

SÉRIE TRAJETÓRIAS 2009

Palestrante: Flávio Silva

Local: Rua da Lapa, 120 /12º andar

Data: 10 de novembro de 2009

Hora: 17:00

Maestro Ricardo Tacuchian

Boa tarde! Vamos dar início a mais uma Trajetória que é um depoimento público, gravado e que fica registrado nos anais da Academia Brasileira de Música para pesquisas das gerações futuras. Daqui a cem anos nós vamos saber quem foi Flávio Silva, o que ele fez pela música e qual foi a participação dele no cenário musical do nosso tempo. O Flávio, a atuação dele como musicólogo é bastante conhecida e, também, como administrador cultural. Ele consegue muitas vezes fazer a associação desses dois universos e essa ponte se verifica também na situação dele porque além dele ser um acadêmico, ele é um funcionário da FUNARTE que é uma instituição pública com quem nós da Academia Brasileira de Música, que somos uma instituição privada, temos permanente contato e trocas de ideias e apoios mútuos, então, o Flávio sendo da FUNARTE e sendo da Academia Brasileira de Música, funciona como uma espécie de ponte entre essas duas entidades. Hoje nós vamos ouvir a trajetória dele que começa bem longe, em regiões muito frias, lá no Sul dos Pampas e chega a esse tropicalismo ardente aqui do Rio de Janeiro.

Flávio Silva

Essa minha entrada na Academia foi um negócio meio esquisito porque eu nunca imaginei, nunca pensei que isso fosse viável e possível. Aconteceu por causa do Vasco Mariz. Primeiro ele me perguntou uma vez por que eu não me candidato, aí depois, quando morreu o Aloysio ele me perguntou: - Está esperando a minha vaga? Aí eu achei que se eu não me candidatasse eu ia dizer que sim, que eu estava esperando a vaga dele, então resolvi me candidatar. Eu acho que tem muito mais gente, várias outras pessoas com tantos títulos pelo menos ou até mais do que eu.

Como o Ricardo falou eu vou fazer uma espécie de – como dizia um ex-Ministro da Cultura – “doim antropológico”. Em baianês isso é muito interessante – é uma linguagem baiana “doim antropológico”.

Voltando lá para a minha cidade natal que é um negócio meio esquisito para mim. Eu durante muito tempo não gostava de pensar nisso. Eu comecei a ver coisas naquela cidade onde eu nasci.

Foto:

Casa dos pais, avó, bisavó, trisavós da minha mãe.

Essa casa começou a ser feita em 1830. Ela tem um engenho inteiro de moer farinha e um tear completo para fazer tecidos para a escravaria. Era uma casa de senhorial, de fazenda. Ainda está em pé e ainda guarda muitas coisas - daquela época nem tanto assim. Essa cidade era o município maior do Rio Grande durante certa época – ocupava quase metade do Estado, talvez porque o rio que banha tinha uma corredeira lá do lado, então interrompia o tráfego. O rio vai até Porto Alegre, ele deságua lá no Guaíba.

Em 1830 foi fundado um teatro e essa foto do teatro é de 1890. Esse teatro, de acordo com um documento de época, tinha lugar para trezentas pessoas. Eu não consigo entender isso, realmente pra mim é uma coisa incompreensível um teatro com trezentos lugares. Tem até o programa das primeiras apresentações e depois esse teatro incendiou no final de 1800 e foi substituído por outro maior ainda.

Eu comecei a fazer pesquisas em jornais de Cachoeira desde 1900 e eu encontrei pouquíssimas referências à ocupação desse teatro. Essa pesquisa foi semanal, era semana por semana para encontrar informações e foi muito curioso. Isso começou realmente a partir de uma informação da Mercedes que me falou de uma Diretora do Conservatório de Pelotas que estava estudando coisas sobre o Rio Grande do Sul, sobre a história da música do Rio Grande do Sul, então, isso mexeu comigo – essa história. Havia pessoas lá que faziam música, que mexiam com música e eu não entendia muito bem como é que isso tinha acontecido, depois eu fiquei sabendo do plano do Fontainha. Depois dele voltar da Alemanha foi para Porto Alegre em 1916 e chegando em Porto Alegre, logo chegou um outro indivíduo lá para fazer um plano de criação de Conservatórios no interior do Rio Grande do Sul. Logo depois vem o Sá Pereira que também estava vindo de dezessete anos de Europa, chega ao Brasil e vai logo para Pelotas; então se cria o Conservatório de Pelotas em 1918 e pouco depois se começa um movimento numa época onde a condução interna era o quê? O trem, que começou depois de 1920. É um negócio meio fantástico como se circulava, como havia circulação de artista, de músico, de teatro, de operetas no interior do Rio Grande do Sul numa época com uma locomoção complicadíssima. É criado esse programa que tem um apoio estadual, um apoio do Borges de Medeiros que era o grande feiticeiro lá da política gaúcha, foi governador ou coisa que o valha durante vinte e cinco anos, uma espécie de pré-Getúlio em nível estadual. A criação desses conservatórios repercutiu no Rio de Janeiro, em jornais e revistas que eu encontrei tanto na Biblioteca Nacional, na sessão de música, como na biblioteca da Escola de Música da UFRJ tem referências a esse plano de criação do Conservatório de Música que abrangia várias cidades e Cachoeira foi um dos primeiros desses conservatórios a serem criados. Nos jornais que eu acompanhei desde 1900 tem uma quantidade de notícias sobre afinadores de piano, vendedores de partituras, apresentações musicais desde 1900 – eu não encontrei jornais de antes de desse ano – uma coisa muito frequente e um detalhe curioso, até 1930, 1935, praticamente não aparecem notícias sobre música popular ou sobre as bandas de música que funcionavam muito em Cachoeira naquela época. Quando aparecia notícia sobre a atividade musical era em geral sobre música que se considerava séria, digna desse nome.

Foto.

Essa é uma imagem da sala de música do Conservatório de Cachoeira em 1922. Eu tenho muita certeza que a minha tia que me ensinou piano está aí, mas eu não consegui identificá-la de jeito nenhum. A primeira Diretora do Conservatório era uma harpista, um negócio estranhíssimo, um negócio meio escalafobético, de mau gosto. De repente, foi trazido do Rio de Janeiro para Pelotas um pianista que saiu lá de Fortaleza que tinha ganho a medalha de ouro aqui no mesmo ano que o Aires de Andrade e outros mais.

Foto.

