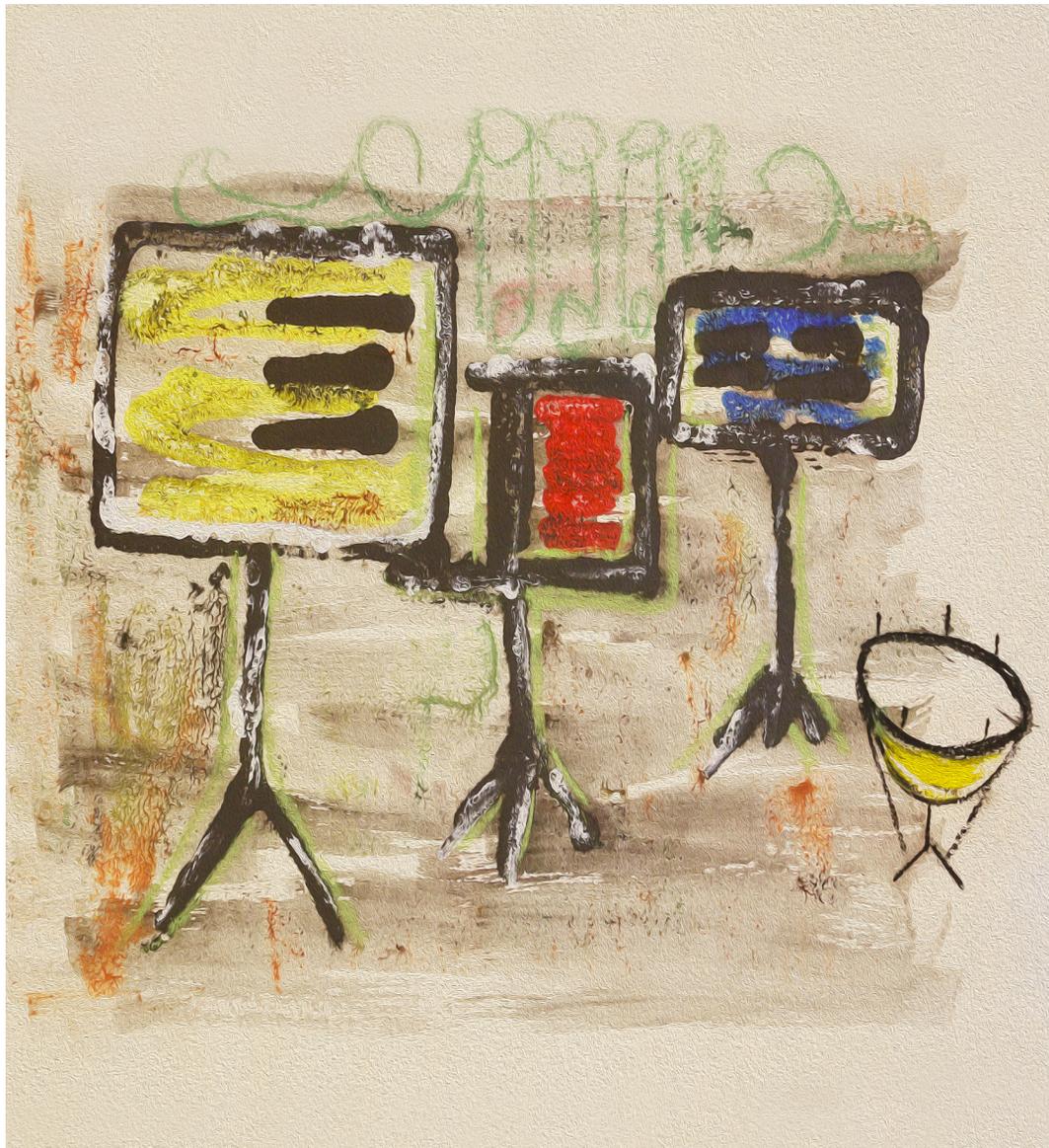




Revista da Tulha

2017 · JUL-DEZ · VOLUME 3 · NÚMERO 2 · ISSN 2447-7117





Revista da Tulha

Revista acadêmica de música

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Prof. Dr. Marco Antonio Zago
REITOR

Prof. Dr. Vahan Agopyan
VICE-REITOR

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE RIBEIRÃO PRETO

Prof. Dr. Pietro Ciancaglini
DIRETOR

Prof. Dr. Marcelo Mulato
VICE-DIRETOR

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro
CHEFE

Prof. Dr. Fernando Crespo Corvisier
VICE-CHEFE

NÚCLEO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS DA PERFORMANCE EM MÚSICA (NAP-CIPEM)

Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi
COORDENADOR

REVISTA DA TULHA

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro
EDITOR-CHEFE

Luís Alberto Garcia Cipriano
PROJETO GRÁFICO

Robson Santos | Tikinê
DIAGRAMAÇÃO E ARTE FINAL

LOGOTIPO: Ana Carla Vannucchi - "Arabesco" (2015)

FOTO DA CAPA: André Estevão ("Intervalo", Aquarela de Olivier Toni).

REVISTA DA TULHA

Revista do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM)
do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras
de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo.

Revista da Tulha
Ribeirão Preto, Volume 3, Número 2, 2017
ISSN 2447-7117 (versão *online*)



EDITOR-CHEFE

Marcos Câmara de Castro

COMISSÃO EDITORIAL

Fátima Monteiro Corvisier (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), José Marcelino de Rezende Pinto (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Livio Tragtenberg (Compositor, Editora Perspectiva), Lucas Eduardo da Silva Galon (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), Marcos Câmara de Castro (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Rubens Russomanno Ricciardi (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Rudolf Schalenmüller (Instituto de Ensino Brasil-Alemanha), Sílvia Berg (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Sueli Mara Ferreira (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo) e Teise de Oliveira Guaranha Garcia (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo).

CONSELHO CIENTÍFICO

Acácio Tadeu Piedade (Universidade do Estado de Santa Catarina), Alexandre da Silva Costa (Universidade Federal Fluminense), Anaís Fléchet (Université de Versailles Saint-Quentin-CHCSC), Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo (Universidade do Estado de Santa Catarina), Didier Francfort (Université de Lorraine-IHCBG), Dorothea Hofmann (Hochschule für Musik und Theater München), Georgina Born (University of Oxford), Guilherme Bernstein (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Isabel Nogueira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Jorge Antunes (Universidade de Brasília), Livio Tragtenberg (Compositor, Editora Perspectiva), Maria Alice Volpe (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Marisa Fonterrada (Universidade Estadual Paulista), Martha Tupinambá de Ulhôa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Nicholas Cook (University of Cambridge), Paulo Costa Lima (Universidade Federal da Bahia), Pedro Paulo Funari (Universidade Estadual de Campinas), Pierre-Michel Menger (Collège de France), Rodrigo Ribeiro Paziani (Universidade Estadual do Oeste do Paraná), Sonia Regina Albano de Lima (Universidade Estadual Paulista) e Stephen Hartke (Oberlin College, EUA).

BIBLIOTECÁRIA

Teresinha das Graças Coletta (Universidade de São Paulo)

EDITORA ASSOCIADA

Profa. Dra. Dorothea Hofmann (Hochschule für Musik und Theater München)

EDITOR DE ALEMÃO

Profa. Dra. Dorothea Hofmann (Hochschule für Musik und Theater München)

Consul Honorário Rudolf Schalenmüller (IEBA)

EDITOR DE FRANCÊS

Prof. Geraldo Magela

EDITOR DE LAYOUT

Luís Alberto Garcia Cipriano

EQUIPE DE APOIO

André Estevão, Daniel Mesquita de Moraes, Eliana das Neves Araujo, José Gustavo Julião de Camargo, Lucinéia Martins Levandosqui, Luiz Aparecido dos Santos, Sonia Regina de Oliveira, Tiago Araújo e Waldyr Ferverça.

FICHA CATALOGRÁFICA

Revista da Tulha / Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. v. 3, n. 2 (jul/dez 2017), Ribeirão Preto, SP: o Departamento, 2017 – Semestral.

ISSN 2447-7117 (*versão online*)

1. Poética musical. 2. Práxis musical. 3. Teoria musical. II. Título.

Revista da Tulha, Bloco 29 Tulha, Departamento de Música
Rua Mário de Andrade, Monte Alegre, Ribeirão Preto - SP, 14040-901
Telefones: +55 (16) 3315-9060 e +55 (16) 3315-3136

SUMÁRIO

- 8 EDITORIAL
- 9 PIANO PERFORMANCE: MUSIC COMMUNICATION AND THE PERFORMER-AUDIENCE SHARED EXPERIENCE
Barbara James
- 36 RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE OS PROCESSOS EDUCATIVOS DE UMA OFICINA DE PIANO EM GRUPO PARA CRIANÇAS
Bianca Viana Monteiro da Silva & Simone Gorete Machado
- 47 FLORÊNCIO JOSÉ FERREIRA COUTINHO: UM COMPOSITOR DOS TEMPOS COLONIAIS
Fernando Emboaba de Camargo
- 75 EXEMPLOS DE FIGURAS RETÓRICAS NO *1ª RESPONSÓRIO DAS MATINAS E ENCOMENDAÇÃO DE DEFUNTOS*, DE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA
Elizl Almeida Soares
- 95 A ATUAÇÃO DE ALMIRANTE E PIXINGUINHA NA CONDUÇÃO DO PROGRAMA RADIOFÔNICO *O PESSOAL DA VELHA GUARDA (1947-1952): ESCOLHA DE REPERTÓRIO E ARRANJOS PARA ORQUESTRA POPULAR*
Ana Lúcia Fontenele
- 120 A IDEOLOGIA DO CÂNONE E A MORTE DA CRIATIVIDADE
Alexandre Guilherme Montes Silva
- 127 VILLA-LOBOS: MÚSICA ERUDITA BRASILEIRA COMO CÂNONE REGIONAL EM RELAÇÃO À MÚSICA NATIVA
Nicolás Ramirez Salaberry
- 137 BIOGRAFIA DE OLIVIER TONI
Rubens Russomanno Ricciardi
- 140 OLIVIER TONI E A SORTE DE TER SIDO SEU AMIGO
Enio Squeff

- 147 CRÔNICAS DE FIM DE VIAGEM: UM DIÁRIO MÍNIMO PARA OLIVIER TONI**
Lucas Eduardo da Silva Galon
- 157 DEPOIMENTO EXCLUSIVO DE CLAUDIA TONI À RT**
Claudia Toni
- 159 ENTREVISTA - "PELO BEM OU PELO MAL, ATÉ QUE EU AJUDEI BASTANTE GENTE, NÉ?"**
Marcelo Toni
- 165 ENTREVISTA - "ELE MILITOU NO SONHO DE VER OS MÚSICOS ENGAJADOS POLITICAMENTE"**
Flávia Toni
- 169 ENTREVISTA - "NA MINHA PROFISSÃO, EU DIVIDO COM OS OUTROS, NÃO FAÇO NADA SOZINHO"**
Olivier Toni

EDITORIAL

Este número homenageia Olivier Toni, um ano depois de seu falecimento. Para tanto, convidamos Enio Squeff, jornalista e artista plástico, que acompanhou boa parte de sua carreira, e Lucas Galon, um de seus últimos alunos, para testemunharem algumas de suas experiências com o principal apoiador do Departamento de Música de Ribeirão Preto. Seguem entrevistas exclusivas com seus filhos Flávia e Marcelo, uma entrevista inédita com o próprio Toni, realizada em 2007, e um depoimento exclusivo de Claudia, sua filha mais velha, à RT.

Nossa convidada, Barbara James, abre a seção de artigos explorando e analisando os diferentes elementos de desempenho que moldam a comunicação da música e transmitem sua expressividade, e os recursos que afetam os observadores.

Bianca Silva traz o relato sobre uma experiência de laboratório de piano em grupo, uma disciplina que vem crescendo no campo da educação musical, com benefícios inegáveis à percepção, à musicalização e às habilidades funcionais.

Florêncio Coutinho e Pe. José Maurício são dois compositores coloniais brasileiros estudados nos trabalhos de Camargo e Soares.

Duas comunicações abordam a questão do cânone sob diferentes pontos de vista, envolvendo estudos sobre uma oposição entre capitalismo e criatividade (Alexandre Silva) e sobre as possíveis relações entre o cânone ocidental e a música clássica brasileira, levando em conta o pensamento de Villa-Lobos (Nicolás Salaberry).

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro

Editor-gerente

PIANO PERFORMANCE: MUSIC COMMUNICATION AND THE PERFORMER-AUDIENCE SHARED EXPERIENCE

APRESENTAÇÃO DE PIANO: COMUNICAÇÃO MUSICAL E A EXPERIÊNCIA PARTILHADA ENTRE O MÚSICO E O PÚBLICO

Barbara James
University of Queensland, Australia
barbara.james.phd@gmail.com

Abstract

Music is powerful as a social mode, and a music performance offers a compelling means of communication which reveals aspects of the performer's personality and musicianship. A pianist's creative imagination is the key driver giving music its emotional appeal, with the performance built on the score interpretation, which involves a fluid concept, so that each performer can offer a distinctive rendition. The soundtrack involves continuous interaction with the music, with musicians evaluating the quality and fit of the sounds with the dramatic concept of the score. The playing actions generating the sounds communicates the music's structural and emotional features, with these actions increasing in amplitude with the pianist's increasing skill and connection with the music. Although the aural aspect was previously considered core to the domain of music, the visual information also influences the observers' perception of the music's expressive intent, and this is important particularly for music-naïve audience members. The presence of observers during a performance provides a motivating factor for musicians, affecting the amplitude and intensity of movements which, in turn, increase the audience engagement with the playing. At this level of performance, skilled musicians sense the playing movements as intrinsically rewarding, and undergo a state of effortless attention and high arousal which generates in them a subjective state of optimal experience. Sensing the musician's connection with the music engages the attention of audience members, forging a bond between them which results in neural activity in the same brain regions of both, enabling a sharing of

the affective experience. Successful performance communication involves the performer capturing the imagination of an audience, and this review explores the different performance elements shaping the communication of music and conveying the music's expressivity, and the features that affect observers and enhance their enjoyment of the music. The review concludes with an examination of the performance appraisal process.

Keywords: music communication; creative imagination; shared affective experience; aesthetic appreciation; mirror neuron system.

Resumo

A música é um poderoso mecanismo social, e uma apresentação musical é um atraente meio de comunicação que revela aspectos da personalidade e musicalidade do artista. A imaginação criativa de um pianista é essencial para dar apelo emocional à música, com a apresentação sendo construída a partir de sua interpretação, o que envolve um conceito flexível, para que cada artista possa oferecer uma interpretação distinta. A trilha sonora envolve interação contínua com a música, com os músicos avaliando a qualidade e o ajuste dos sons ao conceito dramático da partitura. Os sons gerados pelas ações realizadas enquanto a música é tocada comunicam suas características estruturais e emocionais, aumentando a amplitude dessas ações ao passo em que a habilidade e a conexão do pianista com a música aumentam. Embora o aspecto aural fora anteriormente considerado fundamental para o domínio da música, a informação visual também influencia a percepção dos observadores sobre as intenções expressivas da mesma, e isto é importante especialmente para públicos mais ingênuos. A presença de observadores durante uma performance é uma motivação para os músicos, afetando a amplitude e intensidade dos movimentos que, por sua vez, aumentam o engajamento do público com a apresentação. Neste nível de apresentação, músicos qualificados sentem uma gratidão intrínseca enquanto tocam, entrando em um estado de atenção sem qualquer esforço e grande excitação, o que gera um estado subjetivo de experiência ideal. Sentir a conexão do artista com a música envolve

a atenção da plateia, forjando um laço que resulta na atividade neural nas mesmas regiões cerebrais de ambos e permitindo uma partilha da experiência afetiva. Comunicação do desempenho bem-sucedido implica na captura da imaginação da plateia pelo artista, e esta análise explora os diferentes elementos da apresentação, dando forma à comunicação e transportando a expressividade da música e as características que afetam os observadores e melhoram sua apreciação da performance. O estudo conclui com uma análise do processo de avaliação da apresentação.

Palavras-chave: comunicação musical; imaginação criativa; experiência afetiva compartilhada; apreciação estética; sistema de neurônios-espelho.

Introduction

Music, with its potential to convey emotion, influence mood, and induce observers to move to its rhythm, offers a reason for both producing and listening to it, in addition to fulfilling a basic social need for communication with others (AMODIO; FRITH, 2006). A musical performance offers a compelling opportunity for people to unite with others with whom the experience is shared, as the sharing of such experience is the essential ingredient for social and emotional interaction (KOELSCH, 2014). Accordingly, musicians should focus on how to involve observers, so they comprehend and appreciate the unfolding musical text, making it important to consider what audiences value in a musical presentation. A successful performance means engaging the emotional faculties of observers because a primary goal for performers is to create an affective resonance with their audience (VAN DER SCHYFF, 2013). A vital feature of music's appeal is that, although the pianist's movements provide the initial impetus for the music from the production of the first musical sounds, each affects the other, instigating a symbiotic relationship between the two that allows for flexibility and spontaneity in the pianist's response to the unfolding soundscape.

A pianist's potential for imaginative and innovative thinking gives music its aesthetic appeal and, combined with his/her relationship with the piano and understanding of its dynamics, enables the shaping of

the soundscape to match the music's mood and emotional texture. The score's structural features and expressive content generate the warmth and character that makes the musical experience enjoyable while evoking heightened emotions in performers and promoting a sense of the pianist's connection with the music, which resonates with the audience (OVERY; MOLNAR-SZAKACS, 2009). With increased exposure to the score, the musician's insight into the imaginative opportunities in the notation expands and the interpretation adapts, so that music is not ever a static entity but rather a creation that unfolds in time. In this changing environment, pianists respond to variations in the underlying themes so, as well as producing the playing technique, they control the character of the narrative as it adapts to keep its creative focus (BRATTICO; PEARCE, 2013). The dynamic relationship between the performance elements is so appealing in the music because it adds to the spontaneity to the performance. Interestingly, both Chopin and Liszt were concerned with the performance aesthetics and held that playing should have a 'spontaneous and almost improvisatory character, delivered by a playing style with no stiffness or overt tension' (GERIG, 1974, p. 180).

A musical performance is, above all, an interactive and participatory medium with both performer and audience actively engaged in listening and reacting to the flow of musical sounds and to the pianist's movements. Moreover, audiences generally anticipate a distinctive event (CLARKE, 2006), and performers incorporate their expressive originality into the interpretation through their timing and intensity patterns, articulation, pedaling, and overall sound quality (GINGRAS et al., 2011; REPP, 1992). These last decades have yielded valuable research on the different facets of performance communication, and they are examined in this review from a bilateral perspective of how performers present the structural and emotional information which provide the basis for the music; and what it is about the communication that helps observers to perceive the significance of the musical text, so they can mentally participate in it and enjoy the performance (CHRISTENSEN et al., 2014). These issues provide the backdrop for an exploration of how: the auditory and visual information blend together to influence audience comprehension and appreciation of an evolving interpretation; the performer and audience each become engrossed in the performance to produce a connection between them, involving neural processes by which a performer also generates creative

ideas and images of the music. By bringing together the elements contributing to the performance, the overall goal of this multidisciplinary review is to support our understanding of the performance process itself and its potential to create a shared affective and aesthetic experience linking pianist and audience.

Main contribution

This section considers performance communication through the score interpretation and the structural and expressive features forming its framework, as well as how they are conveyed by the musical sounds and expressive movement patterns; impact of the aural vs the visual information on the audience perception during a performance, and their differential effect in influencing audience understanding of the affective meanings in the music; and the effect of the heightened arousal of pianists while performing and engaging the observers, resulting in a shared affective experience, and its neural basis via the mirroring function which is also involved in a performer's facility for imaginative thinking.

Performance communication

A defining characteristic of a musical performance is that it implies the presence of an audience; thus, the primary purpose of effective music communication is for pianists to convey the music's storyline to engage the audience by focusing their attention on affectively significant information in the musical text. The platform on which music communication is built is the score interpretation, with a musician developing a concept of the score's dramatic context and, during early practice sessions, making decisions on the structural architecture and moods elicited (SEASHORE, 1938). The repertoire choice is important because the act of performing means assuming a stage persona in representing the narrative, in telling its story, so the music must metaphorically 'speak' to the pianist (VILA VERDE, 2007). The interpretative process is dynamic, with inevitable changes over time and requiring a spontaneous response from pianists (CHAFFIN; LEMIEUX; CHEN, 2004) through a flexible readiness in the playing movements to reflect the feelings elicited by the music as it is played. The score's notation is based on a generative grammar, giving musicians the opportunity to shape their interpretation by filtering their musical ideas through their

past musical experience and their creative imagination, enabling them to convey their own 'voice' and expressive style to the performance (CLARKE, 2005; 2006). 'Creativity' is linked to expressiveness and involves the pianist's ability to conceptualize the score's expressive features in novel ways through risk-taking and innovative ideas (GIBSON; FOLLEY; PARK, 2008). It is conceivable that creativity is also in the 'ear' and 'eye' of observers, influencing how they perceive the expressive playing, with them processing the aural and visual information through a filter of their own musical preferences and performance expectations (GRACHTEN; WIDMER, 2012). The fundamental way performers demonstrate their individual style is by articulating the sounds to reflect the impact of the score's structures as befitting their overall vision of the piece, and by playing movements that reinforce the meanings in the sounds to reflect the music's expressivity.

Performance communication – aural and visual cues

Pianists both generate and react to the musical sounds, which reflect their perception of the scores structural framework and changing moods. By actively listening to the sounds and matching them with the aural images created against a backdrop of previously experienced musical events, they articulate their response in the sounds that follow (REPP, 1992; ZATORRE, 2012). Phrasing provides the basic architecture for the score interpretation, with each unit distinguished by an elongated time interval at its beginning, and a longer interval signaling its end. The shape of a phrase is defined by a slight pause before the climactic note, which denotes a change in intensity patterns from an increase towards the climax to a decrease after it (DAVIDSON, 2002; SHODA; ADACHI, 2012). As a plastic unit, each phrase is open to a pianist's interpretation as the performance evolves, making them also a vehicle by which pianists express their personality and aesthetic (SEASHORE, 1938). The audience is informed of the score's expressive features by different temporal strategies and intensity patterns, and musicians have a distinct style in varying accent note length, inter-onset intervals, and using chord asynchronies (DAVIDSON, 2012; MACRITCHIE, 2015). Performers modulate individual sounds to add texture and character to a note sequences through expressive variation in tone timbre, which is an essential feature of the communication of emotion, by instinctively manipulating touch through finger/key pressure intensity and duration allied with pedaling (BERNAYS;

TRAUBE, 2011; PALMER, 1997). All sound artifacts allow for spontaneity in the musical expression and reveal idiosyncratic characteristics associated with a pianist's playing style, with the use of expressive timing and patterns of timbral expression, also directly related to the skill level and musicality of the performers (BERNAYS; TRAUBE, 2014; JUCHNIEWICZ, 2008).

Expressive body movements emerge spontaneously during music-making to emphasize emotionally-significant features and enhance the impact of the aural information (RODGER; CRAIG; O'MODHRAIN, 2012) and facial expressions which, allied with head movements, provide key signals of expressive intent and draw attention to acoustic features such as consonance and dissonance, pitch structure, and phrasing (DAVIDSON, 2012; THOMPSON, 2011). Audience appreciation is influenced by the amount of time a pianist leans forward, and the number of directional changes in trunk movements such as swaying, which is used almost universally by pianists to provide important landmarks and enhance the performer's artistic interpretation (DAHL; FREEBURG, 2004) by defining cycles of tension, indicating phrase boundaries, and clarifying the score's structural architecture (DEMOS; CHAFFIN; KANT, 2014; WANDERLEY et al., 2005). Trunk/head movements increase in frequency as the emotional intent of the music becomes more intense (DAVIDSON, 2012) and contribute to the playing technique through the transfer of the momentum developed by the upper-body movement and its associated musculature when building tension, which is delivered to the fingers to increase the force needed for the keystroke, particularly with the high sound-level playing needed in a large concert space (FURUYA et al., 2010). Playing movements cannot be divided into being either sound producing, expressive, or 'ancillary' because as movement is continuous, it is difficult to tease the functions apart, and motor programs expand to meet both technical and expressive goals and, thus, are dynamic in responding to the player's impulses and feelings (SCHMIDT; LEE, 2005).

Arm and hand playing movements are viewed as transmitting grace and beauty, with audiences responding positively to the arm being active through frequent use of hand lifts, wrist undulation and elbow rotation, described as 'elbow choreography' (BERNSTEIN, 1967) because it appears that the elbow traces the contour of the music as it is played (DAVIDSON, 2012). These arm/hand movements are generated in producing the playing technique, with spontaneous hand

lifts occurring as a reaction to the key force transmitted in the keystroke (FURUYA; OSU; KINOSHITA, 2009). Also, because the feelings evoked by the musical sounds coalesce in the fingers, these movements may also reflect the passion experienced by the pianist. Elbow rotation results from forearm circumvolution because of the wrist, forearm, and elbow acting as a dependent unit in a rotation. In positioning the hand/fingers for a keystroke, inward hand rotation causes the upper-arm/elbow to move outward and vice versa, and in skilled pianists, the rotational movement is continuous, with serial changes in finger positioning. Arm/hand movements aid expressivity by drawing attention to the musical sounds and, when combined with other cues such as head nods, trunk movements, and sound effects, including expressive temporal variation and changes in the tension level, help to define the musical meanings, thus clarifying the audience perception (VUOSKOSKI et al., 2014). As observed by Jane Davidson (2012) in her examination of expressive playing, “performance skills involve the biomechanical aspects of sound production and coexist with facial expressions and body movements that elucidate the implications of the musical text”. The amplitude and duration of trunk and arm movements expand with growing technical mastery of the score’s notation (RODGER; CRAIG; O’MODHRAIN, 2012) and when playing in front of an audience (SHODA; ADACHI, 2012), indicating that the ambience produced by sharing the performance space with others creates an emotional-affective response in the performer, which, in turn, enriches audience perception of the musician’s artistry and influences their overall ratings of the musical performance (JUCHNIEWICZ, 2008).

Perception of performance - interaction of aural and visual cues

With the invention of the radio and gramophone recordings, music came to be considered an aural phenomenon (THOMPSON; GRAHAM; RUSSO, 2005). However, the newer use of video recordings meant that the relationship between auditory and visual information could be studied through the use of sound- or visual-only recordings, by separating them for listeners/observers. It was established that the pianist’s movement patterns and facial expressions, even without sound, were influential in focusing listeners’ attention on critical acoustic information and variation in emotional content, expressed through the rise and fall of tension levels, which was more easily assessed through the movement patterns (SHODA;

ADACHI, 2012; VINES et al., 2011). When novice and expert listeners were asked to choose competition winners (already decided by judges), all observers selected the actual winners when based on movement recordings, whereas neither group could identify the winners based on sound alone (TSAY, 2013), with the implications of these findings extending to the professional judgment of performance at auditions or competitions. However, separating sound and movement in this way involves an artificial concept because neuroscience research has shown that performance observation is multisensory, with fast and integrated auditory, visual, and motor processing – a constant background process, organizing the unbroken stream of sights and sounds perceived simultaneously into an articulate perceptual experience of the event (ZATORRE; SALIMPOOR, 2013). In addition, it also appears that pianism is the only musical or artistic discipline in which this question has been asked, and now, perhaps, it may even be that the importance of movement is overestimated in comparison to the musical sounds, without which there would be no music. When the 'live' performance was compared with its 'recorded' counterpart, to study the effect of context on performance, differences were apparent in the audience perception. The real-time version was appreciated as being more artistic and expressive, partly because the performer responded to the presence of an audience with clearer contrasts in the expressive movements and due to the soundtrack, suggesting that sharing the experience affected the intensity of the performer's response due to the growing connection between the audience and performer (SHODA; ADACHI, 2012; TSAY, 2013). The powerful effect of visual perception also flows over to a performer's entrance to the front stage, when the first impression is important because, if viewed positively, audience enthusiasm for the performance to continue increases, influencing audience-expectancy of a meaningful and interesting rendition (PLATZ, 2013).

Listener/observer's difference in perception

Audiences are composed of people who vary in their sensitivity to different aspects of the performance, and performers need to be aware of the differences between audience members that might occur, even though they are hearing/seeing the same musical input. Observers differ in their impression of the relative duration of musical sounds and intervals between sequential notes and referred to as a 'musical illusion' that causes

the individual's perception to expand or contract in relation to actual physical time (SCHUTZ; LIPSCOMB, 2007). Time perception is affected by the associated movement quality, and whether it harmonizes with the observer's mood elicited by the music (DAVIDSON, 1993). Accent note duration is affected by the scope and duration of movements producing the sound (ARMONTROUT; SCHUTZ; KUBOVY, 2009) with the magnitude of expressive temporal variation perceived more accurately if movement patterns also expand (VINES et al., 2011). The duration of post-impact motion is also important (ARMONTROUT; SCHUTZ; KUBOVY, 2009) so that the follow-through movement after the keystroke is not inhibited in its scope but allowed to flow naturally. Similarly, the extent of silences is influenced by the duration of the preceding movement event, with pauses following playing gestures involving more movements, perceived as longer than those requiring less activity (JIA, 2013; MARGULIS, 2007).

Observers, with or without prior musical training, also differ in the way they engage with music. Musically-trained observers have a pitch- and timbre-processing advantage (BERNAYS; TRAUBE, 2014), a greater sensitivity to expressive temporal variation (VINES et al., 2011), to the degree of difference between expressive levels (DAVIDSON; CORREIA, 2002), and an increased capacity to identify structural features from the musical sounds (BHATARA et al., 2011). These observers concentrate on the melody and tempo, whereas the other group is more concerned with the dynamic range, indicating the importance of varying the sound level for this group (JUCHNIEWICZ, 2008). It is not surprising that musically untrained listeners rely more on expressive movements that reinforce the sounds to appreciate their significance and impact on the musical story, as movement cues also help in making judgments about the musical meanings faster (DAVIDSON; CORREIA, 2002). On the other hand, when judging skill level, both musically -experienced and naïve observers are similarly accurate in performance appraisal (RODGER; CRAIG; O'MODHRAIN, 2012).

Shared affective experience and the neural response

The special feature of a musical performance that makes it an effective communication system is the sharing of an affective and aesthetic experience between a performer and the audience in the distinctive setting of a concert space through a common understanding

of the sounds and the expressive body language conveying the musical ideas (HASSON et al., 2012). The link between this performance partners is explained by the encoding of the experience in both performer and observers through neural activities in anterior brain networks associated with reward, motivation, emotion, and arousal (GALLESE, 2003). This phenomenon was labelled a 'mirroring function' when it was found that the same brain regions are activated when a person either performs an action or sees it performed (GALLESE et al., 1996), or on observing another person experiencing an emotion, one experiences the same emotion (FREEDBERG; GALLESE, 2007). Music is a language of emotion that originates in a movement-based context, and pianists experience their emotionally-driven movements as aesthetically pleasing, with the intrinsic 'feeling' of the movement being rewarding (MONTERO, 2006), resulting in a heightened focus and absorption in the playing (MAES et al., 2014; SHOUSE, 2005). Musicians' total engagement in performing is reflected in their psychophysiological state, with increases in blood pressure, heart rate variability, and rapidity and depth of breathing, as well as in changes of the facial muscles, with relaxation of the frown muscle and increased activity in the muscle promoting smiles, indicating the pleasant emotional responses to music (DE MANZANO et al., 2010).

You are the music, while the music lasts. – T.S. Elliott

The mirroring function explained how observers, stirred by the sight of the pianist in action, experience the same 'internal' sensation of performing, perceiving the movements as pleasing and enhancing their link with the pianist (MONTERO, 2006). Observers are also subject to similar psychophysiological changes as the performer in response to the emotional resonance of the performance (MANZANO et al., 2010), indicating that 'listening' to and 'seeing' a performance does not imply a passive reception of impressions but reflects an engagement with the music through the feelings aroused. Observing the actions of others means understanding the intentions and goals of the movements, which is important in music when learning new skills and duplicating them with temporal accuracy or engaging in synchronous action with others in a musical group (CATMUR et al., 2008). The discovery of trimodal (motor, visual, and auditory) neurons (D'AUSILIO, 2007) showed that the mirror-matching network maps the acoustic representation of actions into the

motor plans necessary to reproduce the playing actions (BANGERT et al., 2006). Neural connections become stronger the more frequently the actions are repeated, with changes apparent after 20-30 minutes of training, highlighting the functional plasticity within this system (HASSON et al., 2012).

The neuron mirror system (NMS) also explains the capacity for empathy, which involves both sharing emotions (feelings, sensations) and understanding the expressive intentions of others, making it essential for the unconscious sharing of the affective experience (CARR et al., 2003). Empathy is important for the pianist-interpreter in sensing the emotion in the musical structures and properly responding to them and, for observers, in shaping their aesthetic understanding of the emotions in the music (CARR et al., 2003). However, people differ in their sensitivity to feelings expressed by others (JABBI; SWART; KEYSERS, 2007). It is the ability of music to convey affective information through the evocative powers of the sound track and expressive movements that makes it an engaging form of communication, with the performance-related movements reflecting the pianist's emotionally-charged involvement in the music, the crucial component in performance communication (BRATTICO; PEARCE, 2013).

Discussion

A musical performance is a compelling multi-modal interactive activity that enables musicians to involve their listeners/observers in their music-making, creating a connection between them and rendering the question of what it is about the performance that affects observers' understanding and enjoyment of the music, that enhances their engagement with the music. A recurring theme was that a musical performance is a valuable social activity enriched by the presence of other people in the intimate setting of a concert space and that, through the common focus on the music, it affects an individual's experience (CHATEL-GOLDMAN et al., 2013) and suggests that the social sharing has an impact on the experience itself (FISCHER; MANSTEAD; ZAALBERG, 2003). The social aspect of a performance implies that musicians must have an innate ability to establish meaningful bonds with their audience, an unconscious process which creates the feeling, for audience members, of 'being together', which makes music so appealing. A performer's facility for emotional empathy is another quality enriching social interaction,

enabling him/her to understand the emotions expressed in the music and then to communicate such sensations to the audience, enhancing the connection between them (FREEDBERG; GALLESE, 2007).

Music communication

Although the aural component of a performance was formerly regarded as the vital criterion in music communication, it is now evident that a performer's movements contribute significantly to the perception of overall expressivity. Furthermore, because the sounds and expressive movements convey the same affective valence, the emotional response is modulated by their concurrent presentation, an effect known as the cross-modal bias (VINES et al., 2011). In a performance, observers simultaneously process the continuous stream of sights and sounds and meld them into a cohesive integration of aural and visual cues, to produce an articulated perceptual experience of the event (KUBOVY; SCHUTZ 2010; VUOSKOSKI et al., 2014). It is not surprising that a 'live' performance has greater impact on an audience when compared with its recorded counterpart (TSAY, 2013) because the performer's 'presence' is felt more powerfully due to the affective connection with the audience, best made through face-to-face interaction (FUJINAMI; HIDAKA; KASHYAP, 2015) which activates neural mechanisms registering emotion (FERRARI; RIZZOLATTI, 2014). Also, the greater visibility of the musician's facial expressions means that the emotional intent of the music is communicated more effectively (DAVIDSON, 2012; DI DIO et al., 2016). The cross-modal interactions of sight and sound mean that potential performers should not just focus on the musical sounds when reviewing recordings of their performances, because their self-assessment of how well they are communicating the musical meanings through their movements in tandem with the sounds will be closer to an expert-assessment (MASAKI et al., 2011).

A musical performance is built on its dynamic relationships, with the musical sounds and playing movements affecting each other (TRUSLIT, 1938, apud REPP, 1993) and, as the score interpretation evolves, key features can take on a different significance, which the pianist is able to respond with changes in the playing movements. This fluidity appeals to an audience because it portrays a performer who is involved in the 'presented time' and reiterates that the musician has a distinctive approach (CLARKE, 2005). Playing movements cannot be segmented into "sound producing,

expressive, or ‘ancillary’ constituents” (DAVIDSON, 2012) since movement is continuous and motor programs established during practice expand to meet both technical and expressive goals, being dynamic in responding to the player’s impulses and feelings (SCHMIDT; LEE, 2005). As the performance evolves, a dynamic relationship also develops between performer and audience, influencing a musician’s affective experience, and intensifying their emotional arousal with playing movements greater in intensity and amplitude (RODGER; CRAIG; O’MODHRAIN, 2012). The scope and duration of playing movements are also helpful to music-naïve observers in their perception of the expressive intent communicated and in discerning the duration of time-related aural events vital to the score interpretation such as accent notes and pauses (BHATARA et al., 2011). Audience members respond to the performer’s immersion in the playing, increasing their engagement with the music and with the musician (COLE; MONTERO, 2007); hence, for observers ‘listening’ to and ‘seeing’ the performance involves an active reception of impressions, reflecting their involvement in the music through its emotion-based qualities (OVERY; MOLNAR-SZAKACS, 2009).

