastera e o musicólogo Gilbert Chase, adido cultural dos EUA. Em Rosário publiquei uma plaquete em espanhol sobre aquele notável compositor, que faria mais tarde grande sucesso nos EUA. Organizei também um livro intitulado *Música Brasileña Contemporânea*, com a colaboração de Luiz Heitor, Renato Almeida, Nogueira França e outros.

Em 1954 estava novamente no Rio de Janeiro trabalhando no Itamaraty. Meu chefe da Divisão Política advertiu-me de que, se eu realmente desejava fazer uma carreira diplomática importante, deveria afastar-me da música, pelo menos temporariamente. Meus competidores se referiam a mim de maneira pejorativa como “o músico” ou “o cantor” e isso criava uma falsa imagem como funcionário diplomático. Mesmo assim, fiz vários recitais em São Paulo, Belo Horizonte, Recife e Rio de Janeiro. Celso Brant, então crítico musical de “O Estado de Minas Gerais”, escreveu que eu era, no momento, o melhor cantor de câmara brasileiro. Em 1955 gravei para a Sinter um LP com canções brasileiras, todas escritas para minha voz, acompanhado pelos seus autores, como já me referi anteriormente. A Rádio MEC ainda, por vezes, transmite esse LP.

Nessa época, visando acelerar minha carreira, meti-me na política e convenci meu amigo, Clóvis Salgado, então governador de Minas Gerais, a organizar o primeiro Festival de Arte de Ouro Preto, que foi um grande sucesso em 1955. Tomei parte na campanha eleitoral de Juscelino Kubistchek e influenciei a designação de Clóvis Salgado para o Ministério da Educação e Cultura. Fui nomeado porta-voz do Ministério das Relações Exteriores e alguns meses mais tarde, como a minha promoção a primeiro-secretário ainda estava distante, Juscelino nomeou-me cônsul do Brasil em Nápoles.

Nessa belíssima cidade tive a mais forte desilusão da minha carreira musical como cantor, que foi definitivamente encerrada. Eu ficara amigo de Amedeo Mammallela, diretor do Teatro de San Carlo, de Nápoles, que ao ouvir-me cantar em minha casa, amavelmente me convidou a apresenta-me na ópera. Escolhemos *La Gioconda*, de Ponchielli, e fiz o papel do doge Alvisè Badoero, cuja tessitura se adaptava bem à minha voz. Fui aplaudido e a crítica elogiou meu desempenho. Infelizmente, a notícia chegou até Roma e o embaixador Alencastro Guimarães convocou-me a conversar. Foi muito severo comigo, dizendo que, como cônsul do Brasil, eu não tinha o direito de me expor a ser vaiado, como é frequente na

Itália. Não cheguei a ser punido, mas fui advertido formalmente de que não deveria repetir a gracinha. O episódio me chocou profundamente, pois se após numerosos ensaios, o diretor do teatro e o maestro estavam satisfeitos com a minha participação, o risco era mínimo. Nunca mais cantei em público.

De Nápoles fui enviado a Washington, onde a minha carreira diplomática realmente se acelerou. Assumi a chefia do setor cultural e de imprensa da embaixada, o que me fez viajar muito pelo país em defesa da chamada política externa independente, de Jânio Quadros e João Goulart. Mas não me descuidei da música e tive ocasião de ajudar vários artistas brasileiros de passagem por Washington e Nova York. Lembro-me que ofereci em minha residência uma recepção em homenagem a Camargo Guarnieri, que fora a Washington participar do Festival Inter-americano de Música, da OEA, onde estreava um de seus concertos para piano e orquestra. Estiveram presentes Alberto Ginastera, Carlos Chavez e outros compositores latino-americanos que participaram do Festival, além de críticos musicais dos jornais da capital. Recordo-me também que assisti em Nova York a famosa noite da música popular brasileira no Carnegie Hall, em 1962, que foi um grande êxito e lançou a bossa nova a nível mundial. É importante sublinhar que em 1960, 1961 e 1962, participei das Assembléias Gerais das Nações Unidas como assessor de nossa delegação e a minha carreira diplomática finalmente deslanchou.