Isso é uma notícia que a Suzana me mostrou numa montanha, num enorme álbum de recortes de jornal na Biblioteca Nacional. João Souto Menor, essa figura foi trazida do Ceará pelo Padre

Quindaré – eu conversei muito sobre isso com Aloysio de Alencar Pinto. O Aloysio era uma coisa impressionante. Que coisa inacreditável era aquele sujeito! Ele conheceu o Souto em 1927 e sabia do repertório do Souto tendo encontrado com ele uma vez só. Era um garotinho de onze ou doze anos que foi trazido do Recife, era um gênio pianístico. Esse Padre Quindaré também mandava vir musicistas lá de Fortaleza para o Rio para estudar com o Godofredo Leão Veloso.

Godofredo Leão Veloso é alguém da intimidade do Manoel Corrêa do Lago com a Nininha Leão Veloso, a turma, etc, etc.

O Souto acabou indo parar no Rio Grande do Sul e depois ele foi levado para Cachoeira. Ele tinha um repertório extensíssimo. Homero Magalhães que o conheceu dizia que ficou fascinado com a destreza que o Souto ainda guardava, quarenta anos depois. Ele acabou trancafiado em Cachoeira, se trancafiou lá e casou. Era um cara muito pobre, casou com uma filha de um fazendeiro de lá. Era um negócio incrível como um cara miserável e que um fazendeiro rico aceita para casar com sua filha única. O valor que era dado à expressão cultural artística é uma coisa muito curiosa. Aquele cara era um João Ninguém, ele só era um pianista e só – não era pouco. O fazendeiro rico aceitou que ele casasse com a filha única dele, a Maria, a princípio. Depois ele criou lá uma turma.

Tem uma porção de pessoas ilustres aí. Nessa época a Prefeitura de Cachoeira era ocupada pelos milionários da Fontoura. Eles são nascidos lá, a família é de lá, tem uma porção de familiares deles. Foi um dos líderes da Revolução de 30, Ministro das Relações Exteriores, Embaixador aqui, ali, acolá, mas na época ele era Prefeito.

O regulamento do Conservatório de Cachoeira não existia, eu fui encontrar aqui, na Biblioteca Nacional, no arquivo paralelo. Eu estava tentando achar coisas sobre Pelotas e de repente “pum” o relatório de Cachoeira.

Eu comecei a estudar piano com a minha tia Rita que estudou com o Souto e que vinha lá desse prêmio aí, na época do Ayres de Andrade, que, aliás, foi também professor em Rio Grande.

Milton Lemos foi professor em Livramento, depois de Pelotas, depois ele foi para Porto Alegre. Uma pessoa que teve uma vida, importância musical enorme em Cachoeira foi a Diná Santos Pereira. Ela veio para o Rio fazer canto orfeônico. A Diná é uma fantástica regente de coral, ela galvanizava a turma, impunha um respeito, era baixinha de uma energia férrea, era um negócio impressionante, todo mundo ficava absolutamente esfaqueado quando a Diná entrava aquela turma de marmanjos e marmanjas e quando era outro professor de canto orfeônico era um negócio meio galhofeiro. Depois ela foi para Porto Alegre, virou oboísta e casou com um fagotista que era da Orquestra Sinfônica e gravou disco e tem, inclusive no Museu Villa-Lobos, uma tese de doutorado lá de Porto Alegre que se ocupa muito da Diná.

Foto.

O Andino Abreu era nascido em Arroio do Tigre, a família dele, os pais dele acabaram indo para Cachoeira, para a minha cidade, eu convivi muito com ele. Eu não tinha a menor ideia de quem era Andino Abreu. Ele se formou meio que na base do “eu sozinho”, tem uma filha dele que mora aqui no Rio, uma outra filha que foi a Maria Abreu, que era uma pianista e teve algum início de carreira, uma mulher inteligentíssima. Ele se apresentou muito no Rio Grande do Sul, foi um professor de canto no Conservatório de Pelotas, na época de Sá Pereira. Quando

Sá Pereira saiu do Conservatório, em 1923, o Andino foi para São Paulo com ele também e depois com o dinheiro dos fãs que moravam em Cachoeira, ele, a mulher e as duas filhas foram para Paris. Em Paris ele se apresentou, com alguns sucessos, frequentou muito o apartamento do Villa-Lobos e a Helena, filha dele que mora no Rio, lembra das pessoas, lembra da Lucília indo chorar mágoas com a mãe dela, naquela época já, em 1927, 1928, em relação ao Villa-Lobos. Ele fez a primeira gravação mundial de obras vocais do Villa-Lobos.

A gravação foi feita no dia 20 de junho de 1928, de manhã, porque de tarde quem gravou foi a Elsie Huston que gravou outras canções de Villa-Lobos e nos dois casos com a Lucília Villa-Lobos ao piano.

Vocês vão ouvir uma gravação histórica e bastante interessante da *Canção do Carreiro*, do Villa-Lobos.

Música.

Eu fiquei sabendo da gravação desse disco e aí eu perguntei lá no museu Villa-Lobos por que não tinha a gravação, então eu me comuniquei com a Biblioteca Nacional de Paris e mandei buscar a gravação de lá. Depois, mais tarde, me deu um negócio assim na cabeça e eu liguei para o Marcelo Rodolfo e disse:

- Marcelo, você tem alguma gravação com a Lucília Villa-Lobos aí?
- Sim, sim. Nós temos com ela tocando piano e tem um cantor Messie Abiú.
- Oh! Marcelo, Messie Abiú é Andino Abreu.

Se eu tivesse pedido a Lucília eu teria o disco sem precisar buscar na França. Ele teve algum sucesso em Paris, depois ele voltou para o Brasil, em 1929 e fez uma turnê pelo Uruguai em 1930 e aí ele sumiu do mapa. Ele continuou mantendo relações com o Villa. Tem cartas do Villa o recomendando para uma apresentação no Uruguai. Participou de uma homenagem aqui quando o Villa-Lobos fez sessenta ou cinquenta anos, aqui no Rio e parou de cantar, se entregou a um segundo emprego lá em Porto Alegre e abandonou o canto.

Nessa época, na década de vinte, na década de trinta, havia uma circulação inacreditável de músicos no interior do Rio Grande do Sul.

Eu vou pegar uns nomes que para o grosso de vocês não significa nada: Peri Machado. Ele dizia: - Eu sou o maior violinista do mundo! (Ele tinha quase dois metros.) Ele aparece em fotos com Villa-Lobos e fez um sucesso enorme nos Estados Unidos. Odete de Farias, casada com o Eduardo Sucupira Filho, um pianista e jornalista do PC – Partido Comunista, muito chegado ao Edino. O ator Jaime Costa com a sua companhia *Os Geraldos*, Germana Bittencourt que o Mário de Andrade tem uns dois ou três artigos sobre ela.

Quando eu era pequeno – isso tudo na época pretérita – eu vi em Cachoeira um Centro Cultural que tinha um piano de cauda (meia cauda) que era alimentado e muito pela Associação Rio-Grandense de Música do Ênio Freitas de Castro; era uma coisa inacreditável o que o Ênio promovia de vida musical no interior do Rio Grande do Sul.

