

**“NA MINHA PROFISSÃO, EU DIVIDO COM OS OUTROS,
NÃO FAÇO NADA SOZINHO”**
***“IN MY PROFESSION, I’M ALWAYS SHARING WITH OTHERS,
I DO NOTHING ALONE”***

Entrevista inédita com Olivier Toni¹

Em 11 de janeiro de 2007, fizemos a primeira sessão de gravação na Lanchonete e Sorveteria Ypê, no Largo Ana Rosa em São Paulo, que seria nosso “estúdio” até o dia 20 de fevereiro de 2008. Nesses encontros, o gravador ligado sobre a mesa, pedíamos nossos pratos e começávamos a conversar. Como seu ex-aluno, tive a liberdade de lhe fazer todo tipo de pergunta, pessoal ou profissional, e ele sempre esteve pronto a responder e comentar. Não queríamos uma entrevista convencional, mas deixar a conversa fluir pelos assuntos que viessem à tona.

RT: Queria registrar nossas conversas para depois editá-las. Eu faço perguntas, como, por exemplo, “o que é o serialismo?”, e você fica à vontade para dizer o que pensa.

Olivier Toni: Isso aí de “o que é o serialismo” é ótimo. Eu vou te responder já. É o mesmo que responder por que gato voa.

RT: Gato não voa, logo o serialismo não existe?

Olivier Toni: Você disse uma das dezenas de respostas possíveis; você disse que gato não voa. Por exemplo, hoje eu não ouvi nenhuma obra serial na minha casa, nem ontem, nem na semana passada, nem no mês passado, no ano passado também não ouvi. Deixa-me ver uma coisa... faz cinco anos que eu não ouço também. Eu acho que faz uns dez anos.

¹ Entrevista realizada presencialmente pelo editor-gerente da *Revista da Tulha*, Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro.

RT: Podemos começar falando sobre a Orquestra Sinfônica Jovem Municipal?

Olivier Toni: Eu fui homenageado no 20º aniversário da OSJM. Estavam o secretário, o regente da orquestra, a diretora do teatro – a Isabel Sobral –, e me deram uma plaquinha, que tenho lá em casa. E eu falei:

– Olha, falta unir a orquestra à Escola Municipal de Música.

Foi uma coisa aleatória, mas compreensível porque o prefeito não era músico, embora tivesse muita boa vontade. A gente fez primeiro a orquestra e depois a escola. Vamos acertar tudo isso e pôr a orquestra dentro da escola, que é a lógica. O pessoal fica ganhando uma pequena bolsa lá dentro; vão estudar mais, vão permanecer na escola; não vão fugir de nenhum departamento de música, como tem acontecido, quando o cara faz vestibular e depois vai tocar na Orquestra Experimental de Repertório.

Pelo menos o estudante entra na Escola Municipal de Música e faz lá um teste para a orquestra que seria de bom nível, mas servindo como instrumentista. Isso foi um pequeno discurso que eu fiz para o secretário e ele disse:

– Nós vamos fazer isso!

Tanto que aconteceu. Então, ficou registrado por alguém que estava ouvindo e deve ter pensado: “como é que eu vou ficar nessa história?” Ai, a secretária que diz que entende de Spinoza – mas acho que não entende de mais nada – aceitou mudar o nome da orquestra, porque assim a orquestra não vai para a Escola Municipal de Música, fica independente e, com isso, torna o jovem independente, liberando-o da necessidade que ele devia ter de estudar, de acabar um curso secundário pelo menos.

A orquestra surgiu antes da escola, mas a proposta que eu fiz naquele dia – e que todo mundo achou que era lógico – era de colocar uma dentro da outra, mas até agora não se juntaram porque, assim, ficaram três coisas independentes: uma orquestra que não existe,

a escola e o teatro municipal. É uma vergonha tudo isso. Eu encontrei um amigo que hoje é spalla da filarmônica de Milão – uma orquestra mais ou menos independente, que dizem que é muito boa e que o Muti costuma reger. Ele disse que o Conservatório Giuseppe Verdi de Milão tinha uma orquestra com cem alunos, e que eles tocavam muito bem. Aí, a Barilla fez uma proposta de programar algumas coisas com a orquestra do conservatório, e todos os jovens da orquestra disseram “Obal!”, porque a empresa deu alguma coisinha para eles, para não dizer que usava os jovens a troco de nada. Meu amigo me disse que ninguém mais quer saber de estudar; estão gostando desse patrocínio da Barilla, e a orquestra está fazendo concorrência para profissionais que sustentam suas famílias e que tocam na orquestra do La Scala...

RT: É muito precoce, né? Uma bolsa é até compreensível no Brasil, o estudante não tem dinheiro nem para material de estudo. Transformar o cara precocemente em assalariado complica muito.

Olivier Toni: Eu estava num hotel tranquilo no sul da Itália, como júri de um concurso de piano. É uma cidade pequena, adorável, de primeiro mundo. A Sicília tem cidades que não sei de que mundo são (risos), mas essa cidade é formidável. Numa das últimas vezes que estive lá, tinha um moço muito prestimoso, Vincenzo, cabelo preto, liso, com goma... ele bem branco, com cara de ator de filme tipo Robert de Niro, muito gentil. Era ele quem me servia o café lá, com a fardinha dele; devia ter uns 20 anos, gentilíssimo. Aí, eu resolvi mexer com ele, porque os jovens não são que nem os velhos, né, os velhos a gente não consegue mudar, velho é velho. Eu falei:

– Vem cá, Vincenzo, você é da Máfia? (risos)

– Ah, *professore*, non c'è Maffia!

– Como não?!

– Isso é mentira, americano é que fala isso aí!

Outro dia eu cheguei e falei:

– Vincenzo, quantos você já matou? (risos)

– *Non uccido nessun!*

Um outro dia, já era tarde, resolvi tomar um chocolatinho lá embaixo. Não tinha mais ninguém, só ele. Eram 23h, ele com cara de sono; eu falei:

– Vincenzo, você me vê um chocolatinho quente aí?

– Se é para o senhor, está tudo em ordem.

Foi lá, esquentou o chocolate e “ousou” sentar junto de mim.

– *Professore*, o senhor sabe...

Não falou nenhuma vez a palavra que eu falei para ele. Eu vou falar em português, mas ele falava com aquele sotaque siciliano, muito engraçado:

– São séculos que a gente aqui não manda em nada. De repente chegam os espanhóis, em 1500, e não sei quem mais; depois vêm os austríacos... O que é que os austríacos tinham que fazer na Sicília?!

Eu falei: – É mesmo!

– E os árabes! E os franceses! O Senhor conhece aquela ópera de Verdi...

– Claro, *I Vespri Siciliani*.

– O senhor sabe o que foi?

– Sei, sei, um dia vocês perderam a paciência e mataram todos os franceses que estavam aqui.

– Pois é, nós nunca mandamos aqui, só mandaram na gente; e a gente tinha que viver, éramos pobres, então qual era a organização que se fazia no campo e na cidade? Elegia-se uma pessoa mais velha; tinha um que cuidava das finanças, e cada um dava a contribuição que podia – para pagar o parto, por alguém que morresse, quando

o padre fazia aniversário e faziam uma festinha. Havia os responsáveis por isso, e não tomávamos conhecimento de quem vinha tomar conta de nossa ilha

RT: Seja quem for que estiver lá, a vida continua.

Olivier Toni: Ele continuou:

— Eles vêm aqui, a gente nem entra na história; não falamos a língua deles, e assim, professor, a coisa começou. A gente precisou se ajudar porque ninguém ajudava a gente, entende?

E eu falei: — Estou entendendo.

— E aí, o senhor sabe, né, sempre tem um que quer mandar mais que os outros...

— Estou entendendo tudo. E você estava nisso? (risos)

— Nããã, isso faz muito tempo... (risos)

Aí, eu quis brincar e perguntei:

— Quantos você já matou?

— Não, professor, não tem isso aí! Na semana passada teve um, mas é muito raro isso.

— E na outra semana?

É aquele problema que meu professor falava sempre da forma e do conteúdo em filosofia. No conteúdo, é estranho tudo isso, né, mas na forma é perfeitamente lógico. Isso acontece, por exemplo, numa rebelião escondida contra o despotismo, para derrubar alguém. A Inconfidência Mineira - meio mineira, meio portuguesa, meio brasileira - não deu muito certo.