Movement sensation – neural aspects

Expressive playing movements are often considered reflective and responsive, as well as ‘secondary’ to the ideas and feelings the music elicits, a notion held at earlier times in history about the brain/body dichotomy with a rigid distinction between the mind and its physical manifestation (WIKIPEDIA, 2017). However, our increased understanding of the sensation of movement has led to a new perception of it as affectively rewarding in itself, and highlighting that we have a cognitive ability to derive pleasure from something as abstract as movement in space (CHRISTENSEN; CALVO-MARINO, 2013), engaging performers’ creative power and acting as a motivating force (CSIKSZENTMIHALYI, 1978). The pianist’s movements also resonate with audience members, evoking a sense of action, particularly through movements of the head and the arms, (FREEDBERG; GALLESE, 2007) and explaining why audience members are drawn to the activity of the arms even though elicited by and explaining why audience members are drawn to the activity of the arms even though elicited by the actions needed to generate the keystrokes. Observing the pianist’s movement leads to the activation of motor areas of the brain involved and to its rehearsal through the MNS (GALLESE et al, 1996). Thus, helping to explain

why a performer's movements are intrinsically pleasing for observers and enable a sharing of the affective experience (MONTERO, 2006), also explaining the mechanism for how listeners/observers 'feel' the emotions conveyed in the music and create a performer-observer bond, shown by activation of the same neural networks in the performance partners (GALLESE, 2003). Truslit (1938, apud REPP, 1993) proposed that a musician's movements 'get purchase on observers because the brain acts as a transducer for movement', an opinion now given credence by the discovery that the MNS is multimodal with movement and musical sounds, represented in an observer by the required movement to produce the observed effects (OVERY; MOLNAR-SZAKACS, 2009).

Effective communication

Effective music communication implies that all audience members understand and enjoy the repertoire presented in performance programs. An important consideration is that musically-naïve audience members respond to music with a reduced appreciation of aural cues and depend on the scope and duration of a pianist's playing movements for a clearer perception of the duration of accent notes, pauses, and ritardando, clarifying the score's structural architecture and the expressive features (BHATARA et al., 2011). Without instructions regarding the importance of expressive movement for communication, performers might focus merely on the technical correctness of movement execution, as they do for rehearsal purposes in a class (CHRISTENSEN; CALVO-MERINO, 2013). Ongoing research has been trying to identify the best methods for informing observers about the key events in a score, and both performance notes and pre-performance talks have been trialed to help observers follow the music's expressive undulations (REIMER, 2015), and this is considered especially helpful when the works performed are novel to an audience (BENNETT; GUINSBORG, 2015). As each performer best understands their score interpretation, they are eminently suited for describing the images they have portrayed in the sounds, and the passion they will undoubtedly show could be effective in engaging the audience even before the playing begins. However, whether musically-naïve observers benefit from these interventions or no is yet to be tested. It also reiterates that pianists need to review recordings of the sound/expressive movement contributions to their performance in communicating the musical story, so its messages are understood.

Implications for training students

The attributes considered important to communication – a social awareness with a need to ‘tell’ the musical story; a creative imagination to generate the inspiration and viewpoint that makes a performance unique, thereby fulfilling listeners’ expectations; and an empathic understanding of the emotional texture of the music – imply that not all personality types might succeed as professional musicians (GIBSON; FOLLEY; PARK, 2008). Despite these perceived limitations, teaching methods should provide all young people with a development pathway to foster their musical gifts (MCPHERSON, 2015), so they can either move onto tertiary study or use their musical ability for recreation and personal fulfillment. With the importance of imaginative thinking in performance preparation and delivery, students in their early years should be provided with opportunities for applying this conceptual understanding to creative tasks in an environment that encourages divergent thinking in music (WEBSTER, 1990). It is unfortunate that the narrow vision of performance, evident in some music examination systems – especially in the reference to expressive timing and even expressive movement as ‘deviations from the exact’ (CLARKE, 2005), is working against the idea of presenting an expressive rendition. This because adhering to textual fidelity or strict rhythms restricts an artist’s interpretation, diminishing the ideal of musicianship (SCHONBERG, 1986). Hopefully, with time a less literal-minded understanding of score interpretation will be recognized and reflected in the training of the next generation of performers in tertiary institutions. Although music performance relies on dynamic postures, movement, and creative sensibility to convey the score’s musical ideas, these elements have not always received sufficient attention from music trainers. Students also deserve to understand the role of movement in association with the aural aspect in molding a rich musical experience and the affective power of music-driven movement in producing an aesthetic response involving both performer and audience.

Music evaluation – competitions and auditions

Evaluation of performance is necessary for the training of classical pianists, however, the dynamic nature of the performance elements and the lack of a standard or reliable measurement of any of the variables involved adds to the difficulty in making assessment an objective process. The effect

of a performer's appearance on stage implies that there is a powerful social component in the way performers are perceived, making it difficult for judges not to be affected by their initial impression of a pianist (PLATZ, 2013). Other non-musical factors shown to affect performance evaluation include the performer's gender, age, and dress and manner, being virtually impossible to determine if these 'extra-performance' variables do sway the judges' decisions (WADDELL; WILLIAMSON, 2015). Judges, however, may not be able to selectively ignore input stimuli nor to suppress a natural propensity to make social judgments (WAPNICK et al., 2009). In addition, it may be difficult to clearly define the extra-musical performance variables or determine to what degree these influence performance ratings (JUCHNIEWICZ, 2008). It is also necessary to consider how examiners and judges in piano competitions are prepared for this role. The primary criterion guiding wise decision-making in piano competitions should be to promote and reward talent as a good long-term investment in the future of a musician for the sake of the music-going public. All listeners filter the ongoing sights and sounds of the performance through the prism of their own appreciation of the expressive strategies used, and judgment may be based on how open they are to accept an individualized version of a favorite composition from the concert repertoire (SCHONBERG, 1986). Judges should be carefully selected for this task, and the best place to look for advice on factors important to performance delivery could be the literature on audience perception and neuroaesthetics – a recent advance in neuroscience – which offers new insights into the affective and aesthetic processing of performance (BRATTICO; PEARCE, 2013).

Conclusion

It is evident that the quality of the performer's dynamic movement patterns and creativity in delivering are central to the communication process, with the social aspect of the shared aesthetic experience between performer and audience being dominant in the informing performance, and leading to the question – where to now? We are at an exciting time in the performance science, with extensive research base available on all performing elements. As to the future, Seashore (1938) wrote: 'we are on the frontier of a new music, with the performer being given new opportunities,' which is possible through our enhanced appreciation of the multi-dimensional elements informing the performance. Seashore also counsels that 'future progress will depend on the adoption of a scientific point of view to inform

on movement quality’, and the need for an interdisciplinary approach to this domain is growing. Similarly, research in neuroaesthetics indicates the need for an audience-based investigation, to include observers/ listeners without musical experience because it is essential to identify how we can reliably engage future audiences since this surely is our *raison d’être* for performing. The remaining requirement is for those professionals to be able interpret research findings and comprehend how they can be applied to the study of music, to effectively communicate with tertiary students, lecturers, and trainers of music students to ensure that music-based knowledge evolves with the changing understanding of the mechanisms essential to music performance, assuring that we are kept at ‘the forefront of music-based knowledge’.

Conflict of interest statement

The author declares that the theoretical research was conducted in the absence of any commercial or financial relationships that could be construed as a potential conflict of interest.

Acknowledgment

This multidisciplinary theoretical review is based on a presentation made at the International Symposium on Performance Science, 2015. My thanks to A. Williamon from the Royal College of Music for making these symposia a reality – I greatly benefit from my attendance, which allowed me the opportunity to meet fellow researchers.

References

AMODIO, David M.; FRITH, Chris D. Meeting of minds: the medial frontal cortex and social cognition. *Nature Reviews: neuroscience*, London, n. 7, p. 268-277, 2006.

ARMONTROUT, James A.; SCHUTZ, Michael; KUBOVY, Michael. Visual determinants of a cross-modal illusion. *Attention, Perception, & Psychophysics*, New York, v. 71, n. 7, p. 1618-1627, out. 2009.

BANGERT, Marc et al. Shared networks for auditory and motor processing in professional pianists: evidence from fMRI conjunction. *Neuroimage*, Amsterdam, v. 30, n. 3, 917-926, abr. 2006.

BENNETT, Dawn; GUINSBORG, Jane. The impact of program notes on audience responses to unfamiliar songs. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON PERFORMANCE SCIENCE, Kyoto, 2015. *Abstracts...* Kyoto: Ryukoku University, 2015. p. 24.

BERNAYS, Michel; TRAUBE, Caroline Verbal expression of piano timbre: multidimensional semantic space of adjectival descriptors. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON PERFORMANCE SCIENCE, Toronto, 2011. *Proceedings...* Brussels: European Association of Conservatoires, 2011. p. 299-304.

_____. Investigating pianists' individuality in the performance of five timbral nuances through patterns of articulation, touch, dynamics, and pedaling. *Frontiers in Psychology*, Lausanne, v. 5, n. 157, mar. 2014.

BERNSTEIN, Nikolai A. *The coordination and regulation of movements*. New York: Pergamon Press, 1967.

BHATARA, Anjali et al. Perception of emotional expression in musical performance. *Journal of Experimental Psychology: human perception performance*, Washington, DC, v. 37, n. 3, p. 921-934, 2011.

BRATTICO, Elvira; PEARCE, Marcus. The neuroaesthetics of music. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, Washington, DC, v. 7, n. 1, p. 48-61, 2013.

BROUGHTON, Mary C.; DAVIDSON, Jane W. Action and familiarity effects on self and other expert musicians' Laban effort-shape analyses of expressive bodily behaviours in instrumental music performance: a case study approach. *Frontiers in Psychology*, Lausanne, v. 5, n. 1201, out. 2014.

CARR, Laurie et al. Neural mechanisms of empathy in humans: a relay from neural systems for imitation to limbic areas. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, Washington, DC, v. 100, n. 9, p. 5497-5502, 2003.

CATMUR, Caroline et al. Through the looking glass: counter-mirror activation following incompatible sensorimotor learning. *European Journal of Neuroscience*, Hoboken, v. 28, n. 6, p. 1208-1215, set. 2008.

CHAFFIN, Roger; LEMIEUX, Anthony F.; CHEN, Colleen. It's different each time I play: why highly polished performances vary. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC PERCEPTION AND COGNITION, 8, Evanston, 2004. *Proceedings...* Sydney: Causal Productions, 2004.

CHATEL-GOLDMAN, Jonas et al. Non-local mind from the perspective of social cognition. *Frontiers in Human Neuroscience*, Lausanne, v. 7, n. 107, abr. 2013.

CHRISTENSEN, Julia F.; CALVO-MERINO, Beatriz. Dance as a subject for empirical aesthetics. *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, Washington, v. 7, n. 1, p. 76-88, 2013.

CHRISTENSEN, Julia F. et al. Enhancing emotional experiences to dance through music: the role of valence and arousal in the cross-modal bias. *Frontiers in Human Neuroscience*, Lausanne, v. 8, n. 757, out. 2014.

CLARKE, Eric F. Creativity in performance. *Musicae Scientiae*, Thousand Oaks, v. 9, n. 1, p. 157-182, 2005.

_____. Making and hearing meaning in performance. *Nordic Journal of Aesthetics*, Aarhus C, v. 18, n. 33-34, p. 24-48, 2006.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Intrinsic rewards and emergent motivation in the hidden costs of reward: new perspectives on the psychology of human motivation*. New York: Hillsdale, 1978. p. 205-216

COLE, J.; MONTERO, B. Affective proprioception. *Janus Head*, Pittsburgh, n. 9, p. 299-317, 2007.

DAHL, S; FRIBERG, A. (2007). Visual Perception of Expressiveness in Musicians' Body Movements. *Music Perception* 24 (5), 433-454, DOI: 10.1525/mp

D'AUSILIO, Alessandro. The role of the mirror system in mapping complex sounds into actions. *Journal of Neuroscience*, Washington, DC, v. 27, n. 22, p. 5847-5848, maio 2007.

DAVIDSON, Jane W. Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians. *Psychology of Music*, Thousand Oaks, v 21, n. 2, p. 103-113, 1993.

_____. Understanding the expressive performance movements of a solo pianist. *Musikpsychologie*, Berlin, v. 16, p. 7-29, 2002.

_____. Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: two distinctive case studies. *Psychology of Music*, Thousand Oaks, v. 40, n. 5, p. 595-633, 2012.

DAVIDSON, Jane W.; CORREIA, Jorge S. Body movement. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary E. (Eds.) *The science and psychology of music performance*. New York: Oxford University Press, 2002. p 237-253.

DE MANZANO, O.; THEORELL, T.; HARMAT, L.; ULLEN, F. The psychophysiology of flow during piano playing. *Emotion - American Psychological Association*, Amherst, v. 10, n. 3, p. 301-311, 2010.

DEMOS, Alexander P.; CHAFFIN, Roger; KANT, Vivek. Toward a dynamical theory of body movement in musical performance. *Frontiers in Psychology*, Lausanne, v. 5, n. 477, maio 2014.

DI DIO, Cinzia et al. Human, nature, dynamism: the effects of content and movement perception on brain activations during the aesthetic judgment of representational paintings. *Frontiers in Human Neuroscience*, Lausanne, v. 9, n. 705, jan. 2016.

FERRARI, Pier F.; RIZZOLATTI, Giacomo. Mirror neuron research: the past and the future. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: biological sciences*, London, v. 369, n. 1644, 2014.

FISCHER, Agneta H.; MANSTEAD, Antony S. R.; ZAALBERG, Ruud. Social influences on the emotion process. *European Review of Social Psychology*, Abingdon, v. 14, n. 1, p. 171-201, 2003.

FREEDBERG, David; GALLESE, Vittorio. Motion, emotion and empathy in aesthetic experience. *Trends in Cognitive Science*, Kidlington, v. 11, n. 5, p. 197-203, maio 2007.

FUJINAMI, Tsutomu; HIDAKA, Shohei; KASHYAP, Neeraj. Evaluating presence based on balance. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON PERFORMANCE SCIENCE, Kyoto, 2015. *Abstracts...* Kyoto: Ryukoku University, 2015. p. 129.

FURUYA, Shinichi; OSU, Rieko; KINOSHITA, Hiroshi. Effective utilization of gravity during arm downswing in keystrokes by expert pianists. *Neuroscience*, Amsterdam, v. 164, n. 2, p. 822-831, set. 2009.

FURUYA, Shinichi et al. Control of multi-joint arm movements for the manipulation of touch in keystroke by expert pianists. *BMC Neuroscience*, London, v. 11, n. 82, 2010.

GALLESE, Vittorio. The manifold nature of interpersonal relations: the quest for a common mechanism. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: biological sciences*, London, v. 358, n. 1431, p. 517-528, 2003.

GALLESE, Vittorio et al. Action recognition in the premotor cortex. *Brain*, London, v. 119, n. 2, p. 593-609, 1996.

GERIG, Reginald R. *Famous pianists and their technique*. Washington, DC: Luce, 1974.

GIBSON, Crystal; FOLLEY, Bradley S.; PARK, Sohee. Enhanced divergent thinking and creativity in musicians: a behavioural and near-infrared spectroscopy study. *Brain and Cognition*, New York, v. 69, n. 1, p. 162-169, set. 2008.

GINGRAS, Bruno et al. Perceiving musical individuality: performer identification is dependent on performer expertise and expressiveness, but not on listener expertise. *Perception*, Thousand Oaks, v. 40, n. 10, p. 1206-1220, 2011.

GRACHTEN, Maarten; WIDMER, Gerhard. Linear basis models for prediction and analysis of musical expression. *Journal of New Music Research*, Abingdon, v. 41, n. 4, p. 311-322, 2012.

HASSON, Uri et al. Brain-to-brain coupling: a mechanism for creating and sharing social world. *Trends in Cognitive Science*, Kidlington, v. 16, n. 2, p. 114-121. fev. 2012.

IANNONE, Alejandra E. Music and motion. *American Society for Aesthetics Graduate E-journal*, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 1-10, inverno 2011.

JABBI, Mbemba; SWART, Martè; KEYSERS, Christian. Empathy for positive and negative emotions in the gustatory cortex. *NeuroImage*, Orlando, v. 34, n. 4, p. 1744-1753, fev. 2007.

JIA, Lina. *Crossmodal emotional modulation of time perception*. 2013. Dissertação (PhD em Filosofia) – Ludwig-Maximilians-Universität, München, 2013.

JUCHNIEWICZ, Jay. The influence of physical movement on the perception of musical performance. *Psychology of Music*, Thousand Oaks, v. 36, n. 4, p. 417-427, 2008.

KOELSCH, Stefan. Brain correlates of music-evoked emotions. *Nature Reviews: neuroscience*, London, v. 15, n. 3, p. 170-180, 2014.

KUBOVY, M.; SCHUTZ, M. Causality and objects in vision and audition. *Review of Philosophy and Psychology*, Chicago, v. 1, n. 1, p. 41-61, 2010.

MANZANO, Örjan et al. The psychophysiology of flow during piano playing. *Emotion*, Washington, DC, v. 10, n. 3, p. 301-311, 2010.

MCPHERSON, Gary E. Musical prodigies: early manifestations, catalysts and outcomes. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON PERFORMANCE SCIENCE, Kyoto, 2015. *Abstracts...* Kyoto: Ryukoku University, 2015. p. 22.

MACRITCHIE, Jennifer. The art and science behind piano touch: a review connecting multi-disciplinary literature. *Musicae Scientiae*, Thousand Oaks, v. 19, n. 2, p. 171-190, 2015.

MAES, Pieter-Jan et al. Action-based effects on music perception. *Frontiers in Psychology*, Lausanne, v. 4, n. 1008, jan. 2014.

MARGULIS, Elizabeth H. Silences in music are musical not silent: an exploratory study of context effects on the experience of musical pauses. *Music Perception*, Berkeley, v. 24, n. 5, p. 485-506, jun. 2007.

MASAKI, Megumi et al. Piano performance assessment: video feedback and the quality assessment in music performance inventory. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON PERFORMANCE SCIENCE, 2011, Toronto. *Proceedings...* Brussels: European Association of Conservatoires, 2011. p. 503-508.

MONTERO, Barbara. Proprioception as an aesthetic sense. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Hoboken, v. 64, n. 2, p. 231-242, primavera 2006.

OVERY, Katie; MOLNAR-SZAKACS, Istvan. Being together in time: musical experience and the mirror neuron system. *Music Perception*, Berkeley, v. 26, n. 5, p. 489-504, jun. 2009.

_____. Music performance. *Annual Review of Psychology*, Palo Alto, v. 48, p. 115-138, fev. 1997.

PLATZ, Friedrich. The influence of performers' stage entrance behavior on the audience's performance elaboration. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON PERFORMANCE SCIENCE, Vienna, 2013. *Proceedings...* Brussels: European Association of Conservatoires, 2013. p. 345-352.

REIMER, Jamie. The effect of the pre-performance talk on audience understanding and enjoyment. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON PERFORMANCE SCIENCE, Kyoto, 2015. *Abstracts...* Kyoto: Ryukoku University, 2015. p. 27.

REPP, Bruno H. Dynamics of expressive piano performance: Schumann's "Träumerei" revisited. *Journal of the Acoustical Society of America*, Melville, v. 100, n. 1, p. 641-650, 1992.

REPP, B. Music as motion: a synopsis of Alexander Truslit's (1938) "Gestaltung und Bewegung in der Musik". *Psychology of Music*, Londres, n. 21, p. 48-72, 1993.

_____. Music as motion: a synopsis of Alexander Truslit's (1938) "Gestaltung und bewegung in der musik". *Psychology of Music*, Thousand Oaks, v. 21, n. 1, p. 48-72, jan. 1993.

RODGER, Matthew W. M.; CRAIG, Cathy M.; O'MODHRAIN, Silé. Expertise is perceived from both sound and body movement in musical performance. *Human Movement Science*, Amsterdam, v. 31, n. 5, p. 1137-1150, out. 2012.

SCHMIDT, Richard A.; LEE, Timothy D. *Motor control and learning: a behavioral emphasis*. Champaign: Human Kinetics, 2005.

SCHONBERG, Harold C. Do today's pianists have the romantic touch? *The New York Times*, New York, 1986. Disponível em: <<https://goo.gl/sXBx9u>>. Acesso em: 2 abr. 2018.

SCHUTZ, Michael; LIPSCOMB, Scott. Hearing gestures, seeing music: vision influences perceived tone duration. *Perception*, Thousand Oaks, v. 36, n. 6, p. 888-897, jun. 2007.

SEASHORE, Carl E. *Psychology of music*. New York: McGraw-Hill, 1938.

SHODA, Haruka; ADACHI, Mayumi. Effects of the listening context on the audience's perceptions of artistry, expressiveness, and affective qualities in the piano performance: a single case study. *Music Perception*, Berkeley, v. 29, n. 3, p. 237-254, 2012.

SHOUSE, Eric. Feeling, emotion, affect. *M/C Journal*, Kelvin Grove, v. 8, n. 6, dez. 2005. Disponível em: <<https://goo.gl/EF1gA>>. Acesso em: 2 abr. 2018.

THOMPSON, William F. Mapping acoustic cues onto facial expressions. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON PERFORMANCE SCIENCE, Toronto, 2011. *Proceedings...* Brussels: European Association of Conservatoires, 2011. p. 163-169.

THOMPSON, William F.; GRAHAM, Phil; RUSSO, Frank A. Seeing music performance: visual influences on perception and experience. *Semiotica*, La Haye, v. 2005, n. 156, p. 203-227, 2005.

TSAY, Chia-Jung. Sight over sound in the judgment of music performance. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, Washington, DC, v. 110, n. 36, p. 14580-14585, 2013.

VAN DER SCHYFF, Dylan. Emotion, embodied mind and the therapeutic aspects of musical experience in everyday life. *Approaches: music therapy & special music education*, Athens, v. 5, n. 1, 2013.

VILA VERDE, Teresa. Assessing the importance of visual/theatrical features in the perception of music by an audience, using sociological tools. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON PERFORMANCE SCIENCE, Porto, 2007. *Proceedings...* Brussels: European Association of Conservatoires, 2007. p. 147-153.

VINES, Bradley W. et al. Music to my eyes: cross-modal interactions in the perception of emotions in musical performance. *Cognition*, Amsterdam, v. 118, n. 2, p. 157-170, fev. 2011.

VUOSKOSKI, J. K.; THOMPSON, M. R.; CLARKE, E. F.; SPENCE, C. Crossmodal interactions in the perception of expressivity in musical performance. *Attention, Perception & Psychophysics*, Nova York, v. 76, n. 2, p. 591-604, 2014.

WADDELL, George; WILLIAMSON, Aaron. Time to decide: the effects of extra-musical variables on continuous ratings of performance quality. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON PERFORMANCE SCIENCE, Kyoto, 2015. *Abstracts...* Kyoto: Ryukoku University, 2015. p. 94.

WANDERLEY, Marcelo M. et al. The musical significance of clarinetists' ancillary gestures: an exploration of the field. *Journal of New Music Research*, Abingdon, v. 34, n. 1, p. 97-113, 2005.

WAPNICK, Joel et al. Effects of non-musical attributes and excerpt duration on ratings of high-level piano performances. *Musicae Scientiae*, Thousand Oaks, v. 13, n. 1, p. 35-54, 2009.

WEBSTER, Peter R. Creativity as creative thinking. *Music Educators Journal*, Thousand Oaks, v. 76, n. 9, p. 22-28, maio 1990.

ZATORRE, Robert J. Beyond auditory cortex: working with musical thoughts. *Annals of the New York Academy of Sciences*, New York, v. 1252, n. 1, p. 222-228, abr. 2012.

ZATORRE, Robert J.; SALIMPOOR, Valorie N. From perception to pleasure: music and its neural substrates. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, Washington, DC, v. 110, n. 2, p. 10430-10437, 2013.

About the author

Barbara James completed her PhD in biomechanics and functional anatomy in the School of Human Movement and Nutrition Sciences at the University of Queensland. Subsequently she worked for the Queensland Government in the Department dealing with the occupational concerns of workers in industry and writing codes of practice on the prevention of injury caused by manual tasks in industry. She worked subsequently as a consultant to the Australian Academy of Sport writing documents on the legal and medical obligations for sports bodies conducting sport for junior players, and for the Queensland Academy of Sport supervising students undertaking PhD research related to injuries in elite athletes. Her research interest in piano performance includes injury prevention in pianists, and risk management in music conservatoria and the recently established neural link between pianists and audience.

RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE OS PROCESSOS EDUCATIVOS DE UMA OFICINA DE PIANO EM GRUPO PARA CRIANÇAS

EXPERIENCE REPORT ABOUT EDUCATIONAL PROCESSES OF A GROUP PIANO WORKSHOP FOR CHILDREN

Bianca Viana Monteiro da Silva
Universidade de São Paulo
bianca_vianam@hotmail.com

Simone Gorete Machado
Universidade de São Paulo
simonegorete@usp.br

Resumo

Este artigo é um relato de experiência sobre o projeto de extensão para crianças Oficina de Piano em Grupo, realizado por duas integrantes do grupo de pesquisa Música e Educação. As aulas foram oferecidas no Laboratório de Piano em Grupo, com duração de uma hora por semana, durante um semestre. A oficina teve por objetivo ofertar aulas de piano na modalidade de ensino coletivo para as crianças interessadas da comunidade, a fim de oferecer uma vivência em questões teóricas musicais atreladas à prática de tocar piano.

Palavras-chave: piano em grupo; educação musical; processos educativos; musicalização por meio do piano; habilidades funcionais.

Abstract

This article is an experience report about the outreach project for kids *Oficina de Piano em Grupo*, performed by two members of the

research group *Música e Educação*. Classes were offered at the Group Piano Laboratory, one-hour a week for one semester. The workshop aimed to offer lessons on collective teaching mode for interested children of the community in order to offer an experience in musical theoretical questions linked to the practice of playing the piano.

Keywords: group piano; music education; educational processes; musicalization through the piano; functional skills.

Lista de figuras

Figura 1: Piano em grupo em formato de laboratório no LabPG.

Figura 2: Piano em grupo com dois pianos e oito crianças no LabPG.

Introdução

A promoção da Oficina de Piano em Grupo, um projeto de extensão, se deu pelo interesse em ensino coletivo de piano de duas integrantes do grupo de pesquisa *Música e Educação*: uma das autoras deste trabalho, Bianca Viana, e Giulia Salgado Coelho da Silva, aluna de graduação no campus de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (USP/RP). O grupo de pesquisa é coordenado pela profa. dra. Simone Gorete Machado, docente da USP/RP. A oficina foi promovida pela Seção de Atividades Culturais: divisão de atendimento à comunidade, pela prefeitura da USP/RP. Foram ofertadas oito vagas para crianças de sete a nove anos, com encontros semanais de uma hora por semana durante um semestre do ano de 2017 - totalizando dez encontros. Os alunos interessados tiveram que fazer a inscrição por meio do site da Seção de Atividades Culturais, e as vagas ocupadas tiveram o critério de ser preenchidas por ordem de realização da inscrição. As aulas ocorreram no Laboratório de Piano em Grupo (LabPG) da profa. dra. Simone Gorete Machado, que também foi a coordenadora deste projeto. O laboratório conta com dez pianos, sendo oito pianos digitais para os estudantes, um piano digital para o professor e um piano de cauda para eventuais atividades. No decorrer da

oficina, fizemos o uso, também, de fones de ouvido (um para cada aluno), projetor, computador e aparelho de som para proceder com a dinâmica dessa prática social. As aulas foram pensadas em dois eixos: em formato de laboratório e com um piano.

Oferecemos a oficina com o intuito de ofertar às crianças da comunidade a experiência da prática do piano e o conhecimento teórico musical. O objetivo era que elas vivenciassem alguns tópicos da educação musical por meio do piano. Foi um ambiente propício, no qual desenvolvemos várias habilidades funcionais, como: teoria musical, consciência corporal, leitura à primeira vista, memória, improvisação, musicalidade, criatividade, treinamento auditivo, entre outras. A elaboração das atividades foi feita de forma interdisciplinar, fazendo o uso da música vinculada às conteúdos escolares (como soma e subtração, divisão silábica, entre outras). Em todas as atividades desenvolvidas, tivemos o “lúdico” como dirigente, ou seja, toda atividade se constituiu, antes de em um “exercício”, em um jogo ou brincadeira musical. As metodologias utilizadas foram de Irina Gorin e Robert Pace.

A prática humanizadora da Oficina de Piano em Grupo no LabPG e seus processos educativos

Proporcionamos na oficina uma vivência de saberes teóricos musicais atrelados ao piano. Tivemos um compromisso social com o desenvolvimento de processos educativos que proporcionassem relações afetivas, sensibilidade auditiva, prática colaborativa, habilidades funcionais, entre outros. No decorrer da oficina, “buscamos meios para [...] identificar, compreender, descrever processos educativos que chegasse a observar” (SILVA, 2014, p. 21).

Fisher (2010) afirma que é muito eficaz introduzir conceitos musicais por meio do teclado em atividades de grupo. Ademais, Fisher (2010) afirma que os processos educativos promovidos na prática de ensino coletivo ao piano têm resultados importantes: faz estudantes aprenderem com seus pares e seu professor; propõe oportunidades ilimitadas de performance; cria variedade de repertório; encoraja o desenvolvimento de habilidades de escuta crítica, na medida em

que os alunos ouvem seus colegas e fornecem comentários, após a performance; desafia os alunos a desenvolverem comunicação e habilidades sociais; encoraja a fazer transferências de conceitos e princípios; promove um ambiente dinâmico e um aprendizado motivacional; facilita a produtividade; se faz um excelente ambiente para proporcionar habilidades musicais funcionais; se constitui em um ambiente motivacional, no qual jogos criativos e exercícios podem ser usados para ensinar conceitos; tem o potencial de prender a atenção dos alunos por meio de atividades cativantes em uma prática coletiva; encoraja o desenvolvimento de senso rítmico por meio de atividades em grupo; se faz um ambiente natural para praticar música em conjunto (duetos, trios, quartetos, acompanhamento); desenvolve a interpretação musical conjunta; entre outros benefícios. Tais processos, ressaltados por Fisher (2010, p. 11, tradução nossa), foram “identificados, compreendidos e descritos” na realização da Oficina de Piano em Grupo para as crianças da comunidade.

A modalidade de Piano em Grupo e seus formatos

Dr. Robert Pace (1978, p. 2, tradução nossa), estudioso de piano em grupo e um dos precursores que, por meio de Marion Verhaalen, trouxe a modalidade ao Brasil, em 1973, pelo “Método Dr. Robert Pace” (MACHADO, 2016, p. 138), afirma que há cinco modalidades de aula de piano:

- Ensino de piano individual: aulas tradicionais de piano, nas quais ocorre o ensino de um aluno por vez;
- *master class*: um encontro no qual a performance dos alunos é analisada/criticada por um professor;
- instruções nas classes de piano: estudantes se encontram regularmente, sob a orientação de um instrutor, com o propósito de praticar determinado repertório. É uma prática realizada em conjunto, devido à dificuldade de cobrir a tarefa com muitos estudantes. Na instrução de “classe”, não se espera que os alunos interajam ou critiquem-se. Em vez disso, eles praticam a peça de acordo com o que for solicitado pelo instrutor;
- experiência ao piano: teclado usado como um recurso tátil e audiovisual. Não são feitas tarefas fora da classe ou prática em casa, e nenhuma técnica ou repertório ao piano é experimentado. Essa modalidade oferece oportunidades para os alunos aprenderem os fundamentos da música abrangente em programas de música na escola;

- piano em grupo: trata-se de uma situação de aprendizagem em que dois ou mais estudantes interagem sob a orientação de um professor em uma dinâmica mais complexa. Cada pessoa do grupo é constantemente envolvida, seja na performance, análise auditiva e visual, ou crítica construtiva de si e de seus pares. Cada membro sente uma responsabilidade para com os outros, e todos têm um senso de envolvimento pessoal.

A oficina realizada no LabPG teve a modalidade de piano em grupo, porém, com duas propostas: um piano para cada criança (em formato de laboratório) e dois pianos para todas as crianças (dois pianos disponibilizados para quatro crianças em cada um). Bianca Viana Monteiro da Silva ficou responsável pela aula em formato de laboratório, e Giulia Salgado Coelho da Silva ficou responsável pela aula em formato de poucos pianos para muitos alunos. Cada uma teve meia hora para lecionar, totalizando uma hora de oficina.



Figura 1: Piano em grupo em formato de laboratório no LabPG.



Figura 2: Piano em grupo com dois pianos e oito crianças no LabPG.

Buscamos proporcionar uma experiência que fosse permanente na vida de cada criança. Brandão (2014, p. 14) afirma:

Devemos estar sempre preocupados em praticar uma educação cujo sentido seja o de recriar continuamente verdadeiras comunidades aprendentes, unidades dentro e fora das salas de aulas, geradoras de saberes e, de maneira crescente e sem limites, abertas ao diálogo e à intercomunicação.

Estrutura da aula e material de apoio

As aulas foram divididas em dez encontros, com duração de uma hora por semana cada. O conteúdo programático ficou organizado pelos seguintes tópicos:

- Abordagem dos mecanismos do piano (explicado em um piano de cauda); exploração ao teclado; postura/consciência corporal; diferenciação das alturas graves e agudas; disposição das teclas do piano; criação em teclas pretas;

- dedilhado; leitura relativa; ritmo;
- pentagrama;
- figuras; fórmula de compasso;
- dinâmica;
- pausas;
- análise estrutural de uma peça (pergunta e resposta, padrões de ritmo e notas etc.);
- peça em conjunto;
- músicas tiradas “de ouvido”.

Tivemos o lúdico como ferramenta principal das atividades desenvolvidas. Todas elas tiveram o princípio de ser um jogo ou uma brincadeira musical. Inclusive, buscamos trabalhar questões de outras disciplinas nas aulas, como a duração das figuras rítmicas por meio de subtração e somatória dos valores das figuras (associação da música com a matemática). Percebemos que as crianças conectavam, muitas vezes, o que foi aprendido em uma prática escolar, por exemplo, com o que estavam aprendendo na oficina.

As aulas tiveram como base as metodologias de Irina Gorin e de Robert Pace. Os livros adotados foram *Contos de uma jornada musical: para pequenos pianistas, seus professores e pais*, de Irina Gorin (2014), e *Música para piano*, de Robert Pace (1973). O livro de Irina Gorin foi adotado por Bianca Viana Monteiro da Silva, e o livro de Pace por Giulia Salgado Coelho da Silva. Os alunos tinham, então, 30 minutos de aula sobre a abordagem de Irina Gorin, seguidos de 30 minutos da abordagem de Robert Pace.

A proposta do livro de Irina Gorin (op. cit.) foi ao encontro do que foi idealizado: é uma obra que introduz e desenvolve conceitos musicais de maneira lúdica. Ademais, Gorin aborda as habilidades técnicas fundamentais e necessárias para o ensino de piano de maneira lúdica, a fim de conscientizar sobre “relaxamento e flexibilidade de toda a parte superior do corpo: ombros, braços, punhos e dedos” (Ibid., p. 2).

O livro, apesar de ser composto para o ensino de piano individual, foi adequado para o ensino coletivo de piano. Me apropriei das atividades e orientações de ensino sobre os conceitos musicais. O material também inclui um CD, que foi utilizado nas aulas; ele contém os acompanhamentos harmônicos dos exercícios.