Muitos pianistas iam ao Rio Grande do Sul e viam as turnês, especialmente depois do trem. Eu perdi um recital de uma pianista que andou por lá, uma certa Laís de Souza Brazil, que eu não vi e foi na casa da Sarita Abreu que tinha outro piano de cauda na casa dela e que era irmã do Andino Abreu, desse cantor do qual eu nunca ouvi falar em Cachoeira, eu acho uma coisa inacreditável como a memória disso sumiu do mapa. Não é que eu queira dizer que era uma maravilha, mas havia coisas, havia uma circulação que depois desapareceu, é um negócio incrível isso.

Eu me lembro que eu vi um coral de Pamplona, esse coral de Pamplona foi exibido em Porto Alegre, eu tinha uns doze anos, aí alguém de Cachoeira foi à Porto Alegre, puxou esse coral para Cachoeira, fizeram uma apresentação no cinema que foi tão bem sucedida que houve outra apresentação. O público lotou nas duas vezes que aconteceu. O repertório era de música renascentista, não era nada de facilitário.

Eu estudava piano e é aquela história que em terra de cego quem tem um olho é mais ou menos rei, eu passava por um grande talento pianístico e eu queria acreditar nisso, então, eu consegui escapar para Porto Alegre. Meu pai tinha recursos, era tabelião e conseguiu que eu fosse estudar piano em Porto Alegre com Milton Lemos. Fiquei lá uns três anos, frequentei muito o Teatro São Pedro, a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. No auditório era o Juliano com um canhão, mas não se fala no Teatro São Pedro de Porto Alegre, onde coisas memoráveis aconteceram. Eu me lembro de algumas coisas, Tatiana Lessa dançando.

No Teatro do Estúdio de Belas Artes, onde lá estudava música também, havia uma trupinha lá, uma trupe que fazia teatro, um tal de Antônio Abujamra e um certo Paulo José, que começaram lá, naquela época e eu me lembro muito de uma coisa que marcou, duas coisas, duas peças desse grupejo. Uma peça que tinha um personagem que dizia: - A aritmética leva à gramática e a gramática leva ao crime.

Isso ficou para mim como um evento acabado de raciocínio perfeito e completo: a aritmética leva à gramática e a gramática leva ao crime. Isso pra mim ficou um encadeamento perfeito sob o ponto de vista de raciocínio lógico e a outra era de um americano lá de um sapatinho de cristal, sei lá o quê, um personagem diz que o outro não olhava...

Em Porto Alegre eu estudei piano, eu frequentei muito os ambientes da Juventude Universitária Católica e, graças a isso, conheci a personalidade mais fascinante que eu vi em toda a minha vida, um certo José Fernando Carneiro que era muito amigo de um certo Evandro Pequeno, casado com Mercedes Reis Pequeno.

O Fernando Carneiro era uma criatura incrível, ele declamava de cor poemas de Jorge de Lima, de quem ele era íntimo amigo, poemas e mais poemas de Fernando Pessoa, de Manoel Bandeira, ele conhecia essa turma toda. Eu naquela época estava abandonando a igreja católica, eu estava querendo ser padre e naquele tempo entrei numa crise espiritual muito profunda e quando eu conheci o Carneiro eu estava justamente deixando de ser católico, porque eu me recusava a querer ser meio isso ou meio aquilo.

Minha mãe era professora de português, de uma família ilustre, vocês viram a casa da fazenda, era da família da minha mãe e meu pai era filho de um delegado de polícia do interior, de nenhuma letra, mas ele tinha mania de ler, então ele comprava todas as coisas, *Seleções*,

Shakespeare, Machado de Assis, ele leu muito mais do que eu, Padre Vieira completo. Eu peguei um bocado de cultura graças às *Seleções* e a gente começou a ouvir discos também. Entrou na época do Long Play. Eu me lembro quando se comprou a primeira gravação do *Concerto*, de Tchaikovsky, quando apareceu a *Nona Sinfonia* gravada pelo Toscanini, mas isso foi em Cachoeira ainda.

A primeira grande revelação musical que eu tive foi com Dorival Caymmi cantando as *Canções Praieiras*, aquilo foi uma coisa. Ele sozinho ao violão com um disquinho de dez polegadas LP, com uma capa desenhada por ele mesmo. Eu tenho hoje as *Canções Praieiras* como uma coisa absurdamente fora de série. Eu acho que ele nunca fez nada melhor do que aquilo. Aquelas canções são, com perdão da palavra, “clássicos” para o meu gosto.

No Instituto de Belas Artes de Porto Alegre eu conheci também o Miguel Proença e o Diamond - fui colega dos dois - e o Miguel era um cara que tinha a cabeça bem organizada e eu tinha ideias demais. A cabeça do Miguel estava bem centrada naquilo que ele queria ser e eu estou vendo isso hoje. Eu via que o meu pianismo ia cada vez mais para o brejo e Porto Alegre estava pequeno demais para mim. Eu queria vir para o Rio e arrumei como pretexto os cursos de férias de Teresópolis e consegui vir para o Rio. Foi uma coisa impactante conhecer o Koellreutter, o Ildo Brandão, ver os diálogos, os diálogos não, os duelos verbais entre o Koellreutter e o Ildo Brandão. Aquela artilharia pesada voando de um lado para o outro e a gente aqui ouvindo de camarote que nem jogo de tênis na televisão.

Sobre o Ildo a Eudóxia falou aqui no testemunho que ela deu há um tempo, uma pessoa absolutamente fascinante, também de uma competência monstruosa.

Eu vim para o Rio e Maria Amélia se tomou de amores por mim, exagerou um pouco na medida e eu comecei a frequentar os seminários da Pró-Arte. Foi um deslumbramento a primeira vez em que eu entrei na casa de Maria Amélia, na Rua Sebastião de Lacerda nº 70, com aquelas paredes forradas de papel europeu, aqueles dois pianos Style de cauda, um deles cheio de retratos, uma fauna imensa desses artistas todos, uma coisa incrível. Maria Amélia é uma figura maravilhosa de dedicação à música, dessas figuras que a gente acha que não existem mais.