No ano seguinte, por interferência e com prefácio de Gilbert Chase, foi publicada em forma condensada uma tradução inglesa da minha biografia de Villa-Lobos pela Universidade da Flórida. Era a primeira das seis edições em línguas estrangeiras. Em 1967, saiu a edição francesa, que anos depois seria traduzida para a edição pirata russa de 1977; em 1970, apareceu a segunda edição norte-americana, em Washington, em versão completa; em 1987, a edição colombiana-mexicana publicada em Bogotá, também em forma condensada, e finalmente a bela edição italiana, organizada e traduzida pelo nosso membro correspondente Gaspare Nello Vetro, em Parma. Uma versão alemã estava quase pronta em Leipzig, Alemanha Oriental, em 1989, quando caiu o muro de Berlim e a editora foi à falência.

Em 1964, comecei a dirigir a Divisão Cultural do Itamaraty, onde dispunha nada menos de US\$400.000 anuais só para a divulgação da música brasileira no exterior, e não era fácil gastar tanto. Mozart de Araújo era o meu auxiliar para a música. Uma das minhas decisões foi fazer com que artistas brasileiros participassem dos principais concursos internacionais de música para marcar a presença do Brasil: pagava-lhes as passagens e uma ajuda de custo para seus gastos durante o certame. Um dos beneficiários foi o jovem violonista

Turibio Santos, que venceu o concurso de violão em Paris e lá iniciou sua brilhante carreira. Numerosos artistas fizeram turnês pela América Latina, Europa e Estados Unidos. Por nossa iniciativa e financiamento importantes orquestras internacionais ofereceram concertos com música brasileira. A carreira de Isaac Karabshevsky começou depois que teve oportunidade de dirigir as orquestras sinfônicas de Praga, Tel Aviv e Amsterdam financiadas pelo Itamaraty. Nesse mesmo programa da Divisão Cultural a peça de João Cabral de Melo Neto *Morte e Vida Severina* venceu o concurso de teatro em Nancy e apresentou-se depois com sucesso no Teatro Olympia de Paris. Foi o início da carreira de Chico Buarque.

Em janeiro de 1967 fui promovido a Ministro Plenipotenciário e designado novamente para Washington como representante do Brasil junto à Organização dos Estados Americanos. O chefe da Divisão de Música da OEA, o colombiano Guillermo Espinosa, organizou a minha eleição, em 1967, para a presidência do CIDEM, organismo interamericano de educação musical, sobre o qual a Fátima Tacuchian realizou um belo estudo. Nesse cargo tive ocasião de presidir a Conferência Panamericana de Educação Musical realizada em Medellín, Colômbia, em 1968. No mesmo ano, organizamos em Washington o Festival Bial de Música Interamericana, quando mandei chamar da Alemanha a nossa grande cantora Maura Moreira, que nos ofereceu uma belíssima interpretação do *Poema de Itabira*, de Villa-Lobos e Carlos Drummond de Andrade.

No final de 1969 estava novamente em Brasília para dirigir o Departamento Cultural do Itamaraty, onde permaneci cerca de ano e meio. Confesso que essa segunda estada na chefia da área cultural foi menos estimulante, pois nossas verbas haviam sido fortemente recortadas. De lá saí para a minha primeira embaixada, em Quito, Equador, país onde se faz relativamente pouca música clássica. Três anos depois, em 1974, regressei a Brasília para ser secretário de assuntos legislativos, isto é, o elemento de enlace entre o Itamaraty e o Congresso Nacional, o que seria uma experiência muito interessante.

Confesso que nesse período, de 1971 a 1977 não tive muitas oportunidades para trabalhar pela música brasileira, a não ser fazer a 5ª edição da minha biografia de Villa-Lobos pelo Museu, a que já me referi antes. Nesse mesmo ano de 1977 foi publicada em Leningrado a versão russa, pirata, da qual só tive conhecimento oito anos depois na Alemanha. É um livrinho modesto, de bolso, impresso em papel ordinário, mas que teve uma tiragem de dez mil exemplares. Em 1992 visitei Leningrado, agora denominada São Petersburgo, e fui direto ao endereço da minha editora pirata, a editora Musyka, que encontrei em estado deplorável. O atual diretor contou-me que meu livro fazia parte da coleção “Musiciens

de tous les Temps”, da editora Pierre Seghers, de Paris, cujos direitos foram adquiridos para fazer uma edição russa de toda a coleção. Minha biografia estava esgotada e o diretor acabou pedindo-me dinheiro, pois a editora se encontrava em estado de abandono lamentável.