Vê-se, então, que a proposta de Gorin é diferenciada, por abranger aspectos propícios para as aulas de piano em grupo: aborda aspectos teóricos musicais vinculados à prática de tocar piano. As atividades são expostas de forma paulatina, a fim de construir uma formação musical sólida. Ademais, há a preocupação com o preparo da postura e da conscientização corporal, e a questão da técnica é trabalhada de forma lúdica. Consideramos importante trabalhar esse quesito desde o primeiro contato com o piano. Apesar de questões intrinsecamente pianísticas não serem o principal foco da aula, achamos válido oferecer uma prática que abordasse a consciência postural (e, conseqüentemente, consciência corporal) desde o primeiro momento.

Para facilitar a compreensão de quem aplica o seu material, Gorin formulou o livro *Contos de uma jornada musical: guia para professores de piano*, a fim de auxiliar os professores no entendimento das propostas.

O livro *Música para piano*, de Robert Pace (1973) foi adotado por Giulia Salgado Coelho da Silva. A escolha dessa obra foi feita pelo fato de Pace ser um dos precursores do ensino de piano em grupo no Brasil, e o seu material foi planejado em formato de aula coletiva. Contudo, Giulia proporcionou aos alunos da Oficina de Piano em Grupo uma proposta mais lúdica, com brincadeiras e jogos (não é um quesito abordado nos livros de Pace).

Considerações finais

A realização da oficina foi considerada estimável. Tivemos relatos das crianças e dos pais sobre resultados positivos que a Oficina de Piano em Grupo proporcionou. Foi um espaço de vivência musical bastante lúdico, que ofereceu às crianças e a nós, realizadores da oficina, uma experiência significativa. Como Bondía (2002, p. 26) afirma:

“o saber de experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana”. E, partindo desse olhar mais humanizado, trabalhamos na convivência e na colaboração mútua entre nós e os alunos, na qual todos agiram para um mesmo processo educativo, “sem hierarquias, em busca de ações cotidianas de reflexão e ação, nas quais o aprender e o ensinar são sempre caminhos de muitas mãos, nos quais todos se beneficiam” (JOLY et al., 2014, p. 240).

Acrescento que a oportunidade de “musicalizar” por meio do piano em uma prática em conjunto foi muito eficaz. Além das habilidades funcionais (como criação, leitura, treinamento auditivo, musicalidade, entre outras), foi um momento oportuno para desenvolver habilidades sociais, prática colaborativa, trabalho em equipe, dinâmica, aprendizado motivacional, entre outros benefícios.

Ademais, a instrução da profa. dra. Simone Gorete Machado nos deu subsídios para darmos uma melhor aula de piano em grupo. Ela nos orientou sobre o planejamento das aulas, a escolha dos materiais, como proceder com a dinâmica em uma aula em formato de piano em grupo, acompanhou as aulas e, após o término de cada uma, nos dava sugestões de como aprimorar determinada atividade.

A experiência de ministrar aulas de piano em formato de grupo definiu aspectos que são necessários para a condução de uma aula na modalidade de piano em grupo: é necessário ser dinâmico, energético, objetivo, com comandos claros e precisos – além de ser fundamental proporcionar atividades sempre lúdicas.

A oficina se encerrou em 2017, mas pretendemos oferecer às crianças da comunidade essa vivência novamente, dando continuidade ao trabalho já iniciado.

Referências

BRANDÃO, Carlos R. Perguntas, pesquisas. Para quem? Para quê? In: OLIVEIRA, Maria W.; SOUSA, Fabiana R. (Orgs.). *Processos educativos em práticas sociais: pesquisas em educação*. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 11-18.

FISHER, Christopher. *Teaching piano in groups*. Cary: Oxford University Press, 2010.

GORIN, Irina. *Contos de uma jornada musical I: para pequenos pianistas, seus professores e pais*. [S. l.]: Edição da autora, 2014.

JOLY, Ilza Z. L. et al. Pesquisa e intervenção em música: uma perspectiva da educação musical ao longo da vida. In: OLIVEIRA, Maria Waldenez; SOUSA, Fabiana Rodrigues (Orgs.). *Processos educativos em práticas sociais: pesquisas em educação*. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 239-262.

BONDÍA, Jorge L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. de João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, Campinas, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

MACHADO, Simone G. A presença do piano em grupo em instituições de ensino superior no Brasil. *Orfeu*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 132-155, jan./jun. 2016.

PACE, Robert. Piano lessons: private or group?. *Keyboard Journal*, [S. l.], v. 4, n. 2, 1978.

_____. *Music for piano*. New York: Lee Roberts Music Publication, 1973.

SILVA, Petronilha B. G. Práticas sociais e processos educativos: da vida e do estudo até o grupo de pesquisa. In: OLIVEIRA, Maria W.; SOUSA, Fabiana R. (Orgs.). *Processos educativos em práticas sociais: pesquisas em educação*. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 19-27.

Sobre as autoras

Bianca Viana Monteiro da Silva é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Música, linha de pesquisa *Música e educação: processos de criação, ensino e aprendizagem* pela Escola de Comunicação e Artes

da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Graduada em Educação Artística com habilitação em Música pelo Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da USP (FFCLRP-USP). Menção honrosa foi conferida a ela por ter se destacado com a mais alta média de notas no curso. Na graduação foi monitora com bolsa do Programa de Estímulo de Graduação da turma de Piano em Grupo sob orientação da Profa. Dra. Simone Gorete Machado e desenvolveu projetos sob sua orientação. Publicou e apresentou em congressos sobre o ensino de Piano em Grupo e tem interesse nas áreas de Educação Musical e Ensino Coletivo.

Simone Gorete Machado possui Mestrado em Música (Piano) e Especialização a nível de Mestrado em Performance pela The Hartt School - University of Hartford (EUA); Doutorado em Artes Musicais (Piano/General Education) pela University of Arizona (EUA). Atualmente é Professora Doutora do DM da FFCLRP-USP. Suas atividades incluem docência, pesquisa, extensão e performance, além da coordenação do Laboratório de Piano em Grupo. É co-autora de Piano em grupo: livro didático para ensino superior, autora do Estudo comparativo de livros didáticos norte-americanos para piano em grupo (Revista Ictus) e Class piano connections: A Brazil-U.S. group piano project (Clavier Companion). Criou o Encontro de Piano em Grupo USP-RP dando prosseguimento à organização, em 2012, do II Encontro Internacional de Piano em Grupo.

Recebido em 13/01/2018

Aprovado em 03/02/2018

FLORÊNCIO JOSÉ FERREIRA COUTINHO: UM
COMPOSITOR DOS TEMPOS COLONIAIS
*FLORÊNCIO JOSÉ FERREIRA COUTINHO: A COMPOSER
OF THE COLONIAL DAYS*

Fernando Emboaba de Camargo
Universidade de São Paulo
ferec_203@hotmail.com

Resumo

O músico Florêncio José Ferreira Coutinho (Arraial do Inficionado, c. 1750 – Vila Rica, 1819) atuou em Vila Rica, atual Ouro Preto, durante a segunda metade do século XVIII e início do XIX. Além disso, participou das diversas instituições da cidade: nos Dragões (tropa com soldo, regimento de cavalaria), onde exerceu as funções de timbaleiro e, depois, trombeteiro-mor; em arrematações no Senado da Câmara, na Casa de Ópera e nas mais diversas irmandades da comarca; e com partido (*ensemble*) próprio, trabalhando como compositor, cantor (baixo) e instrumentista (trompista). A partir de recentes pesquisas sobre esse compositor mineiro (Ricciardi, Leoni, Castagna etc.) e de minha própria investigação em fontes primárias e secundárias, analisamos a situação desse homem pardo inserido na sociedade mineira.

Palavras-chave: musicologia; Florêncio José Ferreira Coutinho; período colonial brasileiro.

Abstract

The musician Florêncio José Ferreira Coutinho (Arraial do Inficionado, 1750 – Vila Rica, 1819) was a composer, singer and

instrumentist in Vila Rica, currently Ouro Preto, during the second half of the 18th century and beginning of the 19th. He also participated in several institutions of Vila Rica: the *Dragões* (troop with remuneration, cavalry regiment), where he was a *timbaleiro* and then *trombeteiro-mor*; working in the Senate, Opera House and the various brotherhoods of the region; and with his own ensemble working as a composer, singer (bass) and horn player. Due to the recent research on this composer (Ricciardi, Leoni, Castagna, etc.) and from my own research in primary and secondary sources, we analyze the situation of this *homem pardo* inserted in the society of Minas Gerais.

Keywords: musicology; Florêncio José Ferreira Coutinho; colonial period.

Introdução

Florêncio José Ferreira Coutinho (Arraial do Inficionado, c. 1749 - Vila Rica, 1819) viveu num contexto, embora decadente, de ainda significativa atividade mineradora, de troca de poder da Coroa portuguesa, bem como de mudança na estrutura educacional jesuítica para as aulas régias, implantadas em 1759. Trabalhou como compositor de música na Casa de Ópera de Vila Rica, cantor (voz de baixo) e compositor, mestre-de-capela nos mais diversos serviços religiosos para o Senado da Câmara e em irmandades, e furriel nos Dragões de Vila Rica (cavalaria de tropa paga) - como músico militar (trombeteiro e timbaleiro). Em suas cartas enviadas em 1789 a Luís Antônio Furtado de Castro do Rio de Mendonça e Faro (Sacavém, 1754-1830) - Visconde de Barbacena e então governador da capitania de Minas Gerais -, Ferreira Coutinho delatou Joaquim José da Silva Xavier, conhecido como Tiradentes, e Salvador Carvalho do Amaral Gurgel - respectivos alferes e cirurgião dos Dragões da Vila - por estarem envolvidos no movimento conhecido como Inconfidência ou Conjuração Mineira.

Foi importante para nossa pesquisa a localização do registro histórico proporcionado pelo processo judicial levantado após sua morte, em 1819, por João José de Araújo (1791-1862), também músico e seu contemporâneo. Esse processo nos possibilitou o acesso aos

documentos de época enquanto fontes primárias. Este estudo histórico sobre Ferreira Coutinho foi o ponto de partida para entendermos seu entorno e, com isso, contemplar mais amplamente nossa perspectiva de análise sobre sua obra e vida. Segundo Marc Bloch (2002, p. 54), “o objetivo da história é, por natureza, o homem. [...] O bom historiador se parece com o ogro da lenda [...] fareja carne humana, sabe que ali está sua caça”.

O escopo deste trabalho se centrou na pesquisa histórico-musicológica de sua vida com o levantamento de alguns documentos de época:

Essas biografias se acham confrontadas com o delicado problema da articulação entre duas dimensões diferentes, a da vida e a da obra, que não podem, entretanto, ser consideradas como separadas por uma divisória estanque, nem reduzidas a um único nível. (DOSSE, 2009, p. 386)

Como um recorte de nossa dissertação (CAMARGO, 2013), esta pesquisa pretende discutir a biografia e as cartas de Florêncio José Ferreira Coutinho, levantando suas atividades em Vila Rica.

Dados biográficos

Em nossa pesquisa não foi possível ainda datar com precisão o nascimento de Florêncio José Ferreira Coutinho e, segundo consta no catálogo de Herculano Gomes Mathias (1969, p. 84),¹ ele é apresentado com o nome de Florêncio José Francisco, contando com 53 anos em 1804, logo, nascido em 1751.

Segundo os *Autos da devassa* (ADIM II, p. 459-460), temos outra indicação de seu nascimento, “de idade que disse ser quarenta anos, testemunha” quando foi ouvido na denúncia contra os conjurados Salvador do Amaral Gurgel e Joaquim José da Silva Xavier, em 1790 – nascendo, portanto, em 1750. Ricciardi, em seu artigo “Florêncio José

¹ “Florencio Joze Fran.co id.e 53 an./ Trombeta do Reg.to de Linha/ Fran.ca Fer.a da S.a id.e 45 an.”

Ferreira Coutinho e a Sexta-feira maior de manhã” (2004, p. 39), apresenta a data e local de nascimento de Florêncio como “Arraial do Inficionado, ca. 1749 – Vila Rica, 1819”.

Temos, portanto, um conflito de informações a respeito de seu nascimento, o que nos impossibilita de datá-la com precisão.

Sobre seu falecimento, temos também informações conflitantes apresentadas nos livros de registro das irmandades das quais Florêncio fora membro. Paulo Castagna (2004, p. 6) afirma que a morte do músico foi em 1819, mais precisamente no dia 10 de junho:

Nascido por volta de 1750, seu falecimento foi registrado em datas diferentes pelas duas instituições, respectivamente em 10 de junho de 1820 e em 13 de junho de 1819 [...]. Como em 22 de abril de 1820 foi aberto o “*Inventário dos bens e órfãos que ficaram por falecimento do finado*”, percebe-se que a Irmandade de São José registrou de forma incorreta o ano de seu falecimento. Assim, Florêncio provavelmente faleceu entre 10 e 13 de junho, mas certamente no ano de 1819. Um registro no Livro Primeiro de Entradas dos Irmãos da Confraria de Santa Cecília, no entanto, confirma o seu falecimento em 10 de junho de 1819.

Portanto, baseado na discussão apresentada anteriormente, o nascimento do compositor colonial brasileiro se dá por volta de 1750, no Arraial do Inficionado, e sua morte no dia 10 de junho de 1819, em Vila Rica.

Ferreira Coutinho foi casado com Maria Rosa Leite da Silva, filha de Antônio Leite da Silva, segundo o livro de registro da irmandade Francisco de Paula.

Ferreira Coutinho, Florencio José – Casado com Maria Rosa Leite da Silva, filha de Antônio Leite da Silva, homem pardo de importância no meio da capital. Teve três irmãos, Antônio, Francisco e Gregório que ingressaram em 1800, 1785 e 1819 respectivamente. É possível que Francisco tenha sido pai dos outros. (LANGE, 1979, p. 393)

No entanto, temos no catálogo de Mathias (1969, p. 84) algumas informações que conflitam com esse registro, constando que Florêncio fora casado com Francisca Ferreira da Silva.²

Esse conflito de informações é resolvido por Leoni (2007), ao levantar que Florêncio foi casado com Francisca Ferreira de Sá e teve seu “papel de alforria passado por Florêncio José Ferreira Coutinho como cabeça de sua mulher Francisca Ferreira de Sá, herdeira de seu pai Manuel Ferreira de Sá ao escravo Amaro de nação Angola” (LEONI, 2007, p. 76). Seu matrimônio com Francisca termina em 1804, ano em que ela falece; Florêncio depois se casa com Maria de Leite da Silva.

O músico militar teve duas filhas, Francisca Romana Ferreira e Felisbina Josefa Ferreira – que, segundo Maria Conceição Rezende (1989, p. 516), em 1819 tinham respectivamente 18 anos e 16 anos. Ambas eram fruto de uma “união ilegítima” e, na época de seu falecimento, menores de idade. Observemos abaixo essa questão pela perspectiva do historiador que a levantou:

Havia sido casado com Francisca Ferreira de Sá, filha do almotacé as Execuções Manuel Ferreira de Sá. Sua mulher havia herdado do pai “uma morada de casas de sobrado, cobertas de telha” na rua do Bonfim, paróquia do Pilar. No ano de 1804 residiam nessa casa Florêncio então com 53 anos e Francisca com 45 anos de idade mais um agregado João Damaceno de 5 anos servidos por um casal de escravos. Com o falecimento de Francisca naquele mesmo ano a casa passou para o viúvo. Florêncio casou novamente com a parda Maria Rosa Leite da Silva, filha de Rosa Maria Fernandes e do capitão do Terço dos Pardos Antônio Leite da Silva. Florêncio teve duas filhas naturais, isto é fruto de união ilegítima, Francisca Romana Ferreira e Felisbina Josefa Ferreira; não foi possível definir se a Micaela dos Anjos Gonçalves Lima, mulher que as criava, era a mãe das meninas, mas antes de sua morte Florêncio doou às três a casa na rua do Bonfim. (LEONI, 2007, p. 78)

2 “Florêncio Joze Fran.co ide 53 an./ Trombeta do Reg.to de Linha/ Fran.ca Fer.a da S.a ide 45 an.” Além disso, o nome de Florêncio José Ferreira Coutinho está apresentado como Florêncio José Francisco: “Florêncio José Francisco – idade 53 anos – trombeta do regimento de linha. Documento citado por Curt Lange dá-lhe o nome de Florêncio José Ferreira Coutinho” (MATHIAS, 1969, p. XIV).

Micaela foi criada das filhas de Florêncio e teve participação no processo de João José de Araújo, referente à herança do seu acervo musical.

Em relação à etnia de Ferreira Coutinho, levantamos informações nos catálogos de Francisco Curt Lange (1979, p. 393, grifo nosso) dos livros de registro das irmandades e pressupomos que o dito músico era de “qualidade”³ parda.

Ferreira Coutinho, Florencio José - Casado com Maria Rosa Leite da Silva, filha de Antônio Leite da Silva, homem pardo de importância no meio da capital. Teve três irmãos, Antônio, Francisco e Gregório que ingressaram em 1800, 1785 e 1819 respectivamente. É possível que Francisco tenha sido pai dos outros.

Para entendermos melhor o que seria um homem de qualidade parda na região de Minas no período da segunda metade do século XVIII, destacamos a interpretação dada pelo historiador Daniel Precioso (2010, p. 28):

Recentemente, pesquisas amparadas nas formulações de Peter Eisenberg têm ressaltado que as designações mulato e pardo não aludiam sempre à cor da pele, servindo também para identificar o indivíduo livre de ascendência africana. De acordo com essa concepção, os rebentos de ventre forro seriam livres e atenderiam pela designação pardo, fossem mestiços ou não. Nossa análise, contudo, apesar de distinguir os tipos sociais expressos nessas terminologias, se voltará a um mesmo tipo humano: o mestiço de negro com branco. Haja vista que, no caso dos pardos, pelo menos a partir da segunda metade do século XVIII, a mestiçagem não era o único aspecto levado em conta para o emprego da terminologia, referendaremos igualmente fatores adicionais, como a riqueza, a condição social e o comportamento, essenciais para determinar a posição de uma pessoa, mesmo no interior dos parâmetros restritos das “raças”.

3 1 “*Calidad*, typically expressed in racial terms (e.g., índio, mestizo, español), in many instances was an inclusive impression reflecting one’s reputation as a whole. Color, occupation, and wealth might influence one’s *calidad*, as did purity of blood, honor, integrity, and even place of origin.” (McCAA, 1984 apud PRECIOSO, 2010, p. 15).

Outro argumento que nos direciona para a mesma afirmação é referente a sua participação na mesa como sacristão, de 1811 a 1812,⁴ no verso nº 278 do *Livro de assentos de irmãos da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula* (LANGE, 1979, p. 447) – irmandade cujo grupo étnico determinado pelo autor era de “gente de cor (mulatos)” (LANGE, 1979, p. 381). Posteriormente, Ferreira Coutinho auxiliou na criação da Irmandade de Santa Cecília em Vila Rica, em 1812, na última geração dos músicos de Minas.⁵

No entanto, podemos encontrar – em uma irmandade de pretos, crioulos e pardos – homens brancos, como na Irmandade de S. José, à qual pertenciam sete homens brancos,⁶ e Florêncio, membro dessa irmandade, não se incluía entre eles.

Em linhas gerais, as vias de integração dos pardos na sociedade mineira eram as seguintes: ser oficial ou mesário de irmandades de seu grupo étnico, exercer ofícios mecânicos como empreendedor de obras ou artes liberais (e mais raramente ocupar cargos públicos e ordenar-se religioso) e, sobretudo, possuir patente militar. Como foi salientado, muitos “homens pardos”, reunidos em milícias e terços auxiliares patrulhavam as entradas e faziam novas descobertas de pedras preciosas, arriscando suas vidas para contribuir com os “reais serviços de V. Mag.^{de}”. (PRECIOSO, 2010, p. 81)

Diante dessas evidências apresentadas, podemos supor que Ferreira Coutinho foi pardo, hipótese também compartilhada por Leoni

4 “Aos dous dias do mês de Abril de mil oito centos, e onze Profeçou o Irmão Florêncio Joze Ferra Coutinho morador na Freguezia do Ouro preto [...] Sachristão em 1811 a 1812 [...] De Nas q’ viveu, e desconto hum q’ sérvio de Mezario De” (LANGE, 1979, p. 447).

5 “No ano de 1812, em Ouro Preto, Florêncio José Ferreira Coutinho, mestre de música e timbaleiro do Regimento de Cavalaria de Linha, junto com alguns trombetas e soldados músicos pediam ao seu comandante autorização para assinar um pedido para a criação da Irmandade de Santa Cecília” (LANGE, 1983, p. 253).

6 “Antônio Marquez, João Gonçalves Dias, João Nunes Mauricio, José Fagundes Serafim, José Pereira Campos, Manuel de Abreu Lobato e Manuel José da Silva. Portanto, a confraria estava aberta ao ingresso de homens brancos, como de resto ocorria em outras regiões da América portuguesa, ainda que estes não tivessem desempenhado papel na administração do sodalício e, quando o fizeram, tiveram participação ínfima, restrita ao cargo de mesário” (PRECIOSO, 2010, p. 157).

(2007),⁷ uma vez que sua condição financeira e funções em cargos exercidos na região de Minas reiteram essa condição – já que era membro da irmandade de S. José e atuou como mesário na irmandade de São Francisco de Paula, ambas compostas por grupos étnicos de qualidade parda, bem como músico militar (trombeteiro e timbaleiro) da tropa paga.

Formação musical de Florêncio José Ferreira Coutinho

Não temos informações suficientes para descrever com precisão a formação musical e alfabetização de Ferreira Coutinho. No entanto, por meio de um estudo das instituições remanescentes em Minas Gerais na segunda metade do século XVIII, como as irmandades, o Senado da Câmara e as milícias, podemos supor como o músico aqui estudado aprendeu a escrever e ler, bem como desenvolveu seu ofício de instrumentista e compositor, além de empreendedor – pois sabemos que esteve à frente de algumas arrematações proporcionadas pelo Senado da Câmara. Foi mesário, participando do grupo étnico de irmandades de pardos, e na última década de sua vida fundou, com o apoio de outros músicos restantes na sociedade mineira no início do século XIX, a Irmandade de Santa Cecília.

Por intermédio da observação de Nireu Cavalcanti (apud CARDOSO, 2008, p.126), podemos mapear a possível formação profissional de Florêncio e dos demais músicos da segunda metade do século XVIII. Seu estudo aponta que “a participação nos coros de igrejas era uma oportunidade para as crianças que os frequentavam de não só aprender música, mas também de se alfabetizar e estudar latim”. Cardoso também discute o mesmo assunto, colocando que:

Tanto com os *mestres de solfa* nas igrejas quanto com os *mestres de banda* nos regimentos, as aulas de música eram ministradas para as funções específicas nos coros eclesiais e nos grupos militares. Outra opção era o

7 “Florêncio José Ferreira/ Coutinho/ pardo/ OC, SC, SFP, SJ/ ajustador; compositor; cantor (baixo); trompista, timbaleiro/ 1775-00/ SSacr., Rosário, MC, SFP, MB, Câmara/ músico militar/ casado, mulher parda/ 58/ rua do Bomfim/ n.1751 Inficionado – fal. 18 19/ Vila Rica – Inficionado/ la música/ rec.de sp. Funeral proc. J.J. Araújo cod. 78, a. 959 2o.of 1820 – falec.p.51 cód.115, A1522,2o.of. – T.JBO C. Chil.pg. 156/ cantou no Te Deum 1792” (LEONI, 2007, p. 187).

jovem entregar-se aos cuidados de um mestre da música particular, tornando-se seu discípulo e iniciando a vida profissional tocando em seus conjuntos. (CARDOSO, 2008, p. 126, grifo nosso)

O *mestre de música* contemporâneo de Ferreira Coutinho foi Inácio Parreira Neves (c. 1730-1794?), membro que ingressou em 16 de abril de 1752 na Irmandade de São José dos Bem Casados. Foi regente, compositor e tenor, atuante em várias irmandades vilarriquenses e, possivelmente, segundo Harry Lamott Crowl Jr. (1989), *mestre de música* de Florêncio e de outros músicos nascidos em meados do século XVIII, como Francisco Gomes da Rocha, sendo todos membros da mesma irmandade.

Podemos também transpor essa mesma ideia para o caso de João José de Araújo (Vila Rica, c. 1780-1831), que ingressou na Irmandade de Santa Cecília em 1815 (MONTEIRO, 1997 apud CASTAGNA, 2006) e possivelmente foi discípulo de Florêncio José Ferreira Coutinho, tendo em vista que Ferreira Coutinho “tornou-se um dos quarenta músicos de Vila Rica filiados à Irmandade de Santa Cecília, com o título de “*Professor da Arte da Música*” (CASTAGNA, 2006, p. 7). Outro fator que demonstra a proximidade desses dois músicos foi o processo jurídico ocorrido entre 1820 e 1821. Esse processo “por meio de um libelo cível no Cartório de Órfãos do Segundo Ofício de Vila Rica” (CASTAGNA, 2006, p. 2) foi acionado por Araújo contra as duas filhas de Florêncio, Francisca Romana Ferreira e Felisbina Ferreira de Siqueira, para adquirir como herança do falecido Florêncio todo seu arquivo musical, o que acabou conseguindo.

A seguir, levantaremos as influências educacionais no Brasil, priorizando Vila Rica, a fim de mapear as estruturas educacionais que atuavam perante os colonos. Pretendemos também verificar como funcionavam as estruturas do ensino musical, pois no século XVIII nos deparamos com uma intensa atividade musical – devido, principalmente, ao descobrimento e exploração das minas de ouro.

Discorreremos sobre os jesuítas porque perduraram com seu sistema de ensino por volta de 200 anos e, mesmo com a atividade

mitigada em Minas Gerais, erigiu-se um anexo de um colégio jesuítico chamado Seminário Menor da Boa Morte, fundado em Mariana e que atualmente sedia o campus de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop).

A atividade jesuítica surgiu com a Companhia de Jesus – *Regimini militantis Ecclesiae* – em conjunto com a Contrarreforma, em 1534, sendo composta por nove membros, liderados pelo espanhol Inácio de Loyola: Francisco Xavier, Diego Laynez, Pierre Favre, Alfonso Salmerón, Simão Rodrigues, Nicolau Bobadilla, Cláudio Jay e Paschase Brožt. (ALMEIDA, A. C. C. S., 2010). Suas principais funções eram a difusão do catolicismo e a educação das novas gerações dentro dessa perspectiva religiosa, na intenção de restaurar a fé na Igreja Católica.

No Brasil, a atuação jesuítica iniciou-se no ano de 1549 com a chegada do chefe da primeira missão jesuítica na América, padre Manuel da Nóbrega, com mais seis jesuítas – Leonardo Nunes, Antônio Pires, dois irmãos leigos e o padre João de Azpilcueta Navarro – e a armada do governador geral Tomé de Souza, no dia 29 de março do mesmo ano.

Iniciou-se então o primeiro cunho missionário, a catequese e o ensino das letras aos chamados nativos, que desde seus primórdios se apresentaram frutíferos para o culto do catolicismo, como atestam as palavras do padre Manuel da Nóbrega: “Tem grandes desejos de aprender e, perguntados se querem, mostram grandes desejos” (apud ALMEIDA, A. C. C. S., 2010, p. 41).

Outra atuação mais tardia foi a ereção dos colégios jesuítas formados para contemplar a educação religiosa, filosófica, artística e científica. Seu conteúdo, segundo Ana Cristina Cezar Sawaya Almeida (2010, p. 42), “recebeu influência do eixo epistemológico de Santo Tomás de Aquino, baseado na escolástica de Aristóteles que norteava as diretrizes da igreja e da cultura europeia no século XVI”. O sistema de ensino utilizado pelos jesuítas, como prevê Carvalho (1963 apud ALMEIDA, A. C. C. S., 2010, p. 42) ao destacar as atividades no Colégio de Évora, pertencente à Companhia de Jesus, consistia nos seguintes fatores:

Os estudos no Brasil, adaptados às disposições das Constituições e do *Ratio*, seguiram mais de perto os programas do Colégio de Évora, que pertenciam à Companhia de

Jesus. O programa de 1563 desse colégio previa a seguinte distribuição de classes: "Retórica" _ o 6º livro de *Eneida*, o 3º das *Odes*, *De Lege Agrária* e *De Oratore*, de Cícero; em Grego os Diálogos de Luciano; "Humanidades" _ *De Bello Gallico*, o 10º livro da *Eneida* e estudo da Gramática Grega; "primeira classe de Gramática" _ o 5º livro da *Eneida*, A retórica do Padre Cipriano Soares, e o *Discurso Post Reditum*, de Cícero; "segunda Classe de Gramática" _ Cícero, *De Officiis*, E *Ovidio, De Ponto*; "terceira classe de Gramática" _ Ovídio, *De Tristibus*, e Cartas de Cícero; "quarta classe de Gramática" _ Cartas Familiares de Cícero. Esses estudos de Évora, assinala o Padre Serafim Leite, de antes do *Ratio Studiorum*, tiveram depois maior extensão, mas correspondem sensivelmente aos usados sempre no Brasil.

Música, teatro, literatura e dança foram utilizados como ferramentas pedagógicas para mediar os valores religiosos fundamentados na Bíblia, facilitando a comunicação e compreensão entre os jesuítas e os índios, bem como os demais habitantes da colônia. Sobre música, temos alguns relatos de jesuítas que expressaram as diferentes práticas musicais de cada região. Portanto, no período de 1658 a 1661 foram criados vários regulamentos pelo padre Antônio Vieira, que inseriu a nova prática musical provinda de Portugal: a de cantar o terço voltando o canto para exaltação da Virgem Maria.

O jesuíta, com sua missão catequizadora, exercia um fascínio e poder sobre o índio, mas, além disso, mediava relações de trabalho e especulação, sobretudo em relação à posse e uso de terras com o nativo, garantindo a ele o ensino e a vivência do catolicismo em troca de seu trabalho.

Segundo Maxwell (1999, p. 98), os jesuítas contavam não só com a mão de obra indígena, mas também "com fazendas com 170 mil cabeças de gado, propriedades rurais produtoras de açúcar", missões que exploravam as drogas do sertão, e um esquema de distribuição de mercadorias para exportação que desmantelava o sistema fiscal, haja vista que os eclesiásticos eram isentos de impostos.

Consciente e descontente com todo o poder que a Companhia de Jesus detinha, Sebastião José de Carvalho Melo, conhecido como Conde

de Oeiras e posteriormente Marquês de Pombal, esquematizou com José Francisco da Cruz a criação e a fundação, em 1755, da Companhia do Grão-Pará e Maranhão, localidades onde residia maior parte da hegemonia temporal jesuítica, e desmantelou o poder da Companhia de Jesus, transferindo ao Estado o poder que antes ela detinha.

Foi o reinado de d. José I (1750-1777) que o quadro mudou radicalmente, tendo na figura de Marquês de Pombal o grande responsável pela reforma nos métodos e na ideologia do governo. O reinado de d. José I se caracterizou pela completa centralização e pelo predomínio do Estado sobre todas as instituições, incluindo a Igreja. O obscurantismo religioso e a ortodoxia católica foram combatidos de forma implacável, culminando com a expulsão da Ordem Jesuíta do Brasil em 1759. (CARDOSO, 2008, p. 32)

As relações comerciais e de exploração, especulação e dominação indígenas, antes exercidas pela Igreja por meio da Companhia de Jesus, passaram à Coroa portuguesa, que reorganizou toda a questão do comércio interno a fim de extinguir, ou ao menos diminuir, o contrabando na colônia.

Não só as questões econômicas e políticas foram afetadas pela reforma jesuítica imposta pelo Marquês de Pombal, mas também a educação em si, uma vez que a Companhia de Jesus mantinha as Escolas de Ler, Escrever e Cantar em suas Casas da Companhia e em seus Seminários, nos quais se ensinava não só a língua portuguesa e a religião, mas ainda a música. Ora, se o plano pombalino passava por destituir o poder dos jesuítas, nada mais eloquente que lhes destituir o poder cultural também. Logo, o ensino passou a ser visto como algo utilitarista que servisse aos interesses da Coroa, e, nesse ínterim, o ensino regular de música na escola deixou de existir, passando a ser feito apenas nos meios eclesiásticos ou em aulas particulares.

Faz-se notável tal arrocho pombalino dado à proibição do uso do *nheengatu*, ou língua geral, em prol do uso da língua portuguesa como idioma oficial na colônia. Fica evidente o intuito aculturador das medidas antijesuíticas, pois aquela língua foi criada pela Companhia de Jesus para

catequizar os índios – e, se os nativos deveriam agora ser incorporados à nação, mesmo que pelo casamento com portugueses, nada mais integrador para a Coroa que garantir que todos falassem a mesma língua. Aline da Cruz, em sua tese *Fonologia e gramática do nheengatú* (2011, p. 9), descreveu essa questão: “Marquês de Pombal proibiu o uso da língua geral brasílica [nheengatu] [...] e determinou que os missionários organizassem o ensino em Português”, haja vista que “seu uso passou a ser considerado um empecilho para a política territorial portuguesa”.

Os dois vértices do sistema de ensino jesuítico, criação de colégios e catequese, foram extintos, assim como seus bens, com os decretos régios de 1759. A partir de então, inseriu-se o sistema de aulas régias que permeou os ideais de Luís António Verney com *O verdadeiro método de estudar*,⁸ de 1746.

As aulas de música foram retiradas do ambiente escolar, sendo consideradas menos importantes para os interesses da Coroa, mas em contrapartida temos ainda o ensino de solfejo e teoria musical, lecionado pelas instituições públicas e pelos mestres.

Temos alguns métodos levantados por Almeida (2010, p. 166-167), Binder e Castagna (1996), nos quais se dedicam à atividade de licenciatura em música:

- 1 - JOÃO DE LIMA. [Tratado(s) de música perdido(s) (Recife ou Salvador, final do séc. XVII)];
- 2 - CAETANO DE MELO JESUS. *Escola de canto e órgão* (Salvador, 1759-1760);
- 3 - CAETANO DE MELO JESUS. *Tratado dos tons* (perdido) (Salvador, 1º metade do séc. XVIII);
- 4 - LUÍS ÁLVARES PINTO. *Arte de solfejar* (Recife, 1761);
- 5 - LUÍS ÁLVARES PINTO. *Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão* (Recife, 1776);
- 6 - JOSÉ DE TORRES FRANCO. *Arte de acompanhar* (Mariana, 1790);

8 “As críticas de Verney voltadas à educação jesuíta personalizavam a intenção de desviar o eixo humanista da educação que valorizava as línguas mortas, a arte, a poesia, a filosofia, para o eixo pragmático, que valorizava a lógica, os estudos experimentais, a perspectiva newtoniana da física e principalmente um currículo que preparasse rapidamente a juventude para os fins do Estado Português” (ALMEIDA, 2010, p. 97).

7 - ANÔNIMO. *Modo de dividir a canaria do órgão* (Salvador?, início século XVIII).(BINDER; CASTAGNA, 1997 apud ALMEIDA, A. C. C. S., 2010, p. 166-167)

8 - ANDRÉ DA SILVA GOMES. *Arte explicada do contraponto* (São Paulo, c. 1800, cópia de Jerônimo Pinto Rodrigues, Itu, 1830);

9 - JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA. *Compêndio de música e método de pianoforte* (Rio de Janeiro, 1821). (BINDER; CASTAGNA, 1996)

No entanto, houve alguns problemas na implantação das aulas régias no Brasil – que, segundo Almeida (2010), apresentaram principalmente dois problemas: a falta de mestres régios para lecionar e a dificuldade em distribuir esses profissionais por toda a colônia. Portanto, além dos cortes de disciplinas no sistema pedagógico, não se tinha profissionais suficientes para exercer a educação na colônia.