Convivi algum tempo com o Hans. O Hans foi embora para Viena, aí eu resolvi mudar de rumo em matéria de piano e fui trabalhar com a Rosa Caminha que foi uma coisa muito interessante. Depois fui para o Homero. Nessa época eu já conhecia Guerra-Peixe, também, do seminário da Pró-Arte e uma coisa que eu achei curioso em relação a Guerra-Peixe é que, num segundo encontro, ele me deu logo o artigo “Que ismo é esse?”, metendo o pau no Koellreutter, o artigo do Guarnieri, a “Carta aberta” do Guarnieri e a resposta do Koellreutter. Eu achei muito interessante porque ele tinha os três documentos. A “Carta aberta” é o primeiro, a resposta do Koellreutter à “Carta aberta”, que eu tenho a impressão que foi provocada pelo Edino, eu acho que o Koellreutter não queria escrever, mas eu acho que foi o Edino que empurrou o Koellreutter a escrever aquela “Carta aberta” e três anos depois o artigo do Guerra-Peixe “Que ismo é esse?”, onde ele dá o pior ataque que foi feito ao Koellreutter. Não foi a “Carta aberta”, não. O pior ataque ao Koellreutter quem fez foi o Guerra-Peixe, aí entrou no terreno pessoal mesmo. A “Carta aberta” é uma coisa mais ideológica e não entrava na consideração pessoal. O Guerra, não, o Guerra mordeu feio.

Eu conheci a Esther Scliar, tive algumas aulas com a Esther, ela foi uma grande personalidade, incrível. Eu não sei como é que foi, mas eu me relacionei muito com o Luiz Cosme. Ele morava em Santa Tereza, então, eu pegava o bonde e ia lá para a Rua Paula Matos. Ele já estava muito paralisado pelo avanço da doença quando eu o conheci, já estava difícil de entender o que ele falava, mas uma lucidez incrível. Ele ficou lúcido até o final, até os últimos dias.

Na casa do Luiz Cosme, a filha dele estudava no Liceu Franco Brasileiro, onde havia outro aluno, um certo Gerard Béhague que estudava lá, também no Liceu Franco Brasileiro, então eu conheci o Gerard Béhague na casa do Luiz e eu fui muito lá. Depois, eu estava aqui no Rio, vivia ainda com o dinheiro dos meus pais, que eles mandavam, até que certa hora o Homero me disse que estava vagando um lugar de discotecário na Embaixada da França – em 1960. A discotecária queria sair, porque estava cheia já daquela história, então, ele me indicou e eu fui lá para ver Roquete Pinto.

Foi uma experiência muito interessante fazer “Programa dos Fãs”, que depois de certo tempo era uma chatura fazer. Todo dia, todo domingo, ao meio dia, na Rádio do Ministério da Educação. Eu recebia montanhas de programas de música popular e clássica que vinham da França, gravados em fita rolo e depois vieram gravados em disco LP e distribuía para as rádios em todo o Brasil. No centenário de Debussy em consegui organizar um concerto em homenagem ao Debussy, com o Alceo Bocchino regendo. Eu chamei o Bocchino para reger. Nessa época eu entrei para a faculdade de filosofia, também. Fiz o vestibular e entrei em 1960.

Eu estranhei quando me elegeram para a Academia porque eu achei que eu não tivesse tanto título embora, como disse o Ricardo, eu acho que eu tenha algumas contribuições decisivas, por exemplo, meu trabalho sobre “Pelo telefone” eu acho que é decisivo para esse assunto. O catálogo que eu fiz sobre o Guarnieri me parece que depois do da Cleofe é o melhor que foi feito e eu acho que está precisando fazer outro de Villa-Lobos, de verdade.

O estudo sobre a primeira viagem do Guarnieri à Paris, eu desencadeei documentos que ninguém conhecia e foi interessantíssimo ir atrás dos documentos e inventar quais os documentos eu queria achar e achar. Isso é um negócio meio paranóico – eu tenho que achar esse documento, esse documento tem que existir. Eu acho que isso foram contribuições assim bastante decisivas, como agora, por exemplo, eu ainda vou levar adiante sobre o Chico Bororó. Eu conversei muito com o Aloysio sobre o Chico Bororó e, depois, eu acho que quem tem a melhor indicação e informação sobre esse personagem sou eu. Isso eu ainda vou botar no papel. Aquelas gravações de coros escolares da época de Villa-Lobos, um negócio que estava completamente esquecido, eu encontrei aquilo por acaso e foi um negócio fantástico para encontrar. Eu acho que essas são algumas contribuições - pode ser que tenham outras depois - mais decisivas.

Voltando à Faculdade de Filosofia, meu contato lá – tive alguns professores fascinantes: Américo Pessanha, Vieira Pinto - que depois virou de escolástico para marxista – era basicamente com o pessoal de esquerda, o pessoal de direita era muito chato, muito quadrado, mas eu não conseguia entrar para o Partido Comunista, nem para PC, nem para Ação Popular, nem para Política Operária, porque eu achava aquilo tudo dogmático, eles são os donos da verdade, eles sabem do futuro, como é que vai ser o destino da humanidade e eu não conseguia aceitar esse tipo de coisa, então, nunca entrei para o PC, nem para nenhuma dessas

Eu comecei a olhar aquele negócio e de repente me veio uma coisa curiosíssima: a última aparição do tema na forma original era na mesma voz em que o tema ia aparecer pela primeira vez na fuga seguinte, dentro da ordem que o Chayer dava; então, se o último tema, na versão original, sem aumentar nem diminuir era no tenor, na fuga seguinte ele ia aparecer pela primeira vez no tenor e nessa outra o tema acabava no baixo e na fuga seguinte ia ser no baixo. O corte era justamente na hora em que ele dizia:

- Essa curva foi perdida.

Eu levei essa demonstração pro Chayer em aula e ele ficou abismado:

- Como é que eu nunca tinha visto isso?

Era uma coisa que só podia ser vista a partir do momento em que ele tinha determinado por “n” outros motivos, raciocínios e especulações, qual a ordem que ele achava que devia ser correta. Ele acabou escrevendo um livro sobre a arte da fuga.

Eu acabei indo para etnomusicologia, eu achei que era um negócio mais interessante para mim, aí, de novo, o Luiz Heitor abriu algumas portas para isso e eu fui estudar em vários lugares com várias pessoas, algumas interessantíssimas.

Em Paris eu mantive algum contato com pessoas que eu já conhecia aqui. O Jorge Antunes foi meu colega de faculdade em Filosofia - ele estudava Física e estava sempre carregando um violino -, José Maria Neves, Marlos Nobre, Almeida Prado, pessoas que eu reencontrei por lá, algumas na casa do Luiz Heitor.

Uma vez o Luiz Heitor me chamou na casa dele e me disse que lá iria um cara do Brasil, o Hermínio Bello de Carvalho. Naquela época eu já estava enfiado em fazer uma dissertação de mestrado sobre “Pelo telefone”, “Origem do samba”, eu tinha levado uma montanha de livros do Brasil e o Luiz Heitor me emprestou outros livros e o Hermínio chegou lá falando numa calça vermelha, aí o Luiz Heitor me apresentou a ele e disse que eu estava estudando a origem do samba e ele disse:

- Ah! Que bom! Estudando a origem do samba em Paris, é?