Acontece que a gente acaba adquirindo prática e, por falar nisso, você sabe como os americanos entraram na Europa, quando

começou a acabar a guerra e o nazismo, e os alemães saíram da Itália? Onde desembarcaram? Não foi lá na Normandia, não! Eles entraram na Sicília. Tanto é que a Itália foi liberada antes de o exército americano entrar lá, e os alemães se afastaram, foram se afastando até se concentrarem na França. Por onde os americanos entraram? Pela Sicília; eles foram advertidos. E qual era o lugar que não tinha alemães e em que o desembarque poderia ser fácil, sem maior resistência? Quem é que informou o comando americano nos EUA? A máfia dos EUA, mas tinha uma troca:

— Se vocês ganharem, nós queremos algumas prefeituras e tal.

Resultado: os americanos entraram, e os alemães só se afastaram, foram subindo, subindo e acabaram saindo da Itália. Quando a Itália foi liberada, o prefeito de Nápoles, da máfia – não sei se é anedota – disse:

— Agora eu quero endireitar essa cidade. (risos)

Não sei como, mas...

RT: Fala um pouco sobre *I Vespri Siciliani*.

Olivier Toni: Foi a ocasião em que eles se rebelaram e mataram todas as tropas francesas. A noite em que os franceses foram todos dizimados pelos sicilianos. Tem uma abertura sensacional, que Toscanini regia magnificamente. Eu a regi uma vez no Teatro Municipal.

RT: E a Escola Municipal de Música?

Olivier Toni: Vou contar para você a cronologia das coisas abreviadamente, porque a maior parte do que eu realizei foi sempre em torno de algum folclore. Nunca houve um projeto. O projeto que sempre existiu foi meu interesse em, na minha profissão, dividir tudo com os outros. Nunca fiz nada sozinho.

RT: Aí tem um parêntese: você é uma pessoa que gosta de gente, né?

Olivier Toni: Adoro! Não sei viver sozinho, e também gosto dos músicos. Minha família me diz – minha mulher especialmente – que eu sou

intolerável com familiares que trocam o nome do violino por corneta e que não são músicos, e ela diz que quando eu começo com blá blá blá com alguém, ela não precisa perguntar: é músico. E eu sempre digo para ela que sim, mas com os bons, porque com os ruins eu não ando – a não ser meus alunos (risos). Se meus alunos são ruins, eu tenho esperança de que eles melhorem. Tem alguns que não melhoram, não adianta nada, e tem alguns que melhoram sozinhos.

RT: Mas você dizia que nunca houve projeto nenhum...

Olivier Toni: O projeto foi sempre um projeto de vida em que a minha profissão estivesse no centro de tudo. Então, no momento em que eu conhecia um violinista, eu pensava: o que que eu vou fazer com um violino? No momento em que eu encontrei um fagote, pensei “vou estudar fagote”.

RT: Em que circunstância você começou a estudar fagote?

Olivier Toni: Talvez a origem de tudo seja minha mãe, que se formou no Conservatório da Avenida São João, estudou com o Torquato Amore, que era um desses músicos, como o Toscanini, que vieram para o Rio de Janeiro para suprir a falta que havia nas orquestras. Ele veio ser spalla e tocar óperas. Ela casou com meu pai que não ligava muito para a música, mas era de família italiana. Minha mãe quis que eu estudasse música, e eu comecei a estudar com ela, depois estudei teoria com o Samuel Arcaño, que era diretor do conservatório, com aulas de piano e tudo, mas eu não levava o piano muito a sério porque não gostava. Depois deixei de ter aulas com o Samuel para estudar com o Koellreutter, falava-se muito nele; e, aliás, foi um ótimo momento também para mim.

Chegou um tio meu dos EUA, irmão do meu pai, que trazia presentes – aquela coisa italiana. Ele veio dos EUA, se hospedou na minha casa e só falava em inglês. Eu fui assistir a um concerto no Teatro Municipal. Desci a Rua do Seminário, que estava cheia de sebos, entrei para dar uma olhada, e tinha lá um fagote. Eu contei o que tinha visto, e ele falou:

— Quanto custa?

Eu disse: — Acho que custa tanto.

E ele me deu o dinheiro para comprar o fagote.

Ai, fui no Teatro Municipal para alguém me ensinar e comecei a estudar com o Prof. Carbone. Adorei estudar fagote, e ele era um excelente professor, ex-aluno de um professor que foi primeiro fagote no Scala de Milão e que morou, para variar e por causa das óperas, em São Paulo, indo depois para a Argentina. Ele se chamava Bernazatto. Estudei com gente que tinha escola e, com isso, levei o fagote à USP [Universidade de São Paulo], onde eu cursava Filosofia. Os colegas morriam de rir, quase mais do que os parentes da minha mulher que, quando viam o fagote, punham a mão na boca e gargalhavam. Foi um sucesso lá na Maria Antônia. Como o Carbone era copista do Camargo Guarnieri, ele me apresentou ao Guarnieri, e eu pedi a ele para me dar aulas de composição. Ele me falou:

— Olha, eu tenho um aluno — que era o Nogueira — e eu vou fazer um teste com você; se você passar no teste, depois de um mês, eu te dou aula.

Eu falei: — Eu sou pobre.

Ele disse: — Se você passar no teste, vai pagar o mesmo que o Nogueira.

Os grandes músicos nunca cobraram aula. É engraçado, os grandes músicos raramente cobram aula. Então, passou um mês, eu cheguei:

— Maestro, passou um mês.

E ele: — É, eu acho que você está aprovado no teste; vai pagar o mesmo que o Nogueira.

RT: O teu interesse foi sempre a composição?

Olivier Toni: Eu estava deixando o Koellreutter. Estudei quase um ano com ele, um pouco antes do Guarnieri. Por razões políticas, eu estava querendo estudar com o Guarnieri e não mais com o Koellreutter. Inclusive participei da briga da Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil. Teve um lance muito engraçado: eu estudava com o Guarnieri e,

por concurso, entrei no Teatro Municipal – assim que começou a briga com o negócio da Carta Aberta.

O Rossini Camargo Guarnieri e o Edoardo de Guarnieri combinaram de fazer uma homenagem ao Camargo por causa da Carta Aberta, e você já imagine o que tinha de política nisso – e eu no meio. Imagine se você visse isso acontecer hoje: tinha um grande pianista que ia tocar lá; quando entra o maestro, alguém levanta e começa a ler um comunicado bem “comuna”. Ai começa o concerto; o Edoardo de Guarnieri, como bom regente, fingiu que não sabia. Eu nunca vi nada parecido depois. Eu levantei, pus o fagote de lado e disse:

– O senhor me dá licença, maestro – e comecei a falar. No final, uns bateram palma, outros não, eu ouvi alguns assobios, mas como não estava preparado, não houve nada além disso, e quando acabou aquela onda toda, o Monteiro Brisola chegou para o maestro e disse:

– O senhor gostou do que o Toni falou?

– Claro que eu gostei! É verdade!

Ele era crítico do *Diário de São Paulo* e publicou uma matéria que se intitulava “Um discurso diferente”. O Guarnieri ficou muito contente, aquela coisa toda. Foi a época em que eu me reuni com o Schnorrenberg e falei:

– Vamos fazer uma orquestra?

Ai, um foi apresentando outro; um tinha acabado de fazer o conservatório; encontrei jovens que tocavam muito bem, que estudavam muito e tal, mas você sabe, todos iam fazer outra coisa, engenharia etc., ninguém queria fazer música, sobreviver disso.

E assim é que eu fiz uma orquestra com 13 pessoas, entre as quais o Rogério Duprat, que tocava bem violoncelo; o Régis [Duprat], viola. Eles tocaram comigo a *Sinfonia de Câmara*, op. 9, de Schoenberg, da qual eu fiz a segunda audição no Brasil, depois do Eleazar, e nela eu toquei a parte do contrafagote. Eu mostrei a orquestra para a Esther Mesquita, que era diretora da Cultura Artística, e ela gostou muito e disse:

— Eu gostaria que a Cultura Artística tivesse uma orquestra — e é verdade, ela sempre quis —, mas nós temos dificuldade, e eu queria muito que você fizesse a estreia da Orquestra de Câmara aqui no Cultura Artística. — E foi o que fizemos. Eu escrevi o meu *Recitativo para violino e cordas*, em um dia, especialmente para aquela ocasião.

O Guarneri ficou meio assim, né, porque eu programei coisas avançadas, inclusive um Schoenberg. Durante 20 anos, a Orquestra de Câmara fez um repertório incrível, nós trouxemos um grande público para o teatro, que não vinha para bater palma para pianista solista com orquestra. Vários artistas tocaram comigo, o João Carlos [Martins], vários artistas internacionais, vários músicos que atualmente regem por aí, o Medaglia, que regeu pela primeira vez; o Lourenço, o Schnorrenberg — uma porção de gente. O Isaac [Karabtchevsky] regeu a *Missa da Coroação* na Catedral, e depois eu convidei o Madrigal Renascentista, e fizemos essa missa na inauguração de Brasília com a Orquestra de Câmara. Em 1977 nós fomos convidados para a *Sagra Musicale* em Lucchese. Creio que fomos a primeira orquestra de música clássica brasileira a sair do país.