De um modo geral, é ainda polêmica a questão, se tais medidas, e mesmo outros diversos aspectos do governo de Pombal, tiveram qualquer influência mais positiva para o desenvolvimento do Brasil. No caso do ensino, a expulsão dos jesuítas foi prejudicial. (RICCIARDI, 2000, p. 86)

Em Minas Gerais, temos as irmandades que, mesmo com a decadência da mineração e a implantação das aulas régias, continuaram proporcionando trabalhos para músicos encomendando obras e apresentações. Nossa hipótese entende que essas instituições foram os órgãos principais para o ensino de música e letras na segunda metade do século XVIII, mantendo a atividade musical na região, na qual se insere o nosso objeto de pesquisa, Florêncio José Ferreira Coutinho. Embora saibamos que ele por certo não frequentou um colégio dos jesuítas, mesmo porque

os presbíteros do hábito de São Pedro eram os únicos padres ativos nas Minas, onde desde 1711, para evitar o contrabando, foi proibida pela Coroa a instalação de conventos ou escolas instituídas pelas ordens primeiras como beneditinos, jesuítas, franciscanos, carmelitas e capuchinhos. (RICCIARDI, 2000, p. 14)

Ou seja, mesmo que por certo houvesse exceções, como a entrada isolada de religiosos de ordens primeiras nas Minas, não havia colégios ou conventos destes enquanto estabelecimentos institucionais.

Dessa forma, podemos apontar duas instituições importantes na formação de Florêncio: as irmandades de pardos às quais pertenceu, aprendendo com os padres e mestres as letras e música, e a aprendizagem por intermédio da tradição familiar – pois, como vemos nos registros, familiares confrades de Florêncio também foram músicos, e entre eles estavam Antônio, Athanasio, Francisco e Gregório.

Embate entre Ferreira Coutinho e Gomes da Rocha

As atividades exercidas por Florêncio são semelhantes às de outros compositores contemporâneos a ele, como, Francisco Gomes da Rocha (1754-1808), que esteve ao seu lado em várias arrematações musicais e funções militares.

Gomes da Rocha, analisado por Aldo Luiz Leoni (2007), exercia – assim como Ferreira Coutinho – seus serviços musicais em diversas irmandades de Vila Rica: do Santíssimo Sacramento (1777-1784), Nossa Senhora do Pilar (1781-1803) e Mercês de Cima (1777-1784). “Foi confrade nas irmandades de São Francisco de Paula (1782-1808), São José dos Homens Pardos e da Nossa Senhora da Boa Morte (1766-1808), ocupando nelas por algumas vezes o importantíssimo cargo de juiz” (SOUZA; LIMA, 2007, p. 50). Como músico, foi fagotista em cerimônias cívicas, compositor e cantor (contralto) nas arrematações proporcionadas pelo Senado da Câmara, bem como lecionava composição, canto e instrumento. No regimento militar atuou como timbaleiro da cavalaria regular.

Ferreira Coutinho atuava no Regimento de Cavalaria, também como timbaleiro, em 1779, e após um ano foi rebaixado para trombeta-mor, entrando em seu lugar Francisco Gomes da Rocha, colega de regimento e membro da irmandade. Esse fato causou muito desgosto no dito militar, pois:

considerava a situação injusta, já que Rocha poderia ter ingressado como trombeta; Coutinho também reclamava que

não tinha “percebido na passagem aumento algum mas antes consideravel disgosto” e que, até então, tinha se conduzido sem advertência e “*alem do serviço ordinario ter composto várias marchas, retiradas e mais musicas para a harmoniosa animação do mesmo Regimento*”. (BINDER, 2006, p. 7)

Segundo Ricciardi (2004, p. 41),

por duas vezes seguidas, em 1787 e ainda no ano seguinte, ele havia solicitado autorização à Rainha para se deslocar ao Reino, incluindo-se uma “Licença por tempo de dois annos”. Ao que tudo indica, a pretendida viagem a Portugal jamais se concretizou.

Um ano após esse evento, no dia 7 de julho, Florêncio teve seu cargo restituído, com o rebaixamento de Francisco Gomes da Rocha. Em 1812, Coutinho era timbaleiro, mestre de música e trombeta-mor do Regimento de Cavalaria de Linha de Vila Rica (CASTAGNA, 2006, p.7).

Ricciardi (2004, p. 43), em sua pesquisa, levantou e discorreu sobre a carta de Florêncio enviada à rainha de Portugal, d. Maria I. Nesta realçamos algumas informações importantes para nossa pesquisa, como a excelente erudição de Florêncio, que demonstra o grau de instrução dos músicos da região de Vila Rica, a participação dos músicos nas guerras contra os aquilombados e índios, a requisição para a restituição do cargo de timbaleiro devido ao embate entre ele e Francisco Gomes da Rocha – ambos compositores, instrumentistas e militares – e finalmente a interpretação da sociedade parda de Vila Rica no último quartel do século XVIII, que, segundo Precioso (2010, p. 88), “passaram a defender o fim de formas arraigadas de segregação mais deliberadamente e com melhor fundamentação, inclusive com atenção às contradições existentes em leis sobre as “gentes de cor”.

A seguir, carta de Ferreira Coutinho a Maria I, recolhida por Ricciardi:

Diz Florencio Jozé Ferr^o Timballeiro no Regimento Regular da

guarnição da Cap^{nia} das Minas Geraes que na criação do refferido Regimento q' p' Ordem de Vossa Mag^e regulou o Ex^{mo} Gen^{al} D. Antonio de Noronha foy o supp^e creado no dito Posto de Timballeiro, e passados alguns mezes se lhe fez a injustiça constante dos Documentos juntos de ser passado p^a Trombeta da 1^a Comp^a por occasião da baixa q' se deu ao q' o era, e - este successo foy em tempo do Governo do Ex^{mo} Gen^{al} D. Rodrigo Jozé de Menezes, q' alem de varias enfermidades q' padescio no principio do seu Governo, lhe foi perciso viajar em diversas jornadas q' fez, já à Serra Diamantina, já às novas conquistas dos Indios, e outros descobrimentos; motivos estes p' que nunca teve o supp^e p' oportuna occasião de apresentar *àquelle* Ex^{mo} Gen^{al} a injustiça q' soffria, sem offender às sagradas Leys de V. Mag^e q' tanto recomendão a submissa moderação. Foy successor ao Governo, o Ex^{mo} Gen^{al} Luiz da Cunha Menezes nos fins do anno de 1783, e dando ordem à pozitura de Estandartes, e solemne juramento de Fidelidade a q' Função foy celebrada em 17 de Dezembro de 1784, dia dos felices annos de V. Mag^e; com as Licenças necessarias requereo *àq^e* Ex^{mo} Gen^{al} lembrando sempre o supp^e das obrigaçoens de Catholico, e fiel vassalo de V. Mag^e; da q' deligencia resultou a decizão constante dos Instrumentos junto (f. 1 ate 3) sendo preferido o Ultimo Despacho nos fins do seu Governo mandando restituir o supp^e ao seu Posto, foy em occasiam q' este se achava distante daquela praça, por ter marchado com a Comp^a q' foi destinada a encontrar ao Gen^{al} o Ex^{mo} Visconde de Barbacena como se faz certo p^a Attestação (f. 6) pela qual razam a não pôde o supp^e fazer dar a execução em tempo do Governo daquelle Ex^{mo} Gen^{al} vendose precisado a requerer o complemento daquelle decizão ao d^o Ex^{mo} Gen^{al} Visconde de Barbacena; e apresentando lhe o supp^e os Documentos, e Despachos com o seu requerimento este Ex^{mo} Gen^{al} os conserva em Sy, desde o dia 19 de julho de 1788 sem que haja o supp^e de ser restituído. Bem clara se manifesta a V. Mag^e a intrancia daquelle supposto Timballeiro, na Certidão extraida da Patente de Ajudante que mandou passar o Ex^{mo} Gen^{al} D. Rodrigo Jozé de Menezes no ano de 1780 ao Sarg^{to} Miguel Dionizio Valle, que fez certo ter passado o intruzo Timballeiro de Ajudante p^a Trombeta, e não Timballeiro, como consta da Certidão (f.7 ate 9); mas o supp^e como Filho da Obediencia nunca quiz exceder aos limites da moderação. Senhora o miseravel supp^e se vê naquella longetude impossibilitado de recorrer com a brevidade de q' podem estes, e outros cazos bem alheio da piedoza

intenção de Vossa Mag^e, e por este meyo q' lhe hê o mais possível vem o supp^e clamar a V. Mag^e supplicando a graça de ser servida mandar conforme a determinação do Ex^{mo} Gen^{el} Luiz da Cunha Menezes constante dos Documentos juntos, não só na Circunstancia de restituição do Posto que lhe foy conferido [ilegível - ordem?] de V. Mag^e na criação do sobre dito Regimento, como a Mercê que novamente supplica a V. Mag^e da declaração do soldo compettente de Timballeiro com mais Cento, e Cincoenta reis sobre as Trombetas. Ultimamente quando a V. Mag^e paressa não bastarem tão veridicos Documentos, nesta se achão os Ex^{mos} Generaes q' foram daquela Cap^{nia}: D. Antonio de Noronha como primeiro Cor^{el}, e creador do Regimento; D. Rodrigo Jozé de Menezes; e Luiz da Cunha Menezes como regulador do mesmo Regimento, que tendo todos conhecimento do supp^e podem bem informar a V. Mag^e neste particular. Pa Vossa Magestade lhe faça a graça confirmalo na forma requerida ERMercê. (RICCIARDI, 2004, p. 43)

Referente à erudição e grau de instrução dos pardos, destacamos que:

deve-se notar que entre os pardos havia uma expressiva camada de alfabetizados. Marco Antonio Silveira, ao analisar um rol de testemunhas das devassas consultadas no Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência, constatou que 79 pardos (73,83%) - em um total de 107 de mesma qualidade que depuseram - assinaram seus nomes, o que demonstra o grau de instrução por eles adquirido. (SILVEIRA, 2000 apud PRECIOSO, 2010, p. 57)

Segundo Souza e Lima (2007), os músicos, principalmente quanto ao domínio da leitura e escrita, estavam em relação de destaque na sociedade colonial, pois seu ofício era prestigiado por e necessário para todas as camadas sociais da região, tanto em ocasiões litúrgicas quanto nas profanas.

Em suma, o trabalho, quando permitia ao indivíduo ascender socialmente com autonomia, era provavelmente visto de forma positiva. Os pintores e músicos, por exemplo,

em virtude de suas profissões serem mais artísticas que técnicas, procuravam ressaltar o caráter “liberal” de suas artes, argumento que os afasta dos oficiais mecânicos, uma vez que seguiam os preceitos da Gramática, Retórica, Filosofia, Dialética etc. (PRECIOSO, 2010, p. 53)

Depois, o autor discorre sobre os grupos que se formam para adquirem ascensão social, mas sempre dentro de um padrão hierarquizado. No entanto, mesmo com essas características, o homem pardo na sociedade mineira se diferenciava daqueles brancos, pois eram descendentes de escravos.

Referente às atividades militares dos músicos e pardos, podemos observar na carta de Florêncio que “lhe foi preciso viajar em diversas jornadas q’ fez, já à Serra Diamantina, já às novas conquistas dos Índios, e outros descobrimentos” (RICCIARDI, 2004, p. 43), ficando evidenciado que os músicos atuantes nas milícias participaram também em batalhas – sendo importante realçar que muitos pardos não recebiam soldo militar na época.

Laura de Mello e Souza (2004, p. 105), quando se refere à *Instrução para o governo da capitania de Minas Gerais* (1780), aponta para essa atividade também praticada por Florêncio.

Negros forros e mestiços na sua maior parte – mulatos, caboclos, carijós – serviam para povoar locais distantes como Caieté, Abre Campo e Peçanha, onde se iam estabelecendo presídios; engrossavam os contingentes que entravam muito adentro destruindo quilombos e prendendo foragidos; cultivavam plantações de subsistência, enfim, realizavam uma série de tarefas que não podiam ser cumpridas pela mão-de-obra escrava.

Florêncio e outros músicos militares do mesmo regimento não se viam livres dos combates aos foragidos e índios, sendo que, ao mesmo tempo atuavam em cerimônias religiosas e arrematações do Senado da Câmara e se viam obrigados, pelo ofício militar, a destruir os adversários da Coroa. Era o papel utilitarista dos homens pardos, que “reunidos em milícias e terços auxiliares patrulhavam as entradas e faziam novas

descobertas de pedras preciosas, arriscando suas vidas para contribuir com os 'reais serviços de V. Mag.^{de}' (PRECIOSO, 2010, p. 81).

Além de servirem absolutamente aos interesses da Coroa, os compositores "mestiços" aqui estudados também eram ainda desprezados, como no caso de Gomes da Rocha.

Embora não exista referência no inventário *post-mortem* à patente militar, segundo Curt Lange, D. João VI recusou o pedido de Francisco Gomes da Rocha para usar uniforme de furriel, grau superior do que ocupava, negando o soldo, "tudo pela sua condição de mestiço". (PRECIOSO, 2010, p. 195)

Como podemos observar, os caminhos de Florêncio e Francisco se cruzaram muitas vezes durante suas vidas: compunham parte do mesário da mesma irmandade (Irmandade do Patriarca São José dos Bem Casados dos Homens Pardos), trabalharam pelo Senado da Câmara em arrematações, ressaltando suas atuações conjuntas – Florêncio como cantor (voz de baixo) e Francisco (voz de contralto) no ocorrido do dia 21 maio de 1792 em Vila Rica, quando foi executado o inconfidente Tiradentes –, além de trabalharem também no mesmo regimento militar, lutando pelo mesmo cargo (o de timbaleiro, que recebia o maior soldo e reputação de todos os cargos de músicos do regimento).

Finalmente, destacamos a conclusão de Ricciardi (2004, p. 50), discorrendo sobre essa relação entre os dois compositores.

Muito embora tivessem trabalhado em conjunto, antes e depois daquela data – Gomes da Rocha cantava de contralto, Ferreira Coutinho, de baixo, como já afirmamos, nas mesmas funções dos mesmos partidos – torna-se muito estranha a relação pessoal entre os dois compositores. Se além de colegas, foram amigos algum dia ou voltaram a ser, não sabemos. Mas àquela altura, certamente, não deveriam ser. Enfim, todo esforço de Ferreira Coutinho visava tão-somente sua confirmação no posto de timbaleiro, para que seu soldo pudesse ser aumentado em míseros "cento e cinquenta reis". Esta quantia correspondia exatamente àquela que um timbaleiro vencia a mais que um trombeteiro.

Florêncio talvez não estivesse apenas interessado no soldo, mas também em retomar o status e a reputação de timbaleiro de que gozava antes de seu rebaixamento.

A herança de Florêncio José Ferreira Coutinho

A herança, no período colonial, era algo de grande valia, e vemos muitos casos de homens brancos que viviam solteiros mantendo relações com mulheres de classes sociais inferiores para não diminuírem seus bens. “Embora essas relações não fossem legítimas, alguns descendentes de concubinas eram reconhecidos pelo progenitor, o que poderia ocorrer na pia batismal e, mais frequentemente, no momento da redação do testamento” (PRECIOSO, 2010, p. 175).

Portanto, os pais de família dotavam suas filhas para garantir uma herança que sustentasse sua vida conjugal. “O costume de dotar, em Minas Gerais, não visava a preservação, em termos geracionais, da unidade patrimonial, mas permitir que mulheres, muitas vezes espúrias, pudessem ‘garantir a sobrevivência ou auxiliar os futuros herdeiros a conseguir casamentos legítimos’” (LEWKOWICZ, 1992 apud PRECIOSO, 2010, p. 175).

Ferreira Coutinho faleceu no dia 10 de junho de 1819, “sem fazer testamento oficial e seus papéis de música foram alvo de disputa judicial” (LEONI, 2007, p. 78). Esse fato gerou um embate entre João José de Araújo e as filhas de Florêncio, que no período de sua morte não tinham atingido a maioridade, de forma que quem cuidou dos processos de seu inventário foi Micaela dos Anjos Gonçalves Lima, analfabeta, criada e possível mãe das meninas:

Diz Micaela dos Anjos Gonçalves Lima, moradora nesta Vila, que tendo sido a suplicante convocada por Florêncio Ferreira Coutinho para tratá-lo nas suas enfermidades e educar-lhe duas filhas, que debaixo de seu poder tinha ainda que naturais de nome uma Francisca e outra Felisbina, aconteceu falecer o mesmo, ficando as ditas moças ainda de menor idade; e, como deixasse por seu testamento em um papel não aprovado a João José de Araújo, este tomou conta de parte dos seus bens, como

eram as músicas, uma rabeça e o mais que o mesmo verá debaixo de juramento, o que, assim como o mais que existe consta da lista junta, mas ficando ele de fazer inventário não consta tê-lo feito até o presente, ao mesmo tempo que, além destes móveis, há nos reais cofres um dinheiro de soldos, tudo vem a suplicante manifestar a Vossa Senhoria para dar as providências necessárias. Da N. S. seja servida de firmar o que for servida. (CASTAGNA, 2006, p. 11)

Sobre o processo executado por Araújo, temos a análise de Leoni (2007, p. 79):

Em 1820 João José moveu um libelo cível de execução contra Francisca Romana e Felisbina para pagamento de uma dívida de 57\$537 réis resultante dos gastos do funeral de seu pai Florêncio José Ferreira Coutinho. Dessa dívida só foi quitada a importância de 17\$750 réis. O autor havia ficado com bens que importavam naquele valor que eram sessenta e oito oitavas de prata alva, um capote velho, um par de pistolas, uma rabeça e quatro voltas de trompa.

O acervo de Ferreira Coutinho analisado por Rezende (1989, p. 516) contemplava uma trompa com

quatro voltas, uma viola e uma rabeça (violino), bem como "soldo que lhe deve a Real Fazenda, a bagatela de 31\$430 réis", além de quatro colheres e três garfos de prata no valor total de 7\$400 réis, uma rabeça nova no valor de 16\$400 réis, um "armário grande com duas gavetas e um gavetão em baixo, de madeira branca, que fora avaliado por 4\$000 réis".⁹

O processo de Araújo abarcou também as partituras de Florêncio, se apropriando de todas as suas obras musicais.

⁹ "Item - uma viola em bom uso, avaliada na quantia de um mil e duzentos réis - 1\$200/ Item - quatro voltas de trompa usadas, avaliada todas na quantia de cento e cinquenta réis, com que sai à margem - \$150/ Item - uma rabeça do Norte com sua caixa usada, avaliada na quantia de seis mil réis, com que sai à margem - 6\$000" (CASTAGNA, 2006, p. 7).

O curador das herdeiras contrariou o autor alegando que nada deviam por João José de Araújo teria fica como toda a música, papéis e clarezas pertencentes a Florêncio; exigindo então sua devolução porque as músicas valeriam muito mais do que a quantia devida. Por sua vez João José alegou que as músicas foram doadas a ele por Florêncio ainda em vida, sendo consideradas como coisas inúteis. Para “evitar questões” a música foi depositada em juízo para ser avaliada. Foram então convocados professores de arte da música Antônio Ângelo da Costa Melo e o capitão Manuel da Assunção Cruz para fazerem a avaliação das ditas grades de solfas. Os avaliadores eram íntimos do autor da ação, João José de Araújo afiançou uma dívida de Manuel da Ascenção e foi testemunha no testamento de Antônio Ângelo. Todos os músicos citados inclusive, o próprio Florêncio, estavam nas mesmas associações religiosas inclusive na recém-criada confraria de Santa Cecília. Portanto não seria estranho o desfecho dessa ação, toda aquela imensa quantidade de música foi considerada pelos avaliadores “sem valor ou merecimento algum” e as herdeiras foram condenadas a pagar a dívida. (LEONI, 2007, p. 78-79)

Castagna (2006, p. 11) faz um levantamento do acervo musical de Ferreira Coutinho discorrendo sobre toda sua produção musical.

Aos quatorze dias do mês de novembro de mil e oitocentos e vinte anos nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto e no meu Cartório e sendo ai presente o autor João Jose de Araújo e por ele foi trazida a Juízo a música pertencente à herança de Florêncio José Ferreira Coutinho, a saber, cento e trinta e quatro peças de música, digo peças de grade de música feitas pelo dito falecido, entre as quais contam música de igreja, outras de ópera e marchas militares e de toques de mandolino, algumas destroncadas, vinte e três peças de árias, duetos italianos e algumas destroncadas, oito peças de Ladainhas de vários autores destroncadas, sete peças de Missas de vários autores destroncadas, vinte e uma peças de Graduais, Hinos, um Memento, Novenas de Nossa Senhora, algumas destroncadas, dezoito peças da música de Endoenças e várias Antifonas do tempo, algumas destroncadas, cento e quatorze pedaços de músicas destroncadas, uma ópera com seu ato e música O Mundo na Lua, um livro de capa

branca de cantochão em música. E logo eu, Escrivão, depusitei toda a música em mão e poder de João Dias de Almeida que dela tomou conta e se registrou as leis de fiel depositário que lhe são impostas. Eu escrivão o notifiquei para que da mesma música não se perca sem especial ordem de justiça com a pena da lei. E do referido, para constar, faço este Termo de Depósito em que assina com as testemunhas presentes em José Pinheiro de Faria Cintra, Escrivão dos *Órfãos*, que o escrevi. João Dias de Almeida; Antônio José Álvares Lobato; Joaquim José de Castro Neves.

A casa herdada por Florêncio após a morte de sua primeira mulher, Francisca Ferreira da Silva, foi doada às filhas de Ferreira Coutinho, Francisca e Felisbina. Micaela do Anjos Gonçalves Lima tentou utilizar a casa para quitar as dívidas do funeral de Florêncio ainda pendentes, já que suas partituras foram consideradas sem valor:

O processo então se desmembra e foi feita a penhora da casa das herdeiras que pertencera a Florêncio. Micaela dos Anjos Gonçalves Lima alegou que tinha um documento que provava a doação da casa a junta ao processo. E em virtude da casa estar danificada teria comprado a parte das outras herdeiras consertando-a e passando a alugá-la. João José contraria o embargo e diz que a compra e venda das casas foi um arranjo para evitar o pagamento da dívida já que as herdeiras eram menores e não se poderiam vender os bens da herança. A casa na rua do Bonfim número 421 foi penhorada e Micaela recorre ao Tribunal Superior da Casa da Suplicação da Corte do Rio de Janeiro e não conseguiu acompanhar o desfecho. (LEONI, 2007, p. 80)

Felizmente, o processo nos concedeu a conservação das informações dos bens de Florêncio, nos permitindo ter dimensão tanto de sua produção musical quanto do seu patrimônio. No entanto, poucos manuscritos musicais foram encontrados, comparados à magnitude de sua produção, que segundo seu inventário constava: “134 obras da lista de 1820 ampliaram-se para 153 na *‘Lista geral de 1821’*” (CASTAGNA, 2006, p. 20), sendo estas divididas em três seções: 1) “*Arias italianas*”; 2) “*Músicas portuguesas*”; e 3) “*Grades por Florêncio José Ferreira Coutinho*”.

Este artigo levantou a biografia de um músico (Florêncio José Ferreira Coutinho) ativo na cidade de Vila Rica, atual Ouro Preto, durante a segunda metade do século XVIII e início do XIX. Suas atividades permearam as mais diversas instituições: nos Dragões (tropa com soldo, regimento de cavalaria), onde exerceu as funções de timbaleiro e, depois, trombeteiro-mor; em arrematações no Senado da Câmara, na Casa de Ópera e nas mais diversas irmandades da comarca, com partido (*ensemble*) próprio, trabalhando como compositor, cantor (baixo) e instrumentista (trompista). Esperamos que esta retrospectiva histórica e biográfica de Ferreira Coutinho apoie futuras pesquisas musicológicas em torno da sociedade mineira, bem como impulse a curiosidade para com suas obras musicais, trazendo-as para nosso tempo por meio da execução e difusão dessas partituras (editoração), que constituem um valioso patrimônio nacional.

Referências

AUTOS DA DEVISSA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA (ADIM) - [manuscritos de 1789 a 1792] - MATHIAS, Herculano Gomes (coordenação) (1976-1983). Brasília e Belo Horizonte, Câmara dos Deputados e Governo do Estado de Minas Gerais (Imprensa Oficial do Estado). Vol. I-X.

ALMEIDA, Ana C. C. S. *A música no embate metodológico entre a educação jesuíta e a educação pombalina: os acordes finais*. 2010. 209 f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BINDER, Fernando P. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006. 128 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2006. v. 2.

BINDER Fernando P; CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, v. 1, n. 2, dez. 1996. Disponível em: <<https://bit.ly/2GY0W5x>>. Acesso em: 1 abr. 2018.

CAMARGO, Fernando E. *Florêncio José Ferreira Coutinho: compositor dos tempos coloniais: partituras e documentação*. 2013. 197 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em <<https://bit.ly/2Gyiwtg>>. Acesso em: 3 abr. 2018.

CARDOSO, André. *A música na corte de Dom. João VI, 1808-1821*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CASTAGNA, Paulo. Uma análise paleoarquivística da relação de obras do arquivo musical de Florêncio José Ferreira Coutinho. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6., Juiz de Fora, 2004. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p. 38-84.

CROWL JUNIOR, Harry L. A produção musical em Minas no Período Colonial. *Análise & Conjuntura*, Belo Horizonte, v. 4, n. 2-3, p. 217-225, 1989.

CRUZ, Aline. *Fonologia e gramática do nheengatú: a língua geral falada pelos povos Baré, Warekena e Baniwa*. 2011. 652 f. Tese (Doutorado em Letras) – Vrije Universiteit, Amsterdam, 2011.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009.

LANGE, Francisco C. *História da música nas irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte: APM. 1979. v. 1.

_____. *História da música nas irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1983. v. 8.

LEONI, Aldo L. *Os que vivem da arte da música: Vila Rica, século XVIII*. 2007. 193 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MATHIAS, Herculano G. *Um recenseamento na capitania de Minas Gerais: Vila Rica: 1804*. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça; Arquivo Nacional, 1969.

MAXWELL, Kenneth. *Chocolate, piratas e outros malandros: ensaios tropicais*. Trad. Irene Hirsch et.al. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

PRECIOSO, Daniel. *“Legítimos vassalos”: pardos livres e forros na Vila Rica colonial (1750-1803)*. 2010. 249 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Franca, 2010.

REZENDE, Maria C. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

RICCIARDI, Rubens R. *Manuel Dias de Oliveira: um compositor brasileiro dos tempos coloniais: partituras e documentos*. 2000. 188 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

_____. Florêncio José Ferreira Coutinho e a Sexta-feira maior de manhã. In: PAIS, José M.; BRITO, Joaquim P.; CARVALHO, Mário V. (Coords.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004. p. 39-46.

SOUZA, Laura M. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

SOUZA, Fernando P.; LIMA, Priscila. Músicos negros no Brasil colonial: trajetórias individuais e ascensão social (segunda metade do século XVIII e início do XIX). *Vernáculo*, Curitiba, n. 19-20, p. 30-66, 2007.

Sobre o autor

Fernando Emboaba é Doutor em música pelo Instituto de Artes (IA) na Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Adolfo Maia Junior a partir do ano de 2014. Mestre em musicologia na Escola de Comunicação e Artes (ECA) na Universidade de São Paulo sob a orientação do Prof. Dr. Rubens Russomano Ricciardia partir do ano de 2011. Graduado em Licenciatura em Música na Escola de Comunicação e Artes (ECA) na Universidade de São Paulo no campus de Ribeirão Preto em 2010. Trompista da Orquestra de Sopros Caíim/USP e Banda Sinfônica do Conservatório de Santa Rosa de Viterbo. Dedicar-se à composição e arranjo para coral, orquestra e grupos de câmara. Ministra aulas de trompa, harmonia, contraponto e percepção musical em cursos livres.

Recebido em 24/01/2018

Aprovado em 03/04/2018

EXEMPLOS DE FIGURAS RETÓRICAS NO
1^ª RESPONSÓRIO DAS MATINAS E ENCOMENDAÇÃO DE
DEFUNTOS, DE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

EXAMPLES OF RHETORICAL FIGURES IN THE
1ST MATIN RESPONSORY AND COMMENDATION OF THE
DEAD, BY JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

Elieíl Almeida Soares
Universidade de São Paulo
elieíl.soares@usp.br

Resumo

O artigo expõe a utilização de figuras retóricas no 1^ª *Responsório das matinas e encomendação de defuntos*, de José Maurício Nunes Garcia, destacando que esses recursos eram aplicados com o propósito de elaborar um enunciado musical eloquente e persuasivo. A metodologia empregada é embasada em análises de elementos de retórica musical relacionados ao texto, harmonia e disposição do discurso musical, apresentados em alguns exemplos.

Palavras-chave: retórica musical; José Maurício Nunes Garcia; música colonial brasileira; análise musical.

Abstract

This article exposes the use of rhetorical figures in the 1st *Matin responsory and commendation of the dead*, by José Maurício Nunes Garcia, emphasizing that these resources were applied with the purpose of elaborating an eloquent and persuasive musical statement. The methodology used is based on analyses of musical rhetoric elements

related to the text, harmony and placement of the musical discourse, presented in some examples.

Keywords: musical rhetoric; José Maurício Nunes Garcia; Brazilian colonial music; musical analysis.

Lista de figuras

Figura 1: *Pausa no 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos, comp. 3.*

Figura 2: *Polyptoton no 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos, comp. 6-9.*

Figura 3: *Synaeresis no 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos, comp. 15-16.*

Figura 4: *Synaeresis e pausa e exclamatio no 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos, comp. 24-25 e 27-29.*

Figura 5: *Synaeresis no 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos, comp. 15-16. A peroratio repete os mesmos compassos da propositio.*

Introdução

A Retórica é o elemento indispensável para que o orador possa expor com maior segurança e eficácia seus argumentos. Tal apresentação é objetivada a suscitar, por intermédio da persuasão e da eloquência, a atenção do ouvinte (GUIMARÃES, 2004). Para que esse discurso seja bem-sucedido, é fundamental utilizar diversos artifícios, como metáforas, alegorias e analogias etc. – ou seja, mecanismos já esboçados na cultura e civilização greco-romana, através de pensadores e teóricos, os quais estabeleciam diversos conceitos e definições perceptíveis entre si (SOARES; NOVAES; MACHADO NETO, 2012b). Igualmente, os mestres da composição, entre o final do século XVI e início do XIX, empregavam em muitas de

suas obras elementos e figuras retóricas, com a finalidade de tornar claro e evidente o ordenamento do discurso musical.

Adepto desses princípios, José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) revela em suas obras, bem como na oratória, a influência da retórica, disciplina estudada por ele desde sua juventude (MATTOS, 1997). Da mesma maneira, em seu *Methodo de Pianoforte* (1821), examina-se que o compositor expõe os mesmos conceitos e formulações estéticas provenientes das doutrinas gregas e latinas de retórica e oratória, apoiando-se em autores como Aristóteles (394-322 a.C.), Cícero (106-43 a.C.), Quintiliano (35-95 d.C.), Marin Mersenne (1588-1648), Athanasius Kircher (1601-1680), Wolfgang Caspar Printz (1641-1717), entre outros. Adicionado a isso, mediante a distribuição ordenada das tonalidades das lições de seu método, é possível verificar conteúdos semelhantes aos utilizados por tratadistas retórico-musicais, como Johann Mattheson (1681-1764) e Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791), algo enfatizado por Marcelo Fagerlande (1993, p. 146-147, grifos nossos):

Autores como Aristóteles, Cícero e Quintiliano sugeriam que os oradores usassem os meios retóricos para controlar e direcionar as emoções dos ouvintes. Portanto, na música esta ideia correspondia às possibilidades do compositor em mexer com os **afetos, emoções, do ouvinte**. Desde o final do século XVI, os compositores em geral tentam expressar na música (principalmente vocal) os afetos relacionados ao texto, como tristeza, raiva, ódio, alegria, amor e ciúme. A partir de Mersenne e Kircher, na segunda metade do século XVII, muitos teóricos como Werckmeister, Printz, Mattheson, Marpurg, Scheibe e Quantz, dedicaram uma grande parte de seus tratados categorizando e descrevendo tipos de afetos e suas conotações com escalas, movimentos de dança. Ritmos, instrumentos, formas e estilos. [...] Um dos aspectos das ideias **retórico-musicais** que ganha importância nos tratados tardios são **as associações com as tonalidades**. [...] Ao compararmos o uso das tonalidades nas obras do **Método de Pianoforte** com as descrições de suas correspondências com os afetos realizadas por teóricos como Mattheson (1713) e Christian F. D. Schubart (1806). Podemos afirmar que esta relação entre **tonalidades e afeto está também presente nas obras do Método de José Maurício**.

Finalizando, Rodrigo Cardoso Affonso (2005, p. 83) sublinha que, na escrita mauricana, há uma vinculação sólida entre texto litúrgico e música e, de igual forma, os estudos e o contato com as partituras de proeminentes mestres da composição ao seu alcance, bem como sua intensa vivência musical, apresentam-se como auxílio ao tratado vivo e dinâmico de retórica musical.

Apoiados nessas afirmações, esta pesquisa expõe a utilização de figuras retóricas no 1^o *Responsório das matinas e encomendação de defuntos* (1799), evidenciando que esses mecanismos eram empregados e objetivados para a elaboração e constituição de um discurso eloquente e persuasivo. A metodologia aplicada é embasada em análises retórico-musicais relacionadas ao texto sacro, harmonia e disposição do discurso musical, expostas em alguns exemplos no decorrer do trabalho.

As fases retóricas e a disposição do discurso musical

Antes das verificações e observações analíticas da obra, para melhor compreender como é ordenado o discurso musical, além da maneira de o autor trabalhar cada elemento retórico, é relevante acentuar que Johann Mattheson (1681-1764), por exemplo, em sua obra *O mestre de capela perfeito* (*Der vollkommene Capellmesiter*) (1739), apresenta um parâmetro composicional fundamentado nas doutrinas retóricas, o que incitaria no discurso musical resultado e eficácia semelhantes aos da arte da oratória. Evidentemente embasado nos cânones clássicos, estabelece, através das Cinco Fases Retóricas, uma relação convergente entre música e o discurso do seguinte modo:

- *Inventio* - nessa fase acontece a descoberta das ideias e dos argumentos que sustentarão a tese do orador, seja no ato de criação, nas ideias musicais, entre outros.
- *Dispositio* - aqui são ordenadas e distribuídas as ideias e argumentos localizados na inventio.
- *Elocutio* - refere-se ao estilo. Aqui são constituídos os procedimentos de cada ideia, para o desenvolvimento de

cada item e da sua ornamentação, é chamada de decoratio ou elaboratio por outros autores¹.

- *Memoria* – onde são empregados as diferentes maneiras e processos para memorizar o discurso; igualmente, é o modo de operação de cada uma das fases retóricas.
- *Pronuntatio* – última fase retórica, onde é proferido o discurso. Conhecida igualmente, como *actio* ou “ação” (atuação) diante do público, isto é, sua performance.

Referente à *dispositio*, alguns autores, como Callus Dressler (1533-1589), elaboravam uma interpretação dessa fase de maneira simplificada, em três partes (*exordium, medium e finis*). Porém, analogamente aos cânones clássicos, Mattheson as distribui em seis partes, desta forma:

- *Exordium* – onde o discurso se inicia;
- *Narratio* – enunciação ou narração dos acontecimentos;
- *Propositio* ou *divisio* – exemplificação da tese essencial;
- *Confutatio* – refutação aos argumentos apresentados, nessa parte se localiza as ideias contrárias;
- *Confirmatio* – confirmação da tese inicial;
- *Peroratio* – conclusão. (cf. BUELOW, 2001, p. 261-262)

Além disso, é importante salientar que, na *inventio*, também estão localizados os lugares-comuns (*locus topoi/topici*). Roland Barthes (1982) afirma que essa parte é encarregada de proporcionar conteúdos mais claros e compreensivos dos afetos ao raciocínio humano. Mattheson

1 A terceira fase retórica, na tradição gregoriana, corresponde também à expressão linguística localizada na *inventio* e combinada na *dispositio* pelo orador (BERISTAIN, 1995; LAUSBERG, 2004). De modo semelhante, a elocução do discurso é a base de sua organização, descoberta da expressão para cada ideia, e inclui o estudo das figuras ou tropos (emprego da palavra ou expressão em sentido figurado – sua primeira manifestação dramática ocorreu na música medieval), no qual as regras estilísticas são ensinadas (BUELOW, 2001).