Ficou por aí mesmo. Depois eu me relacionei bem com o Hermínio e tudo bem. Eu achei que ele tinha alguma razão de fazer aquela ironia comigo.

Eu tive algumas surpresas fantásticas. Eu peguei um livro do Ari Vasconcelos e tinha uma lista de gravações, então eu escrevi para o Ari Vasconcelos pedindo uma porção de gravações e ele mandou. Eu me lembro de uma fita K7 do Ari com uma porção de gravações, inclusive gravações originais da década de trinta, da década de vinte.

Eu viajei bastante pela Europa, também. Eu ia muito ver as apresentações de música étnica, de música chinesa, música vietnamita – africana não tinha tanto assim, era mais em disco. As músicas orientais, de Marrocos, também, eram músicos mais eruditos. Os músicos tradicionais africanos eram de outro tipo, não eram tão eruditos.

Eu convivi muito com algumas pessoas básicas nessa área. A gente trouxe aqui para o Rio o Aaron que era um judeu que tocava trompa numa orquestra de Israel. Eu li no jornal que

estavam procurando professor de canto coral para ensinar a armar coros em uma república centro africana e ele se candidatou e foi fazer coros para os negros lá. De repente, ele se deu conta de uma coisa estranhíssima. Ele queria ensinar pessoas a cantar uma melodia, então, quando era para cantar um *lá, lá, si, dó*, o negro cantava *lá, lá, lá, dó*, mas nunca cantava o *si*. O *mi, fá, sol* ele cantava o *mi, sol*, mas o *fá* não saía de jeito nenhum. Os negros naquela época convertiam o *si* em *dó* ou em *lá* e o *fá* em *mi* ou em *sol*. Ele pensou:

- O que está acontecendo aqui comigo? Eles não ouvem o *si*, não ouvem o *fá*, mas quando eu saio na floresta com eles, eles ouvem milhares de ruídos que eu sou incapaz de perceber. Como é que eles ouvem tanta coisa e não são capazes de distinguir o *si* do *mi* ou o *si* do *dó* ou o *fá* do *mi*?

Ele descobriu que ele estava numa zona de música pentatônica e, simplesmente, o pessoal não ouvia os sons heptatônicos, os dois sons que faltavam para chegar ao heptatônico normal eles convertiam. Isso acontece com todas as pessoas. Você não quer ouvir uma coisa, não quer entender, então você entende outra, ou não pode entender por esse ou aquele bloqueio, você entende outra coisa. São pequenas coisas que ficam muito marcadas na cabeça.

Eu estava em Paris quando o Allende foi deposto no Chile – foi uma coisa fantástica. Eu fui para um desfile que houve lá. Na Primeira linha tinha Jean Paul Sartre, George Marshall, que era o chefe do PC francês, François Mitterrand, e você via aquelas figuras de ideias compenetradas da terrível situação que estava acontecendo no Chile. Eu fui andando e de repente eu cheguei ao final do desfile e tinha uma turma alegre, feliz, contente da vida:

- Tá vendo, a gente tinha que ter dado armas ao povo para resistir. Ele não deu armas e por isso é que ele foi derrotado, por isso é que ele foi morto. Temos que seguir o exemplo de Guevara. O Guevara já tinha sido morto, já tinha querido transformar os Andes em Sierra Maestra, depois de querer inventar a revolução em Angola e depois de querer salvar a economia em Cuba e não fez nada disso. Ele era muito bacana na época dos Diários de Motocicleta, depois virou um daqueles fanáticos, obsessivos. Eu senti um ódio mortal daquele pessoal.

Eu me lembro do Jean Paul Sartre vendendo um jornalzinho numa daquelas esquinas de Paris. O Sartre era muito democrata, mas, também, ele vendia um jornalzinho que pregava o fim da democracia, o fim da liberdade de qualquer coisa. Tinha o retratinho do camarada ali sorridente com aquele boné e com aquela estrela no canto direito da página. Eu frequentei um bocado, eu era meio fascinado com isso, embora com horror, porque era época da revolução cultural, do pavor que aquilo era.

Acabou o período na Europa, eu voltei de Paris faltando completar um trabalho sobre “Pelo telefone” que seria a minha dissertação de mestrado que eu poderia depois mandar para Paris para ser examinada e aprovada lá.

Eu cheguei aqui e encontrei o Mozart de Araújo com aquele ar dele:

-Ah! Você está estudando isso? Interessante.

Ele me mostrou um artiguinho de jornal do JFG e esse artigo me deixou completamente siderado, porque ele remontava tanto a história da instalação da roleta na Carioca que tirava do final de 1916 com mil 1913 e isso mexia completamente na história da origem do “Pelo telefone”, que teria origem numa instalação de uma roleta de papelão no Largo da Carioca. Só que isso não foi em 1916, e sim em maio de 1913. Nesses três anos de diferença ou três anos e

meio, o que aconteceu nesse meio tempo? Como é que aquele negócio ficou na memória das pessoas para depois aparecer o chefe da polícia pelo telefone mandar me avisar que na Carioca tem uma roleta para se jogar? Como é que ficou na memória das pessoas?

Eu fui à Biblioteca Nacional, fui para a seção de periódicos e armei um esquema de consultar sistematicamente jornais de 1916 a 1918 nos meses de carnaval, para tentar encontrar informações sobre “Pelo telefone”, sobre o que era feito de música nessa época e ver se encontrava algum depoimento do Mauro de Almeida, do Donga sobre essa história. Na Biblioteca, na seção de periódicos tinha a Cremilda lá, que era uma bibliotecária. Chegou uma certa hora que eu pedi:

- Cremilda, você pode me arrumar uma máquina de escrever?

Ela me emprestou uma máquina e eu levava uns quadradinhos de jornal que eu pegava e cortava em quatro e era uma ficha. Eu então pegava um papel usado, virava do outro lado, cortava em quatro e daí tinha uma ficha provisória e depois organizava as fichas. Eu fui seguindo esse método e encontrei coisas absurdamente fantasmagóricas, inclusive cartas do Mauro de Almeida dizendo:

- Não sou o autor da letra de “Pelo telefone”.

Mostrei isso para o Ary Vasconcellos e o Ary ficou siderado. Naquela época o Almirante frequentava o Museu da Imagem e do Som, ainda lá na Praça Quinze. O Almirante tinha escrito o livro “No tempo de Noel Rosa”, ele acabou o capítulo dizendo:

- O único autor verdadeiro do “Pelo telefone” é Mauro de Almeida.

Pouco depois o Almirante fez uma segunda edição, onde essa afirmação estava cortada.