RT: E era um grupo independente?

Olivier Toni: Havia um ou dois subsídios que dariam uns mil reais hoje, que vinham uma vez por ano, de um ou outro que gostava de música, como o Mindlin. Eles davam um dinheirinho, e com isso a gente tinha uma compensação mínima para pagar apenas os impressos. Havia cinco críticos de música em São Paulo, além de um do jornal alemão e outro do jornal italiano. Você precisava ver as críticas que a orquestra tinha.

RT: Vocês tocaram o que na Itália?

Olivier Toni: Vivaldi e depois só música colonial brasileira. Estreamos a *Missa em Fá* [Lobo de Mesquita] na Itália; um *Credo* do Pe. das Neves, e *A Mariposa*, de Orejón y Aparicio, que é um músico muito bom, peruano, do século XVIII, anterior ao José Maurício. O Peru e o México têm coisas muito boas, e o México, anteriormente ao Brasil, tem músicos excelentes em 1500 e pouco, na Capela do México.

Mas, continuando o assunto, eu não ganhei “100 mil reais” com a Orquestra de Câmara. Eu tinha o emprego na Orquestra Municipal,

que sustentava a família, e três vezes por semana a gente ensaiava no Teatro Municipal. Todo mundo ajudava muito, inclusive a direção do teatro. A gente fazia cerca de dez concertos no Municipal, e repetíamos aqui e ali. Fiz inúmeras estreias: *As Quatro Estações*, com o Jaffé; o *Divertimento*, do Bartók; toquei obras dos meus alunos Gilberto [Mendes], Rogério [Duprat], Régis [Duprat], Willy [Corrêa de Oliveira] e depois Ficarelli.

Eu tocava também na Gazeta e lá conheci o Eleazar, que me ajudou muito. Quando ele estreou a *Sinfonia de Câmara* na Gazeta, com 15 músicos, havia um problema porque tinha dois contrafagotes. Eu lhe disse que podia tocar no fagote, oitavando tudo o que eu pudesse, e ele ficou muito grato e brincou comigo a vida toda:

— Um tenuto a mais na nota pontuada — ele repetia sempre, porque me ouviu falar isso no ensaio da Orquestra da Câmara. Eu tenho dois orgulhos com essa orquestra: o primeiro é que o Eleazar me ligava no Departamento de Música da ECA [Escola de Comunicações e Artes] para me convidar a reger a Osesp [Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo], com programas com meus alunos e tudo; o segundo é que agora não sou convidado e nem quero...

O Eleazar era um grande regente, de uma memória incrível, e tinha uma qualidade: não tinha inveja de ninguém e ajudava todos que estudavam, quem estava no curso superior, a juventude. No festival de Prados, na década de 1980, o Cláudio Cruz foi comigo e com sua mulher — na verdade, primeiro tinha o festival de Campos do Jordão, e no dia 15 eles iam para Prados. Só que o Eleazar determinou que ninguém sairia de Campos do Jordão naquele ano. Estava escrito em todas as portas do festival. E eu tinha um solo de Vivaldi com eles dois. Falei com ele, disse que a Miriam estava em Campos, mas que eu a tinha programado para Prados.

— É concomitante? — ele perguntou.

Eu disse: — Não, eu pensei que dia 15...

— “E ela tem solo? Você precisa mesmo dela?”

Ele ligou para o Dante [Perini, inspetor da Osesp e do Festival de Campos do Jordão], disse para arrancar todos os avisos das portas e me disse:

— Pode levar a Miriam, Toni.

Um dia ele me convidou para fazer o *Ofício das Violetas*, do Emerico [Lobo de Mesquita], que tem duas violas solistas, tem solo de trompa e não tem violino. Era 1975, e o governador era o Paulo Egydio, que tinha o Mindlin como secretário da Cultura. Naquela época, havia a Filarmônica de São Paulo, e todos estavam lambendo os beijos com ela. Ele me disse:

— O secretário quer acabar com a Orquestra do Estado. O problema sou eu, ele não me quer na orquestra. Quer só a Filarmônica.

Meu spalla foi secretário de planejamento de vários governos, um grande arquiteto. Eu o procurei e disse:

— Jorge, você sabe o que está acontecendo?

E contei tudo, dizendo que ia fazer um abaixo-assinado, e perguntei se ele me ajudaria nisso. A Guiomar Novaes assinou, o Ruy Mesquita (diretor do *Estado*) assinou, professores de tudo quanto é lado, artistas, toda a orquestra municipal, e o Jorge entregou ao Paulo Egydio. No dia seguinte, na primeira página do *Estado*: “A Orquestra do Estado deve existir por isso e por aquilo...”

Resultado, o Mindlin ficou p***. Encontrei com ele num concerto e ele me disse:

— Não esperava isso de sua pessoa.

— Eu sou um profissional, professor Mindlin!

— Mas isso não se faz.

— O que o senhor acha que não se faz?

– Eu queria assinar também, Toni!

– Ah, professor Mindlin, não me venha com essa!

Virei as costas e fui embora. Hoje ainda vivem alguns que estavam presentes, o Cascapera [falecido em 2017] viu tudo isso. O Eleazar me convidou para reger a orquestra. Entrou comigo no palco, minutos antes de eu começar o ensaio, diante de todos os músicos, e disse:

– Nós devemos muito a você, Toni.

A orquestra toda levantou e me aplaudiu. Eu fiquei emudecido. Eu nem queria isso. Isso balançou o Mindlin; ficou p*** também com o Jorge, mas eu não contei nada. O Leonardo Arroyo, grande escritor, era o diretor do Municipal, e me disseram que ele queria falar comigo. O Brasil estava sob o regime militar. O prefeito Faria Lima tinha ouvido a Orquestra Jovem de Israel e perguntou:

– Por que não temos isso em São Paulo?!

Ai, me indicaram, porque eu era mais jovem, para a orquestra de câmara. O secretário me chamou e disse:

– O prefeito quer que você dirija a orquestra que ele quer fazer, uma sinfônica jovem municipal.

A primeira coisa que eu pensei foi “com que músicos?”.

Uns queriam fazer outra coisa, outros iam com bolsa, outros tocavam mal... Eu era muito amigo do Erasmo Mendes, irmão do Gilberto Mendes (eu conheci o Gilberto através do Erasmo, que era biólogo). O Erasmo me perguntou se a Orquestra de Câmara não poderia fazer um concerto para o encerramento do congresso da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, em Ribeirão Preto. Veja bem o que caiu no meu colo, ao mesmo tempo daquela história com o Faria Lima. Então fomos ao Pinguim, havia mais alguns professores da USP; você sabe que eu gosto muito de dar indireta, né, principalmente quando acho que devo, porque acho que tem pessoas que devem responder por certas coisas. Um professor da USP deve me

responder hoje por que não existe uma escola de bailado lá, vamos dizer. Então eu perguntei:

— Por que não existe nada que se refira à Arte?

E o Erasmo: — Toni, a USP é uma vergonha.

Mas a fundação da USP, em 1936, previa também uma área de Artes e ninguém nunca se preocupou com isso. Tanto é que tinha uma orquestra de amadores, dirigida pelo Kaniefsky, em que tocavam médicos, engenheiros etc. - uma orquestra ruim, que se chamava Orquestra Universitária de Concertos e ensaiava no auditório da Dr. Arnaldo, da Faculdade de Medicina, e mais nada. Conversa vai, conversa vem, eu disse:

— Erasmo, vamos mexer nisso aí?

A Filarmônica de Viena estava tocando no Municipal; eu entrei no camarim, depois do concerto e disse:

— *Monsieur!*

Era o Karl Böhm, que disse:

— Eu sempre fui contra a música na universidade, mas os Estados Unidos deram um exemplo muito bom, e eu estou totalmente de acordo.

— O senhor assinaria [um parecer sobre isso]?

— Não só assino como vou pedir para toda a orquestra assinar.

Resultado, ele fez o parecer sobre “por que música na universidade”, sensacional, e toda a Orquestra Filarmônica de Viena assinou. Depois peguei vários artistas, também o velho Júlio de Mesquita, que era diretor do Estadão e uma espécie de guru no cenário político brasileiro. Eu sempre fui muito amigo do Ruy, que era uma pessoa excelente, e passava lá para tomar café com ele:

— Maravilha! Será que sai isso?

– Sai, mas teu pai pode ajudar muito. Será que ele assina?