(1954, p. 121-132),² no *Mestre de capela perfeito*, referencia na primeira fase retórica os *loci topici*, num total de 16, da seguinte maneira:

1. *Notationis*: desenho das notas.
2. *Descriptionis*: descrições, descobertas.
3. *Generis* ou *Antecedentia*: lugar de gênero e da espécie.
4. *Totius* ou *Partium*: semelhança do instrumento ou da voz com matéria.
5. *Casue Effecintis*: a história ou a ação é a causa principal.
6. *Cause Materialis*: a matéria musical é o som; não sujeito de palavras, também não haverá intenção expressiva com relação ao afeto específico.
7. *Cause Formalis*: a forma e a norma de cada obra e melodia.
8. *Cause Finalis* ou *Causorum*: final.
9. *Effectorum*: efeito específico da composição, de acordo com a ocasião.
10. *Adjunctorum*: representação de determinados personagens como em: ofertórios, óperas e cantatas.
11. *Circumstantialiarum*: diferentes circunstâncias de tempo, do lugar e de acontecimentos anteriores.
12. *Comparatorum*: comparação de coisas semelhantes e dessemelhantes, pequenas e grandes.
13. *Oppositorum*: contraste de compassos, movimentos contrários, agudo e grave, lento e rápido, calmo e agitado etc.
14. *Exemplorum*: emulação de outros compositores.
15. *Testimoniorum*: utilização de exemplos conhecidos como canções de igrejas, para testemunhos ou reforço.

Análise retórico-musical do 1^o Responsório das matinas e encomendação de defuntos, de José Maurício Nunes Garcia

Inventio

○ 1^o Responsório das matinas e encomendação de defuntos tem seu texto fundamentado em Jó 19,25, onde o personagem bíblico Jó demonstra sua fé, obediência, confiança e esperança em Deus como condições para obter a vida eterna (SOARES, 2014, p. 8).

2 Tal referência, igualmente, foi citada pela profa. dra. Mônica Isabel Lucas, no material didático para suas aulas na disciplina de Introdução à Retórica da Música Setecentista (LUCAS, 2010).

*Credo quod Redemptor meus vivit,
et in novissimo die de terra surrecturus sum: resuscitar da terra
Et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum.
Quem visurus sum: ego ipse, et non alius,*

Creio que o meu Redentor está vivo
e que no último dia eu hei de ressuscitar da terra
E em minha carne verei a Deus, meu Salvador
Eu mesmo e não outro O hei de ver
e meus olhos O não de contemplar.

Já a *Liturgia dos defuntos*, nos séculos XVIII e XIX, sobretudo no Rito Romano, era composta por oito cerimônias distintas, sendo que cada uma delas possui estruturas e textos peculiares, conforme descreve Paulo Castagna (2003, p. 13):

A Liturgia dos Defuntos, que integra a Liturgia Laudativa, no Rito Romano, possui oito cerimônias distintas, nas quais era executada música polifônica nos séculos XVIII e XIX, cada uma delas com estrutura e textos específicos. Inicialmente, as Exéquias (também denominadas Funeral ou Ofício de Sepultura), seguidas pelo *Officium Defunctorum* (constituído de Matinas, Laudes e Vésperas – ou seja, três cerimônias de estruturas litúrgicas distintas, de acordo com a hora em que o Ofício fosse realizado – hora canônica). Há também a Missa (que pode ser dos Funerais, de Aniversário, Quotidiana ou pela Comemoração dos Fiéis Defuntos), a Absolição e Inumação após a Missa (ou Encomendação Litúrgica de Adultos), as Cinco Absolições (destinadas às exéquias solenes) e o Ofício de Sepultura de Crianças (ou Encomendação Litúrgica de Anjinhos). No universo luso-brasileiro, entretanto, foram comuns três outras cerimônias fúnebres, não prescritas no Rito Romano: a Encomendação Paralitúrgica de Adultos (ou *Memento*), a Encomendação Paralitúrgica de Crianças e as Estações na Comemoração dos Fiéis Defuntos.

No que tange à estrutura da peça, ela é constituída de trinta e um compassos, na tonalidade sol menor, repetindo na parte final os compassos de 14 a 21, com andamentos *moderato*, *allegro moderato* e *allegro*, dispostos pelo compositor com as partes relacionadas ao discurso e aplicação dos elementos retóricos, segundo a circunstância e necessidade do enunciado musical.

Loci observados na *inventio* do 1º Responsório

Quadro 1: *Loci topici* localizados no 1º Responsório de José Mauricio Nunes Garcia.

INVENTIO	DESCRIÇÃO	UTILIZAÇÃO NA OBRA	COMPASSO/ VOZ
<i>Locus notationis</i> (MATTHESON, 1954).	Aspecto externo e desenho das notas (duração das notas, alteração, repetição e procedimentos canônicos).	Vários motivos rítmicos e diferentes durações de notas (semibreves, mínimas, mínimas pontuadas, semínimas, semínimas pontuadas, colcheias, repetições, ligaduras, pausas, fermata, entre outros).	1-6 S-A-T-B 6-13 S-A-T-B 14-21 S-A-T-B 22-31 S-A-T-B Conclusão da peça (repetição dos compassos 14-21).
<i>Locus descriptionis</i> (MATTHESON, 1954).	Disposições da alma.	Confiança ("Creio que o meu Redentor está vivo e que no último dia eu hei de ressuscitar da terra").	1-13 S-A-T-B
		Desejo, avidez, querer ("E em minha carne verei a Deus, meu Salvador. Eu mesmo e não outro, o hei de ver e meus olhos, o hão de contemplar").	14-31 S-A-T-B
<i>Locus oppositorum</i> (MATTHESON, 1954).	Contraste de compassos, movimentos contrários, agudos e graves, lento e rápido, calmo e agitado.	Movimento contrário entre soprano e tenor, soprano e baixo, contralto e tenor, contralto e baixo.	5 S-A-T-B
		Soprano e baixo, contralto e baixo.	10 S-A-B
		Soprano e contralto, contralto e baixo.	11 S-A-B
		Soprano e baixo, contralto e baixo, tenor e baixo.	15 S-A-T-B
		Soprano e tenor, soprano e baixo, contralto e tenor, contralto e baixo.	17 S-A-T-B
		Soprano e contralto, contralto e baixo, tenor e baixo.	18 S-A-T-B
		Soprano e contralto, soprano e baixo, contralto e baixo.	19 S-A-B
		Soprano e tenor, contralto e tenor.	24 S-A-T
		Contralto e baixo, tenor e baixo.	27 A-T-B

Dispositio

Exordium

O discurso começa de maneira suave e confiante, com a expressão *Credo quod Redemptor meus vivit* (“Creio que o meu Redentor está vivo”) em sol menor. Mattheson, em seu tratado para orquestra, *Das neueröffnete Orchestre* (1713), enfatiza que essa tonalidade pode ser considerada como a mais bonita de todas, visto que ela combina a importância característica da tonalidade anterior (ré menor) com uma alegre elegância e graciosidade, trazendo consigo uma ampla cortesia e delicadeza, as quais nos propiciam maior flexibilidade tanto para a suavidade quanto para o revigor, assim como para a satisfação, ou mesmo a impaciência. Igualmente, é apropriada para lamentações moderadas e momentos de alegria contidas (MATTHESON, 1713)³.

Na mesma parte, observa-se que acontece a separação da frase *Credo quod Redemptor meus vivit* por meio da *pausa*. Nota-se, também, que essa figura retórica é empregada não só para indicar um determinado momento de descanso para todas as vozes, mas também para valorar as funções harmônicas da tônica, dominante, subdominante paralela (relativa) e subdominante, provocando, desse modo, maior expectativa no ouvinte após a expressão *quod*, com finalização na cadência autêntica imperfeita⁴.

3 Citação igualmente localizada em Carpena (2012) e Jank (2009).

4 Rodrigo Cardoso Affonso (2005) observa que, em quatro obras dos Ofícios Fúnebres de José Maurício Nunes Garcia (*Matinas e encomendação de defuntos* - 1799, *Ofício dos defuntos a oito vozes* - 1809-10, *Ofício* - 1816 e *Responsórios fúnebres* - s/d), a *pausa* é usada para essa finalidade, ou seja, de separar a frase *Credo quod Redemptor meus vivit*; todavia, só nas duas primeiras peças é que o autor insere esse recurso retórico para propiciar a quem ouve maior expectativa, mediante a valoração do silêncio e da amplificação do comportamento harmônico.

Matinas e Encomendação de Defuntos
(1799)
Responsório I [5] José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

(EXORDIUM) Moderato

Soprano: Cre - - - do quod Red - em - ptor me - us vi - - - vit,

Contralto: Cre - - - do quod Red - em - ptor me - us vi - - - vit, et in no -

Tenor: Cre - - - do quod Red - em - ptor me - us vi - - - vit,

Baixo: Cre - - - do quod Red - em - ptor me - us vi - - - vit,

Baixo: Cre - - - do quod Red - em - ptor me - us vi - - - vit,

Sol Menor i V⁷ VI iv i⁶ V i **CAI**

Figura 1: Pausa no 1^o Responsório das matinas e encomendação de defuntos, comp. 3.
Fonte: Castagna (2003, p. 1).

Narratio

Posterior ao encerramento do *exordium*, no compasso 6, a narrativa e descrição dos fatos iniciais é estabelecida através do diálogo das vozes do contralto, soprano e tenor, repetindo a expressão *et novissimo* (“e no último”) em alturas diferentes, evidenciando, desse modo, um *polyptoton*. Da mesma forma, nota-se que essa figura de repetição melódica é utilizada para colocar em realce as funções harmônicas da tônica, dominante, dominante da subdominante e subdominante, resolvendo numa semicadência.

Propositio

Verifica-se, na *Propositio*, o uso da *synaeresis* nas vozes da soprano e baixo, onde a frase *Et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum* (“E em minha carne verei a Deus, meu Salvador”) é destacada mediante a entoação da sílaba *me* por duas semínimas. De igual forma, essa figura retórica, em consonância com as funções harmônicas da tônica, dominante e subdominante com término no compasso 21, na cadência autêntica imperfeita, enfatiza a ideia central do texto da ressurreição e vida eterna, além do afeto de esperança.

(NARRATIO)

POLYPTOTON

10

S vit, et in no - vis - si - mo di - e de ter - ra sur - re - ctu - rus sum.
 A vit, et in no - vis - si - mo di - e de ter - ra di - e de ter - ra sur - re - ctu - rus sum.
 T vit, et in no - vis - si - mo di - e de ter - ra sur - re - ctu - rus sum.
 B vit, et in no - vis - si - mo di - e de ter - ra sur - re - ctu - rus sum.
 BK vit, et in no - vis - si - mo di - e de ter - ra sur - re - ctu - rus sum.

i V V⁶/IV iv V₂ i⁶ V₃ i V₅ i V SC

Figura 2: Polyptoton no 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos, comp. 6-9. Fonte: Castagna (2003, p. 1).

Confutatio

No compasso 25, verifica-se que José Maurício continua a utilizar a *pausa*, a qual indica um período de descanso às vozes, por intermédio da frase *Quem visurus sum: ego ipse* (“Eu mesmo e não outro”). Também, emprega a *synaeresis*, nos compassos 24 e 29, para realçar a sílaba *i* da palavra *ipse*, nas vozes da soprano, contralto e tenor – além da sílaba *me*, entoada pela voz do contralto –, e a *exclamatio*, nos compassos 27 e 29, que igualmente ressalta a sílaba *me*, mediante um salto inesperado de sexta maior (fá para ré), além da expressão anterior, *alius*, num intervalo de sexta menor (sol para mi bemol). Esta última é uma passagem ascendente, representando, por meio de exclamação, o afeto de satisfação e confiança, manifestos nas frases *Quem visurus sum: ego ipse, et non alius, et oculi mei conspecturi sunt* (“Eu mesmo e não outro O hei de ver e meus olhos O hão de contemplar”).

De igual natureza, observa-se que todos esses recursos retóricos são trabalhados pelo autor para dar impressão de serenidade,

tranquilidade e calma ao ouvinte. Por fim, verificam-se as funções harmônicas da dominante da dominante, dominante, dominante da subdominante, subdominante, dominante menor e tônica, resolvendo numa semicadência.

(PROPOSITIO)

14 **Allegro**

SYNAERESIS

S
Et in car - ne me - a vi - de - bo

A
Et in car - ne me - a vi - de - bo

T
Et in car - ne me - a vi - de - bo

B
Et in car - ne me - a vi - de - bo

Bx

i V i⁶ iv i⁶

18

S
De - um Sal - va - to - rem me - - - - um.

A
De - um Sal - va - to - rem me - - - - um.

T
De - um Sal - va - to - rem me - - - - um.

B
De - um Sal - va - to - rem me - - - - um.

Bx

V₃ i V₅ i V i CAI

Figura 3: Synaeresis no 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos, comp. 15-16.

Fonte: Castagna (2003, p. 2).

22 Verso **(CONFUTATIO)** **PAUSA**

Moderato

S Quem vi - su - rus sum e - go i - pse, et non

A Quem vi - su - rus sum e - go i - pse, et non

T Quem vi - su - rus sum e - go i - pse, et non

B et non

Sol Menor **SC**

V V⁶/V V⁶/V V V⁶/iv

27

S a - li - us, et o - cu - li me - i con - spe - ctu - ri sunt.

A a - li - us, et o - cu - li me - i con - spe - ctu - ri sunt. **SYNAERESIS**

T a - li - us, et o - cu - li me - i con - spe - ctu - ri - sunt. **EXCLAMATIO**

B a - li - us, et o - cu - li me - i con - spe - ctu - ri - sunt.

Bx **iv** **V⁶** **i⁶** **V⁷** **i⁶** **D.C. Et in carne** **V** **SC**

Figura 4: Synaeresis e pausa e exclamatio no 1ª Responsório das matinas e encomendação de defuntos, comp. 24-25 e 27-29.

Fonte: Castagna (2003, p. 2-3).

Confirmatio dentro da peroratio

Na parte final da obra, é enfatizada mais uma vez a expressão *Et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum* (“E em minha carne verei a Deus, meu Salvador”). Consta-se, novamente, o uso da *synaeresis*, assim como ocorrido na *propositio*, caracterizando, dessa maneira, a confirmação e conclusão do discurso.

Allegro (CONFIRMATIO dentro da PERORATIO)

S Y N A E R E S I S

i V i⁶ iv i⁶

V₃⁴ i V₅⁶ i V i CAI

Figura 5: *Synaeresis* no 1^o Responsório das matinas e encomendação de defuntos, comp. 15-16. A *peroratio* repete os mesmos compassos da *propositio*.

Fonte: Castagna (2003, p. 2).

Figuras observadas na obra (*elocutio/decoratio*)

Quadro 2: Figuras retóricas localizadas no 1º Responsório de José Mauricio Nunes Garcia.

FIGURAS E CITAÇÕES	TIPO	DESCRIÇÃO	TRATADISTA
<p><i>EXCLAMATIO</i> (BARTEL, 1997, p. 265-269; BUELOW, 2001, p. 267).</p>	<p>Representação e descrição</p>	<p>Exclamação musical frequentemente associada com uma exclamação no texto.</p>	<p>Johann Gottfried Walther (1684-1748): "A <i>Exclamatio</i> ou <i>Ecphonisis</i> é uma figura de retórica que significa uma exclamação agitada. Isto pode ser realizado de forma muito apropriada na música através de um salto para cima, em sexta menor." Johann Adolf Scheibe (1708-1776): "Suas propriedades são tão diversas quanto as suas origens, causas ou efeitos. Deve-se notar que geralmente ela é expressa através de uma passagem ascendente, utilizando as consonâncias nos afetos e acontecimentos alegres e dissonâncias nos tristes. Isto se aplica em conta tanto a melodia e harmonia." Johann Gottfried Walter (1684-1748): "Salienta em outra passagem de seu tratado que a <i>Exclamatio</i>, igualmente, é um salto melódico ascendente em uma sexta menor. Todavia, na prática, pode ser qualquer salto ascendente ou descendente de intervalos maiores do que terças, seja consonantes ou dissonantes, dependendo do caráter da exclamação."</p>
<p><i>PAUSA</i> (BARTEL, 1997, p. 362-365).</p>	<p>Interrupção e silêncio</p>	<p>Uma pausa ou descanso na composição musical.</p>	<p>Johann Gottfried Walther (1684-1748): "<i>Pausa</i> refere-se a um período de repouso ou silêncio na música, que é indicado por um determinado sinal."</p>
<p><i>POLYPTOTON</i> (BARTEL, 1997, p. 367-369; BUELOW, 2001, p. 264).</p>	<p>Repetição melódica</p>	<p>A repetição de uma passagem melódica em diferentes alturas.</p>	<p>Mauritius Johann Vogt (1669-1730): "<i>Polyptoton</i> é quando uma passagem é repetida em várias alturas."</p>

continua...

Quadro 2: Continuação.

FIGURAS E CITAÇÕES	TIPO	DESCRIÇÃO	TRATADISTA
SYNAERESIS (BARTEL, 1997, p. 394-396).	Dissonância e deslocamento	(1) Uma suspensão ou síncope, (2) a colocação de duas sílabas por nota ou duas notas por sílaba.	Mauritius Johann Vogt (1669-1730): "A <i>Synaeresis</i> ocorre quando duas notas são colocadas em uma sílaba ou duas sílabas são colocadas em uma nota."

Estrutura analítica da obra: retórica e harmônica

Quadro 3: Estrutura analítica da obra.

RETÓRICA <i>DISPOSITIO</i>	FIGURA <i>ELOCUTIO</i>	COMP.	TONALIDADE	FUNÇÃO
<i>EXORDIUM</i>	<i>Pausa</i>	3	Sol menor	i
<i>NARRATIO</i>	<i>Polyptoton</i>	7-9	Sol menor	i
<i>PROPOSITIO</i>	<i>Synaeresis</i>	15-16	Sol menor	i
<i>CONFUTATIO</i>	<i>Pausa</i>	25	Sol menor	i
	<i>Synaeresis</i>	27	Sol menor	i
	<i>Exclamatio</i>	27	Sol menor	i
<i>PERORATIO</i>	<i>Synaeresis</i>	15-16 (repetição do mesmo material da <i>propositio</i>).	Sol menor	i

Considerações finais

Como ressaltado no início do trabalho, os compositores da transição da Renascença para o Barroco, até os primórdios do Classicismo, empregavam nas estruturas de suas obras diversos mecanismos retóricos, que, por sua vez, se apoiavam num arcabouço sistematizado e teorizado por meio de construtos literários, objetivados não só na distribuição coesa e planejada do discurso musical, mas, igualmente, em despertar, mover e controlar os afetos do ouvinte (SOARES; NOVAES; MACHADO NETO, 2012a, p. 71).

Ademais, esses artificios engenhosos eram utilizados de forma altamente organizada, com um enorme aparato ferramental em conformidade às cadências, à harmonia e suas funções, ao contraponto e à ênfase dos afetos, das notas, das sílabas, palavras, motivos, frases e seus incrementos, mostrando, desse modo, a eficácia de uma composição elaborada e inter-relacionada a cada parte estrutural.

Sabedor da eficácia desse propósito, José Mauricio Nunes Garcia dispõe e utiliza dos mesmos preceitos nesta obra – por exemplo, ao enfatizar a interrupção da frase *Credo quod Redemptor meus vivit* (“Creio que o meu Redentor está vivo”), propiciado pela *pausa*. Também, no destaque dos afetos de esperança e confiança, por intermédio da repetição em alturas diferentes, expressa na primeira parte das palavras *et in novissimo die de terra surrecturus sum* (“e que no último dia eu hei de ressuscitar da terra”); por meio do *polyptoton*, bem como na expressão *Et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum* (“E em minha carne verei a Deus, meu Salvador”); e por intermédio da *synaeresis*. Consequentemente, dos compassos 22 a 31, notou-se a valorização e destaque das funções harmônicas, das cadências, além do afeto da segurança, mediante o emprego da *synaeresis*, *pausa* e *exclamatio*.

Feitas essas ponderações, ressaltamos que um dos maiores desafios nessa seara investigativa é distinguir gestualidades das figuras dentro de uma categorização e ambiente comum a todos. Por esse motivo, é necessário buscar permanentemente um estudo mais intenso e minucioso sobre questões do uso dos mecanismos retórico-musicais, aumentando o número de exemplos para análise.

Enfim, a obra aqui analisada faz parte da nossa investigação de doutorado, sobre o uso da retórica na música colonial brasileira. Todavia, é pertinente sublinhar que, ao examinar esses elementos retóricos, evidenciou-se o conhecimento e habilidade de Nunes Garcia em distribuir, de maneira ordenada e organizada, todos esses recursos na peça, bem como a viabilidade da utilização retórica como nova opção analítica para a compreensão dos processos composicionais no período colonial brasileiro.

Referências

AFFONSO, Rodrigo C. *Um estudo sobre a relação texto-música: os ofícios fúnebres de José Mauricio Nunes Garcia*. 2005. 156 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

ALMEIDA, João F. *Bíblia de estudo Shedd*. São Paulo: Vida Nova, 2000.

BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BARTHES, Roland. *Investigaciones retóricas I: la antigua retórica*. Trad. de Beatriz Dorriots. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 7. ed. Ciudad de México: Porrúa, 1995.

BUELOW, George. Rhetoric and music. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John. (Eds.) *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. p. 260-275. v. 21.

CARPENA, Lídia B. Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos *Affecten* (Johann Mattheson, 1713): tradução e breve introdução. *Revista Música*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 219-241, ago. 2012.

CASTAGNA, Paulo A. (Org.). *Música fúnebre: 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos de José Mauricio Nunes Garcia*. Edição de Carlos Alberto Figueiredo. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003. v. 9.

FAGERLANDE, Marcelo. *O método de pianoforte de José Mauricio Nunes Garcia*. 1993. 218 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Conservatório Brasileiro de Música, Centro Universitário, Rio de Janeiro, 1993.

GUIMARÃES, Elisa. Figuras de retórica e argumentação. In: MOSCA, Lineide L. S. *Retóricas de ontem e de hoje*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2004. p. 145-160.

JANK, Helena. *Tradução do tratado Das neueröffnete Orchestre de Johann Mattheson (1713)*. Campinas: Unicamp, 2009. (Material didático de disciplina).

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. de Raul Miguel Rosaldo Fernandes. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LUCAS, Mônica I. *Material didático da disciplina CMU 5942 – Introdução à Retórica da Música Setecentista*. São Paulo: ECA-USP, 2010.

MATTHESON, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg: Benjamin Schiller, 1713.

_____. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Cristian Herold; Kassel: Bärenreiter, 1954.

MATTOS, Cleofe P. *José Mauricio Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

SOARES, Eliel A. *Retórica: um novo objeto de estudo na música colonial brasileira*. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 3., 2014, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Unirio, 2014. p. 1-11.

SOARES, Eliel A.; NOVAES, Ronaldo; MACHADO NETO, Diósnio. *Figuras retóricas no ofertório da missa de quarta-feira de cinzas de André da Silva Gomes*. *Música Hodie*, Goiânia, v. 12, n. 2, p. 71-86, 2012a.

_____. *Retórica na música colonial brasileira: o uso da anaphora em André da Silva Gomes*. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, 4., 2012, Ribeirão Preto. *Anais...* Ribeirão Preto: Laboratório de Teoria e Análise Musicais, 2012b. p. 301-306.

Sobre o autor

Eliel Almeida Soares é graduado em Música (2008), mestre (2012) e doutor (2017) em Musicologia pelo Departamento e Programa de

Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), todos sob a orientação do prof. dr. Diósnio Machado Neto. Faz parte do Laboratório de Musicologia (Lamus) do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP/USP), onde desenvolve averiguações acerca das estruturas discursivas na música colonial brasileira. Também possui diversos trabalhos publicados sobre retórica musical.

Recebido em 23/08/2017

Aprovado em 30/01/2018

**A ATUAÇÃO DE ALMIRANTE E PIXINGUINHA NA CONDUÇÃO
DO PROGRAMA RADIOFÔNICO *O PESSOAL DA VELHA
GUARDA* (1947-1952): ESCOLHA DE REPERTÓRIO E
ARRANJOS PARA ORQUESTRA POPULAR**

***THE WORK OF ALMIRANTE AND PIXINGUINHA CONDUCTING
THE RADIO PROGRAMO PESSOAL DA VELHA GUARDA (1947-
1952): CHOICE OF REPERTOIRE AND ARRANGEMENTS FOR
THE POPULAR ORCHESTRA***

Ana Lúcia Fontenele
Universidade Federal do Acre
alfontenele@gmail.com

Resumo

O presente artigo aborda a atuação de Almirante e Pixinguinha na condução do repertório e dos arranjos realizados por Pixinguinha para a orquestra popular do programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda*. O programa tinha como objetivo divulgar estilos musicais não veiculados pela mídia da década de 1940, época em que outros estilos musicais despontavam, alguns deles com grande influência da música estrangeira, como o bolero e o samba-canção. Alguns pesquisadores da música popular no Brasil da época, como também intelectuais e compositores, manifestavam-se com relação a tal fato, como também buscavam formas de divulgar o repertório de músicas consideradas por eles como de “raiz”, como também a música folclórica de várias regiões do Brasil. O cantor e produtor radiofônico Almirante, juntamente com os músicos que integravam a equipe de alguns de seus programas das décadas de 1930 e 1940, como os programas *Curiosidade Musicais e Orquestras e Músicos do Brasil*, concentraram-se na concepção e efetivação do programa *O Pessoal da Velha Guarda*, que foi transmitido na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, no período de 1947 a 1952. No palco desse programa

de auditório exibiam-se músicos e cantores que integravam um grupo regional de choro e a orquestra popular liderada por Pixinguinha.

Palavras-chaves: música popular; choro; arranjo; rádio.

Abstract

This article discusses the performance of Almirante and Pixinguinha conducting the repertoire and the arrangements made by Pixinguinha for the popular orchestra of the radio program *O Pessoal da Velha Guarda*. The program aimed to disseminate musical styles not conveyed by the media in the 1940s, when other musical styles emerged, some of them influenced by foreign music, such as *bolero* and *samba-canção*. Some researchers of the popular music in Brazil at the time, as well as intellectuals and composers, expressed themselves about it, but also looked for ways to promote the repertoire of songs considered by them as “root”, as well as the folkloric music of several regions of Brazil. The singer and radio producer Almirante, together with the musicians who were part of the staff of some of his programs from the 1930s and 1940s, such as *Curiosidade Musicais* and *Orquestras e Músicos do Brasil* focused on the design and implementation of the program *O Pessoal da Velha Guarda*, which was broadcast on Radio Tupi, of Rio de Janeiro, from 1947 to 1952. On the stage of this program, there were musicians and singers part of a regional group of *choro* and the popular orchestra, led by Pixinguinha.

Keywords: popular music; choro; arrangement; radio.

Introdução

A atuação de Almirante como pesquisador revela-se a partir da produção e apresentação de programas radiofônicos “voltados para a história (e a exaltação) de música popular urbana” (ARAGÃO, 2013, p. 20), nos quais defendia um resgate da brasilidade musical. Segundo Lima (2014, p. 23) através da sua atuação como produtor

e apresentador de programas radiofônicos, a partir de 1938, Almirante realiza “um discurso fundador acerca da história da música popular brasileira. Esta ‘historiografia’ é singular sobretudo porque foi desenvolvida e difundida nos meios de comunicação de massa”.

Segundo Paes (2012, p. 30-31), com a produção do programa *Histórias das orquestras e dos músicos do Brasil* no ano anterior ao programa *O Pessoal da Velha Guarda*, em 1946, Almirante inicia a empreitada de “resgate” do passado musical relativo à música popular urbana no Brasil. Segundo a autora, Almirante amplia o material que constituiu o seu acervo pessoal com o intuito de “lançar um dicionário de informações biográficas de músicos e compositores brasileiros, elaborado a partir do recolhimento preenchido por músicos de várias regiões do Brasil” e com a colaboração dos ouvintes por meio do “envio de material biográfico, sugestões de repertório e partituras”.

Esse senso de organização o ajudou a produzir seus programas radiofônicos para os quais realizava pesquisas nas bibliografias de autores como Silvio Romero, Melo Morais Filho, Renato de Almeida, Afonso Arinos e Câmara Cascudo, entre outros. Além das pesquisas em fontes bibliográficas, Almirante contava com a colaboração dos pesquisadores citados acima, processo que se inicia desde a época do programa *Curiosidades Musicais*, em 1938, quando Almirante recebe todo o acervo do folclorista Melo Morais como doação por parte da sua família (PAES, 2012). Inicialmente, o *Curiosidades Musicais* foi um quadro apresentado por Almirante durante o *Programa Casé* em 1934 (LIMA, 2014). À essa época, segundo Cabral (1996), Almirante e Pixinguinha integravam a equipe do referido programa.

A partir das catalogações dos materiais recolhidos como *scripts* dos programas radiofônicos e as supracitadas informações enviadas pelos ouvintes (partituras, fotos e cartas), Almirante começa a construir o seu acervo que posteriormente levaria para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1965, onde trabalhou até 1980, ano de sua morte. Tais materiais, em sintonia com os assuntos veiculados nos seus programas, consistiam em documentos relativos ao folclore e suas temáticas ligadas a cultura popular – envolvendo a música –, e a história da música popular urbana no Rio de Janeiro, tanto de épocas anteriores como contemporâneas.

Com relação a atuação de Almirante como produtor de programas radiofônico, Vinci de Moraes afirma:

sua trajetória no rádio e formulações sobre música popular não eram tão lineares. Na prática suas atividades radiofônicas ultrapassavam a simples noção de rádio educativa e desenvolveu-se voltada nitidamente ao entretenimento. E sua percepção de cultura nacional era bastante ampla, já que não estabelecia fronteiras nítidas e rígidas entre a cultura popular tradicional, urbana e de entretenimento (MORAES, 2010, p. 239-240).

Segundo Garcia Canclini (2015, p. 22), esse tipo de dinâmica ligada ao contexto da modernização “redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes”. Para o autor (p. 23), se antes “o folclorista e o antropólogo relacionavam o artesanato a uma matriz mítica ou a um sistema sociocultural autônomos”, na atualidade “essas operações se revelam quase sempre construções culturais multicondicionadas por agentes que transcendem o artístico ou o simbólico”.

Em tese de doutorado a ser defendida em março de 2018, abordamos a hipótese segundo a qual, apesar dos diversos diálogos com gêneros musicais variados, como por exemplo o jazz, na fase em que esteve produzindo arranjos de cunho comercial, Pixinguinha revisita, principalmente na fase madura da sua carreira, o tipo de musicalidade praticada no Brasil desde o final do século XIX e início do século XX (FONTENELE, 2016). Nessa perspectiva, parte dos arranjos realizados por Pixinguinha para orquestra popular no programa *O Pessoal da Velha Guarda*, tanto de composições próprias como para músicas de compositores do princípio do choro, encontram-se nessa tendência estético-musical.

Desde as primeiras décadas de sua atuação como músico, compositor e arranjador, Pixinguinha pôde demonstrar, em seus arranjos para os diversos grupos instrumentais dos quais liderou, o legado musical da época do princípio do choro e das bandas militares, além de incorporar características musicais da música estrangeira. Isso se deu desde meados da década de 1910 até o início da década de 1940, período no

qual Pixinguinha atua no circuito comercial da indústria do disco, nos programas de rádio e em locais de entretenimento da cidade do Rio de Janeiro, como também durante o período em que esteve em viagens nacionais e internacionais realizadas com o grupo Os Oito Batutas.

Por outro lado, Pixinguinha foi influenciado por práticas musicais afrodescendentes como o batuque e a umbigada, entre outros tipos de expressões musicais coletivas. Alguns músicos descendentes das chamadas tias baianas participaram das práticas dos sambas surgidos no contexto da Casa da Tia Ciata. Dentre eles destacam-se João da Baiana, Donga e Pixinguinha, que ali praticavam o samba vindo da Bahia e renovado na cidade do Rio de Janeiro (MENEZES BASTOS, 2005; MOURA, 1983).

Nessa perspectiva destaca-se a atuação de Pixinguinha como o resultado de uma história de vida peculiar. O compositor conviveu desde a sua infância com figuras significativas no âmbito do choro praticado na passagem do século XIX para o início do século XX, época na qual se praticavam os ritmos advindos das danças de salão europeias. Cresceu em uma época de sedimentação dos gêneros musicais brasileiros como o samba, o choro e a música de carnaval, praticada inicialmente como música instrumental para pequenas bandas de sopros. Por outro lado, absorveu influências da música internacional, não apenas por meio das orquestrações das *jazz bands*, presentes no Brasil desde 1917¹, como também a partir dos acompanhamentos orquestrais da música americana cantada.

Almirante e o programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda*

O programa *O Pessoal da Velha Guarda*, veiculado entre os anos de 1947 a 1952, pela Rádio Tupi do Rio de Janeiro, surge em um momento no qual alguns músicos, compositores e os pesquisadores musicais atuantes desde meados da década de 1940 se mobilizavam em defesa da música brasileira considera de “raiz”, como ao repertório ligado ao folclore musical, e principalmente à música popular urbana dos seus primórdios.

¹ Segundo Ferreira (2005, p. 60), esse repertório de *jazz bands* americanas chegavam no Brasil através da música impressa e discos, e continuou influenciando a música brasileira até a década de 1940.

Dentre os pesquisadores, músicos e compositores destacam-se Villa-Lobos, Pixinguinha, Luciano Gallet, Lúcio Rangel, Ary Vasconcelos, entre outros. Tal grupo buscava destacar não só a música popular urbana de qualidade, como também o folclore que para eles “estava na iminência de desaparecer, ante os avanços inevitáveis do progresso” (GONÇALVES, 2009, p. 179). Segundo Gonçalves (Ibid., p. 179), esses intelectuais, liderados por Renato de Almeida, fundaram o Movimento Folclórico Brasileiro, que segundo o autor inicia-se em 1947 e persiste até o ano de 1964.

Para Hobsbawm e Ranger, na introdução do livro *A invenção das tradições*, tais iniciativas são consideradas como:

Reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social que torna a “invenção da tradição” um assunto tão interessante para os estudiosos da história contemporânea (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p. 10).

Os autores apontam ainda para uma perspectiva, que seria “a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais”, a possibilidade de surgimento de uma “linguagem elaborada, composta de práticas e comunicações simbólicas” (Ibid., p. 14). Tal tendência foi vivenciada por Pixinguinha, como também por toda a equipe de músicos, no processo de criação e execução de arranjos para o programa radiofônico *O Pessoal da Velha Guarda*².

Como afirmado acima, esse grupo de artistas que incorporam as ideias de se preservar as raízes da música popular urbana do Brasil de períodos anteriores ao início da década de 1950 encontra em Almirante

2 A partir desse momento o programa *O Pessoal da Velha Guarda* será abreviado como *OPVG*.

um porta-voz dos seus anseios, apesar de que sua atuação diferisse das formas com as quais os membros desse grupo atuavam nessa batalha. Por estar vinculado às dinâmicas do rádio de entretenimento, Almirante utilizava-se de estratégias ligadas ao mercado, como os concursos de músicas e a participação do ouvinte entre outros aspectos. Tal perspectiva não restringia o repertório veiculado no programa *OPVC* apenas à qualidade musical, mas também às cargas significativas das músicas junto ao seu público.

Ainda com relação à forma de abordagem do repertório musical por parte de Almirante, o pesquisador McCann considera como aspecto negativo o fato de o programa ter realizado uma “recomposição”³ de um contexto histórico anterior a partir das perspectivas e lógicas do mercado (MCCANN, 2004 apud BESSA, 2010). Por outro lado, destaca ainda um ponto positivo do programa *OPVC*, no qual “ao invés de simplesmente recriar o passado através de impressões, ele estaria resgatando-o ao vivo, trazendo os personagens reais de suas investigações ao palco (MCCANN, 2004, p. 162).

Almirante lançava músicas compostas por membros dos grupos musicais que atuavam no programa, como Pixinguinha, Benedito Lacerda, Jacob do Bandolim e Raul de Barros, entre outros. As interpretações de músicas instrumentais, tanto de compositores do princípio do choro quanto as compostas por músicos que atuavam no regional e na orquestra do programa, por um lado, apropriavam-se das estéticas ligadas ao princípio do choro no Brasil, como também se utilizavam de instrumentações e orquestrações originais para a época.

No contexto do programa radiofônico *OPVC*, Almirante priorizou não só o repertório ligado ao princípio do choro, mas também os sucessos musicais dos espetáculos de teatro musicado e as músicas populares dos carnavais do Rio de Janeiro, desde os tempos dos ranchos. Algumas dessas composições foram interpretadas com novos arranjos, cujas fontes originais concentravam-se em partituras editadas e nos discos de cera de 78 rpm, principalmente os lançados na fase mecânica de gravação no Brasil, do período de 1902 a 1927.