Em 1975 eu havia sido promovido a embaixador (em Quito era apenas embaixador comissionado) e após meu estágio de quase três anos no Congresso Nacional, fui designado embaixador em Israel, onde trabalhei cerca de cinco anos e acabei como decano do corpo diplomático. Como sabem, Israel é um país de grande atividade musical. Em Tel Aviv consegui bom relacionamento com os dirigentes da famosa Filarmônica e em 1979 encaixei nossa excelente cantora Maria Lucia Godoy na programação da orquestra, com a qual ela interpretaria a *Bachiana nº 5* e as três canções de Ravel *Don Quixote à Dulcinéia*. Os cartazes já estavam nas ruas quando Maria Lucia me telefonou dizendo que não poderia viajar, pois sua mãe estava seriamente doente. Os dirigentes da Filarmônica ficaram indignados e eu pedi mil desculpas a Zubin Mehta. Até hoje não sei se Maria Lucia ficou com medo do desafio, ou se efetivamente sua genitora estava mesmo gravemente doente. Nunca mais tive coragem de sugerir qualquer solista brasileiro para a Filarmônica. Artur Moreira Lima esteve em Israel e se apresentou com uma orquestra de câmara, com pequena repercussão. Grande sucesso fez o conjunto de música popular de Sergio Mendes e também Gilberto Gil.

Acrescento que nesse período de 1977 a 1982 fiz o meu último esforço para cantar e fazer música, embora de maneira privada. Tinha piano em casa e um bom acompanhador e lá fizemos música com Daniel Barenboim e seus pais, argentinos que residiam em Tel Aviv. Foi nesse período que escrevi meu livro mais importante – a *História da Música no Brasil*. Hesitei em atender ao pedido do editor Enio Silveira, da Civilização Brasileira, devido à distância que me separava do Brasil, mas o correio funcionou bem e obtive as informações que precisava. Consultei Luiz Heitor amiúde pelo telefone em Paris e no ano seguinte da saída do livro em 1982, recebi o Prêmio José Veríssimo, pelo melhor ensaio histórico de 1983, da Academia Brasileira de Letras. Creio que este meu livro é a única obra sobre música brasileira premiada pela ABL. Em 2000, a Associação Paulista dos Críticos de Arte/APCA concedeu-me pela 5ª edição daquele livro o Grande Prêmio da Crítica. E naquele mesmo ano a Comissão Nacional dos festejos do Descobrimento do Brasil incluiu minha *História da Música no Brasil* entre os cem livros básicos da chamada “Biblioteca dos 500 Anos”, o que muito me desvaneceu. Essa obra está agora na 7ª edição e a editora é a Ediouro. Ela se vende bem como única obra de referência disponível para os alunos de conservatórios e universidades.

Ao sair de Israel em 1982 fui designado para assumir a embaixada do Brasil no Peru, com o objetivo de aproveitar minha vivência dos assuntos do Pacífico que obtivera no Equador, anos atrás. Em Lima, também não se faz muita música clássica e a chamada Sinfônica de Lima era fraquíssima. Conversando com seu presidente, ofereci-lhe a vinda por três meses de um maestro brasileiro experiente para reorganizar a orquestra. Acertei com o Itamaraty a vinda de nosso saudoso Mario Tavares, que anos antes havia feito um bom trabalho semelhante no Chile. Ele ficou hospedado comigo na embaixada e realizou um excelente trabalho em Lima. A orquestra apresentou-se em dois concertos sob a sua batuta e agradou imensamente às autoridades culturais e à imprensa da capital peruana. Pouco depois consegui que o Itamaraty lhe concedesse a medalha Rio Branco, em recompensa pelos bons serviços que prestara à política externa do Brasil no Chile e no Peru. Recordo também que em Lima obtive de uma boa estação de rádio que fizesse um programa semanal de música clássica brasileira, que me informam existe até hoje e é muito apreciado.