– Sem dúvida! Pera aí que vou falar com ele. – Chegou o Júlio:

– Como vai, tudo bem? – ele já tinha me dado uma passagem para participar de um concurso na Itália – Vai contando tudo, enquanto eu assino. – Aí, o negócio foi crescendo, e o Erasmo me disse:

– Toni, e agora, o que eu vou fazer com isso?

– Vamos entregar para o reitor (que era o Gama e Silva).

– Toni, eu brigo com ele o dia inteiro por causa da revolução; eu não sei como eles não me cassaram ainda!

Então ele marcou uma entrevista com o reitor e, como ele era opositor, o Paulo Affonso de Moura Ferreira foi conosco também. O Gama e Silva achou o projeto admirável. Quando ele viu que o Dr. Júlio Mesquita assinou, ficou impressionado, porque ele dependia muito dessa gente toda. O Dr. Júlio estava na mesma dos militares, ajudou-os muito. Depois rompeu, né. A mulher do Gama e Silva tinha inventado a Escola de Comunicações Culturais, por conta dela, mas não passou no Conselho Universitário.

O Mamede, trompetista da Orquestra Municipal que lia todo dia o Diário Oficial, disse que meu nome estava lá. Primeiro pensei em aumento, algo assim. Eu trabalhava na orquestra até meio-dia e depois fazia o que bem entendia, e foi o único lugar em que me submeti a uma direção. Mas uma direção com o Camargo e o Edoardo de Guarnieri, o Bellardi também, quer dizer, não havia nada de comando ali. Depois disso, por todas as coisas que fiz na minha vida eu era o responsável e ninguém mandava em mim. Mas nunca disse que eu mando. Aí, na última página do Diário Oficial, a portaria do Gama e Silva criando o Instituto de Artes da Universidade de São Paulo. O Kaniefsky, que tinha a Orquestra Universitária de Concertos, não aceitou, e eu fiquei sozinho na área de música.

Agora voltamos à prefeitura. Eu aceitei a responsabilidade de criar a Orquestra Jovem Municipal, com 30% a mais no salário, e

comecei a fazer os testes. Só aprovei uns 20. Vamos ensaiar no Teatro Leopoldo Fróes, na General Jardim. Um teatro feito em 1954 e que estava todo acabado. Fizemos três ensaios: dois para tentar fazer alguma coisa e o terceiro para ensinar o solfejo. Eu peguei um ou dois músicos para me ajudar; o Faria Lima deu um pequeno *pro labore* para eles e, num dos ensaios, eu dava solfejo para toda a orquestra, e ninguém faltava. Eu inventei de fazer a “Marcha húngara” da *Danação de Fausto* (cantarola).

Aí, eu pensei, o que adianta tudo isso? Tem 200 conservatórios em São Paulo, e não sai nada; só gente ganhando dinheiro. Alguma coisa está errada; tem que haver uma escola antes. Nisso, começou o projeto. Na esquina da minha casa, na Humberto I com a Conselheiro Rodrigues Alves, onde hoje é uma oficina de recauchutagem de pneus e um encanador, tem um predinho com três quartos em cima, um em baixo, um banheiro... e estava escrito “Academia Girotti”. O Rogério Duprat deu aula lá durante um mês, de violoncelo. O Girotti chamou ele lá, depois de um mês, e disse:

— Olha, eu não preciso mais de você, agradeço muito, mas não vai ter mais aula de violoncelo aqui para você. Eu já aprendi como é e agora sou eu que vou dar aula.

O Rogério me contou isso. Aí, eu tirei fotografia dessa casa: “Academia Musical Girotti: leciona-se acordeão, datilografia, balé, violino, violão”. Convidei o prefeito para ir a um ensaio num domingo de manhã, lá no Leopoldo Fróes, e ele mandou dizer que ia. Foram todas as famílias dos músicos, aquela coisa toda. E ele chegou lá, assistiu, bateu palma. Aí, ele disse que precisava ir embora porque sua filha o esperava, e me perguntou na saída:

— Por que essa orquestra é tão pequena, e a de Israel era tão grande?

Eu estava esperando essa pergunta e respondi:

— Porque ninguém quer estudar música, prefeito.

— Por quê?

— Porque não temos escolas de música. Na esquina de casa tem um conservatório...

E mostrei aquela foto para ele.

— Toni, estou entendendo tudo.

Ai, eu chamei o Dino Pedini, apresentei-o ao prefeito como professor do Teatro Municipal, que estudou trompete na Itália por 10 anos, porque lá existe uma escola tradicional.

— Mas o que eu posso fazer — perguntou o prefeito — “nós não temos escolas de música oficiais? Pois a partir de agora está criada a Escola Municipal de Música! Você me prepare tudo para que comecemos o mais rápido possível. Amanhã eu assino a portaria.

E nisso estava a USP junto...

RT: Que ano foi isso?

Olivier Toni: 1968/1969. A USP foi assinada em 1970. Ai, eu preparei tudo, levei ao Faria Lima, e ele mandou dizer que ia me designar diretor da Escola Municipal de Música. Eu não poderia assumir mais essa responsabilidade, porque estava tendendo mais para a USP. E o prefeito comentou:

— Nunca vi fazer tanto pela prefeitura e não pedir nada em troca. Diga ao Toni que quem ele quiser eu nomeio diretor.

Indiquei o Paulo Ramos Machado, que era um homem muito organizado e ligado à música. Ele ficou de diretor, eu de coordenador, e a escola começou a andar. Eu precisei pegar na marra cinco garotos, porque ninguém queria saber de ir para a escola, e recrutei 15 músicos do Teatro Municipal, entre os quais o Osvaldo Lacerda, para começarmos.

Eu dava aula de harmonia e ia lá umas três vezes por semana. Todos ali sempre foram muito gratos comigo, até hoje. Me homenagearam já umas duas ou três vezes; uma vez eu regi a orquestra da escola. Ano passado, o diretor me falou:

— Toni, este ano tivemos 3 mil inscrições para a escola, para 600 vagas.

O Marcelo, meu filho, me disse:

— Pai, eu e o Ronaldo (um colega dele), outro dia ficamos contando quantos fagotistas há em São Paulo, e contamos 52.

— E onde essa gente trabalha? — eu disse. Há 40 anos atrás isso era impensável: havia cinco fagotistas!

Voltando à USP, estava tudo para sair, o Erasmo muito entusiasmado — ele era de uma família de músicos, cantava o *Winterreise* todo de cor, era biólogo por acaso. Ele me falou que no novo estatuto da universidade iam entrar as três áreas da Escola de Comunicações. E ninguém me falou nada. Ele me ligou e disse:

— Toni, eu tenho uma triste notícia para você. Você sabe que a Escola de Comunicações Culturais, onde se pretende pôr as três artes, é uma invenção da esposa do reitor, e a USP está furiosa com ela, porque isso passou por uma portaria e não passou pelo Conselho, o reitor assinou sem mandar para o Conselho. Vamos esperar uma ocasião melhor, que vai haver. Não vamos entregar isso agora e ficar na mira de toda a universidade.

No dia seguinte, à meia-noite (as pessoas com quem eu lidei eram formidáveis!), ele me liga arrependido:

— Foi um delírio burguês meu, Toni, sabe, essas coisas horríveis que eu combati a vida toda. O que é que eu fui falar para você! Você é músico; meu irmão vive disso; eu adoro música; vocês esperando há três anos que isso aconteça, e eu venho com essa de dizer para você segurar, Toni! Me faça a gentileza de esquecer o que eu te disse e entregue tudo isso para a Madame. Eu tenho um irmão que é músico. O que o Gilberto vai pensar de mim! Entregue tudo antes que seja tarde; foi uma tolice burguesa da minha parte.

E, no estatuto de 1970, a ECA foi criada: música, teatro e artes plásticas.

RT: E dança não entrou até hoje, né?

Olivier Toni: Eu levei várias pessoas para conversar lá, ligadas à dança, mas ocorreram umas situações chatas e tivemos que evitar a dança naquele momento.

A grande ajuda que eu tive foi quando o Prof. Ferri entrou como diretor: só fui ajudado e respeitado. Se eu tivesse garantido coisas para mim, eu não teria feito nada. O Ferri me adorava. Um dia ele me disse para trazer meu currículo, porque eu ia ser o primeiro professor contratado no Departamento de Música. Ai, lhe disse:

– O senhor sabe, professor, eu sempre trabalhei muito, mas nunca fiz isso para alguém me dar nada.

– Quantos professores você precisa?