3 Termo utilizado por Oliveira (2008, p. 24), relacionado a iniciativas implementadas por Mário de Andrade no projeto modernista ligado à música por ele sugerido.

Nessa perspectiva o programa recupera e traz o ouvinte de volta a um ambiente com o qual muitos se identificavam, fato comprovado pela ampla participação do público solicitando músicas. Os grupos musicais do programa, como também os instrumentistas ligados ao choro e cantores, executavam os arranjos e ambientações musicais com o intuito de realizar uma conexão do ouvinte com um passado musical da cidade do Rio de Janeiro.

Segundo Gumplowicz (2012, p. 17), nesse tipo de abordagem de repertório, a música se faz presente como uma “marca de pertencimento”. “O meio sonoro é o signo de uma cultura particular”. Essa cultura se expressa por meio de um percurso através do qual se observam “os usos e mensurações identitárias da música” (Ibid., p. 18). Nesse sentido, em sintonia com os objetivos de Almirante, segundo Gumplowicz (Ibid., p. 18) “essas músicas trazem à cena os momentos, os lugares e as sociabilidades que contribuíram para a construção do indivíduo”.

Essa ligação da música com um determinado espaço-tempo surge para Gumplowicz (Ibid., p. 20) como “um signo revelatório de um grupo” e, portanto, como “um fator de constituição ou de consolidação de uma memória comum, reminiscências compartilhadas pelo indivíduo”. Dessa forma, segundo o autor (Ibid., p. 17), a música “indica um sentido de comunhão” que se faz presente “pelas vozes que se elevam através dos cantos de marcha, hinos religiosos ou nacionais, canções militares e familiares passados de geração a geração”.

O repertório da orquestra popular do programa radiofônico OPVG

Como afirmado acima, os direcionamentos de escolha do repertório do programa não se concentrou apenas nos aspectos relativos à qualidade musical. Diante dessa realidade, enumeramos no presente tópico alguns aspectos relativos aos critérios adotados por Almirante na construção do seu discurso durante o percurso do programa, a partir da atuação da orquestra popular do programa, dirigida por Pixinguinha.

Segundo Anna Paes (2012), o programa realizado no período de 1947 a 1952 teve cerca de duzentas exposições de meia-hora, as

quais aconteciam duas vezes por semana. A partir dos fonogramas recuperados o programa *OPVG*, no caso vinte programas completos do acervo *Collector's*⁴, como também os registros sonoros feitos pelo bandolinista Jacob do Bandolim, foram catalogados um total de 269 títulos de músicas executadas no programa (PAES, 2012, p. 81).

A autora informa ainda que desse total, 75% foi composto por músicas instrumentais, executadas pelos intérpretes acompanhados pelo Grupo dos Chorões, o qual era integrado por solistas como Benedito Lacerda (flauta) e Raul de Barros (trombone), de alguns convidados como Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho (flauta), e pelos músicos acompanhantes que integravam o regional, dentre eles, Horondino Silva, conhecido como Dino 7 cordas, Meira (violão), Gilson (pandeiro) e Pedro da Conceição (percussão). Em algumas peças atuavam como solistas os pianistas Lauro Araújo e Ernani Filho (Ibid., 2012, p. 49). Parte desse percentual, cerca de 50% das músicas, era executado pela orquestra do programa.

Esses arranjos realizados por Pixinguinha para a orquestra popular do programa *OPVG*, do período de 1947 a 1952, foram lançados em duas séries de partituras, a *Pixinguinha na pauta: 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda* (PAES LEME, 2010) e *Pixinguinha: outras pautas: 44 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda* (PAES LEME et al., 2014). Tais edições foram organizadas por Bia Paes Leme, coordenadora de música do Instituto Moreira Salles no Rio Janeiro, como também pelos músicos e arranjadores Pedro Aragão, Marcílio Lopes e Paulo Aragão, além de outros músicos.

O repertório tradicional do princípio do choro

Em termos musicais, as obras de compositores considerados como “canônicos” do princípio do gênero choro conservam as características relativas à forma-conteúdo musical que consolidou o gênero, o qual foi sistematizado por meio das composições dos compositores considerados por Vasconcelos (1984) como integrantes das três primeiras gerações do choro no Brasil.

4 *Collector's Studios* Ltda. Acervo em acetado de 20 programas *O Pessoal da Velha Guarda* (1947-1952), comercializado através do site <www.collectors.com.br>. Acesso em: 23 ago. 2014.

Nas séries de partituras citadas acima (PAES LEME, 2010; PAES LEME et al., 2014), compostas de arranjos realizados por Pixinguinha para a orquestra popular do programa *OPVG*, constam 25 músicas de autoria de 16 compositores consagrados do princípio do choro (Quadro 1). Dentre elas destacam-se composições de Ernesto Nazareth, como o tango “Ferramenta”, e a polca “Flor do Abacate”, de Álvaro Sandim, entre outras, ambas compostas e registradas em disco de cera de 78 rpm, em gravações do início do século XX.

Quadro 1: Repertório de compositores do princípio do choro no programa *OPVG*.

Música	Gênero	Compositor
Batuque		Henrique Alves de Mesquita
Gaúcho (corta-jaca)	tango-choro	Chiquinha Gonzaga
Para a cera do santíssimo	<i>canzoneta</i>	Chiquinha Gonzaga e Artur Azevedo
Água do vintém	tango	Chiquinha Gonzaga
Passinho de moça	<i>schottisch</i>	Henrique Dourado
Odalisca	polca	Felisberto Marques
Hilda (teu beijo)	polca-choro	Mario Álvares da Conceição
Helena	valsa	Mario Álvares da Conceição
Sertanejo	tango	Mario Álvares da Conceição
Meu casamento (olhos de veludo)	<i>schottisch</i>	Pedro Galdino
Jocosa	polca-choro	Pedro Galdino
Flor do Abacate	polca	Álvaro Sandim
Ferrementa	tango-fado	Ernesto Nazareth
Turuna	tango	Ernesto Nazareth
Dengoso	maxixe	Ernesto Nazareth
Corroca	polca-choro	Luis de Souza
Implorando	<i>schottisch</i>	Anacleto de Medeiros
Os boêmios	tango	Anacleto de Medeiros
Cabeça de porco	polca	Anacleto de Medeiros
Bebê	maxixe	Paulino Sacramento
O morcego	polca	Irineu de Almeida

continua...

Quadro 1: Continuação.

Música	Gênero	Compositor
Jacy	<i>schottisch-gavota</i>	Irineu de Almeida
Fantasia ao luar	<i>schottisch</i>	Albertino Pimentel
Soluçando	choro	Candinho do Trombone
Maxixe de ferro	maxixe	José Nunes

Fonte: Vianna (1955, 1957), Paes Leme (2010) e Paes Leme et al. (2014).

Além de tornar-se um clássico do repertório do choro, a polca “Flor do Abacate” integrou o repertório de músicas brasileiras citadas no balé *O boi no telhado*⁵, de Darius Milhaud, com o argumento escrito por Jean Cocteau. O grande rondó que compõe *O boi no telhado* foi composto a partir de um processo composicional por justaposição (politonal), por meio de colagem de melodias de compositores brasileiros editadas em partituras, colecionadas pelo compositor francês no período em que morou na cidade do Rio de Janeiro, entre 1917 e 1918 (LAGO, 2012).

O tango “Ferramenta” de Ernesto Nazareth, composto em 1905 (VASCONCELOS, 1964, p. 89) e o tango “Gaúcho (corta-jaca)” de Chiquinha Gonzaga, entre outras, presentes no repertório executado pela orquestra popular do programa OPVC, também integraram o balé *O boi no telhado*, de Darius Milhaud (LAGO, op. cit., p. 290-297).

A música que deu título a esse balé foi lançada no carnaval do Rio de Janeiro em 1918 e é de autoria de José Monteiro. Em 1922, ele teria integrado o grupo Les Batutes, em sua temporada em Paris (FLÉCHET, 2012). Segundo Fléchet (Ibid., p. 95), *O boi no telhado*, além de tornar-se o nome de um bar, local de encontro de intelectuais e músicos franceses na década de 1920, gerou o surgimento de uma expressão ligada ao contexto dos músicos de jazz em Paris. Para esses músicos, as gírias *faire le boeuf* (literalmente “fazer o boi”) e *taper le boeuf* (“pegar o boi”) é uma forma de se descrever o ambiente de uma sessão musical improvisada na França, desde o final da Segunda Guerra. Segundo a autora, “o *boeuf* tornou-se sinônimo de *jam session* para os músicos de jazz, e de “canja” no contexto brasileiro” (Ibid., 2012, p. 95).

5 Título original em francês: *Le boeuf sur le toit*.

Por fim, dentre o repertório de compositores do princípio do choro presentes no programa *OPVG*, destacam-se algumas músicas que rememoram situações e lugares comuns ao universo do carioca do final do século XIX e início do século XX. Dentre elas destacam-se “Água do vintém” de Chiquinha Gonzaga e “Cabeça de porco” de Anacleto de Medeiros. Essas músicas retratam situações pitorescas, como também lugares talvez já destruídos na época, como a casa de cômodos da Rua Riachuelo no Rio de Janeiro, que inspirou a polca “Cabeça de porco”. Ambas as músicas tiveram suas histórias narradas por Almirante, a cada execução no programa⁶.

As composições de Pixinguinha

Segundo Anna Paes (2012, p. 81-82), do total de 269 músicas que integraram os programas e áudios preservados, cerca de 20% delas são de autoria de Pixinguinha. Desse percentual, a metade dessas músicas relativas a essa porcentagem (25 músicas) foram interpretadas com arranjos de Pixinguinha para a orquestra do programa *OPVG* (Quadro 2). Dentre essas músicas de autoria de Pixinguinha, nove foram feitas em parcerias, com Benedito Lacerda e Vinicius de Moraes, entre outros. As outras composições de Pixinguinha foram interpretadas no programa e gravadas em disco pela dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda.

Quadro 2: Composições de Pixinguinha no programa *OPVG*

Composições Pixinguinha	Gênero	Parcerias
Esquecida	polca-marcha	
Concerto para bateria	samba de partido-alto	
Marreco quer água	polca-marcha	
Assim é que é (estou voltando)	polca-marcha	Pixinguinha, João Pernambuco e Donga (?)
Vou andando	polca	
Conversa fiada (conversa de crioulo)	samba-raiado	Pixinguinha, Donga e João da Baiana
Tô fraco (vem cá, não vou)	choro-humorístico	

continua...

6 Músicas executadas, respectivamente, nos programas 6 e 15 do Acervo Collector's.

Quadro 2: Continuação.

Pula-sapo	polca	
Urubatan	tango	Pixinguinha e Benedito Lacerda
Ainda me recordo	tango brasileiro	Pixinguinha e Benedito Lacerda
Ele e eu	polca	Pixinguinha e Benedito Lacerda
Querendo bem	valsa	Pixinguinha e Ciro Porto
Rancho abandonado	valsa	Pixinguinha e Cândido das Neves
Quem é você	polca-choro	
Parangolé	maxixe	
Cercando frango	polca-ligeira	
Tango I (número um)	tango	
Paciente	choro	Pixinguinha e Daniel Santos
Dando topada	polca	
Minha vez	polca	
Caprichoso	choro	
Vem cá Vitú (adaptação)	polca-marcha	Domínio Público
Desprezado	choro	
Lamentos		Pixinguinha e Vinicius de Moraes
Carinhoso (arranjo sinfônico)		Pixinguinha e João de Barro
Seule (Sol sob a lama - filme)		Pixinguinha e Vinicius de Moraes
25 músicas (Pixinguinha)		10 músicas com parceria
1 Domínio público		

Fonte: Paes Leme (2010), Paes Leme et al. (2014) e Acervo Collector's.

Nas composições de Pixinguinha destacam-se ao menos três tendências de abordagens composicionais para as mesmas que estão associadas às estratégias de Almirante na condução do repertório de músicas presentes no programa *OPVG*.

Alguns desses arranjos foram influenciados pelo estilo de orquestração da música americana veiculada nos discos e rádios desde o final da década de 1910. Essas composições de cunho humorístico (1) ou imitativas de sons onomatopaicos (2), cujos títulos

carregam uma carga simbólica ligada, geralmente, ao universo do carioca. Dentre essas composições destacam-se: “Urubatan”, “Pula-sapo”, “Marreco quer água”, “Conversa fiada”, “Cochichando”, “Dando topada”, “Vou andando”, “Cercando frango” e “Tô fraco”.

A última tendência observada nas composições e arranjos de Pixinguinha para o programa *OPVG* são as composições mais ligadas à estética tradicional do princípio do choro (3), principalmente as polcas. Dentre elas destaca-se a polca “Assim é que é”.

As músicas relacionadas abaixo, no Quadro 3, foram gravadas em período anterior ao programa *OPVG* e obtiveram novos arranjos criados por Pixinguinha para a orquestra popular do programa. Dentre elas destacam-se as polcas “Vem cá não vou”, “Estou voltando” e “Polca marcha”, rearranjados por Pixinguinha no programa *OPVG* sob os títulos: “Conversa fiada”, “Assim é que é” e “Tô fraco”.

Quadro3: Músicas de Pixinguinha anteriores ao programa *OPVG*

Músicas	Lançamento	Grupo
Desprezado	1928	Orquestra Típica Pixinguinha -Donga
Lamentos	1928	Orquestra Típica Pixinguinha -Donga
Carinhoso	1928	Orquestra Típica Pixinguinha -Donga
Tô fraco (vem cá não vou)	1929	Orquestra Vitor Brasileira
Urubatan	1929	Orquestra Vitor Brasileira
Rancho abandonado	1930	Albenzio Perone
A esquecida (polca marcha)	1930	Orquestra Bruswick
Assim é que é (estou voltando)	1932	Grupo da Guarda Velha
Ainda me recordo	1932	Grupo da Guarda Velha
Conversa fiada (conversa de crioulo)	1932	Grupo da Guarda Velha

Fonte: Santos et al. (1982) e site *Pixinguinha 120 anos*⁷.

7 Disponível em: <www.pixinguinha.com.br>. Acesso em: 20 nov. 2017.

A polca “Assim é que é”, apresentada no programa *OPVG*, com autoria apenas de Pixinguinha, foi gravada em 1932, com o título “Estou voltando”. Segundo informação contida em Vasconcelos (1984)⁸ a polca “Estou voltando”, composta de quatro partes (A, B, C e D), teria a sua terceira parte composta em parceria de Pixinguinha com Donga e João Pernambuco. Na interpretação e no arranjo para o programa *OPVG*, as quatro partes da polca são executadas, e a autoria consta como sendo de Pixinguinha.

O mesmo acontece com o samba-raiado “Conversa fiada”, presente no repertório do programa com esse título, e com a autoria creditada apenas a Pixinguinha. A gravação de 1929, sob o título “Conversa de crioulo”, traz no seu encarte a parceria com Donga e João da Baiana.

O choro-humorístico “Tô fraco”, presente no repertório do programa *OPVG*, foi gravado anteriormente, em 1932, sob o título de “Vem cá não vou”. A polca “A esquecida”, também apresentada no programa *OPVG* pela orquestra popular dirigida por Pixinguinha, também foi gravada em período anterior, em 1930, com o título de “Polca-marcha”.

Por fim, na série de composições de Pixinguinha interpretada pela orquestra, algumas parecem ter sido compostas especialmente para serem apresentadas no programa radiofônico. Dentre elas destacam-se: “Marreco quer água”, “Cercando frango”, “Concerto de bateira” e “Vou andando”, dentre outras. Uma música de domínio público, “Vem cá Vitú”, teve um arranjo e uma parceria creditados a Pixinguinha. Outras músicas, gravadas pela dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda na mesma época, foram aproveitadas e orquestradas por Pixinguinha. São elas: “Ainda me recordo”, “Urubatan” e “Eu e ele”.

A polca ligeira “Cercando frango”, além de um exemplo musical de vertente humorística, reflete ainda o universo social do carioca.

8 Vasconcelos (1984) afirma que obteve tal informação em um texto de autoria de Roberto Moura, no encarte de um LP, de 1978, do grupo de choro Galo Preto, que registrou a polca “Estou voltando” em ritmo de choro-lento. Segundo Moura, citado por Vasconcelos (*ibid.*, p. 100), a partir de dados presentes em uma partitura original pertencente ao arquivo de Ligia Santos, a parceria com Donga e João Pernambuco encontrava-se escrita em tal manuscrito.

Segundo dados constantes no livro-encarte da série de partituras *Pixinguinha: outras pautas: 44 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda* (PAES LEME et al., 2014), não foram preservadas gravações originais da orquestra popular do programa para a polca “Cercando frango”.

Segundo informações colhidas pela pesquisadora Anna Paes, o comentário de Almirante durante a apresentação da polca ligeira “Cercando frango” no programa *OPVG* propicia uma dupla interpretação sobre a motivação que levou Pixinguinha à escolha desse título. Ou seria o drama do goleiro na hora do gol, ou a busca de um frango em um galinheiro. Para Almirante, citado por Paes Leme no encarte da série de partituras *Pixinguinha: outras pautas: 44 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda* (PAES LEME et al., 2014), “o ouvinte que tire a sua conclusão ao ouvir este arranjo de Pixinguinha”.

A interpretação do arranjo por parte da Orquestra Pixinguinha na Pauta demonstra esse efeito de correr atrás de algo, por meio do desfile da melodia entre os diversos naipes da orquestra, gerando essa espécie de jogo entre os diferentes timbres no espaço sonoro da sala de concerto. Segundo Bia Paes Leme⁹, através desses arranjos de cunho descritivos e humorísticos, Pixinguinha nos remete ao ambiente de um filme. “Os naipes conversam”. Por meio de sua “criatividade melódica e harmônica” nos sentimos “planando”. Pixinguinha consegue “fazer a música voar”.

As outras músicas do repertório musical do programa *OPVG*

Por fim, destacam-se as músicas do repertório ligadas aos signos sonoros apontados por Almirante, como também pelos ouvintes do programa, como relativos ao universo sonoro do carioca dos tempos mais remotos à época do programa *OPVG*. Dos arranjos executados pela orquestra dirigida por Pixinguinha, para as músicas de compositores diversos constam um número de 38 músicas e de 42 compositores

⁹ Depoimento presente no documentário *Pixinguinha: ao mestre com carinho*, publicado em 13/01/2017 (TV BRASIL, 2017). Acesso em: 28 nov. 2017.

(Quadro 4). A partir de dados coletados nos textos das publicações de Paes Leme (2010), Paes Leme et al. (2014), Severiano e Homem de Mello (2006), constatou-se que algumas dessas músicas, marcadas em negrito, foram sucesso de carnaval do período de 1872 a 1925.

Quadro 4: Outros compositores no repertório da orquestra do programa OPVC

Outros compositores	Gênero	Compositor
Fecha a carranca	polca	Aristóteles de Magalhães Fleury
"I. Morette"	polca	Cesare Bonafous
Morro da Favela	polca	Passos, Bornel e Bernabé
Que é da chave	polca-lundu	José Soares Barbosa
Partimos para Mato Grosso	polca-marcha	Zeferino Orcadiz
Buenos dias	valsa	Aurêlio Cavalcanti
Vale tudo	Partido alto	Jacob do Bandolim
Tudo preto	maxixe	Júlio Casado
A mulher do bode	polca	Oswaldo Cardoso de Menezes
Da Urca ao Pão de Açúcar	polca	Amadeu Taborda
Salve o Sol	<i>schottisch</i>	Eduardo Violão
Ai, ai	polca	Valério Vieira
Subindo ao Céu	valsa	Aristides Borges
Olá seu Nicolau quer mingau	dobrado	Costa Junior
La mattchiche	marcha	Charles Borel-Clerc, Paul Emille Briollet, Léo Felix Lelièvre
Os passarinhos da carioca	marcha	Luiz Nunes Sampaio (Careca)
Saudade de Ouro Preto	valsa	Balduíno R. Do Nascimento
Passarinho do mã (voz e orquestra)	samba	Ato. Lopes do Amorim Diniz (Duque)
At a Georgia camp meeting	<i>cake-walk</i>	Frederick Allen "Kerry" Mills
Capenga não forma	polca	J. G. Flores Horta (1840?)
Carnaval duvidoso	choro	Adalberto de Azevedo (1896)
Chegou! Chegou!	polca	Mazarino Lima (1870-1920)

continua...

Quadro 3: Continuação.

Cheirosa	polca	Gumercindo Amaral
Dengo-Dengo (coro e orquestra)	polca-tango	Emilia Duque Estrada de Farias (1870?)
Fadinho de Sabina (laranjas da Sabina)	tango	Francisco de Carvalho (1870?) e Artur Azevedo
Kananga do Japão	polca-choro	Sinhô (1888)
O chá da meia-noite	tango	Manuel Pedro dos Santos (Baiano) (1870)
Oh! Arara	polca	Antonio Santos Bocot (1850?)
Os tiros da vovó	polca	C.J (domínio público)
Rôseas Flores d'alvorada	modinha	Anônimo
Saudações	polca	Otávio Dias Moreno (1880?)
Siri tá no pau	polca-marcha	Miguel A. De Vasconcelos (1880?)
Só se me deres um beijo	polca	Júlio Augusto Pereira da Cunha (1840?)
Careca não vai à missa	polca	Manuel Joaquim Maria (1840)
Alfredinho no Choro	choro	Alfredo C. Bricio
A Cigana de Catumbi	maxixe	José Resende (1882)
E me deixou saudades	choro	José Ramos
Buliçoso	choro	Juvenal Peixoto
Molengo	maxixe	Pedro Antonio da Silva
TOTAL: 38 músicas		42 compositores

Fonte: Paes Leme (2010) e Paes Leme et al. (2014).

A polca-lundu “Que é da chave?”, de José Soares Barbosa, é a mais antiga dessas músicas. Segundo Paes Leme (2010), ela foi muito conhecida no Rio de Janeiro em 1872, e, posteriormente, teve uma música composta em resposta a ela, na peça teatral *A filha de Maria Angu*, a polca “Achou-se a chave”, de Aníbal de Amaral. Tal fato foi narrado por Almirante durante o programa *OPVG*, que foi ao ar no dia 26 de novembro de 1947¹⁰.

10 Transcrições dos programas de rádio do Almirante, feitas por Alexandre Dias. Disponível em: <<https://goo.gl/pBEz5r>>. Acesso em: 23 abr. 2014.

Outras duas músicas interpretadas pela orquestra popular do programa *OPVG*, com arranjos de Pixinguinha, são o tango “O chá da meia noite”, de autoria de Manuel Pedro dos Santos (Baiano), e a polca “Os tiros da vovó”, de domínio público, são exemplos de músicas que se tornaram populares nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, em período anterior ao início do processo de gravação mecânica no Brasil, em 1902.

Um dos primeiros sucessos do carnaval carioca foi a polca “Oh! Arara”. Gravada em 1902 pela Banda da Casa Edison, integrou o repertório da orquestra do programa *OPVG* (HIME, 2002). Por fim, um dos últimos sucessos de carnaval lembrados no programa *OPVG* foi o maxixe “A cigana de Catumbi”, de autoria de José Rezende, registrada em disco em 1925 pela Orquestra Cícero (FRANCESCHI, 2002), como também, do mesmo ano, destaca-se o sucesso “Os passarinhos da carioca”, de Careca (SEVERIANO; HOMEM DE MELLO, 2006).

O repertório veiculado no programa radiofônico *OPVG* contemplou todos os tipos de gêneros populares na música popular urbana da cidade do Rio de Janeiro, não faltando ainda alguns sucessos de músicas estrangeiras, entre elas, a polca “I. Morette”, a marcha “La matthiche” e o *cake-walk* “At a Georgia camp meeting”.

É interessante se observar que, em período anterior ao registro sonoro no Brasil e nos anos seguintes, até o início da década de 1920, o sucesso das músicas se dava nas ruas, nas músicas apresentadas nos teatros de revista, no período do carnaval, como também por meio da circulação de partituras. Boa parte das músicas de compositores das primeiras gerações do choro tornavam-se populares através das partituras manuscritas. Já os primeiros tangos brasileiros de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga tornavam-se conhecidos por meio de partituras editadas. Essas composições eram amplamente divulgadas nas festas familiares dos diversos bairros da cidade do Rio de Janeiro, como também nas lojas que comercializavam partituras e instrumentos musicais, entre eles o piano (PAES, 2012).

O movimento O Pessoal da Velha Guarda

Ao final do período de produção do programa, em 1952, Almirante lança a ideia, entre os próprios ouvintes, de registrar em

discos o repertório da Orquestra da Velha Guarda, dirigida por Pixinguinha para o referido programa. Tal intuito concretiza-se com a formação, em 1954, do grupo O Pessoal da Velha Guarda, que teve a sua estreia realizada durante o IV Centenário de Fundação da cidade de São Paulo. Desse grupo participaram os principais personagens do samba derivado da comunidade de afrodescendentes das casas das tias baianas, como a Tia Ciata, e músicos ligados ao choro, entre eles o trio Pixinguinha, Donga e João da Baiana, os flautistas velhos e jovens como Alfredinho (flautim) e Benedito Lacerda (flauta).

Tal grupo de músicos e jornalistas vieram a São Paulo para participar do I Festival da Velha Guarda promovido pela Rádio Record, onde Almirante apresentava programas radiofônicos. Diante do grande sucesso das primeiras apresentações, a equipe foi convidada a participar da cerimônia de aniversário da cidade de São Paulo (CABRAL, 2005). Cabral cita ainda a reação do público e dos artistas diante o impacto que tal grupo causava. Segundo o autor, após a participação dos programas radiofônicos na Rádio Record de São Paulo, o grupo seguia para o Clube dos Artistas. Nesse local, em meio a intelectuais e artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, o grupo executou diversos choros e sambas. A cantora Inesita Barroso expressou seus sentimentos ao calor do momento com a seguinte frase: "Meu Deus! Parece um sonho!"¹¹ (Ibid., p. 241).

O último dia do I Festival da Velha Guarda foi realizado para um público maior na Parque do Ibirapuera, e foi transmitido, segundo Cabral (Ibid., p. 244) pelas ondas médias e curtas da Rádio Record e pela TV Record. Tal evento aconteceu entre os dias 23 a 25 de abril de 1954. A partir dessas imagens foi realizado o documentário de Thomas Farkas, cujo som foi acoplado às imagens na década de 1990. Durante o mês de maio do mesmo ano, Pixinguinha permaneceu em São Paulo para, juntamente com Almirante, lançar o programa OPVG, na Rádio Record.

11 Segundo Cabral (2005, p. 241), tal declaração da cantora Inesita Barroso foi publicada na coluna Meia-Noite do jornal *Ultima Hora* de São Paulo.

Em 1955 acontece o II Festival da Velha Guarda em São Paulo e inicia-se a gravação no Rio de Janeiro da série de LPs do grupo ligado a Pixinguinha e O Pessoal da Velha Guarda, pela gravadora Sinter¹².

Considerações finais

Como conclusão do presente artigo destaca-se a necessidade de, através de uma possível análise crítica do que foi ressaltado de positivo do movimento O Pessoal da Velha Guarda, revelar outras possibilidades de abordagens sobre o assunto. Para tanto, como apontado acima, através das citações de Vinci de Moraes e de McCann, torna-se possível ao pesquisador mais atento analisar de forma mais adequada o possível intuito de Almirante nesse processo. Para McCann (2004):

O Pessoal da Velha Guarda ficou marcado como um movimento revitalizante mais amplo e manteve a sua essência. O programa e o movimento marcaram o nascimento de uma nova fase de choro, tornando o gênero mais popular a nível nacional do que nunca antes e expandindo suas possibilidades musicais. Mas essas inovações foram escondidas por uma ênfase constante na tradição e na preservação das riquezas culturais da nação... *O Pessoal da Velha Guarda* incorporou perfeitamente uma transição importante na evolução do nacionalismo brasileiro. O exaltado patriotismo de “Aquarela do Brasil” e o Estado Novo perderam sua moeda. *O Pessoal da Velha Guarda* expressou um novo protecionismo, defensivo e ressentido de influência estrangeira (p. 162).

Segundo Lima (2014, p. 96) a partir de observações de McCann (2004), “o programa *OPVG* foi simultaneamente a melhor e a pior coisa que aconteceu ao choro: se por um lado reviveu o gênero, por outro o condenou a ficar em uma forma restrita”. Por outro lado, essa espécie de moldura relacionada às práticas musicais do princípio do choro não

12 São eles: *A Velha Guarda* (1955); *Carnaval da Velha Guarda* (1955); *Festival da Velha Guarda* (1956); *Cinco Companheiros - Pixinguinha e os chorões daquele tempo* (1956); *Assim é que é... Pixinguinha e sua banda em polcas, maxixes e choros* (1957); *Pixinguinha e sua banda em Carnaval de Nassara* (1957); e *Marchas de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Pixinguinha e sua banda* (1957).

só evidenciou a prática musical antiga como também abriu caminhos para a inserção de novas características musicais introduzidas por Pixinguinha nos arranjos da orquestra popular do referido programa.

Outro aspecto importante de se destacar, já apontado acima, foi a presença do repertório mais ligado ao choro do seu princípio, como também de composições de Pixinguinha e dos seus contemporâneos interpretadas no programa *OPVG*. Muitas dessas músicas fizeram-se presentes em discos do trombonista Raul de Barros, do flautista Altamiro Carrilho e, principalmente, do bandolinista Jacob do Bandolim (PAES, 2012). Segundo Anna Paes (Ibid., p. 83), “a partir da análise da discografia de Jacob do Bandolim” foram contabilizadas cerca de 40 músicas do repertório do programa, registradas “ao longo da sua carreira”.

Com relação aos critérios de cunho musicológico acerca da qualidade de boa parte desses arranjos de Pixinguinha para o programa *OPVG*, e a partir das audições das gravações originais presentes no site do Instituto Moreira Salles, conclui-se que muitos desses arranjos foram realizados sem o devido tempo de maturação devido ao curto período de intervalo entre duas apresentações do programa semanal. Por outro lado, essa fluidez e de certa forma a simplicidade dos arranjos permitiram a Pixinguinha uma plena realização da sua capacidade criativa como arranjador e compositor.

Referências

ARAGÃO, Pedro. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular do Brasil nos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.

_____. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2005.

FERREIRA, Cláudio Leal. O papel dos sopros nos arranjos da música popular brasileira. In: TAUBKIN, Myrian (Org). *Um sopro de Brasil: Projeto Memória Brasileira*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2005. p. 56-64.

FLÉCHET, Anaïs. Um boi pode esconder outro: história e memória do *Boeuf sur le Toit*. In: LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O boi no telhado: Darius Milhaud e a música brasileira no Modernismo francês*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. p. 93-126.

FONTENELE, Ana Lúcia. A música popular urbana do final do século XIX e início do século XX no Brasil e sua influência nos arranjos da fase madura da carreira de Pixinguinha. *Resonancias*, Santiago, v. 20, n. 39, p. 155-174, 2016.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Luis da Câmara Cascudo e o estudo das culturas populares no Brasil. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 174-183.

GUMLOWICZ, Philippe. *Les résonances de l'ombre: musique et identités de Wagner au jazz*. Paris: Fayard, 2012.

HIME, Joana (Prod.). *Memórias musicais*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002. 15 CDs.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Trad. de Celina Cardim Cavalcante. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra S/A, 1997.

LAGO, Manoel Aranha do. Darius Milhaud no Brasil. In: _____. *O boi no telhado: Darius Milhaud e a música brasileira no Modernismo francês*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. p. 15-83.

LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, "a mais alta patente do rádio", e a construção da história da música popular brasileira (1938 a 1958)*. São Paulo: Alameda, 2014.

MCCANN, Bryan. *Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brasil*. Durhan: Duke University Press, 2004.

MENEZES BASTOS, José Rafael de. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 20, n. 58, p. 177-196, 2005.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Entre a memória e a história da música popular. In: VINCI DE MORAES, José Geraldo; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010. p. 217-268.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

OLIVEIRA, Anna Paula de. Sobre os modos de administrar heranças: o samba no novo Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. In: DINIZ, Julio César Valladas; NAVES, Santuza Cambraia; GIUMBELLI, Emerson. *Leituras sobre música popular, reflexões sobre as sonoridades da cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 21-37.

PAES, Anna. *Almirante e O Pessoal da Velha Guarda: memória, história e identidade*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letras e Artes, Unirio, Rio de Janeiro, 2012.

PAES LEME, Bia (Org.). *Pixinguinha na pauta: 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda*. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Imprensa Oficial, 2010.

PAES LEME, Bia et al. *Pixinguinha: outras pautas: 44 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda*. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Sesc, 2014.

SANTOS, Alcino et al. *Discografia brasileira 78 rpm - 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. 5 v.

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras - vol. 1: 1901-1957*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Martins, 1964.

_____. *Carinhoso etc: história e inventário do choro*. Rio de Janeiro: Gráfica do Livro, 1984.

VIANNA, Alfredo da Rocha (Pixinguinha). *A Velha Guarda* (LP). Rio de Janeiro: Sinter, 1955.

_____. *Assim é que é... Pixinguinha e Sua Banda em polcas, maxixes e choros* (LP). Rio de Janeiro: Sinter, 1957.

Sobre a autora

Ana Lúcia Fontenele graduou-se em Música/Composição Musical pela Universidade de Brasília e realizou mestrado em Música na Contemporaneidade pela Universidade Federal de Goiás. Desde 2009 atua como professora efetiva na Universidade Federal do Acre. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: música eletroacústica, composição musical e música popular. Em abril de 2018 defenderá a tese do doutorado em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, na linha de pesquisa Musicologia/Etnomusicologia.

Recebido em 01/02/2018

Aprovado em 04/03/2018

A IDEOLOGIA DO CÂNONE E A MORTE DA CRIATIVIDADE

THE IDEOLOGY OF THE CANON AND THE DEATH OF CREATIVITY

Alexandre Guilherme Montes Silva
Universidade de São Paulo
ale_guilherme@hotmail.com

Resumo

Nesta pequena comunicação são abordados alguns conceitos importantes sobre a natureza da ideia de cânone, em especial sobre a ideia de pertencimento e de legitimação de um cânone musical de grandes obras e grandes compositores. Também o novo conceito desenvolvido por Pascal Gielen sobre a criatividade a serviço do lucro (lu-criatividade) e as ideias de Lipovetsky e Serroy sobre o novo capitalismo artista são aqui apresentados de maneira breve. Na conclusão evidenciam-se os contrastes entre os dois conceitos principais aqui descritos: o cânone e a criatividade.

Palavras-chave: cânone; criatividade; capitalismo artista.

Abstract

In this small communication, some important concepts about the nature of the idea of canon are discussed, in particular about the idea of belonging and legitimation of a musical canon of great works and great composers. Also the new concept developed by Pascal Gielen on creativity at the service of profit (profit-creativity) and the ideas of Lipovetsky and Serroy on the new artist capitalism are presented briefly. In the conclusion the contrasts between the two main concepts described here are evident: the canon and the creativity.

Keywords: canon; creativity; artist capitalism.

O cânone é a regra

O surgimento de um cânone de grandes obras do passado é, segundo afirma William Weber em seu artigo “A história do cânone musical”, uma das transformações mais fundamentais na cultura musical do ocidente (WEBER, 1999). O conceito de cânone como um conjunto de obras consagradas que referenciam a criação musical veio paulatinamente tomando forma, especialmente durante o século XIX, sobretudo a partir da nova posição social do músico autônomo e independente inaugurada por Beethoven, que possibilitou aos músicos da época negociarem com maior liberdade e sucesso os frutos de seus trabalhos, notadamente concertos públicos com venda de ingressos, encomendas para a composição de obras novas e edição de partituras para a venda.