O Mozart foi uma peça fundamental para mim e o FG foi outra e eu conheci o FG no JFG, na seção de periódicos da Biblioteca Nacional. Ele estava lá o tempo todo mexendo no jornal, coletando informação, anotando e depois escrevia os artigos dele. Ele não rasgava jornal. Eu me lembro quando a edição do “Jornal do Brasil” de 17 de fevereiro de 1917, que era o domingo de carnaval, ou sábado, sei lá, o exemplar era um queijo suíço de tanta tesoura que o jornal recebeu dos tais pesquisadores e predadores que iam cortando para levar para casa e botando no bolso.

Eu fui encontrar as coisas mais importantes em jornais que não eram consultados, porque no “Jornal do Brasil” o cronista era o Vagalume, que era um fantástico cronista, então, todo mundo ia para o “Jornal do Brasil” e as notícias mais importantes eu fui encontrar em outros jornais. Enfim, eu consegui acabar esse negócio e mandei para Paris, consegui mandar dez exemplares para Paris, um peso diabólico, mas aí eu não tinha onde cair duro, não tinha onde cair morto aqui no Rio, aí apareceu notícia da criação da Funarte, cujo primeiro diretor seria o Marlos Nobre, então, eu fui ao Marlos me candidatei, ele me aceitou e eu passei por um período probatório na Funarte, onde, depois de um ano, eu fui efetivado, em 1977. Eu continuei, trabalhei com o Edino Krieger, trabalhei antes com o Cussy de Almeida, foram experiências muito curiosas. Nós tivemos uma reação enorme ao Cussy quando ele entrou e depois a gente viu que não era bem assim, que não era um indivíduo tão horroroso como foi pintado para nós, aliás, nem chegava a ser horroroso; podia ter as malandragens dele, enfim, mas era um senhor músico.

Eu passei a maior parte do tempo de Funarte burocratando, organizando isso, organizando aquilo. O Edino criou uma Comissão de Legislação Musical para a qual ele chamou o Henrique

Gandelman, o Guimarães Ferreira e tinha o Gérson Valle que era o secretário. Naquela época começou a se falar em Lei Sarney, Lei de Incentivo à Cultura, e eu entrei nesse assunto. Acabou que a gente conseguiu elaborar uma espécie de proposta do que seria a redação original da Lei Sarney, que foi muito apreciada no Planalto, foi considerada a melhor contribuição, por um assessor cultural do Sarney, que veio de Brasília para falar comigo. Eu não entendi porque o Sarney tinha o Ministro da Cultura chamado Celso Furtado e ainda tinha um assessor cultural (coisas da vida). Depois eu acompanhei muitas criações da Lei Sarney e fiquei, depois, bastante enojado, também, porque comecei a ver que a coisa foi toda desvirtuada do início e pau que nasce torto, todos já sabem, quando morre, morre torto, não tem jeito de desentortar.

Eu participei da organização de concertos, não participei do Promemus que foi um dos negócios mais memoráveis. Foi um negócio incrível acompanhar o trabalho da Elza Lakschevitz lá na Funarte. A Elza é uma figura assim exponencial e eu conheci muita gente, conheci o Ricardo Tacuchian, conheci o Ronaldo Miranda, Nestor de Hollanda, o Luiz Claudio, a Valéria. Foram figuras que a gente gosta de lembrar e gosta de rever o tempo todo.

Musicalmente eu parei. Eu comecei a voltar, realmente, quando numa conversa com a Esther entrou a questão de trabalhar um livro sobre o Guarnieri. Eu acabei substituindo o Vasco e isso me deu uma volta enorme, foi fantasmagórico, eu até ouvi dizer que eu estava atrasando muito as coisas e estava porque cada vez que eu mexia com uma coisa, aparecia outra e era aquele negócio de caixa de Pandora, nunca se sabe o que vai sair daquilo lá.

Foi mais uma trajetória intelectual ou sentimental que eu estou falando. No correr dos tempos eu criei uma série de convicções, mas isso aí são coisas muito mais pessoais que eu não acho que vale a pena entrar nesse tipo de questões agora.

O Ernani Aguiar me chamou de “grande amigo dos compositores”, mas a questão é que eu comecei a organizar bienais, a partir de certo momento, com a Cirlei de Holanda e depois que ela saiu, eu comecei a entrar na organização de bienais. Eu acho que é um programa que precisa ter uma escovada bastante grande. Eu estou vendo, por exemplo, o Museu Villa-Lobos, nesse Festival Villa-Lobos, ele está com uma amplidão fantástica, anúncios em cartazes na rua, patrocínios e mais patrocínios. Na Bienal a gente nunca se mexeu realmente nesse lado. Eu não sei até que ponto isso seria viável porque Villa-Lobos tem um nome, tem um carisma, tem uma marca, um carimbo e a Bienal me parece que é mais abstrata do que o carimbo concreto do Villa-Lobos.

Musicalmente eu fiquei muito gratificado agora há pouco quando eu vi essa entrevista do Tacuchian na Revista Concerto, onde ele fala dessa idolatria em torno de música popular e da maneira como o sujeito fica falando em fusão, aliás, a Mercedes há vinte anos me falou que estavam fazendo uma fusão de Niterói com o Rio de Janeiro e vinham aqueles professores que mandavam os alunos fazer pesquisa sobre a fusão da música, a fusão da música de Niterói com a do Rio de Janeiro. Eu não sou patriota, eu me sinto, mais ou menos, brasileiro, não sou gaúcho, detesto aqueles trajes gaúchos, aquela maneira de falar de tradições gaúchas, aquelas bombachas e, sei lá mais o quê, nunca gostei daquilo. Meu pai gostava de implicar comigo botando música do Pedro Raimundo, um sanfoneiro lá, mas hoje eu gostaria de ouvir Pedro Raimundo. Hoje, realmente, eu sinto certa falta de voltar a ouvir Pedro Raimundo.

Eu gostei muito do Caetano dizer que a maior música popular do mundo é a dos Estados Unidos. Nós fomos ver no outro dia o Michael Jackson e, ontem, eu estava vendo uns sambistas aí, aquele pessoal de escola de samba. Depois do filme do Michael Jackson, esses dançarinos de escola de samba parecem tão estereotipados, é um negócio esquisito, parece que aquilo é uma receita de dançar, alegria, alegria, alegria, com aqueles dentes arreganhados e aí, de repente, você vê um profissional em ação, é um negócio absolutamente fascinante, eu fiquei fascinado com isso e me lembrava do Caetano que despertou raiva aos furiosos ao dizer esse negócio aí, essa heresia. Eu gosto um bocado de heresias, dessa heresia de que a melhor música popular do mundo é a americana. Eu tive muita vontade de concordar com ele. Não sei se é verdade exatamente, mas eu estou com essa impressão, de ver aquele pessoal de escola de samba com aquele rebolado todo e sentindo mais o mesmo. Eu fico um bocado irritado quando eu vejo aquele pessoal de grupos baianos - baiano é uma coisa terrível. Essa baianada é uma coisa tenebrosa – com aqueles conjuntos de axé, afoxé, sei lá o que, o cara com aquele tambor, aí bota o tambor lá em cima. O que tem a ver isso? Agora, quando eu vou ver a gesticulação do Michael Jackson completando a música, ou então, como ele usa o silêncio, sem precisar pedir licença.