Minha carreira diplomática estava chegando ao fim em 1984, quando fui designado embaixador em Berlim, onde trabalharia até meados de 1987, ao ser aposentado por limite de idade. Tinha então 66 anos e meio. Como é do conhecimento de todos, o movimento musical na capital alemã é estupendo, comparável a Nova York, Paris ou Londres. Fiz bons contatos com as autoridades musicais e conheci pessoalmente o grande maestro Karajan em reunião social. Perguntei-lhe por que a Filarmônica não havia gravado alguma obra de Villa-Lobos. Não gostava da música dele? Karajan olhou-me bem nos olhos e disse: “Você não conhece a gravação das *Bachianas* feita pela orquestra de violoncelos da Filarmônica?” Respondi afirmativamente e elogiei a gravação. Karajan comentou: “quem autorizou a gravação e aprovou a versão final fui eu”. Ele já estava bem velhinho e andava com dificuldade. Para chegar ao pódio e dirigir a orquestra, construíram um bonito corrimão. Ele usava uma espécie de sapato de tênis preto e, na verdade, parecia dirigir em transe sacudindo a batuta de modo estranho. A orquestra guiava-se mais pelo *spalla* do que pelo grande regente. Era constrangedor.

Em Berlim, sem querer, fiz uma maldade com os intérpretes da ópera *Boris Godunov*, que estava sendo levada em versão condensada com cenários e montagem de péssimo gosto. Comentei o fato com o embaixador soviético e lhe disse que estavam fazendo um verdadeiro insulto à música do grande Mussorgski. Sugeri que ele enviasse o adido cultural para julgar. Retrucou-me que ele mesmo iria ver a ópera e depois me daria sua opinião. Dias depois me telefonou dizendo que também havia ficado chocado com as liberdades tomadas pelo *regisseur* e contou-me que telefonou ao Primeiro-ministro para protestar. No dia seguinte saiu nos jornais que todos os

espetáculos programados do *Boris Godunov* estavam cancelados. Fiquei com pena dos artistas que estavam contratados para várias récitas...

Foi na biblioteca do belíssimo Instituto Ibero-Latino-Americano de Berlim que descobri a versão russa, pirata, da minha biografia de Villa-Lobos. Lá encontrei vários livros meus e uma entrada em russo. O Diretor mandou buscar o exemplar e me espantei ao ver a modesta edição feita em Leningrado em 1977, a que já me referi. Fiquei surpreso, lisonjeado e também indignado pois poderia ter incluído nessa edição russa muitas novidades que não constavam da edição francesa, publicada dez anos antes. Pedi ao embaixador soviético que me conseguisse alguns exemplares e um mês depois me ofereceu apenas três, um deles muito gasto, afirmando que a edição estava esgotada.

Durante a minha estada em Berlim fiz boa amizade com o maestro Kurt Masur, casado com uma nisei paulistana. Alguns meses antes do centenário de nascimento de Villa-Lobos, procurei Kurt Masur em Leipzig e convenci-o do simbolismo de uma homenagem da orquestra Gwandhaus da cidade de Bach ao autor das *Bachianas*, pela execução de algumas obras suas. Primeiramente ficou acertado que Masur faria as *Bachianas nº 1, 2, 4 e 5*, tendo por solista na 5ª a sua esposa. Seriam dois concertos só com música de Villa-Lobos, em Leipzig e outros dois em Berlim, no belo Schauspielhaus. Fiquei contentíssimo, pois não poderia ser melhor. Dias depois Masur me telefonou dizendo que a casa Max Eschig estava cobrando muito caro pelo aluguel do material de orquestra e que por esse motivo, ele iria se limitar a interpretar apenas as *Bachianas nº1* e *Bachianas nº5*, completando o programa com outro autor. Enviei material informativo sobre essas duas obras para a preparação dos programas de Leipzig e de Berlim e aguardei ansiosamente os concertos. As peças foram aplaudidíssimas e confesso que nunca ouvi a *Bachiana nº1* soar tão bem como no lindo salão do Schauspielhaus de Berlim. Mandei a notícia para os principais jornais do Brasil, mas não me chegou nenhum recorte mencionando aquele fato tão auspicioso.

Em meados de 1987 já estava no Rio de Janeiro definitivamente aposentado. Retomei contato com a Academia, então presidida por Marlos Nobre, e comecei a escrever meu livrinho sobre Cláudio Santoro, que havia me visitado em Berlim. O centenário de Villa-Lobos ensejou a publicação da 7ª edição do meu Villa-Lobos pelo Museu, uma edição em espanhol condensada foi publicada em Bogotá e no México e a bela edição italiana do Villa-Lobos foi publicada em Parma. Ofereci-me a Edino Krieger em 1987 para organizar livros de homenagem a Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. O livro Mignone foi finalmente publicado onze anos depois, em 1998, pela FUNARTE e o segundo foi terminado por Flavio Silva em 2004.