O cânone musical é de tal forma estabelecido e consolidado que se torna difícil compreender de que maneira ele foi criado, e a questão é ainda mais complexa quando qualquer questionamento a ele é imediatamente reconhecido como um ato de rebeldia e até mesmo de despreparo e má-formação daquele que ousa questioná-lo. Johann Sebastian Bach (1685-1750) é canônico, segundo a compreensão do atual “mercado musical”, em cada nota que escreveu ao longo de sua vida, e este tem sido um entendimento quase sagrado dentro da “liturgia musical” tradicional. No entanto, Weber (Ibid.) chama a atenção em seu artigo para o fato de que a falta de perspectiva histórica na análise do surgimento do cânone faz parecer que o seu conjunto de obras foi sempre o atual, unificado e imutável. Quase como se tais obras tivessem um valor artístico e estético em si, independentemente do contexto social e histórico de cada época, ignorando, ou fazendo crer, que as obras e os compositores não estão constantemente sendo alçados à categoria de obra canônica, ou rebaixados dessa mesma condição conforme as mudanças sociais, históricas, estéticas etc. Como é possível verificar nos livros de história da música (até mesmo entre as muitas publicações que compartilham e compactuam com a ideia do cânone de “grandes compositores e grandes obras”, e que muitas vezes se tornam verdadeiras hagiografias – biografias de homens santos), diversos são os casos de compositores que foram bastante questionados durante sua vida e depois esquecidos durante longo

tempo, sendo “redescobertos” anos mais tarde e alçados à categoria de autores canônicos¹. Como se pode perceber ao estudar quais foram os compositores considerados “grandes” ao longo do tempo, o “museu de obras”² consagradas não foi sempre esse de nossa época, e a inserção ou exclusão de determinado autor ou obra passam pelos mais diferentes contextos sociopolíticos. Uma obra de arte jamais se canoniza por si só!

Quando a criatividade vira cosmético

Quando falamos de arte nos vem à cabeça o conceito de criação. Parece ser uma questão consensual que o artista é aquele que cria algo, é aquele que deve buscar ideias novas, soluções incomuns, combinações ainda não exploradas, que deve procurar propor um novo olhar para aquilo ao qual todos já estão com os olhos viciados de ver. A diferença entre o artista e o artesão se dá de maneira clara nessa divisão: o artista busca constantemente o novo, o artesão reproduz “fórmulas” e padrões por longos períodos, às vezes por toda a vida ou até mesmo por vidas e gerações de um determinado grupo social.

A partir do conceito de criação chegamos à ideia de criatividade (a atividade daquele que cria). Segundo Pascal Gielen, a palavra

1 Talvez o exemplo mais famoso desse processo de “redescoberta póstuma” seja o caso do próprio Johann Sebastian Bach, que ao longo da vida foi muitas vezes questionado pela complexidade de seu estilo de composição contrapontística e que, anos após sua morte, teve sua obra “redescoberta” e alçada à categoria máxima do cânone musical por meio do incentivo do compositor Felix Mendelssohn (1809-1847) (GROUT; PALISCA, 2007).

2 Lipovetsky e Serroy (2015, p. 22-23) comentam sobre o surgimento do museu e percebemos o quanto esse conceito se aplica também ao “museu da música”: “Tal sacralização da arte é muito bem ilustrada na invenção e no desenvolvimento da instituição museológica. Extraíndo as obras de seu contexto cultural de origem, cindindo-as de seu uso privado e à coleção pessoal, mas oferecendo-as ao olhar de todos, o museu encena o valor propriamente estético, universal e atemporal delas, ele transforma objetos práticos e/ou culturais em objetos estéticos que devem ser admirados, contemplados por si mesmos, por sua beleza que desafia o tempo. Lugar de revelação estética destinada a dar a conhecer obras únicas, insubstituíveis, inalienáveis, o museu tem o encargo de torná-las imortais. Dessacralizando os objetos culturais, dota-os em contrapartida de um estatuto quase religioso, devendo as obras-primas ser isoladas, protegidas, restauradas, como testemunhas do gênio criativo da humanidade. Espaço de fetichização destinado à elevação espiritual do público democrático, o museu é marcado por ritos, solenidades, certo clima sacral (silêncio, recolhimento, contemplação): ele se impõe como templo laico da arte”.

mágica dos dias de hoje é criatividade, e não somente referente ao trabalho de artistas, no mundo contemporâneo e transestético também as atividades de gestores, políticos, terapeutas familiares, mediadores de conflitos, etc., são chamadas à ação criativa (GIELEN, 2015)³. Gielen, no entanto, faz uma crítica ao moderno conceito de criatividade que, segundo ele, foi substituído pelo novo conceito de “lu-criatividade”, a criatividade unicamente a serviço do lucro e restrita a parâmetros comerciais muito específicos que nada têm a ver com a criatividade do artista interessado unicamente (ou majoritariamente) em suas próprias referências ideológicas e estéticas, artista esse já praticamente inexistente em nosso tempo, devido sobretudo aos meios de circulação, divulgação e apropriação de seu trabalho artístico e das novas formas do mercado cultural, globalizado e hiperestético.

Também Lipovetsky e Serroy fazem uma crítica à maneira como o sistema capitalista adotou o elogio da criatividade e da estética artística para potencializar o consumo:

No decorrer da sua história secular, as lógicas produtivas do sistema mudaram. Não estamos mais no tempo em que produção industrial e cultural remetiam a universos separados, radicalmente inconciliáveis; estamos no momento em que os sistemas de produção, de distribuição e de consumo são impregnados, penetrados, remodelados por operações de natureza fundamentalmente estética. O estilo, a beleza, a mobilização dos gostos e das sensibilidades se impõem cada dia mais como imperativos estratégicos das marcas: é um modo de produção estético que define o capitalismo de hiperconsumo. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 13)

3 Também em Lipovetsky e Serroy (Ibid., p. 29) encontramos algo a respeito: “Os termos utilizados para designar as profissões e as atividades econômicas também trazem a marca da ambição estética: os jardineiros se tornaram paisagistas; os cabeleireiros, hair designers; os floristas, artistas florais; os cozinheiros, criadores gastronômicos; os tatuadores, artistas tatuadores; os joalheiros, os artistas joalheiros; os costureiros, diretores artísticos; os fabricantes de automóveis, ‘criadores de automóveis’. Frank Gehry é celebrado em toda parte como um arquiteto artista. Até certos homens de negócio são pintados como ‘artistas visionários’ (Steve Jobs). Enquanto se deflagra a concorrência econômica, o capitalismo trabalha para construir e difundir uma imagem artista de seus atores, para artealizar as atividades econômicas. A arte se tornou um instrumento de legitimização das marcas e das empresas do capitalismo”.

A partir da apropriação do conceito de arte pelo sistema econômico o mundo do século XX (e mais acentuadamente do século XXI) passa a conviver com um novo modelo de ordem do comércio mundial: o capitalismo artista. Nele, “depois da arte-para-os-deuses, da arte-para-os-príncipes e da arte-pela-arte, triunfa agora a arte-para-o-mercado” (Ibid., p. 28). Nesse novo mundo a criatividade, por mais paradoxal que possa parecer, encontra cada vez menos espaço. Não aquela forma de criatividade que se dedica ao comércio obviamente, mas sim aquela que projeta uma embalagem ou que procura das mais variadas formas (teatrais, gráficas, sonoras, etc.) seduzir o consumidor para a compra. A criatividade que perde espaço é a da criação não aplicada, do experimentalismo livre, aquela que ousa ir além dos parâmetros tidos como “normais” e aceitáveis e que tem um grande poder de revolução da ordem das coisas. A criatividade do capitalismo artista tornou o mundo mais estético mas não tornou nossa vida mais bela.

Quando o cânone e a criatividade se chocam

Pensar a criatividade à luz do cânone seja talvez hoje quase um contrassenso. Como aliar o conservadorismo à inovação? A regra à não regra, ou à nova regra? E o que dizer da busca dos novos artistas para adentrarem os “museus de grandes obras” e escreverem seu nome no “livro sagrado dos gênios”, quando o material de sua criação artística não pretende mais apenas ser compartilhado com seus contemporâneos, mas sim encontrar lugar na eternidade junto aos grandes até o final dos tempos...

O paradigma imposto aos novos artistas pelo cânone é fortíssimo. Se opor a ele, ou até mesmo tentar ignorá-lo, não o faz menos forte e presente, pelo contrário, pois a força do cânone está na consagração social conquistada ao longo de séculos. Como já explicado, ele, o cânone, não é imutável e eterno, está na verdade em constante movimento, mas nem por isso sua ação deixa de ser determinante como parâmetro compulsório para a criação artística.

O sonho do capitalismo, como diz Bourdieu, é a realização do produto *omnibus*, um produto “ideal”, capaz de ser comercializado a todas as pessoas independentemente de seu perfil, ao mesmo tempo, em

qualquer momento e em qualquer parte do mundo (BOURDIEU, 2001). A pasteurização mais completa e esterilizante que se possa conhecer.

Com o novo capitalismo artista apontado por Lipovetsky e Serroy talvez a criatividade e a arte estejam também seguindo nesse mesmo caminho, buscando fórmulas de consagração por meio do capital e do prestígio (capital social). O cânone artístico, em sua constante mutação e em seu conservadorismo atroz, talvez também esteja absorvendo elementos desse novo momento do mundo econômico e o futuro poderá apontar quais serão os caminhos que a arte e a criatividade encontrarão para romper essas fortes amarras e quais serão os próximos desdobramentos do mundo econômico e social. A “lu-criatividade”, definida por Gielen, tem sido uma tônica imperativa na lógica desse novo capitalismo artista, ditando a maioria das regras (e dos cânones) nesse novo mundo transestético. Estejamos atentos a esse movimento e aos desdobramentos que dele virão. Por hora, criemos.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *Contrafogos 2: por um movimento social europeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GIELEN, Pascal. *Criatividade & outros fundamentalismos*. São Paulo: Annablume, 2015.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WEBER, Willian. The history of musical canon. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 336-355.

Sobre o autor

Alexandre Guilherme é mestrando em música pela ECA/USP onde realiza pesquisa sobre as óperas da compositora Jocy de Oliveira, sob orientação do professor Dr. Marcos Câmara de Castro. Possui especialização em educação musical, bacharelado em regência coral e licenciatura em música, além de formação em composição musical tendo aulas com os professores Matheus Bitondi, Júlio Cesar de Figueiredo, Antônio Ribeiro e Celso Mojola, todas formações realizadas pela Faculdade Cantareira em São Paulo. Fez parte da terceira turma do curso Antropomúsica (curso de base antropológica que discute as relações entre o homem e a música segundo as ideias do educador Rudolf Steiner), tendo aulas com Marcelo Petraglia e Meca Vargas. Atualmente atua como supervisor educacional do projeto Guri nas áreas de Canto Coral, Iniciação Musical, Fundamentos da Música e Piano. Como diretor musical possui mais de 20 direções de peças teatrais de diferentes grupos, destacando-se direções realizadas na EAD (Escola de Arte da Dramática/USP) e nas companhias *Histórias para Helena*, *BoadaPeste Companhia de Teatro* e *Cia Lúdicos de Teatro Popular*.

Recebido em 27/02/2018

Aprovado em 26/03/2018

VILLA-LOBOS: MÚSICA ERUDITA BRASILEIRA COMO CÂNONE REGIONAL EM RELAÇÃO À MÚSICA NATIVA

VILLA-LOBOS: BRAZILIAN CLASSICAL MUSIC AS A REGIONAL CANON IN RELATION TO NATIVE MUSIC

Nicolás Ramirez Salaberry
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
nicorasan@gmail.com

Resumo

O trabalho pretende estudar as possíveis relações entre o cânone estabelecido na música do Ocidente, comparando-o com a música erudita brasileira. Para isso, apresentaremos algumas considerações do compositor Heitor Villa-Lobos sobre a música brasileira, bem como, características de suas obras com temática indígena. Em seguida, essas relações serão confrontadas com as próprias manifestações da música nativa brasileira.

Palavras-chave: música brasileira; Heitor Villa-Lobos; cânone; música ocidental; temática indígena.

Abstract

This work aims to study the possible relations between the canon in Western music and Brazilian classical music. For this, we present some considerations of the composer Heitor Villa-Lobos on Brazilian music, as well as characteristics of his works with indigenous theme. Afterwards, these relations will be confronted with the very manifestations of Brazilian native music.

Keywords: Brazilian music; Heitor Villa-Lobos; canon; Western music; indigenous thematic.

A música ocidental canônica

A música de concerto do Ocidente consagrou e canonizou obras do passado, principalmente a partir do final do século XIX. Dessa maneira, a recepção e perpetuação de um conjunto de obras determinadas foram legitimadas em termos críticos e ideológicos por toda uma sociedade. Segundo o historiador William Weber (1999), o cânone musical pode ser classificado em três tipos: *erudito*, ou a música estudada em termos teóricos; *pedagógico*, ou a tradição da polifonia sacra em catedrais e capelas importantes; e *performance*, tipo de cânone maior que envolve a apresentação de obras antigas organizadas como repertórios e definidas como fonte de autoridade em relação ao gosto musical. Assim também apresenta as principais bases intelectuais do cânone: de artesanato (*craft*), repertório, crítica e ideologia (WEBER, 1999).

Esse mesmo conceito de “cânone” na música ocidental possibilitaria realizar algumas comparações com processos análogos que possam ter ocorrido na consolidação da música brasileira, principalmente no aspecto ideológico. Assim, Weber (1999, p. 354, tradução minha) escreve:

A ideologia do cânone musical foi manipulada para fins sociais e políticos desde o seu início: a tradição musical clássica nunca teve autonomia social. Sua autoridade foi empunhada principalmente como uma afirmação de supremacia cultural pelos públicos mais instruídos na vida musical sobre aqueles menos instruídos, uma divisão encontrada em grande parte no seio das próprias classes superiores. Ainda, de modo mais amplo, essa tradição sustentou a predominância das elites ocidentais sobre todas as classes inferiores; assinantes das principais óperas e dos principais concertos, que transmitiam os seus lugares por testamento, contribuíram enormemente para a rigidez e a divisão sociais na moderna sociedade de massas.

Quando o autor faz referência à “predominância das elites ocidentais sobre todas as classes inferiores”, podemos imaginar a posição que ocuparia a música brasileira nessa classificação, seja ela erudita ou popular.

Nessa relação, o pesquisador Paulo de Tarso Salles (2009) nos lembra que a primazia das obras de compositores europeus não deve significar que as obras de outros compositores estejam destituídas de interesse. No contexto da predominância da música ocidental, “a obra de Villa-Lobos ressentiu-se muito desse preconceito, somado a outro mais sério e de ordem racial, que destina os artistas nascidos nos trópicos a serem meros adaptadores dos cânones ‘verdadeiros’ da tradição europeia aos eflúvios de seus temperamentos” (SALLES, 2009, p. 246-247). Dessa maneira, quando o cânone da música ocidental se consolida para além de suas fronteiras, as produções musicais de países como os da América Latina – no nosso caso, o Brasil – são colocadas em segundo plano.

Por outro lado, ao estudarmos o cenário da música brasileira – guardando suas próprias singularidades e processos históricos de consolidação –, seria possível identificar um tipo de cânone regional quando relacionado com as diversas manifestações culturais historicamente marginalizadas – embora representativas –, como as de matriz africana e indígena.

Representação do indígena nas obras de Villa-Lobos

Para Villa-Lobos (2009, p. 91), a presença do nativo representa uma parcela importante entre os povos que contribuíram para o surgimento da música brasileira. Assim, nessa fusão de culturas diferentes, o compositor afirma, segundo a pesquisadora Maria Célia Machado: “Para amoldar a sincretização a um sabor nacional, utilizei-me de elementos das mais estranhas das manifestações da natureza, quer através do homem primitivo ou civilizado, quer dos seres musicais, colhidos ao acaso; no espaço” (VILLA-LOBOS apud MACHADO, 1987, p. 53).

Nessa declaração, a contribuição do “homem primitivo” representa apenas um elemento a mais na composição do “sabor nacional”. Mesmo assim, o interesse pela compreensão desse “homem primitivo” permitiu ao compositor elaborar várias obras com esta temática indígena. Villa-Lobos teve acesso a uma quantidade considerável de registros escritos – que lhe serviram como fonte de inspiração – e a um robusto material

sonoro. Vários autores, como Peppercorn (2000), Guérios (2003) e Fléchet (2009), mencionam as pesquisas realizadas por ele em relação a essa temática. Observamos que:

Villa-Lobos se interessava bastante pelo folclore brasileiro e mais especificamente pelas músicas indígenas [...]. Para se familiarizar com as tradições indígenas, o compositor recorreu às bibliotecas e aos museus do Rio de Janeiro. Suas principais fontes foram os livros sobre lendas indígenas, os estudos etnográficos de João Barbosa Rodrigues, as narrativas de viajantes europeus (Hans Staden, Jean de Léry, Johan Baptist Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius) e os instrumentos indígenas conservados no Museu Nacional. (FLÉCHET, 2009, p. 137)

Dessa maneira, percebemos que o compositor “se interessava bastante” pelas músicas indígenas. Porém, como era representado esse aspecto nativo? É nesta busca que possivelmente Villa-Lobos se nutre dos elementos de uma “intenção indígena” (MOREIRA, 2010, p. 13), seja mediante a utilização de um argumento como fonte de inspiração ou pela utilização do próprio texto, na maioria das vezes em *nheengatu*.¹

Contudo, o universo do nativo brasileiro talvez não fosse sua principal preocupação, mas a representação do brasileiro moderno. Ao utilizar os registros musicais existentes, os materiais fonográficos e os diversos argumentos de lendas indígenas publicados por outros estudiosos à época, inevitavelmente chegar-se-ia a uma concepção aproximada, porém incompleta, das características idiossincráticas desse nativo.

Por outro lado, em uma de suas declarações públicas, Villa-Lobos enfatizou a importância da figura do padre José de Anchieta, referindo-se a ele como “o maior homem na história do Brasil”. Também afirmou que “ele foi o nosso primeiro instrumento de cultura, lidando com gerações bárbaras” (VILLA-LOBOS apud MACHADO, 1987, p. 59).

1 *Nheengatu*: “língua boa”; língua geral falada atualmente no Amazonas, às margens do Rio Negro, principalmente em vilas e comunidades ribeirinhas e nas cidades de Barcelos, Santa Isabel e São Gabriel da Cachoeira, onde é uma das línguas oficiais. Originou-se da língua geral amazônica, surgida no século XVIII, como um desenvolvimento histórico do tupi antigo (NAVARRO, 2013).

Anchieta não se limitou aos objetivos imediatos, procurando despertar os sentimentos artísticos nos índios, através da música e do teatro. Só uma visão genial apreenderia, de tão longe, o privilegio desses processos de verdadeira cultura, realizando nas selvas a mais profunda dignificação do homem. (VILLA-LOBOS apud MACHADO, 1987, p. 59-60)

Com estas afirmações, podemos perceber que, para o compositor, os índios que habitavam no Brasil possuíam sentimentos artísticos adormecidos e que, por meio dos trabalhos de catequização, conheciam a verdadeira cultura. Percebemos, assim, que essa “verdadeira cultura” teria como referência a própria cultura europeia.

A partir de uma encomenda realizada pelo Instituto de Cacau da Bahia – destinada ao filme *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro – Villa-Lobos compõe *Descobrimento do Brasil (4ª suite)*, em 1937, para coro misto e orquestra, com dois movimentos: *Procissão da cruz e Primeira missa do Brasil* (MUSEU VILLA-LOBOS; BRASIL, 1972, p. 108). Neste filme o índio é representado como um ser submisso e dócil, que venera e respeita a imagem da cruz; por outro lado, na mesma cena, pode-se observar os conquistadores e os catequizadores oferecendo essa primeira missa em completa harmonia com os nativos.

Com as referências mencionadas, a imagem do índio é apresentada pelo compositor como um elemento formador da cultura brasileira, porém em processo de assimilação ou domesticação pela sociedade brasileira moderna. No primeiro volume do *Guia prático* para a educação artística e musical, Villa-Lobos (2009) escreve sobre a fusão dos principais povos que se estabeleceram no Brasil, e afirma: “Os vestígios do Ameríndio vão desaparecendo no desenvolvimento dos sincretismos, salvo casos raríssimos” (VILLA-LOBOS apud MACHADO, 1987, p. 149).

O “cânone regional”

O cânone regional seria a consolidação da música erudita brasileira, durante a primeira metade do século XX, tendo como referência o sincretismo cultural dos brasileiros. Contudo, “as grandes

realizações da arte regional” (VILLA-LOBOS apud MACHADO, 1987, p. 148) se estabeleceriam em detrimento das diferentes manifestações artísticas das etnias menores. Nas palavras de Gabriel Ferrão Moreira (2010, p. 21), o surgimento de Villa-Lobos “constituiu o que se entendeu como a invenção de um gênero de música erudita prioritariamente nacional por representar bem a amálgama das ‘três raças’ apresentada na fala de Gilberto Freyre”.

A consolidação da música erudita brasileira, quando comparada com outras manifestações étnicas – como, por exemplo, a música indígena –, se firma como um tipo de “cânone regional”. De igual maneira, de acordo com Marcos Câmara de Castro (2014), podemos observar que:

Depois da onda nacionalista, pós II Guerra, a construção brasileira do cânone musical deixou de lado a música de índios, escravos negros e portugueses, que construíram a nação, em favor de uma leitura sagrada e escolástica da sociologia e da filosofia da música, fundada pela escola de Frankfurt, aceitando todas as suas homologias numa arbitrária associação entre música e estrutura social, ignorando que se tratava de uma estrutura social estrangeira para nossos mais de 300 anos de história escravagista.

A estrutura social referida foi consolidada historicamente por relações de domínio econômico, ideológico e cultural; ou seja, constitui um quadro característico dos países colonizados: “Do ponto de vista de um país ‘emergente’ como o Brasil, uma das conseqüências de qualquer processo de colonização é o surgimento, nas colônias, de uma classe dominante consular” (CASTRO, [201-], p. 5).

Visão do índio brasileiro

Até o momento, os temas abordados não acataram a própria visão do indígena brasileiro. Nesse sentido, possui relevância um encontro de povos indígenas realizado em São Paulo em 2008. Ali foram registrados vários depoimentos dos próprios nativos e, entre as considerações levantadas, foi mencionada a necessidade de uma troca de saberes entre

os pesquisadores e os entrevistados: “Muitos de vocês já fizeram grandes pesquisas nas áreas indígenas. Vão lá, pesquisam a gente, mas nós nunca recebemos retorno sobre o que o pesquisador viu, o que a gente tem, o que ele descobriu, não temos esse retorno” (PIRAKUMÃ, 2008, p. 118).

O índio não quer ser apenas objeto de análise, mas também participe desse processo. Assim,

atualmente o híbrido começa a destronar o exótico, mas não deixa de ser uma nova forma de distinção entre a cultura dominante e o resto das populações, mesmo sabendo que todas as culturas são híbridas e que as mestiçagens remontam às origens da história da humanidade. (CASTRO, 2013, p. 151)

Nessa constante mestiçagem, podemos imaginar o interesse que poderia ter um índio ao ouvir uma adaptação de sua própria música ou os relatos das lendas ou narrações de sua própria cosmologia. Como exemplo de mestiçagem, a obra de Villa-Lobos intitulada *Três poemas indígenas (Canide loune-Sabath, Teirú e Iára)* é bastante representativa. Assim, *Iára* possui texto de Mario de Andrade e música totalmente composta por Villa-Lobos, ambos inspirados no universo indígena – ou, nas palavras de Moreira (2010), com a “intenção indígena”. Já as duas primeiras podem ser consideradas de maior “autenticidade”, na medida em que a melodia e o texto da peça *Canide loune-Sabath* foram recolhidas por Jean de Léry no século XVI – e que a peça *Teirú* é uma música dos índios Parecis, recolhida por Roquete-Pinto em 1912 (MOREIRA, 2010). Independentemente da representação que Villa-Lobos possa ter do índio brasileiro, seria significativo considerar o olhar do próprio nativo sobre essas obras realizadas pelo compositor.

Atualmente, a música indígena consegue ter maior destaque no cenário acadêmico, mesmo sendo ainda preterida na correlação com a música erudita brasileira. Dessa maneira, “a musicologia encontra-se atualmente diante da alternativa de: 1) acreditar no progresso da Civilização Ocidental ou 2) de aceitar que pelo mundo há (e continuará a haver) diferentes civilizações, cada uma com seu próprio sistema de valores (COOK, 2000, p. 41 apud CASTRO, 2013).

Por tudo o que foi exposto, percebemos que parte do interesse de Villa-Lobos, em suas obras com temática indígena, consistia em assimilar as possíveis influências dos índios na consolidação da música erudita brasileira, ou do “cânone regional”. Em um artigo publicado no Brasil, o pesquisador finlandês Eero Tarasti (1980, p. 61) afirma que

os elementos musicais oferecidos pela música indígena alcançaram na música de Villa-Lobos uma interpretação, que supera as fronteiras da mera imitação e coloca em última instância o primitivismo musical dos índios como matéria prima da linguagem musical própria de Villa-Lobos.

Finalmente, mesmo que – naquele momento histórico – Villa-Lobos não tenha se preocupado em apresentar aos indígenas brasileiros sua concepção musical sobre os próprios nativos, é notável a compreensão – por parte do compositor – da marcante presença do índio na consolidação da sua própria música e conseqüentemente na música brasileira.

Referências

CASTRO, Marcos C. *Músicas populares e músicas eruditas: uma distinção inoperante?* [S. l.], [201-]. Argumento à comunicação apresentada no Colóquio Fundador da Sociedade Internacional de História Cultural, por Didier Francfort. Disponível em: <<https://bit.ly/2ImFtAn>>. Acesso em: 3 abr. 2018.

_____. *Educação: o campo maior de aplicação da pesquisa em música*. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 21., Pirenópolis, 2013. *Anais...* João Pessoa: Editora UFPB, 2013. p. 928-938.

_____. *Alguns escritos de Debussy e Ravel, a Carta aberta de Guarnieri e as sagradas escrituras da Escola de Frankfurt*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., São Paulo, 2014. *Anais...* [S. l.]: ANPPOM, 2014.

FLÉCHET, Anaïs. *Entre música e imagens: a recepção das obras de Villa-Lobos na França da década de 1920*. Mbaraka: revista de música e dança da Fundação Padre Anchieta, São Paulo, v. 1, n. 1, 2009.

GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

MACHADO, Maria C. *Heitor Villa-Lobos: tradição e renovação na música brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1987.

MOREIRA, Gabriel F. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas*. 2010. 302 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

MUSEU VILLA-LOBOS; BRASIL. Ministério da Educação. *Villa-Lobos, sua obra: catálogo*. 2. ed. Rio de Janeiro, 1972.

NAVARRO, Eduardo A. *Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global, 2013.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PIRAKUMÂ, Yawalapiti. In: FLÓRIA, Cristina; FERNANDES, Ricardo M. (Orgs.). *Tradição e resistência: encontro de povos indígenas*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2008.

SALLES, Paulo T. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos e a música dos índios brasileiros*. In: MUSEU VILLA-LOBOS; BRASIL. Ministério da Educação. *Presença de Villa-Lobos*. Trad. Marja Parno Guimarães. Rio de Janeiro: 1980. v. 11.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Separata*. In: LAGO, Manoel A. C.; BARBOSA, Sérgio; BARBOSA, Maria C. (Orgs.). *Guia prático para a educação artística e musical*. Rio de Janeiro: ABM; Funarte, 2009. v. 1.

WEBER, William. *The history of musical canon*. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. (Eds.) *Rethinking music*. New York: Oxford University Press, 1999.

Sobre o autor

Nicolás Ramirez Salaberry é mestre em música (musicologia/etnomusicologia) pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP). É bacharel em música com habilitação em regência pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Recebido em 30/01/2018

Aprovado em 28/03/2018

BIOGRAFIA DE OLIVIER TONI

Rubens Russomanno Ricciardi
Universidade de São Paulo
rubensricciardi@gmail.com

O compositor, maestro, professor e fagotista paulistano George Olivier Toni (1926-2017) foi um dos nomes centrais da música brasileira e, em especial, da paulista, na segunda metade do século XX.

Aluno de Camargo Guarnieri e Hans-Joachim Koellreutter, foi definido, certa vez, por Gilberto Mendes como “síntese dialética do neofolclorismo e das linhas de Darmstadt”, as principais vertentes da música moderna no Brasil.

Fagotista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (OSMSP), ali atuou sob a batuta de vários regentes, entre os quais Heitor Villa-Lobos, de quem recebeu importante influência.

Em sua carreira de maestro destacam-se as inúmeras vezes, sempre a convite de Eleazar de Carvalho, nas quais Olivier Toni regeu a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) e a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Ospa), além de outras importantes orquestras brasileiras.

O incansável espírito inovador a bem do serviço público e do desenvolvimento da música em São Paulo e no Brasil levou Toni a fundar instituições que, hoje, estão entre as mais relevantes da capital paulista. Sempre defendendo e tendo em vista o ensino público e gratuito da mais alta qualidade em seus empreendimentos, Olivier Toni é fundador da Escola Municipal de Música de São Paulo (com apoio do então prefeito Faria Lima), Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo (que, posteriormente, teve seu nome trocado para Orquestra Experimental de Repertório), Orquestra de Câmara de São Paulo (hoje não mais em funcionamento, mas que fez história em sua época), do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) (do qual foi chefe por muitos anos, tornando-se

seu primeiro professor titular, sempre em Regime de Dedicção Integral à Docência e à Pesquisa), das Bienais de Música de São Paulo (um dos grandes eventos musicais na história da USP), da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (Osusp) e da Orquestra de Câmara da USP (Ocam).

É fundador e sempre dirigiu o Festival de Música de Prados (em trabalho conjunto de décadas com o igualmente saudoso maestro pradense Adhemar Campos Filho).

Pela USP em Ribeirão Preto, Olivier Toni sugeriu e incentivou, em 2011, a fundação da USP-Filarmônica. Já havia sido também um dos principais articuladores do Curso de Música (de 2001 a 2010 atrelado à ECA e, desde 2011, à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da USP), apoiando decisivamente seu próprio projeto de fundação. Toni também chegou a reger por diversas vezes a Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (OSRP) nos anos anteriores à fundação da USP-Filarmônica, nossa orquestra acadêmica que ele só não chegou a reger porque a saúde já não mais lhe permitiu. Mas Toni ainda assim presidiu a primeira seleção de bolsistas da USP-Filarmônica, em 2011.

Olivier Toni concentrou sua atuação acadêmica em duas frentes. De um lado, a pesquisa e o resgate da música mineira colonial e, de outro, a música contemporânea. Nesse sentido, Toni é um pilar fundamental da história do próprio Festival Música Nova (com sede na USP de Ribeirão Preto desde 2012), com participação decisiva em inúmeras edições como compositor ou maestro, bem como foi indiscutivelmente o principal líder do grupo que redigiu o Manifesto Música Nova, em 1963, mesmo que seu nome não conste entre os signatários.

Destaca-se em sua atuação como professor e mestre, anteriormente e já depois na USP, tanto em São Paulo como em Ribeirão Preto, a formação de nomes importantes da música brasileira, tais como Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Régis Duprat, Willy Corrêa de Oliveira, Mario Ficarella, Rufo Herrera, Carole Gubernikoff, Paulo Cesar Chagas, Paulo Sérgio Guimarães Álvares, Marcos Câmara de Castro, Silvia Maria Pires Cabrera Berg, Rubens Russomanno Ricciardi, Cláudio Cruz e Lucas Eduardo da Silva Galon, entre tantos outros. Seu último local de atuação

como professor, já emérito da ECA-USP, foi a USP de Ribeirão Preto, onde deu aulas por alguns anos, colaborando diretamente na consolidação do novo curso, tendo ainda sido responsável direto pela formação de novos valores ribeirão-pretanos.

Sobre o autor

Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi é Professor titular do Departamento de Música FFCLRP-USP, compositor, maestro e diretor artístico da USP-Filarmônica. É Coordenador do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música NAP-CIPEM, Professor responsável pelo Festival Música Nova “Gilberto Mendes” e pelo projeto USP-Música-Criança.

OLIVIER TONI E A SORTE DE TER SIDO SEU AMIGO

OLIVIER TONI AND THE LUCK FOR HAVING BEEN HIS FRIEND

Enio Squëff
Artista Plástico
squeff.ateliê@gmail.com

Resumo

Crônica em que o ex-jornalista e atual artista plástico Enio Squëff narra suas experiências com o prof. Olivier Toni, recorrendo a lembranças que se passaram quando de sua primeira visita a Prados, no interior de Minas Gerais.

Palavras-chave: Olivier Toni; Festival de Prados; Festival Música Nova.

Abstract

Chronicle in which the former journalist and currently plastic artist Enio Squëff tells his experiences with professor Olivier Toni, based on memories of his first visit to Prados, in Minas Gerais' countryside, Brazil.

Keywords: Olivier Toni; Festival de Prados; Festival Música Nova.

“Toni, só você para me trazer até aqui.”

De fato, só o maestro Olivier Toni conseguiria que eu me movesse de São Paulo para Prados, uma pequena e encantadora cidade histórica de Minas Gerais, onde eu chegaria depois de uma espécie de odisséia. Estávamos na década de setenta, como repórter do *Estado*, vindo de São Paulo de avião. Depois disso, embarquei num ônibus que não me deixaria

em Prados, mas numa parada no meio de uma noite amena, de luar, onde, então – numa conexão meio aventureira –, entraria em outro ônibus, que (esse sim) me levaria a Prados. Era lá que se celebrava o primeiro ano de um festival de música antiga e de vanguarda, uma das inúmeras invenções de Olivier Toni, já diretor da Escola de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) na época.

A minha ida tinha sido combinada mais ou menos aleatoriamente, por telefone, com o próprio Toni. O principal: eu teria de convencer o *Estadão* de que o tal festival valia a pena. Salvo engano, era a primeira vez que uma cidade histórica reuniria instrumentistas e professores para celebrar tanto o passado dito “barroco”, do ciclo de ouro de Minas Gerais, quanto a vanguarda musical paulista.

O Barroco e a música contemporânea: uma boa e insólita mistura, que certamente redundaria numa matéria de certo peso para *O Estado de S. Paulo*. Foi fácil, o jornal topou a pauta. E Toni, àquelas alturas, granjeara o prestígio que o tornara uma unanimidade não só nos meios musicais da pauliceia. Já tinha criado a Orquestra Jovem Municipal, a Escola Municipal de Música (na qual me “formei” como clarinetista – as aspas ficam por conta da suposição do bom instrumentista que eu jamais fui).

Tudo bem. Mas a partir da minha saída do avião, em Belo Horizonte, alcançar Prados não seria tão fácil assim. Não havia nenhuma linha direta da capital mineira, para a cidadezinha, meio perdida nas alterosas. Ao que me informou o motorista do ônibus de BH, eu deveria descer num ponto qualquer da estrada – isso lá pelas 19h ou 20h – e então aguardar um ônibus vindo de não sei onde que me levaria a Prados, coisa de alguns quilômetros.

Confesso que, como repórter de cultura (isso existia na época), não tinha lá muita experiência com conexões rodoviárias pelo interior do país. E logo minhas dúvidas se confirmaram. Passados uns bons 40 minutos no local em que me postei, sob a luz do luar, sozinho (nada de um medo que, talvez, hoje me acometesse, por ignorar como anda o interior do Brasil), com uma mochila, não podia ficar indiferente ao fato de não ver movimento algum, a não ser um ou outro carro ou caminhão. Foi quando percebi algumas vozes a alguns metros dali.

Havia um grupo de capiaus deitando conversa fora, quem sabe, depois de uma labuta intensa na lavoura. Não seriam mais que quatro ou cinco. Resolvi me dirigir a eles: dado o “boa noite” de praxe, respondido educadamente pelo pequeno ajuntamento, perguntei-lhes sobre quando é que chegaria o tal ônibus – prometido pelo Toni – que me levaria, sem problemas, a Prados.

Não chegaria. Já tinha passado há algum tempo.

“A quantos quilômetros estou da cidade?”

“Não é muito,” respondeu um mulato simpático, que me parecia uma espécie de líder do grupo. “Coisa de uns 14 quilômetros.”

Era uma noite branda, como disse. O luar banhava a estradinha de terra ladeada pelas sombras de árvores que pareciam percorrer a estrada até Prados. Nunca fui de longas caminhadas, mas conjecturei que talvez pudesse enfrentar o trajeto. “Sempre em linha reta, é isso?” O mesmo homem me perguntou “Desculpe, amigo, mas de onde é que o senhor vem mesmo?”