Faltou ainda dizer algumas coisinhas sobre formação musical de ouvido *A Paixão de São Mateus*, essa nasceu em Cachoeira quando eu tinha dezesseis anos, depois em Porto Alegre *A Sagração da Primavera*. Eu tenho isso no ouvido, assim, junto aqui, é uma coisa assombrosa. Agora, de repente, algumas lembranças musicais fantásticas: Maria Lúcia Godoy cantando com a Orquestra Sinfônica Nacional, *Floresta do Amazonas*, Carlos Eduardo Prates regendo, foi um deslumbre. Eu me lembro também quando eu cheguei no Rio, eu passei a frequentar um círculo de judeus chegadíssimos em música e a gente se reunia para ouvir discos. Nós íamos para um apartamento para fazer canto coral e tinha o Alberto Jaffé, então a gente se reunia muito para ouvir discos. Foi uma época muito boa, eu conheci muita coisa naquela época. Só para finalizar, uma das pessoas que era agregada a esse grupo de músicos, musicólogos, era o Raimundo. O Raimundo era um cara que tinha começado a ouvir música com o Eleazar de Carvalho no Cine Rex, depois ele começou a ouvir Beethoven, depois ele começou a ouvir Bach, Mozart e depois ele só queria ouvir Bach e Mozart. Ele tinha uma granja de galinhas, ele vendia galinhas, vendia ovos e mandava buscar da Alemanha os discos lá que eles produziam, coleções de discos, aqueles discos fantásticos daquela época. Eu ouvi muita coisa lá, na casa do Raimundo e era uma coisa estranhíssima porque o Raimundo era uma pessoa que não tinha nenhuma formação musical, não tinha nada a ver com nada e, de repente, ele toma um impulso pessoal e vai sendo levado a entrar no mundo musical que, absolutamente, não tinha nada a ver com as origens dele e eu tenho uma satisfação muito grande de poder ouvir música hindu, música chinesa, música árabe, graças ao que eu ouvi e me senti muito bem ouvindo de repente o *Quinteto 516*, de Mozart, umas coisas assim inacreditáveis, também.

Você tem toda uma linguagem musical que se criou ao longo de séculos e que criou um hábito de ouvir, agora, de repente, você tem uma gama fantástica de sons, possíveis de obter, mas para os quais não há nenhuma vivência anterior, não há nenhuma experiência anterior, nenhuma musicalidade anterior. É um caminho interessante de ser seguido, mas por enquanto eu acho que está muito mais na base do interessante, da pesquisa, se bem que eu prefiro que nessas horas seja:

- Ah! Eu estou pesquisando.

- Então, depois que você pesquisar, você me mostra o resultado, tá?

Eu acho que é por aí.

Em matéria de pesquisa musical eu não acredito em cientificismos, não acredito que as conclusões a que eu cheguei tenham qualquer valor científico e isso eu peço que escrevam mesmo. Eu acho que as demonstrações que eu faço procuro fazer com o maior rigor possível. Vou cavar documentos, vou cavar explicações, mas em momento nenhum eu tenho a pretensão de achar que aquilo é uma demonstração científica; é a melhor demonstração a que eu cheguei, é a melhor análise a que eu pude chegar. Agora, quem não gostar da história que conte outra.

Pergunta do público:

Meu nome é Marília de Andrade Silva e estou representando a Fundação do Manoel Segundo em Portugal. Eu quero perguntar uma coisa para o senhor, uma coisa que eu penso, desculpe tá? Pra mim o melhor preventivo para o que está saltando aos olhos todo dia, esse massacre da juventude e da infância pelos tóxicos, talvez pelo crack, seria a música associada ao esporte e, também, filme, que, aliás, eu acho uma coisa maravilhosa e os três juntos se combinam muito bem. Para o Estado, cada vez que acontece um estado de alienação e só existe o crack e essa história toda porque há uma desintegração da classe média (eu também já tenho 57 anos e o que eu ouvi de música), realmente daqui para frente vamos voltar às músicas? Eu fiquei muito feliz de ver na escola o professor Turibio Santos ter estudado no colégio que eu estudei Freitas Lima e dizer que aquela bandinha (ele estava saindo quando eu estava entrando) foi muito importante para a vida dele, então eu queria realmente saber se vai sair mesmo, se essa lei no Brasil vai pegar.

Flávio Silva

O problema dessa lei é o aspecto compulsório que ela vai ter. Na Biblioteca Alberto Nepomuceno tem um jornal, “Buenos Aires Musical”, de 1915, 1916 e nesse jornal tem um artigo sobre a música nos Estados Unidos em 1915 e é humilhante, porque eles já tinham mais de cem orquestras sinfônicas em 1915 e não era por imposição do Estado, não era porque o Estado mandava fazer, era porque a população achava importante, porque os americanos achavam importante. Eles já tinham a indústria de instrumentos musicais, em 1915 e já exportavam instrumentos quando cinquenta anos antes eles tinham que importar. A indústria editorial já era uma coisa fantástica. A quantidade de universidades, de coros, de bandas já era um negócio inacreditável.

Eu me lembro, depois do Sá Pereira ou do Mignone, indo aos Estados Unidos em 1940, naquela história de “política da boa vizinhança” e a descrição que eles fazem da vida musical nos Estados Unidos, inclusive o Sá Pereira, com a experiência dele de Europa - dezessete anos de Europa, antes da primeira guerra -, é um negócio absolutamente inacreditável, quer dizer, havia uma noção de valor, uma ideia de valor de cultura, desculpem a palavra, que aqui no Brasil sempre parece que foi um negócio meio “a gente dá um jeitinho”, “dá uma avacalhadinha aqui, dá uma avacalhadinha lá”. O problema é que essas coisas partem de uma ideia de valor cultural que também tem na Europa ou tinha, não sei, e aqui, quando começou o canto orfeônico com o Villa-Lobos foi um negócio assim muito de cima para baixo, também, não foi uma coisa da sociedade, foi do governo.

Não há como saber o que poderá ser feito em termos de educação musical no Brasil porque não tem professores. Villa-Lobos tentou entrar nisso criando o Conservatório de canto orfeônico, etc. Vamos ter que inventar uma didática, inventar professores, inventar métodos, porque não

pode haver nenhum fetichismo em torno disso: tem que levar a boa música! Que façam. O importante é as pessoas fazerem coisas, se sentirem juntas, se congoçarem e depois a qualidade, enfim, ou vem ou não vem.