Em 1991 meti-me em uma enrascada por causa da ABM: Marlos Nobre há anos não prestava contas a seus colegas, nem realizava eleições para preencher as vagas que ocorriam. Um grupo de acadêmicos veio ver-me em meu apartamento do Leme para solicitar que eu encabeçasse uma chapa nas eleições para a presidência, que Marlos finalmente havia decidido convocar. Graças ao apoio de Camargo Guarnieri em São Paulo, vencemos por 14 votos a três. Marlos não se conformou e foi à justiça contra a chapa eleita, alegando fraude. Luis Paulo Horta publicou em “O Globo” um artigo magistral, intitulado “Odor de Maracutaia”, que resumia todo o *imbróglio* da ABM. A luta judiciária durou dois anos e eu adquiri o mau hábito de visitar o fórum duas ou, até mesmo, três vezes por semana. O esforço valeu, pois o pleito foi julgado sem fundamento. No ínterim, meu mandato como presidente se esgotou e, cansado, preferi não me candidatar às próximas eleições, quando Ricardo Tacuchian, foi eleito e iniciou a reorganização da Academia, missão que ultimou com sucesso em seu segundo mandato.

Nos últimos dez anos tenho dedicado minhas atividades mais a temas da história do Brasil do que à música. Participei de um documentário sobre JK e outro sobre Villa-Lobos, que tem sido frequentemente transmitido pelas TVs. Aceitei fazer uma atualização e revisão da minha *História da Música no Brasil*, que saiu em 2000 e foi premiada pela APCA, de São Paulo, como já mencionei. Curiosamente, combinei com José Maria Neves que, após a minha morte, ele faria as atualizações necessárias a essa obra e disso notificamos o editor. Entretanto, Deus ironicamente optou por chamá-lo bem antes de mim, embora ele fosse vinte anos mais jovem. Em 2002, a Academia Paulista de História concedeu-me o Prêmio Clio pela publicação da 6ª edição de *A Canção de Câmara no Brasil*, obra patrocinada pela ABM.

Em 2003, Andrea Jakobsson me encomendou o texto para um livro de arte sobre a música clássica brasileira. Daí resultou talvez o mais belo livro sobre a nossa música erudita, fartamente ilustrado a cores, com fotos de nossos principais compositores e artistas. O texto é um resumo da minha *História da Música no Brasil*. Em 2006, aquela mesma prestigiosa Academia Paulista de História concedeu-me novamente o Prêmio Clio pela 12ª edição, revista e atualizada, da minha biografia de Villa-Lobos. Tenho colaborado intensamente na nossa revista “Brasiliana” com artigos variados, a pedido de nosso presidente Ricardo Tacuchian, alguns deles incluídos neste livro.

No início de 2007 fui convidado pelo Prefeito César Maia, por indicação amável de Alberto da Costa e Silva, presidente da comissão dos festejos dos 200 anos da chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, para escrever um pequeno

livro sobre “A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI”, que teve uma edição primorosa pela editora Casa da Palavra. Se levarmos em conta que já alcancei os 90 anos de idade, tudo indica que este livro será minha última obra sobre música. Aliás, surpreendi-me recentemente quando contei 58 livros publicados de vários gêneros, a maior parte sobre música. Naturalmente, esse índice elevado não significa que produzi 58 livros diferentes, pois alguns deles tiveram numerosas re-edições ao longo dos anos.

E chegamos assim ao fim desta longa trajetória e também desta palestra tão cansativa, pelo que me desculpo. Foram cerca de setenta anos de atividades musicais de vários gêneros e me sinto satisfeito por haver contribuído para divulgar a música clássica brasileira, que tanto admiro, não só no Brasil como também no exterior. Infelizmente, os anos estão pesando cada vez mais e a minha última promessa é continuar frequentando a ABM enquanto a minha saúde permitir, e também seguir contribuindo para a “Brasileira” quando solicitado. Muito obrigado.

Palestra proferida na sala de eventos da Academia Brasileira de Música no dia 04 dezembro de 2007. Ligeiramente revista e atualizada. Publicada também no *Catálogo de obras de Vasco Mariz*, editado pela ABM em 2009.