“Ai, meu Deus, onde eu vou arrumar isso?!” Eu chamei o Willy, o Caio [Pagano]... O Willy estava meio bravo comigo, porque eu tinha regido o *Ouviver* num concerto em Santos e exagerei na seção aleatória da partitura. Mas eu o chamei e ele me disse:

– Se for pra valer, eu vou.

RT: Você conheceu o Willy como?

Olivier Toni: Eu ensaiava na Brigadeiro Luís Antônio, onde tinha a Discoteca e um teatrozinho. O Gilberto tinha me falado que tinha um amigo muito talentoso, de 19 anos, e perguntou se eu não daria aula para ele. Eu disse para ele aparecer no ensaio da Orquestra de Câmara. Ele entrou, sentou lá e assistiu ao ensaio. Quando acabou o ensaio:

– Eu sou o Willy e queria que você ouvisse umas coisas que eu compus.

E tocou um ponteiro. Daí ele parou, pegou minha mão e a colocou sobre seu peito, para eu sentir seu batimento cardíaco:

– Olha como eu estou; estou quase morrendo!

Depois eu chamei o Caio, que também tocou comigo na Orquestra de Câmara, junto com o Tinetti. Eles tinham tocado a *Sonata para dois pianos e percussão* de Bartók. A Daisy de Luca, a mãe do Marcelo [Jaffé], também tocou isso com o Tinetti. Eu convidei o Tinetti, e ele me disse que não ia poder, não sei por quê, e sugeri que eu convidasse o Caio, que aceitou e me convidou para ir à casa dele; abriu um vinho de 1906... (eu não sei qual a diferença entre um vinho de 1906 e outro de 2006, mas em todo caso...).

Depois foi o [Ronaldo] Bologna, que era trompista da Orquestra Municipal e muito estudioso, muito dedicado. O Crespo tocou no Municipal comigo; era meu aluno, tocava fagote. Vinha para São Paulo; de vez em quando fazia cachê lá comigo. O Crespo é muito amigo meu, uma delícia de gente, de uma dignidade à toda prova. Ele deu aula lá na primeira escola de música na Universidade da Bahia. Ele é mineiro, estudou com o Vinholes, acho que estudou com o Koellreutter. Ele é muito competente, embora muito tímido. Eu escrevi para ele – eu tenho todas essas cartas guardadas –, e ele veio.

A Maria [Vischnia] – foi o Ferri que me perguntou se eu conhecia uma violinista chamada Maria, e ela já tinha tocado comigo Beethoven, Brahms, Guarnieri. Ele tinha uma carta dela dizendo que estava interessada em trabalhar aqui, e eu disse:

– Pegue antes que seja tarde! Ela tem alunos muito bons até hoje.

RT: Ela se desligou do departamento?

Olivier Toni: Aposentou-se, como o Willy, o Tinetti e o Gilberto. Então eu pensei em montar uma orquestra voltada para a comunidade, com bons músicos, alguns alunos adiantados, nada espetacular, mas com uma pequena bolsa. Falei para o Prof. Ferri:

– Não é o senhor que diz que no Brasil a gente tem que fazer as coisas por decreto e depois a gente se vira?

Depois ele me falou:

– Toni, falei com o Reale, e ele assina a fundação da Orquestra Sinfônica da USP. – Isso era 1972; em 1974 foi para a reitoria. Não sei

bem como foi a história, mas a orquestra só saiu quando o Guarnieri entrou. O que aconteceu foi que o Arrobas Martins foi falar com o reitor e pediu para ele colocar o Guarnieri lá. A USP dependia do governo do estado, e o Arrobas Martins era chefe da Casa Civil, então ele trouxe uma orquestra de 20 e poucos de lá, só cordas. Se não me engano, até hoje é assim. O que aconteceu foi que o Arrobas Martins morreu, e a USP teve que arcar com as despesas e nunca mais pretendeu ampliar a orquestra, que ficou fora do departamento.

RT: Às vezes a gente cria um projeto e ele acaba tomando outro rumo, o que, no teu caso, foi raro.

Olivier Toni: A coisa que mais me amargou e me deixa enfurecido foi o seguinte: no vigésimo aniversário da Orquestra da Escola Municipal, me fizeram uma homenagem, me deram uma placa muito bonita. Na fotografia estão o Lourenção, o neto do Faria Lima, o secretário da Cultura e a diretora do teatro, que era a Isabel Sobral. Numa foto, eu estou lá com o diretor da orquestra me estendendo a mão. Então, eu digo:

— Pois é, está na hora de pôr a orquestra na Escola Municipal de Música.

Aí, entra a Erundina, a Marilena Chauí, e criou-se a Orquestra Experimental de Repertório, e a outra acabou. Mas a outra era essa!

RT: Mudaram o nome e ficaram com a estrutura. A impressão que dá, de uma maneira geral, é que em todos os empreendimentos que você realizou, você estava no lugar certo e na hora certa, é isso?

Olivier Toni: Eu gostava de fazer música; eu escrevia música com 15, 16 anos. Eu guardo tudo. Tem gente que joga fora, o Guarnieri, o Brahms... depois, gostei de reger. Eu assumo isso aqui, mas foi a composição que fundamentou minha atividade musical.

RT: Você já se preocupou em fazer um catálogo do que você já escreveu?

Olivier Toni: Eu tenho alguma coisa pronta; não chega a 45, 50. Eu sou muito parecido com o Webern. Ultimamente eu tenho escrito

mais. Convém escrever pouco, mas com contundência. Mozart fez obras repetitivas no começo, mas, nos últimos anos de vida, suas obras jamais eram repetitivas; cada uma tem um sentido filosófico, histórico, de maturidade.

Eu diria que Brahms também; e Beethoven também. Do que eu tenho ouvido ultimamente, eu não ouviria pela segunda vez. E eu gosto de linha melódica, sempre gostei. Não dá para fazer uma declaração de amor com uma série dodecafônica; parece mais que alguém está mandando o outro para aquele lugar. Eu tenho um projeto de compor um Réquiem, mas por causa daquela história do Mozart que acabou escrevendo um Réquiem para ele... Eu tenho escrito música com poucas notas.

RT: E a música popular e o Jazz?

Olivier Toni: Eu tenho duas posições com relação a isso. Primeiro é que a música popular pode ser sempre uma ponte para arejar a área erudita, como muitas vezes foi. De vez em quando eu fico ouvindo por aí o que está acontecendo na música popular e percebo que a música está voltando ao estilo recitativo – o que é fantástico.

O recitativo foi uma situação encontrada dentro da música de palco, importante para você fazer os personagens se moverem. No momento em que a personagem vai matar alguém, não dá para fazer isso dentro de uma ária. Então o recitativo é uma coisa muito atraente para mim. Eu acho que, assim como o caos que está dentro da linguagem artística hoje em dia está sem saída, na música popular também, porque o sistema que usa doze notas é que é o problema. E a música popular está mais presa ao sistema de doze notas do que a erudita, porque senão ela perde o contato com o povo.

RT: Mas não seria uma questão de macroestrutura socioeconômica? Quando a aristocracia cai, essa música cai também.

Olivier Toni: A verdade é que a música popular nunca existiu, porque a classe dominante nunca tomou conhecimento nem do povo nem daquilo que ele fazia. Você não tem um tratado de música popular ou de pintura popular do passado. A gente começa a ter alguma coisa

quando começa a Musicologia no fim do século XIX, e as pessoas que mexiam com as coisas do povo eram muito mal vistas:

– Qual é a tua agora, você gosta de Brahms e daquela batucada da tribo africana!

Na exposição de 1889, na França, os colonizados foram convidados a se apresentar e os compositores não sabiam o que fazer; estavam escrevendo aquelas coisas, perceberam que a música dos colonizados era muito parecida com a música que os europeus faziam há muitos séculos, antes do temperamento. A França ficou deslumbrada. A música nacional da Alemanha é a música clássica. Quem saiu um pouco disso foi o Carl Orff, mas ele não se elevou muito como compositor, não saiu muito daquilo, como o Bizet com *Carmen*.

Algumas famílias inglesas, no meio do século XVI, foram para os Estados Unidos, e esse país adotou o Evangelho com a maior rigidez. E os negros, subjugados às coisas dos brancos, cantavam as coisas da África nos meios religiosos que lhes eram impostos, e aí nasceu o jazz.

Você tem que harmonizar a música pentatônica de uma forma toda especial, porque não há sensíveis, e só o impressionismo foi capaz de harmonizá-las de uma forma adequada. E assim começa o jazz, acompanhando melodias africanas com harmonias debussyanas e ravelianas. Toda música popular hoje descende de alguma forma da pentatonalidade via Estados Unidos.