Eu me lembro do Alberto Jaffé quando criou o “Projeto Espiral”, em Fortaleza, aquele pessoal a quem ele se dirigia não tinha a menor noção de quem fosse Bach ou Mozart ou Beethoven ou Händel ou quem quer que seja, eram filhos de pescadores, de sapateiros, de não sei mais o quê e saíram de lá. Era um conjunto musical que ele formou de ensino coletivo de cordas que era um negócio fantástico. O que o Roberto Tibiriçá está fazendo agora em São Paulo com a Orquestra Heliópolis é um negócio fantástico, mas ao mesmo tempo isso não está chegando a acabar com o banditismo na favela de Heliópolis. Há pouco tempo saiu um “Profissão Repórter” mostrando a bandidagem correndo solta em Heliópolis, onde tem uma maravilhosa orquestra sinfônica que é um negócio estupendo e com pessoas de que eles não podiam nem imaginar que dessem alguma coisa.

O Balé Bolshoi em Joinville ou Blumenau foi um negócio de cima para baixo, aí apareceram talentos. Onde você bota a coisa, a coisa aparece, a coisa frutifica, agora, o que a gente não pode querer é achar que tem que ser assim, que tem que ser assado, é muito uma questão das respostas possíveis. O que a gente não pode querer também aceitar é esse negócio da identidade cultural:

- Ah! Temos que prestar atenção à identidade cultural do povo.

Nessa identidade cultural nós temos uma porção de coisas horrorosas e se o Alberto Jaffé fosse ficar querendo fazer uma pesquisa sobre a identidade cultural fortalezense ele nunca teria feito nada lá e se o Bacarelli fosse querer pesquisar qual a realidade musical de Heliópolis não dava em nada e em Blumenau a mesma coisa, então, essa ideia de que temos que ver o que as pessoas querem – as pessoas não sabem muito bem o que querem. Querer achar que tem que fazer um método óbvio, tem que fazer um método isso, um método aquilo, desde que a coisa funcione tudo bem. Pega a chapinha de cerveja, aprende a fazer reco-reco com tampinha de cerveja, pega umas cabaças aí e faz chocalho, pau-de-chuva, uma maravilha, pau-de-chuva dos índios, uma coisa lindíssima o som que dá daquilo. Uma das coisas de que eu mais gostei na penúltima Bienal foi o siri que tinha uns cubos d’água. Entravam aquelas pessoas na Sala Cecília Meireles vestidos de pé de pato, sei lá o quê, um negócio meio ridículo e tinham uns cubos d’água, aí eles pegavam aquele escorredor de macarrão e botava ali e fazia chiiiiii – era uma delícia de som, muito gostoso, foi uma das coisas que eu mais gostei.

Eu me lembro de um professor de Acústica Musical que eu tive que dizia:

- A única saída para querer achar sons novos é do lado da eletrônica – isso em Paris, o cara tinha um monstruoso laboratório de acústica musical. Qualquer coisa que você imagine com sons tradicionais já foi feita.

Uma corda você assopra, você roça, você percute, você tem milhões de maneiras diferentes de tratar uma corda e todas são válidas. Tudo vale a pena se a alma não é pequena.

Eu acho muito complicado imaginar, pretender:

- Não, dessa vez, vamos!

Isso me lembra o Ademar de Barros, eterno candidato a presidente - nunca ia.

Vamos fazer coisas pontuais. Ataca aqui, ataca ali, vê ali o que pode, não dá assim faz assado.

Esse papel socializador da música não pode ser deixado de lado, de agrupar as pessoas, das pessoas se sentirem juntas, e tem ainda outra questão de que a música na idade pequena, desde a tenra idade, ela ajuda a melhorar a circulação de neurônios dentro da cabeça. Parece que não tem nenhuma outra arte que faça isso como a música faz. O desenvolvimento mental que exige quando a formação é desde pequeno é uma coisa fantástica, mas isso é uma possibilidade. Se um cara bate bem um tamborim, ótimo. É melhor um tamborim bem batido do que um piano mal tocado e uma coisa que me preocupa muito nessas orquestras que querem tirar os jovens da criminalidade e da droga é a péssima qualidade musical delas em geral, é um pavor. Aí o Chico diz:

- Sejam criminosos, matem pessoas, mas não assassinem a música.

Eu fico realmente com essa tentação quando eu vejo certas demonstrações de orquestras assim que querem tirar os jovens das ruas. Em vez de fazer música, dá uns pedaços de paus aí pra bater. Não assassinem a música, por favor, matem pessoas, tudo bem.

Maestro Ricardo Tacuchian

Para encerrar eu vou fazer uma última pergunta. Eu achei muito interessante a sua palestra porque apesar de você ser o personagem, você nessa palestra não foi o centro, e nós tivemos assim uma história em que você foi, em determinados momentos da sua vida, testemunha de personalidades importantes que ocorreram e uma das coisas que me chamou a atenção foi a série de gaúchos que você citou que migraram para o Rio de Janeiro: Guilherme Fontainha?

Flávio Silva

Ele era de Juiz de Fora, mas foi levado por um médico para Porto Alegre. Luiz Gonzaga veio para o Rio, Ari Barroso veio para o Rio, Nepomuceno veio para o Rio, todo mundo vinha para o Rio. Isso aqui era o centro do universo brasileiro

Maestro Ricardo Tacuchian

Você não citou em nenhuma ocasião o nome de Radamés Gnattali

Flávio Silva

Realmente, não citei o Radamés e eu não acho que eu tivesse que fazer uma citação exaustiva, fazer um relatório exaustivo dessas pessoas, inclusive algumas pessoas que eu citei aqui não eram nem gaúchas, que se for pegar não eram nem do Rio Grande do Sul - alguns deles eram e tiveram algum destaque em alguma época, mas o Rio tinha aquele negócio de atração. O caso desse pianista, o Souto Menor, foi outra coisa, ele poderia, talvez, quem sabe, se não fosse tão miserável, tão pobre, ter seguido uma carreira internacional, mas ele achou mais seguro casar com a filha do fazendeiro e ficou por lá.

Quanto a esse negócio de eu ficar na tangente, eu de repente aprendi algumas coisas. Uma vez eu passei por um botequim infecto e tinha uma tabuleta em que estava escrito: “Não fale tão bem de você, deixa que isso a gente vai fazer quando você sair”. Eu não sou modesto, não. Se tem um negócio que eu não gosto é de modéstia. Eu não tenho a menor dúvida em dizer: eu sei isso e você não sabe, você está errado e eu estou certo – eu não tenho a menor dúvida quanto a isso, mas eu acho que a gente tem que estar sempre com o pé atrás com relação ao que a gente afirma, então eu afirmo as coisas, mas também não dou muita importância.