# Anexo

## Vasco Mariz, um pouco

Nasceu no Rio de Janeiro, a 22 de janeiro de 1921. Formou-se em Direito, em 1943, pela Universidade do Rio de Janeiro e entrou para a carreira diplomática em 1945, após concurso de provas no DASP. Serviu em Portugal (1948-49), Iugoslávia (1949-51), Argentina (1951-54), Itália (1956-58), Estados Unidos da América (Washington, 1959-60, e nas Nações Unidas, 1960-62). Foi representante do Brasil na Organização dos Estados Americanos (OEA, 1967-69) e Embaixador do Brasil no Equador (1970-74), Israel – Chipre (1977-82), Peru (1982—84) e na República Democrática da Alemanha (1984-87).

Sócio correspondente do Instituto de Coimbra, Portugal (1950), presidente do Conselho Inter-Americano de Música, da OEA (1967-69), chefe do Departamento Cultural do Itamaraty (1969-70); de 1974 a 1977, representante do Ministério das Relações Exteriores junto ao Congresso Nacional; 1981, eleito membro titular da Academia Brasileira de Música (que presidiu em 1991-93); 1982, eleito membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (sócio emérito em 2002); 1987, membro titular do PEN Clube do Brasil (benemérito em 1996) e da Academia Brasileira de Arte; 1987-89, membro do Conselho Federal de Cultura (encarregado dos assuntos musicais e de artes plásticas); a partir de 1991, membro do Conselho Técnico da Confederação Nacional do Comércio; 1999-2004, membro do Conselho Editorial da Biblioteca do Exército; 2002, membro do Conselho Empresarial de Cultura, da Associação Comercial do Rio de Janeiro. Sócio correspondente da Real Academia de História da Espanha, da Academia Portuguesa de História e da Academia Argentina de História.

## Obras publicadas

*Heitor Villa-Lobos, o Homem e a Obra* (1948-2005), doze edições das quais duas nos EUA e outras na Rússia, França, Itália e Colômbia, *Dicionário Biográfico Musical*, três edições em 1949-85-91; *A Canção Brasileira*, seis edições de 1948 a 2002, a primeira em Portugal; *História da Música no Brasil*, sete edições (1980-2010), das quais uma no Peru, 1985. Prêmio José Veríssimo (melhor ensaio histórico do ano de 1983) da Academia Brasileira de Letras, *Vida Musical* (três séries: 1950-70-96, a primeira em Portugal); *Cláudio Santoro* (1994); *Três Musicólogos Brasileiros* (Estudos sobre Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, 1985); *Villegagnon e a França Antártica* (com Lucien Provençal, 2000,

edição francesa de Paris, 2002, 2ª edição brasileira 2005), *A Canção Popular Brasileira* (2002), *Ensaios Históricos* (2004), *La Ravardière e a França Equinocial* (com Lucien Provençal, 2007); *Temas da Política Internacional* (2008).

Organizou e participou com capítulos nos seguintes livros: *Ribeiro Couto, 30 anos de saudade* (1994), *Antônio Houaiss, uma vida* (1995), *Francisco Mignone: o Homem e a Obra* (1997), edição da FUNARTE; *Ribeiro Couto no seu Centenário* (1998) e *Maricota, Baianinha e outras mulheres* (2001 - antologia de contos de Ribeiro Couto), ambos publicados pela Academia Brasileira de Letras; *Música Brasileira Contemporânea* (Rosario, Argentina, 1952), e *Quem é Quem nas Artes e nas Letras do Brasil* (Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro, 1965) e *Brasil/França: relações históricas no período colonial* (BIBLIEX, Rio de Janeiro, 2006)

A revista musical norte-americana “Inter-American Music Review”, de Los Angeles (volume 13, nº 2, de 1995), publicou um longo “Tribute to Vasco Mariz”, de autoria de Robert Stevenson. Em 1999, a Comissão Nacional para os festejos do V Centenário do Descobrimento do Brasil incluiu seu livro *História da Música no Brasil* na “Biblioteca dos 500 anos”. Em dezembro de 2000, a Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) concedeu a Vasco Mariz o “Grande Prêmio da Crítica” pelo conjunto de sua obra musicológica. Em 2003, recebeu o Prêmio CLIO, da Academia Paulista de História pelo seu livro *A Canção de Câmara no Brasil*. Ao todos, 26 dicionários e enciclopédias literárias e musicais, nacionais e estrangeiros, contêm verbetes sobre a obra de Vasco Mariz. Em 2006, recebeu novamente o Prêmio CLIO da Academia Paulista de História por seu livro *Villa-Lobos: o Homem e a Obra*.