Você não tem dentro da música popular a influência do cromatismo alemão, wagneriano. O romantismo alemão não serviu para a música popular. O que a gente tem é uma música popular de origem negra que vem dos Estados Unidos. Ninguém toca música popular grega, do Vietnã, da China, nada. O Rock não admite modulações cromáticas; ele quer acordes que tenham origem na pentatonalidade.

Porém, no Brasil, isso não funcionou. O negro aqui não usou a pentatonalidade, e o nacionalismo brasileiro é todo impressionista. O Bartók – um compositor que eu adoro – é uma expressão grandiosa que uniu as duas tradições, a pentatonalidade e o cromatismo, de uma maneira muito particular. Para isso, ele usou a engenharia do ciclo das

quintas e da seção áurea. Todos caminharam para o impressionismo, e a tradição germânica afundou. Os alemães jamais aceitaram a música popular. Há pequenos disfarces como Brahms nas *Danças Húngaras*... A música popular anda muito bem quando ela se prende ao impressionismo e tem origem pentatônica.

Você já viu Debussy falar ou dar aula sobre como se compõe o *Prélude à l'après-midi d'un faune* ou *La mer*? No entanto, hoje, se você faz música popular, música de cinema, tem que recorrer ao impressionismo. Já o Schoenberg elaborou o sistema dele sem acrescentar nenhuma nota nova ao sistema pré-existente, e o que sobrou disso? Nada.

RT: E o que é essa música que ouvimos nas rádios, na televisão, na internet diariamente?

Olivier Toni: Se você prestar a atenção, é Ravel, é Puccini especialmente. Se você pega as 13^{as} paralelas de *La Bohème*, aquilo é bossa-nova.

RT: Mas há certo cromatismo em Tom Jobim.

Olivier Toni: Quando o compositor é bom e traz ideias novas, ele até introduz, mas introduzir não é aceitar. Eu estou tocando uma música do Guarneri que se chama *Angústia* e que está para ele como a *Ode Maçônica* está para Mozart. Na minha opinião, o grande compositor, quando utilizou dissonâncias para enriquecer uma composição, sempre fez melhor do que o dodecafonismo. O dodecafonismo devia ter usado consonâncias.

RT: O Alban Berg fez um pouco isso, né?

Olivier Toni: Sim, porque ele percebeu que não seria aceito. O *Wozzeck*, que é impressionante, você aceita no palco quase como aceita Puccini.

RT: Podemos falar mais sobre Bartók? A impressão que se tem é que ele fez um trabalho de uma dimensão muito maior do que pelo que é reconhecido, no século XX. Ele poderia ser considerado o Bach do século XX, já que sua obra abrange todos os gêneros?

Olivier Toni: Na *Sonata para dois pianos e percussão*, ele consegue romper a fronteira entre o piano e a percussão. A percussão começa a tocar piano, e o piano começa a percutir. Há três coisas que acontecem ali: a percussão, o piano e uma mistura dos dois que a gente não sabe se é piano ou percussão. Ele criou um ser hermafrodita, ou um terceiro sexo.

RT: E Brahms, que é um compositor que nem todo músico gosta?

Olivier Toni: Brahms encontrou um caminho para a variação. Nele, a variação e a música estão na imprescindibilidade do que acontece com os baixos. Se você olha os baixos na obra de Brahms, é um negócio divino. Você não vê pulos de baixo sem sentido. Em Brahms, o baixo, quando começa a se mover, canta mais do que a linha melódica. Ele percebeu que o alicerce de toda música está no baixo, que é a série harmônica. E ele emprega certos intervalos que os compositores sempre evitaram como, por exemplo, o tritono. Como ele gosta do tritono e da falsa relação com o tritono! (cantarola o tema do primeiro movimento da terceira sinfonia)

RT: E o tema do primeiro movimento da *Quarta*, que parece uma valsa, mas não é?

Olivier Toni: É um movimento em que os regentes ficam com medo de fazer em três, sem querer. Se fazem em quatro, quebra tudo, e, se fazem em dois, a mão não sabe o que fazer (cantarola). Eu queria saber como um jovem hoje pode gostar de Brahms...

RT: E não é uma unanimidade. Muito melômano não gosta de Brahms. E ele nunca escreveu ópera.

Olivier Toni: Quem se saiu incrivelmente bem foi o Verdi, que tem duas coisas que não são óperas, o *Requiem* e a *Ave Maria* da escala enigmática.



Olivier Toni: O Faria Lima um dia me chamou no Teatro Municipal e me perguntou se era necessário um órgão lá. Eu disse:

– Eu sou suspeito para falar, mas a gente tem feito tudo com um órgão eletrônico que tem lá que é uma coisa horrível.

Ai, ele me disse:

– E o que que tem nos outros lugares de concerto no resto do mundo?

– Tem órgão de tubo – eu disse.

– Você sabe quanto custa? Eu vou comprar o órgão.

Noutra ocasião, ele estava em reunião com os donos de escolas de música privadas, protestando contra a Escola Municipal de Música. Ele me chamou; eu cheguei lá, os vi saindo e ele, da porta, dizendo:

– “Enquanto eu for prefeito, eu acabo com o ensino privado da música em São Paulo!

Quando entro, o que vejo lá dentro? Toda a orquestra dentro do gabinete, e ele levando biscoitos para eles, Toddy, Guaraná. Pena que não há mais esse tipo de coisa e, nas vezes em que era para acontecer, não aconteceu. Uma vez, eu engoli a saliva com o Cláudio Cruz, que estava regendo em Ribeirão Preto. O presidente Lula esteve lá porque foi convidado pelo Palocci. Eu pensei: o presidente está aqui, por que não pedir a obrigatoriedade do ensino da música em todas as escolas?! Ele diria “sim!”, com todo mundo ouvindo. Você tá percebendo, em todas as oportunidades, eu pensei: É agora!, mas outros perdem a oportunidade ou porque são imbecis, ou porque não estão pensando no que isso pode resultar para a música. É preciso que uma situação apareça, e eu nunca deixei escapar.

Você não me perguntou uma coisa: onde está o processo da criação da Orquestra da USP. Se estivesse comigo, todo mundo estaria vendo. Deve estar em algum arquivo morto lá na reitoria. Vale a pena ver os depoimentos e as assinaturas.

RT: E o Festival de Prados?

Olivier Toni: Prados pareceu uma coisa igual às outras, mas foi numa intenção até meio inocente de dar aulas para uma população que era simpática à atividade musical e pelo seu passado. Faz trinta anos que eu faço Prados. Se me perguntassem se eu gostaria de ficar durante trinta anos num único lugar, eu diria que não. Uma coisa tão pequenininha e tão fácil, nada de gigantesco como as bienais lá do departamento, aquilo era uma loucura. Todos os que foram para Prados – tanto os que já eram alguma coisa como os que ainda não eram – ficaram, e Prados concentrou as mentes em torno de alguma coisa.

Nós tocamos lá coisas que o pessoal nunca tinha ouvido, e nunca ninguém tinha feito isso – reunir pessoas num lugar em que todos estavam tão à vontade, sem agressão, sem violência nenhuma. Quer dizer, foi uma coisa muito diferente daqueles festivais que você traz uma porção de gente, professores de fora, aquela coisa.

Um dia eu resolvi dar uma volta no sul de Minas. Eu conheci o [Curt] Lange, que tinha encontrado muitas obras lá em Mariana, em Diamantina. Era férias, e eu estava com a Maria Helena e uns dois alunos. Eu gosto muito de montanha, de rio e de tranquilidade, você fica envolvido ali, e eu fiquei encantado com os lugares que fui. Fomos parar em São João Del Rey. Passamos pela Matriz, e tinha um padre, um Monsenhor, e perguntamos se havia música antiga na igreja. Ele disse que devíamos falar com o Maestro Pedro, que era uma simpatia, um homem sério, dentista, morava numa casinha tranquila lá, e me recebeu tão bem; começamos a conversar de música, e ele perguntou se a gente queria conhecer a sede da Sociedade de Concertos Sinfônicos.

Entramos, tinha um pequeno auditório, instrumento que não acabava mais – mais para banda do que para orquestra. Ele me mostrou um armário e disse:

– Aqui tem tudo que você quiser imaginar. – Aí, eu que acendi, né. Ali tinha Verdi, Rossini, Carlos Gomes, aquelas coisas que se vendia muito na Casa Bevilacqua, na Casa Vitale, em adaptações das mais curiosas. Eu perguntei:

– E aquelas obras antigas?

— Aquelas que o professor Lange procurava... já ouviu falar? Olha, eu não quero mais que ele entre aqui!

Ai, eu comecei a esquentar e falei: — Por quê?

— Eu vou contar, mas agora o senhor quer ver? Então eu vou chamar o Aluísio, que é um escriba sensacional.

Aquele que sabe mais que o advogado e que o juiz, no tribunal. Subimos uma ruazinha e chegamos na sede da Lira Sanjoanense; não era a sociedade de concertos. Lá tinha Lobo de Mesquita, José Maria Xavier...

— O Lange veio aqui, não levou nada, mas eu não quero mais que ele entre aqui. — Na realidade, o Lange mexeu em tudo ali. A Lira foi fundada em 1768. Eu fui uma vez lá com a Orquestra de Câmara, e fizemos a *Missa em Fá* do Lobo de Mesquita na Igreja do Carmo, em São João. Eu fiz muita amizade com o Aluísio. Outra vez eu fui com a Claudia, a Flávia, o Alex - que foi aluno da Geografia e era muito interessado -, uma turma enorme, e eu levei o equipamento de microfilme e copiei um monte de coisa lá, com a ajuda do Aluísio.

A sociedade cuidava daquele patrimônio porque era de todos, e tem música ali desde 1770-80. Ai ele me mostrou uma partitura de dentro de uma caixa de papelão, *Messa di Gloria*, de Gioacchino Rossini, original!

Teve um embaixador do Brasil, em Paris, que era de São João Del Rey e muito amigo de Rossini. Possivelmente essa partitura foi presenteada a ele. O Régis Duprat me disse que o material da *Messa* está no Museu da Inconfidência, então é provável que ela tenha mesmo sido tocada aqui. Eu nunca fui além disso. Há duas gravações dessa *Messa*; parece que ninguém nunca mais a tocou.

Então o Aluísio me perguntou se eu não queria ver outros arquivos e me levou a Prados, a 40 minutos de São João Del Rey, por uma estrada de terra, dizendo que ali era a capital da música, de uns 5 mil habitantes, e que eu precisava conhecer o Ademar [Campos Filho]. Chegando lá, ele me apresentou as duas filhas dele,

a mãe, o pai, uma tia dele que tocava flauta, outra que tocava um pouco de violino. A mãe tocava violino e o pai violoncelo – tudo extremamente simpático e familiar. Chegamos às 16h e ficamos até 23:30h. Eu fiquei microfilmando e, de vez em quando, vinha um suco de laranja, um café, um copo de leite. O Ademar abriu uma sala que tinha uma mesa enorme lotada de leite, doce, queijo, bolinho etc., e nos convidou a entrar.

Isso foi no período de férias – acho que era janeiro, um calor danado –, por volta de 1975, porque voltamos em 1977 para tocar a *Missa em Fá*, no bicentenário da Lira Ceciliana. Ficamos hospedados na pensão da Augusta, mas todo mundo ficava na casa do Ademar, até tarde. Eu perguntei para o Ademar o que ele achava da ideia de nas férias, digamos em julho, fazer um curso para os alunos de lá. Naquela época ninguém tinha dinheiro para nada; agora a Fapesp [Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo] ajuda com 10, 13 mil reais:

– Você arruma algum lugar para gente dormir; o departamento paga o almoço e o café da manhã para os alunos.

E assim montamos o primeiro festival, em 1977 – está completando 30 anos agora em junho. Levei muitos alunos, o Renato [Kutner], o Rogério [Costa], o Lutero [Rodrigues].

No começo ia pouca gente; o pessoal da Lira embalou. Eu levava material da Orquestra de Câmara que foi doado para a USP, que tem muita coisa dos mineiros. Tem o *Te Deum*, do Lobo de Mesquita, que vale a pena fazer, é muito bonito. Depois, a Fapesp começou a ajudar e ajudou até o ano passado. Um dos prefeitos deu um piano Essenfelder de armário, que está no palco da Lira, e que a gente usa muito lá.

Os Festivais levaram gente excelente para lá, alguns bastante conhecidos, e jovens também que se uniram em torno da importância do Festival. Demos aula para muita gente, e muitos entraram na escola de música da Federal de Belo Horizonte. O filho do Ademar continua o trabalho do pai, é ele que faz a banda e tudo. A cidade adora isso. A Orquestra de Câmara doou um cravo, tipo espineta, para a gente fazer o barroco lá.

Hoje em dia, escrevem-se artigos sobre esses arquivos que eu encontrei em Piranga, Ayruoca e Itabira, e ninguém cita que eu estive lá antes e organizei tudo nos arquivos, com o nariz sangrando, porque é impressionante o que sai ali daqueles papéis.

RT: Fala um pouco sobre a razão de ser músico.

Olivier Toni: A gente não faz música; a gente faz uma música. A música que praticamos hoje é o resultado da dominação de uma cultura – a europeia – sobre os outros povos. Um dia a Cleofe [Person de Mattos] me pediu para lhe mostrar a partitura do *Recitativo e Ária* que há no IEB. Não é original, mas uma cópia muito bem-feita, da Coleção “Alberto Lamego”. Fomos lá e vimos vários arquivos, inclusive um de 1540, um relato em que se dizia que os indiozinhos subiram no palco e cantaram um gregoriano. A Cleofe ficou maravilhada, e eu disse:

– Que horror! Em vez de respeitarem a pentatonalidade deles, eles os obrigam a cantar gregoriano!

E ela não entendeu. Acontece que os meninos índios e seus descendentes foram esmagados em sua cultura musical, como o foram também os povos escravizados, sendo obrigados a deixar tudo de lado e aceitar o dó-rê-mi-fá-sol-lá-si-dó, especialmente dominante e tônica.

O Edmond Costère, em seu livro *Mort et transfiguration de l’harmonie*, diz que o sistema tonal, por si só, justificaria toda a civilização europeia. Mas, pera aí, colonizando. Se o exército romano não tivesse invadido a Palestina, nós não estaríamos aqui.

As pessoas vivem hoje em função do que diz a televisão, mas naquele momento só existia uma coisa que podia unir a todos em uma única religião. Mas os sábios, escondidos nos mosteiros, começaram a perceber que se pode fazer mais coisas com esse material. Por que só paralelismo? E assim começaram os movimentos contrários, oblíquos. O instrumento de teclado é hoje a CIA, a KGB do sistema tonal.

O temperamento é um *puzzle* numa moldura em que você combina as peças, mas não sai da moldura. O próprio dodecafonismo de Schoenberg é a apologia do sistema tonal, você não tem notas

novas. As notas que já estavam direcionadas pela cultura agora não precisam mais ser direcionadas, mas qual a novidade disso? Bach, no *Cravo bem temperado*, mostrou até onde pode ir o temperamento e, ao mesmo tempo, onde vai acabar a nossa civilização. Ele mostrou onde começa e também o seu esgotamento. O *Cravo bem temperado* está para a música como o *Discours de la méthode* [Discurso sobre o método] está para a filosofia do ocidente. Jamais a Alemanha aceitaria Descartes. Lá eles pensam: “preciso saber se papai fazia assim, porque eu preciso fazer o que papai me disse”. Já Descartes não: “eu preciso examinar o que papai me disse”.

A fuga, depois de Bach, paralisa a composição, principalmente no teatro, a não ser em Verdi – coisa magnífica –, que compõe uma fuga no final de *Falstaff*, em “Tutto nel mondo è burla”. Nunca ninguém tinha conseguido imaginar uma fuga em ópera. O dodecafonismo é uma conquista da música germânica. Eu tenho medo de gostar de Wagner, de tão bom compositor que ele é. Ele jamais serviu para a música popular, porque a movimentação, a sistemática renovação do encadeamento não pode se prestar para uma música cuja essência é ser estática, não se mover.

O Bartók foi o compositor que conseguiu sintetizar a música alemã e o impressionismo francês. O Fauré é um impressionista com saudade da música popular francesa, as valsas de salão. O seu *Requiem* tem muito da música de salão francesa da alta burguesia. A música alemã não leva ao devaneio como a francesa. Parece que ela diz assim: “no final, você diz o que pensa”. Enquanto que a francesa é um coquetel – não é beber vinho ou cerveja –, a cada momento ela quer que as pessoas se lembrem, é interativa; é ver como fica uma uva, uma cereja, um pouco de pimenta dentro da aguardente.

RT: Você, talvez porque veio da Filosofia, tem um embasamento bibliográfico diferenciado.

Olivier Toni: Leia o livro do Leopold Mozart sobre o violino e a música. Ele era um homem instruído, e eu tenho certeza de que ele sabia o que era aquela música que ele estava fazendo. Tanto é que ele colocou a visão que ele tinha para o filho.

RT: Possivelmente o maior educador musical da história...

Olivier Toni: Sem dúvida nenhuma!

RT: Qual foi tua formação literária? O que você leu?