Como lexicógrafo, além de seu *Dicionário Biográfico Musical*, Vasco Mariz contribuiu com numerosos verbetes nos seguintes dicionários e enciclopédias nacionais e estrangeiras: *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Barcelona, 1946; *Brockhaus Riemann Musik Lexikon*, Mainz, 1979; *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 1980; *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, Nova York, 7ª edição, 1984; *Koogan/Houaiss Enciclopédia e Dicionário Ilustrado*, Rio de Janeiro, 2000; Enciclopédia ENCARTA Microsoft, Madrid, 2001 (CD-Rom); *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, 2001; *Mini-Dicionário da Língua Portuguesa Caldas Aulete*, Rio de Janeiro, 2004, e *Diccionario Biográfico Español*, da Real Academia de História, Madri, edição de 2006. Sua biografia de Villa-Lobos foi adaptada para um CD-Rom pela LN Comunicações e Informática, Rio de Janeiro, 1998.

Recebeu numerosas condecorações brasileiras e estrangeiras, entre as quais: a Grã Cruz da Ordem do Rio Branco, a Grã Cruz do Mérito de Brasília, Grande

Oficial do Mérito Militar (Exército), Grande Oficial do Mérito Naval (Marinha) e Medalha Santos Dumont (Aeronáutica), Grã Cruzes da Itália, Portugal, Espanha, Romênia, Chile, Peru, Equador e Panamá; comendador da Ordem da Coroa da Bélgica, da Ordem de Malta e da Cruz de Ferro da Alemanha Federal.; e oficial da *Légion d'Honneur* da França. Medalha da Paz Israel/Egito, Medalha da Inconfidência Mineira, Medalha Villa-Lobos, Medalha Silvio Romero, Medalha Imperatriz Leopoldina, Medalha Carlos Gomes, Medalha Juscelino Kubitschek, Medalha do Pacificador, Medalha General Benício, da BIBLIEX, *Ars Latina*, da Romênia, Medalha do Seminário Brasil-França, do IHGB, etc.

Este é o quarto livro da série Vida Musical, que contém palestras, artigos e resenhas de obras sobre música brasileira. Em 1950 apareceu o primeiro, na cidade do Porto, Portugal, onde eu residia como vice-cônsul do Brasil, uma bela edição publicada pela “Lello & Irmãos”, os editores de Eça de Queiroz. Em 1970, Simeão Leal, o saudoso chefe de publicações do então Ministério de Educação e Cultura/MEC, teve a gentileza de editar outro volume de artigos, hoje esgotado, Vida Musical II. Em 1996, a editora Civilização Brasileira publicou a 3ª série de Vida Musical com numerosos artigos de interesse geral sobre música brasileira, clássica e popular.

Os dois estudos sobre Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade e a música, antes publicados em “O Estado de S. Paulo”, obtiveram considerável sucesso e ambos foram incorporados a edições de obras completas desses importantes poetas. Essa 3ª série de Vida Musical talvez por isso mereceu o prêmio CLIO anual de 2007, da Academia Paulista de História.

Esse relativo êxito animou-me a apresentar agora a Turibio Santos, presidente da Academia Brasileira de Música, a sugestão de fazer editar uma nova série de artigos e palestras sobre música clássica, que me parecem merecer unificação e publicação. Recolhi 16 artigos sobre Villa-Lobos, nosso patrono, em comemoração ao 50º aniversário de sua morte, e também diversos artigos em homenagem a personalidades musicais, além de alguns ensaios longos que me parecem ter bastante interesse para o público em geral. Quase todos esses textos já foram publicados em jornais e revistas, mas me parecem dignos de ser incorporados a um livro para mais fácil consulta de pesquisadores e musicólogos. Será também, certamente, o último livro da série, já que acabo de ultrapassar os 90 anos de idade.

Agradeço a Turibio Santos e aos ilustres membros da Diretoria da ABM a publicação deste livro, que encerra minhas atividades de musicólogo e crítico musical.

Vasco Mariz