Olivier Toni: Para falar a verdade, eu li tudo aquilo que me caiu na mão, ou que eu percebia que era necessário que eu lesse, mas eu li muito mais assunto ligado à política do que assunto literário puro. Sempre me interessei por tudo que se refere à história e à evolução da humanidade, e é aí que eu encontro a música e nunca saio dela. A última coisa que eu li foi aquela coisa grotesca, *O Anticristo*, de Nietzsche. Ri muito na frase que tem lá: “Abaixo Roma e apoiemos o Islamismo”, isso em 1848!

Eu li quase tudo de Shakespeare, adoro Shakespeare! Ele tem uma coisa que me toca muito de perto, porque se interessou pelos problemas do homem, como eu também. A obra dele é tão planejada que parece Mozart. Se você ouve do *KV 1* até *Don Giovanni* ou o *Requiem*, você vê uma coerência enorme! Claro que há um desenvolvimento enorme, mas é o mesmo Mozart criança e adulto; dá a impressão que ele planejou a evolução. O Shakespeare planeja todos os momentos de uma obra, sempre em torno dos problemas do homem. Quem hoje escreve um romance ou faz um filme sobre o amor, sem esbarrar em *Romeu e Julieta*?! Onde existe a vingança e o ciúme tão estampado como em *Otelo*?!

RT: Jorge Luís Borges também fala isso, que Shakespeare já escreveu sobre tudo que se refere à psicologia humana.

Olivier Toni: Eu sou músico, convivi muito com os músicos, precisei sempre deles, sempre levando muito a sério o que a gente faz. Quando eu tive problemas com os cônjuges dos músicos com quem trabalhei, isso é *Macbeth*! Shakespeare está presente em tudo na nossa vida. Em *Júlio César*, como você consegue iludir o povo, nos dois discursos de Marco Antônio e Brutus, cada um explicando a morte de César, e o povo aplaude os dois. E aquela frase, que nunca é citada inteira:

— Até tu Brutus, então que morra César!

O que eu vivi isso! Gente que nunca mais falou comigo, sem que eu soubesse por quê; aqueles que me trataram mal – eu nunca tratei mal ninguém... é a ingratidão total.

RT: Você é uma pessoa extremamente educada, fina até. De onde vem isso?

Olivier Toni: Quando eu falo um palavrão, é como ator. Vem da minha mãe. Ela foi de classe-média pobre, filha de oficial do exército francês que ficou amargurado com o processo Dreyfus, deixou o exército francês e veio para cá, com a mulher e o filho. Meu avô, Charles Maillet, era maçom, e a maçonaria certamente o ajudou muito. Ele foi dar aulas no Colégio São Bento e no Mackenzie, de francês, latim, grego e matemática, fundou o primeiro jornal francês no Brasil e participou da criação da Aliança Francesa.

Minha mãe, Madeleine, acabou gostando de música e começou a estudar violino, com uma bolsa, no Conservatório Dramático e Musical. Ela chegou a tocar uns caprichos de Paganini. O Torquato Amore arrumou-lhe um violino, e ela terminou o conservatório poucos anos antes de eu nascer. Estudou também com o Savino de Benedictis. Quando eu nasci, meu pai foi para os Estados Unidos, aparentemente com a intenção de não voltar mais. Minha mãe foi sozinha aos Estados Unidos buscá-lo. Casaram cinco anos depois que eu nasci, e ele nunca mais saiu de casa. Ele tinha estudado técnicas de azulejos e refratários isoladores, ladrilhos e porcelana.

RT: Você é muito ligado em ópera, né?

Olivier Toni: Acho que a ópera começa com o *Orfeo* de Monteverdi e termina com *Turandot*, de Puccini.

RT: E *Wozzeck*?

Olivier Toni: Eu digo sempre que tem um *Wozzeck*, que está muito próximo de *Turandot*, que pode perturbar a minha afirmação. Mas o *Wozzeck*, além de ser ópera, é um enorme poema sinfônico e um manancial de música pura ao mesmo tempo, tudo transformado em ópera. Ele usou formas musicais dentro da ópera que raramente um

compositor se atreveu a fazer, nem Mozart. Porque a forma é a antinomia da ópera. Verdi deu uma escapada triunfal; ele incomodou os grandes músicos de sua época. Na maior simplicidade, no maior caipirismo, ele provocou os músicos, sem falar nada, deu um chute na b***** de alguns com a maior tranquilidade e sem a menor intenção. Veja por exemplo a *Missa de Requiem*...

RT: Mas aquilo é muito ópera também, não?

Olivier Toni: Assim como você pode dizer que *Eine kleine Nachtmusik* é parte de uma ópera de Mozart (improvisando sobre a melodia de Mozart):



Aliás, eu traduzi aquele poema final de Vitor Hugo, em *Les Misérables* – que maravilha aquilo! –, “L’herbe cache et la pluie efface”. Eu gravei isso com a RTC, a inscrição no túmulo sempre sobre a nota Sol, os barulhos orquestrais; eu usei uma sequência de duas quintas. Eu precisava encontrar um mecanismo que funcionasse como elemento básico da peça. É um efeito sonoro, mais do que uma dissonância. A música, como dizia Stravinsky, não quer dizer nada, mas quando você especifica o que você quer que ela diga, ela diz muito mais do que você imagina. O “estranho” é que deve funcionar na música. Quando a dissonância é estranha, é incrível. Se não, fica igual a uma batata dentro de um saco de batata. Eu pelo menos ponho uma batata roxa, vermelha.

Verdi nunca se preocupou em fazer música pura, mas colocou uma fuga no final do *Falstaff* que ninguém até aquele momento tinha imaginado fazer, que começa com a frase “Tutto nel mondo è burla” – é emocionante! Colocar uma fuga justo no momento em que diz que tudo é igual. O Stravinsky dizia que o “La donna è mobile” valia mais do que toda a *Tetralogia* junta.

RT: O compositor de ópera seria de uma “raça” diferente?

Olivier Toni: Em primeiro lugar, precisa adorar o palco; tem que gostar de ária. O compositor de ópera não pode fazer alguma coisa que ninguém memorize, não pode fazer ópera só de recitativos.

RT: Fala mais do Puccini.

Olivier Toni: O Puccini é um caso muito estranho na música da Itália. É um acontecimento assim quase que inexplicável, porque a música italiana nunca se preocupou muito com o que os outros faziam. O mesmo para Monteverdi, Gesualdo e o Vivaldi que Bach gostava tanto. Vivaldi nunca se incomodou com o que pensavam dele. Você já imaginou um cara escrever mais de vinte concertos para fagote! Ainda bem que eu nunca me preocupei em tocar nenhum deles... O Dallapiccola dizia que ele escreveu 700 vezes a mesma música.

Puccini se preocupou incrivelmente com o que faziam os outros e com o avanço da música. Aquelas quintas paralelas do início do terceiro ato de *La Bohème* são anteriores ao *Prélude à l'après-midi d'un faune*. A música da *Bohème* já é impressionismo. A *Tosca* e depois *Turandot* já estão além do impressionismo, de modo que o Puccini estava preocupado com o que os outros compositores faziam. Em *Turandot*, ele estava preocupado com o que Stravinsky tinha feito. Ele foi convidado pela esposa do Schoenberg a assistir o *Pierrot lunaire*; parece que gostou e teria dito que havia uma pessoa que não parava de falar enquanto os músicos tocavam...

RT: Mas a Segunda Escola de Viena foi muito defendida no Departamento de Música da ECA nos anos 1980...

Olivier Toni: Mas me perdoe, hoje talvez seja a primeira vez na minha vida que eu falo isso: havia muita briga comigo nessa época justamente porque eu nunca entrei nisso, mas nunca critiquei nem enchi o saco de ninguém. Veja, por exemplo, o manifesto "Música Viva" – eu regi obras deles, mas eu não queria entrar no manifesto, eu estava pensando em outras coisas. Tudo isso passou, e eu continuo o mesmo. O Willy dizia que se o Hegel estivesse vivo e conhecesse o Toni, ele não teria inventado a dialética. Eu procuro me manter coerente, mas eu mudo também. Se você vê as músicas que eu escrevo, eu sempre mudo.

RT: E Stravinsky?

Olivier Toni: Eu posso pensar que ele não tenha conseguido ultrapassar o momento da *Sagração da primavera*. Duas coisas são eternas: a repetição, que é o próprio universo; e a outra coisa é o rondó – você veja quantas vezes a gente volta ao mesmo assunto, que é o casamento da repetição com a diferença. A gente tem o *Boléro* de Ravel e uma sinfonia de Brahms.

Sobre o entrevistado

Leia biografia do entrevistado nas pp. 137-139.