Disse-lhe. Ele me desiludiu: não chegaria a Prados sem mais aquela. Era muito longe para uma pessoa de São Paulo. “O senhor não está acostumado,” acrescentou. Então me assustei; teria de passar a noite ao relento, no aguardo de um ônibus que só chegaria no dia seguinte?

De novo, o mesmo homem me acalmou, disse que não seria necessário. Eu que aguardasse ali na estrada; era sábado. Dentro em pouco passaria algum carro com gente para Prados. A cidade era conhecida por suas festas, não faltaria quem me desse carona. Fiquei confuso: seria assim tão fácil? Foi. Lá pelas tantas, passou um carro com alguns rapazes. Ao sinal dos homens do campo, eles pararam. Adiantei minha complexa condição de jornalista em busca de uma matéria em Prados, onde se realizava um festival.

Era para onde eles iam. Abriram a porta, embarquei. Na estrada, fui ouvindo as histórias daquelas paragens desertas. Eram recheadas de fantasmas. Um dos garotos contou de uma mulher de branco que costumava acompanhar os motoristas, voando ao lado do veículo. Não

me ocorreu que talvez fosse essa, e não a minha inexperiência, que a caboclada não queria que eu vivenciasse. Em todo o caso, foi como caronista que desembarquei na igreja, onde vi o Toni, preparando-se para o concerto. E foi quando o fulminei com a observação que abre este depoimento.

Passados quase cinquenta anos daquela noite – quando encontrei Willy Corrêa de Oliveira, que eu já conhecia, além de outros professores e alunos da USP –, fica a pergunta: onde se escondia o fascínio de Olivier Toni, que conseguia mover mundos e fundos, incluindo algumas autoridades da ditadura, músicos, compositores e jornalistas de esquerda, como eu? Ele não tinha o carisma de algumas personalidades que entrevistei ao longo de minha vida jornalística, como Leonel Brizola, Luiz Inácio Lula da Silva, Paulo Maluf, para falar de certos políticos, ou Eleazar de Carvalho e Hans-Joachim Koellreutter, para só mencionar alguns músicos.

Mistério.

Quando nos encontrávamos, enquanto eu pedia um chope, ou uma cerveja, Olivier Toni não escondia sua gulodice calma, bem-humorada: ou bebia café com leite, ou qualquer outra bebida não alcoólica (chocolate, se tivesse), mas sempre acompanhada de um pedaço de bolo – que ele deglutia calmamente, em geral, contando suas histórias; eram famosas. Como a de meu professor, o grande clarinetista Leonardo Righi, que ele imitava à feição, buscando o sotaque bolonhês, para inventar qualquer frase, gaguejando, como o mestre – “O Enio, meu aluno...” –, ou como quando contava as anedotas da Orquestra do Teatro Municipal, da qual participara como fagotista.

Ai os casos pululavam, como o do famoso regente que se virou para o público, antes do acorde final, e que, evidentemente, provocou as risadas dos músicos. Ou outros, menos engraçados, mas extremamente significativos, até comoventes, como o da grande Guiomar Novaes num concerto de Mozart. Numa passagem particularmente fácil, a maravilhosa e sempre impecável Guiomar tocou uma nota errada – coisas que acontecem até mesmo com gênios, como ela. Do seu lugar de fagotista, porém, Toni ficou a observá-la, e viu uma cena inesquecível: Guiomar

ficou olhando para a nota que lhe faltara e, no pouco que lhe restava para prosseguir, levantou o indicador em direção ao teclado, numa admoestação, como a dizer: “Ah, este traidorzinho que fugiu do meu dedo na hora errada!”. “O que vi foi uma censura carinhosa ao próprio piano!”, dizia Toni, enternecido.

Seu lado instrumentista, confesso que não conheci. Mas quando se punha ao pódio como regente, sempre encontrava o respeito dos instrumentistas. Eles o consideravam por sua liderança e sua infável convicção em torno de seus projetos – nunca pessoais, sempre coletivos. Desconfio que as horas em torno de uma partitura não o convenciam de que prestar maior serviço à música não seria mais relevante do que a instituição a ser criada, num futuro próximo, fosse como fosse. E que se prestaria, mais cedo ou mais tarde, ao que ficou.

Tinha grande preocupação com as cordas, ou a falta delas, um problema crônico na época. Observava, com razão, que se havia um padrão imprescindível, ele era exatamente o que, à época, obrigava os regentes a buscar lá fora os violinistas, violistas, violoncelistas e contrabaixistas que, por aqui, rareavam. Ou pior: pontuava que, quando à falta destes, os regentes se viam obrigados a contratar um garoto ou garota que mal tartamudeava seu instrumento.

Nesse ponto, sua grande qualidade era, exatamente, a de esperar pacientemente. As cordas um dia seriam abundantes o suficiente para preencherem as estantes das orquestras brasileiras. Era o que explicava as escolas e as orquestras juvenis.

Ao lado disso, porém, havia o incentivador dos compositores, o professor estimado, o amigo que os animava a comporem sem peias ou inibições. A primeira vez que o vi atuando, com uma orquestra de câmara – e em que me dei conta por quais caminhos podia percorrer a música contemporânea –, foi (acho) na primeira audição do *Ouviver*, de Willy Corrêa de Oliveira.

Aconteceu em Santos, numa das primeiras edições dos festivais de Música Nova, organizada por outro grande nome, Gilberto Mendes. Vivia-se a plenitude da ditadura, e o que os artistas do

manifesto Música Nova faziam era o contraponto perfeito da ordem e do progresso que o reacionarismo do regime pregava e exigia. Numa certa medida, era o desaforo musical ao bom comportamento a que todos estávamos obrigados por imposição da ditadura civil-militar. O que espanta, porém, é que Olivier Toni, apesar de tudo, enquanto regia uma obra de Willy ou de Gilberto, conseguia que o brigadeiro Faria Lima, interventor da prefeitura, um dos quadros dos milicos na época, acedesse em criar uma escola municipal. E mais: uma escola municipal de música.

Mais tarde, adviriam os festivais, os encontros, a Escola de Música da ECA e até os aniversários e enterros, aos quais, com a maior naturalidade – na verdade, sem nenhuma cerimônia –, Toni me obrigava a comparecer.

Devo uma confissão: eu também fui seu discípulo numa matéria que só ele poderia ensinar, a tolerância e a paciência – mas também, paradoxalmente, a firmeza ideológica. Uma das últimas vezes em que nos encontramos foi logo depois da *perestroika*. Perguntei-lhe sobre Mikhail Gorbachev. Sua resposta foi mais ou menos a que muitos comunistas deram durante o período. Gorbachev? Não, não lhe importavam os agentes da CIA.

O que fica, para mim, em suma, é que Toni, Olivier Toni, (nunca ouvi ninguém, nem seus alunos o tratarem por senhor) apesar de seus 92 anos, nunca deveria ter morrido. Ouvia de Cláudia, sua filha, quando nos encontrávamos eventualmente (eu já desistira da música, tinha montado o meu ateliê de pintura), como estava seu pai: a resposta, durante anos, foi sempre a mesma – “Muito bem!”

Estimo que Willy Corrêa de Oliveira talvez tenha razão quando diz que acredita na alma, na imortalidade dela numa outra dimensão – mesmo que isso soe um absurdo para os comunistas que nunca deixamos de ser.

Então Olivier Toni deve estar bem. Inventando alguma instituição musical algures, entre anjos, quem sabe. Ou, sei lá, plenamente inserido nessa coisa misteriosa que não sei se existe depois da morte.

Sobre o autor

Enio Squeff é pintor, crítico musical e jornalista. Trabalhou nos principais jornais do país. Escreveu e ilustrou diversos livros. Expôs individualmente em Cuba, Alemanha, Colômbia e Brasil.

Recebido em 13/03/2018

Aprovado em 13/03/2018

CRÔNICAS DE FIM DE VIAGEM: UM DIÁRIO MÍNIMO PARA OLIVIER TONI

CHRONICLES OF THE END OF A TRIP: A MINIMUM DIARY FOR OLIVIER TONI

Lucas Eduardo da Silva Galon
Universidade de São Paulo
lucasgalon@gmail.com

Resumo

Nesta crônica, Lucas Galon traz algumas reflexões e impressões sobre uma das últimas vindas de Olivier Toni ao Departamento de Música de Ribeirão Preto como professor, já octogenário, em que se evidenciam o caráter metafórico de seu discurso, o confronto de gerações, seu espírito crítico, sua ironia e sua modernidade peculiar.

Palavras-chave: Família Toni; Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo; Orquestra Sinfônica da USP; Orquestra de Câmara da USP.

Abstract

In this chronicle, Lucas Galon presents some reflections and impressions about one of the last times Olivier Toni came to the Music Department of Ribeirão Preto as a professor, already an octogenarian, in which the metaphysical aspect of his speech is evidenced, as well as the conflict of generations, his critical spirit, irony, and peculiar modernity.

Keywords: Toni family; Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo; Orquestra Sinfônica da USP; Orquestra de Câmara da USP.

Queimar libros y erigir fortificaciones es tarea común de los príncipes

J. L. Borges¹

*And nothing 'gainst Time's scythe can make defence
Save breed, to brave him when he takes thee hence*

W. Shakespeare, Soneto XII

Lista de figuras

Figura 1: Pintura de Olivier Toni ainda hoje nos anexos da Sala de Concertos da Tulha, na USP de Ribeirão Preto.

Figura 2: Pintura de Olivier Toni ainda hoje nos anexos da Sala de Concertos da Tulha, na USP de Ribeirão Preto.

Acredito que fui um dos últimos alunos do Toni. Pelo menos um dos últimos alunos compositores. Não no sentido que se tornou corrente nas academias brasileiras, onde os professores compositores tinham mais do que alunos, mas alguns discípulos, rostos para eles bem definidos em meio a massa de rostos baços. Eu apenas estava lá, jovem aprendiz cursando o último semestre em que Olivier Toni ministrou em sua vida uma disciplina comum, numa sala comum na USP, o que, caso fosse na ECA da capital, seria apenas a repetição de algo que ele fez durante boa parte de sua longa existência. Mas era numa sala em Ribeirão Preto, e ele já não dava aulas em curso regular há uns bons anos, desde que se aposentara. E eu, como o único compositor de minha sala, me tornei relativamente mais próximo daquele professor ancião do que a grande parte dos outros alunos. Aprendi coisas essenciais com ele, em especial quando estávamos nos corredores da faculdade, em almoços, jantares, ou nos congressos e concertos em que ele esteve presente para trazer prestígio ao Departamento de Música de Ribeirão Preto da ECA-USP em seus anos iniciais. Aliás, fui talvez o último de seus alunos compositores num sentido muito especial: o de observador quase passivo da crepuscular atuação de um grande nome, com quem me atrevia em conversas sobre música e filosofia, e que era sempre atendido com aquela ambiguidade dele característica. Porém sempre atendido. Daquele professor octogenário, convidado para ajudar a consolidar o recém-nascido curso de música, aprendi importantes lições,

¹ Em "La muralla y los libros", artigo de 22 de outubro de 1950 publicado no diário *La Nación*.

malgrado ter havido, a bem da verdade, aulas não mais que quinzenais naquele semestre de 2003. Aprendi lições de harmonia e estruturação (disciplina em questão), mas o evidente desinteresse do professor em ministrá-las logrou sucesso em outras instâncias: as aulas do Toni eram verdadeiros jorros metafóricos de ideias muito gerais sobre a música, sua história, sua relação com o mundo e com o pensamento; enfim, tratava-se claramente da filosofia tardia do próprio Toni. Também apreendi nas aulas algo que só foi possível perceber porque eu já era um pouco mais velho do que a maioria dos alunos na graduação. O que percebi claramente foi o confronto entre gerações; o *Zeitgeist* acelerado da modernidade da minha geração, que não permitiria a ossificação das relações no mundo antes de tudo se liquefazer, era incompatível com a retórica dos herdeiros do *Übermensch*, contundentes, assertivos, rígidos em sua vontade de desconstruir. De fato, o professor Toni, apesar de seus arroubos de acusações às estripulias do modernismo e da música moderna, era essencialmente “moderno”; ou pelo menos posso dizer que muitas de suas atitudes eram produtos inconscientes do espírito modernista. Nesse sentido era óbvio para mim que frequentemente a linguagem de Toni não provocava nenhuma interlocução entre os alunos, não fazia eco, não despertava reflexão, não fazia sentido e os irritava. Esse fato incomodava a mim e a outros poucos. Aquele misto de metáfora, ironia (muitas vezes sarcasmo), *insights* muito profundos e provocações agudas deixavam frequentemente o “dito pelo não dito”. Suas sentenças aparentemente inconclusas mostravam que, se Toni não se prestava a dizer o óbvio, também era erguida, contra a sua vontade, barreiras intransponíveis para que os alunos pudessem apreender algo nas aulas. Em suma, seu discurso possuía justamente essas qualidades que o faziam aterrissar como um coquetel-molotov na sensibilidade neo-cristã e excessivamente singela dos neófitos aspirantes a alguma coisa daquela época.

Para mim, ficava evidente que Toni era de um tempo onde a acidez, a ironia e a provocação eram coisas a serem cultivadas – e não desprezadas – como ferramentas para apreensão do pensamento complexo. Algumas daquelas aulas soariam hoje ainda mais deslocadas e contundentes. Eu mesmo, um admirador confesso do professor antes mesmo de ter aulas com ele, às vezes me chocava com sua crítica mordaz à moral cristã e aos valores tradicionais, valores que, paradoxalmente, ele parecia cultivar em sua vida pessoal; algo muito natural devido à minha formação protestante. Esse encontro com o já ancião professor me rendeu poucas, mas

boas memórias, e me ajudaram em muitos sentidos. É difícil esquecer certos casos curiosos ocorridos naquele tempo. Se muitos conheceram Olivier Toni em seu auge – articulando orquestras, faculdades de música e festivais – poucos sabem da sua atividade em seu último ano como professor da USP em Ribeirão Preto. Um rápido panorama das minhas impressões já deixou, creio eu, certas pistas. No entanto pretendo relatar alguns casos mais específicos, minicrônicas de costumes, que, quando verbalizadas por mim a alguns de seus alunos e conhecidos mais antigos, provocaram reações que me estimularam a escrever este relato: risadas de contentamento dos que com ele mantiveram relações cordiais até o fim; certo ar de reprovação daqueles que guardaram algum agravo do passado. Mas em ambos os casos sempre reparei um ar de surpresa em meus ouvintes. Menos por serem surpreendidos por uma faceta desconhecida e mais por descobrirem que o velho Toni continuou agindo como o velho Toni.

Duas notáveis lições de composição

Após a primeira audição para testes da recém-fundada USP-Filarmônica, em 2012, fomos todos – membros da banca e ex-alunos – jantar em um restaurante em Ribeirão. Estávamos intrusos à mesa eu e o Camilo Calandrelli, também ex-aluno e barítono de minha turma, que havia se tornado muito próximo do professor Toni. Os restantes eram os membros da banca da audição: o violinista e regente Cláudio Cruz, o professor e regente titular Rubens Ricciardi, a professora Silvia Berg e o compositor José Gustavo Julião de Camargo. Toni também estava lá e importunou insuportavelmente os notáveis durante as duas horas em que jantamos lá, para deleite meu e do Camilo: há algo de perverso que nos obriga ao deleite quando testemunhamos notáveis expostos por alguém ainda mais notável. Toni inventou lendas sobre cada um deles, contadas de forma tão séria e contundente que por vezes os próprios presentes tentavam preocupados recordar o que não havia de fato acontecido consigo mesmos. Eu ria constrangido, mas satisfeito. Foi quando abri uma partitura que, sabe-se lá por que, o Camilo havia levado ao Toni. Uma sinfonia de Chostacovich. Toni olha para mim e diz: “você quer aprender uma coisa importante?”. Abriu lá no meio do calhamaço um trecho e disse: “olhe aí. O que é importante?”. Eu olho e vejo um enorme uníssono orquestral, poderoso, com todas as vozes da orquestra fazendo a mesma melodia e digo: “tem aqui um grande uníssono orquestral”, e ele devolve com seu paulistano

sotaque de erre rolado antigo: “errou...”, e apontando o dedo para uma dentre miríades de pautas e notas pretas me mostra, escondida, mas muito escondida, apenas a linha das violas, pobres violas, sutilmente diferente de todo o resto apenas em termos de altura, mas com o mesmo desenho rítmico. “Entendeu?”, e eu: “contrastaste? Sombra timbrística?”. E ele: “mais que isso. Isto é um tapete persa! Pense num tapete persa, aquela beleza e perfeição toda. Parte desta perfeição tem a ver com aquele fiozinho que se solta...”

Outra lição de composição: Toni, naqueles dias, tinha alguns motes. Um deles era dizer que, desde J. S. Bach – em especial com relação a algum de seus motetos – tudo que os compositores ocidentais fizeram foi se repetir naquilo que já estava exaurido, o sistema tonal, e que a prática do serialismo dodecafônico não era nada mais do que a prática pelos compositores de “roer o lacre” do recipiente hermeticamente fechado do sistema temperado-tonal. Toni falava assim, sem meias medidas, enaltecendo certos pressupostos da tradição oriental em detrimento da ocidental, tanto musical quanto de outras artes. “Vejam uma gravura japonesa. É preciso aprender a compor com poucas notas, como eles pintavam com poucas cores”.



Figura 1: Pintura de Olivier Toni ainda hoje nos anexos da Sala de Concertos da Tulha, na USP de Ribeirão Preto.

Hoje, graças ao primoroso registro em CD dirigido por Cláudio Cruz para o Selo Sesc, é possível ouvir e ler um pouco dessas lições-pílula de Olivier Toni. Tive o privilégio de ouvi-lo falar sobre certas obras enquanto ele ainda as compunha. Várias de suas peças dos últimos 10 ou 15 anos radicalizam a premissa da composição com poucas notas, curiosamente com nenhum parentesco com o minimalismo. Também me lembro muito bem quando explicou para toda a classe aspectos sobre uma música com a qual ele vinha tendo uma especial relação, “É só isso e nada mais”, baseada no poema “O corvo” de Poe. A explicação sobre o formato de um corvo desenhado com notas sobre a pauta, que fornecia a coleção de notas na qual a música se baseava, se tornou num dos raros momentos sensibilizantes, tendo provocado real curiosidade nos alunos. O que me chamava a atenção na música não era isso, no entanto. Era o solo de contrabaixo em contraponto com o canto solista, que cantava o texto do poema de Poe. Segundo Toni, a harmonia enquanto parâmetro da música havia se “esgotado”, de modo que no início da obra ele procurava evocar uma analogia com esse “vácuo” entre a voz extremamente aguda e a voz extremamente grave, sem o recheio harmônico no meio.

Certamente essas ideias me influenciam até hoje. Sempre achei o professor Toni subestimado como compositor. Da minha parte, gosto de várias de suas obras, em especial por essa combinação entre uma sólida doutrina artesanal e um pensamento filosófico inerente que sempre procura respostas transcendentais. Muitos dos seus alunos ainda perseguem esse equilíbrio entre estética e poética. Não é fácil consegui-lo mesmo. Admiro em especial uma obra daquela época, quando seu contato com Ribeirão Preto era agudo: o *Ricercare* para violoncelo e orquestra de cordas. De vez em quando eu, cujo contato com o professor Toni foi tão rarefeito, ainda me lembro de alguma lição importante.

Conselhos polêmicos e uma pergunta sem resposta

Outro dos motes de Toni consistia em finalizar a fala sobre “roer o laço” sentando-se ao piano e tocando arquétipos musicais históricos que de alguma forma levaram ou foram resultado do colapso do sistema tonal. Ele atacava as teclas do piano tocando o famoso conglomerado

de notas da primeira *danse* da *Sagração* entremeados por elementos de *Turandot*. Ele tocava com tanta força aquele instrumento precário que, não raro, uma das minhas colegas, pianista de jazz, saía da sala irritada, com seu *feeling* musical perturbado pela aspereza do exemplo tocado. Às vezes ela era seguida por outros. Às vezes ele assustava os alunos ao bater com força as gavetas da mesa dizendo: “eles roem o lacre, e para se livrar fazem esse tipo de música”, e continuava com aquele baita ruído, aludindo aos experimentalismos da vanguarda musical.



Figura 2: Pintura de Olivier Toni ainda hoje nos anexos da Sala de Concertos da Tulha, na USP de Ribeirão Preto.

Mas houve momentos ternos: tocando o tema principal da abertura *Romeu e Julieta* de Tchaikovsky, ele deleitou a plateia de alunos mostrando na melodia os significados da vida e da morte. Falando da 5ª de Beethoven, ele deu uma longa explanação sobre a *fermata* sobre o ré no conseqüente da apresentação do tema inicial. Mas se essas foram duas lições sobre composição que poderiam ter entrado na seção interior, as usei aqui para introduzi-los no primeiro de seus conselhos

polêmicos, cujo ponto de intersecção é justamente o bendito piano onde Toni deleitava e perturbava os alunos. E esse conselho surgiu quando algum dos mais jovens perguntou – ainda sobre “roer o lacré”: “professor, mas é o piano, o instrumento? Não nasceu então condenado?”, e ele: “é por isso que eu já dei um conselho para o chefe do departamento, meu aluno que não me obedece nunca: queime, queime todos estes pianos. Sobretudo porque são belas porcarias, e servirão melhor às festas de São João! Vocês não estão no interior de São Paulo? Vamos queimar todos eles numa fogueira de São João!”. A classe estupefata dá risadas tímidas, mas Toni continua a aula sério e ninguém sabe como reagir. Aliás, o segundo conselho polêmico tem algo em comum com o primeiro: a ideia de queimar alguma coisa. No caso, o segundo conselho foi diretamente para mim. Na ocasião eu ajudava na organização de um arquivo com uma série de manuscritos doados ao departamento, com vários compositores de Ribeirão Preto e região, nunca editados, nunca estudados. A maioria das peças eram dobrados, marchas, enfim, música de coreto, música de salão, uma ou outra peça religiosa mais elaborada. No entanto, tentávamos encontrar algo que pudesse ser considerado de valor como música de concerto ou algo assim. Professor Toni passa e pergunta: “o que são essas partituras?”. e Outros alunos envolvidos no trabalho e eu respondemos: “são manuscritos de compositores de Ribeirão Preto que queremos organizar em um arquivo decente para estudo posterior”. Toni comenta, seco: “bobagem! Já olhei isto aí... já falei para o professor de vocês que isso não vale um centavo. Façam uma grande fogueira com essas partituras. Queimem tudo e livrem-se da tentação de procurar alguma coisa que valha nesta montanha aí!”.

Esses dois conselhos incendiários levam-me ao que me referi anteriormente como “pergunta sem resposta”. Pois bem, novamente meu gancho é um desses pianos que deveriam ser queimados – e alguns realmente estavam em estado bem ruim – onde estávamos em uns cinco ou seis alunos estudando algum coral de J. S. Bach para a aula de percepção – sim, éramos obrigados a apresentar corais de Bach nas aulas de percepção, em grupos, ocasião em que um professor alterava ali mesmo algumas notas de forma aleatória de modo que tínhamos que repetir o coral com as várias alterações anotadas na partitura. Nessa ocasião ensaiávamos e, enquanto líamos o tal coral acompanhados pelo piano condenado à fogueira, cedo de manhã, Toni nos interrompe

abrindo a porta com força e dispara: “você sabem que já inventaram o sistema temperado?”. Silêncio. Ao falar isso de forma tão séria (e até hoje acho que era mesmo) os alunos atônitos não riram. Apenas se encolheram um pouco. Alguns por não entenderem a piada e outros por raiva por serem chamados de desafinados. Toni, já se preparando para prosseguir com a fala, se assustou com a não reação dos alunos e recuou nas suas intenções. Percebendo que a sensibilidade caíra nem sempre absorve bem a ironia, entrou e procurou nos dar dicas e nos ensaiar naqueles corais. Alguns aceitaram bem. Outros ficaram reticentes. Eu, nervoso por ter sido alvo do sarro, pensava: e não é que essa é uma excelente piada? E ria por dentro.

Toni deixou ao seu principal pupilo uma mensagem. Na partitura manuscrita de um *Miserere* de Manuel Dias de Oliveira, objeto de interesse de Toni, escrito a caneta, escreveu algo como (se bem me recordo): “Rubens, você sabe quando executar esta peça. Toque como eu a transcrevi, não invente nada!”. No velório de Toni eu estava com Rubens, que tentou sobremaneira cumprir a missão. Mas infelizmente, pela dificuldade de adequação do local e algum constrangimento familiar pelo caráter religioso da peça, não houve ocasião de realizá-la. No entanto, observei muito as reações e as falas de muito do que de melhor há em músicos, artistas, intelectuais e acadêmicos ali presentes, quase todos alunos e tributários do legado de Toni. Vi claramente que a prole ainda o ostenta mesmo depois de abatido. E o *Miserere* ainda espera ocasião de ser executado.

Sobre o autor

Lucas Eduardo da Silva Galon é compositor, regente e multi-instrumentista, mestre e doutor em Filosofia da Música, e graduado em Música, sempre pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Apresenta ampla atividade artística e acadêmica: é docente da Universidade de Ribeirão Preto (Unaerp), coordenador artístico e pedagógico da Academia Livre de Música e Artes (Alma), diretor artístico da Escola de Música da Instituição Aparecido

Savegnago é coordenador geral do Projeto Música-Criança (USP). Como compositor e pesquisador teve suas óperas, obras sinfônicas e de câmara apresentadas no Brasil, Estados Unidos, Itália, Suíça e Portugal. É diretor artístico do Festival Música Nova “Gilberto Mendes” desde 2017 e um dos coordenadores artísticos do Festival Fiato al Brasile na Emilia Romagna (Itália). Como intérprete, trabalhou como violista na Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, Brasil Matuto Ensemble, Vocályse Sexteto e ZêLuZa Trio. Como maestro atuou em importantes orquestras e corais, como a Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, a Orquestra Filarmônica da USP, o Coral Experimental da Unaerp e Orquestra Acadêmica Jovem do Alma. Conquistou o Prêmio Olivier Toni de composição em 2017. Em 2018, atuou como compositor e professor convidado na Miami University na cidade de Oxford, EUA, onde ocorreram duas estreias mundiais de suas obras.

Recebido em: 17/08/2017

Aprovado em: 07/03/2018

DEPOIMENTO EXCLUSIVO DE CLAUDIA TONI À RT

Minha vida profissional foi marcada majoritariamente pela gestão da atividade musical, ainda que eu tenha trabalhado muitas vezes com cultura em geral.

Meus irmãos e eu nunca trabalhamos juntos e também decidimos que conviver profissionalmente com meu pai nunca seria uma boa opção. Portanto, tivemos sempre trajetórias independentes, o que nos livrou de toda e qualquer prática nepotista. Alguns poderão dizer que ele, Flávia e eu fomos funcionários da USP no mesmo período, mas cada um de nós construiu seu próprio espaço, sem nunca influir naquilo que o outro fazia.

Contudo, no meu caso, é inegável que a profissão de meu pai influenciou e muito na vida que construí. Eu cresci quando ele ainda vivia como músico da Orquestra Sinfônica Municipal, que era seu único ganha-pão, e regente da Orquestra de Câmara de São Paulo, atividade sem remuneração. Era uma vida dura, com não poucas privações, sob a ditadura, e com uma vida musical incipiente em torno de nós, sem estruturas sólidas para garantir um futuro melhor para a música clássica, voltada, então, estritamente para a elite madura.

Foi quase natural que eu me dedicasse a trabalhar em atividades que melhorassem nossos horizontes e que começassem a estruturar a vida cultural de São Paulo. Nós assistimos ao primeiro ensaio da Orquestra Jovem, hoje rebatizada – para profunda consternação de meu pai – de Orquestra Experimental de Repertório. O Teatro Leopoldo Fróes não está mais lá na Praça Rotary, ao lado da biblioteca, para testemunhar, mas a vida musical de São Paulo seria outra depois daquela noite.

Ele não parou de empreender em toda sua vida. Desde a Orquestra do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP até a Orquestra de Câmara da USP (OCAM), ele nunca desistiu, nunca esmoreceu, sempre foi um otimista e um homem cuja prática da música sempre correspondeu às suas convicções políticas. Ele sempre foi servidor público e fez jus a cada centavo que recebeu. Nunca se acomodou, nunca se omitiu, nunca deixou de brigar pelo que acreditou.

As oportunidades que tive profissionalmente muitas vezes me permitiram apoiar e desenvolver iniciativas que tinham enorme identidade com tudo o que meu pai fez. E, certamente, o que aprendemos com ele, seja quando acertou, seja quando errou, sempre me inspirou. Ele, porém, nunca opinou ou quis me influenciar. Sempre respeitou minha independência, ainda que, quando eu tenha pedido sua opinião ou conselho, nunca tenha negado.

Os jovens músicos e os estudantes talvez não tenham a exata dimensão do que ele construiu e do quão decisivo ele foi para a educação musical de São Paulo. Mas acredito que a história lhe fará justiça e que as pessoas poderão conhecer a dimensão de sua vida de músico.

“PELO BEM OU PELO MAL, ATÉ QUE EU AJUDEI BASTANTE GENTE, NÉ?”

“FOR GOOD OR FOR EVIL, I THINK I’VE HELPED A LOT OF PEOPLE, RIGHT?”

Entrevista com o professor Marcelo Toni¹

RT: Prezado professor Marcelo Toni, sabemos que o falecimento recente do maestro e professor Olivier Toni, seu pai, deixa uma lacuna no campo musical no que se refere à trajetória dele, que reuniu atividades de composição, direção musical, ensino, pesquisa e extensão, além de sua militância política e suas posições de esquerda. Sua última composição, *Navio Negreiro*, estreada no último Festival Música Nova², reafirma esse legado transdisciplinar. No seu caso, como filho de Toni, como lhe parece esse legado?

Marcelo Toni: Interessante você ter perguntado como filho “de” Toni. Mesmo que tenha sido falha de digitação não é como ser irmão “da” Claudia ou “da” Flávia. Como se fosse um estigma ser Toni. Mas sabemos que não é bem assim. Eu e minhas irmãs, assim como você e tantos outros alunos, acabamos recebendo um pouco desse legado “do” Toni. Mas ser “de” família Toni também é um legado que nos remete aos antepassados do meu pai que vieram de uma Europa colonialista, devastada pela guerra e devastada também por uma onda racista e conservadora do final do séc. XIX, que ora se volta em pleno séc. XXI. Como dizia o velho Toni: é de arrepiar. Talvez tenha sido essa a grande lição que meus avós passaram para o meu pai, que é sobre a intolerância de qualquer natureza e o total desapego às coisas materiais. E o próximo passo nessa trajetória seria a vinculação de meu pai com as ideias de esquerda, a Faculdade de Filosofia e até sua filiação ao PCB.

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

2 Obra apresentada no 50º Festival Música Nova Gilberto Mendes, realizado em Ribeirão Preto, de 8 a 12 de novembro de 2016. *Navio Negreiro* foi interpretada pela soprano Isabella Luchi, acompanhada pela orquestra USP-Filarmônica, sob a direção de Rubens Ricciardi, no dia 10 de novembro, na Sala de Concertos da Tulha, campus da USP em Ribeirão Preto.

A composição *Navio Negroiro*, além de ser um manifesto contra tudo aquilo que existe de mais estúpido na raça humana, tem o propósito de mostrar a grande contradição que existe entre o bem e o mal. Não foi à toa que meu pai terminou o *Navio* com a citação do coral *Komm süsßer Tod* – venha, ó doce morte. A morte anunciada por um coral branco e luterano (mais europeu, impossível) do homem branco que se ajoelha diante do santo padre e depois joga negros ao mar para serem devorados pelos tubarões, as doze notas do sistema tonal cristão europeu contra as 6 notas do canto dos negros africanos pagãos. E essa passagem do poema de Castro Alves deixou meu pai muito atormentado nos seus últimos meses de vida. Como se ele, ateu convicto por anos, passasse a acreditar que um dia seria ele engolido pela barriga do enorme peixe.

RT: A intensidade dramática de sua última composição, em que o Sr. vê inclusive o apelo místico, insere-se no contexto de sua obra musical, parte dela recentemente gravada pelo selo SESC. O Sr. participou desse trabalho de alguma maneira, ou acompanhou mais de perto essa produção? Em caso afirmativo, como foi, ainda que no plano afetivo?

Marcelo Toni: Esse apelo não é tão recorrente assim. O mesmo misticismo ele vê nos poemas do Mao, Poe, Castro Alves... Ele precisa ter uma dedicatória antes de escrever. Algo ou alguém que o justifique. O amigo violinista, o amigo pianista, a esposa, filhos, netos... Enquanto ele escrevia o *Navio* pedia opiniões ao seu médico oncologista. Aliás foi esse mesmo médico que sugeriu que o *Navio* fosse como um oratório, ou usar uma musa de inspiração, como as musas dos poetas do período do Castro Alves. Meu pai não escrevia com o profissionalismo dos compositores que só fazem isso. Nunca teve um projeto a realizar, de ficar pesquisando, pesquisando... Nunca se sentiu obrigado a escrever, apenas escrevia embalado pelo entusiasmo de uma nova ideia. Ou por alguém por quem ele nutria uma grande admiração. Era um romântico! Era capaz até de conversar com o zelador do prédio sobre o que estava fazendo e filosofava com seus próprios botões. Se a ideia brotava enquanto sonhava, anotava no caderninho ao lado da cama. E passava o dia seguinte inteiro com o caderninho no bolso da camisa. Mostrava para mim, para o seu neto Eduardo, para o médico...

Foram minhas irmãs que participaram mais intensamente da produção do CD. Elas mais o Claudio Cruz. Eu apenas participei de uma única música, as “Três Variações”. E pela própria educação que recebi dele, e ainda corroborado com a postura ética de minha família, nunca houve parentesco no trabalho. Jamais poderia dizer que tocar com ele ou tocar suas músicas tenha sido diferente do que tocar músicas de seus alunos e professores. Sinto um imenso orgulho, sim, de olhar à minha volta e compartilhar com pessoas que passaram por todas as instituições que ele criou. Na verdade, esse sentimento seria mais justo se partisse daquelas pessoas que às vezes se esquecem o que e como foi possível elas estarem ali trabalhando, estudando e sustentando suas vidas graças ao meu pai. Então não posso desfrutar sozinho desse sentimento, que deveria ser um sentimento de todos.

RT: O Sr. citou “as instituições que ele criou”, que podem ser consideradas entre as grandes obras de seu pai. Como o Sr. vê hoje a situação e o estado das instituições que ele criou? Em especial, o Sr. poderia falar um pouco sobre os destinos da Orquestra Sinfônica Jovem Municipal, criada no ensejo da fundação da Escola Municipal de Música, hoje uma das principais referências do estudo musical público e gratuito na cidade de São Paulo?

Marcelo Toni: O [prefeito] Faria Lima queria uma orquestra igual à Orquestra Jovem da Bulgária, só que na Bulgária existem escolas e aqui não. Ah, então façamos uma escola! Como dizia meu pai, a galinha veio depois do ovo. E hoje a OSJM, que mudou de nome por decreto da prefeita Erundina (como se um dia você, que se chama Marcos, no dia seguinte acordasse Silvia, por decreto), está desvinculada da Escola. Mas desvinculada elas sempre foram porque não passa pela cabeça de maestros que, se tem escola, tem que ter orquestra em função do ensino e aperfeiçoamento e não para satisfazer o ego deles. Houve uma tentativa do maestro Neschling de colocá-la no seu devido lugar, mas a atual administração está cuidando de separá-las novamente.

Mas temos uma escola que, comparativamente com outras instituições país afora, até que tem dado algum resultado porque os professores, cada um à sua maneira, dedicam-se e gostam de estar lá, e muitos de seus alunos concluem seus estudos no exterior. Mas acho também que a Escola devia estar nas mãos de quem entende de educação. O lugar dela devia ser na secretaria da educação com quem entende de gestão escolar e não na

cultura. Como pode um curso de piano durar 24 semestres? O aluno entra na escola com 10 e sai casado e com filhos e um diploma de piano!!! É triste, ninguém consegue concluir um curso. Até o curso de flauta doce dura quase uma década. Também, ao criar a Osusp [Orquestra Sinfônica da USP], a ideia era ter uma orquestra de nível profissional, que servisse aos estudantes de música. Mas mais uma vez aquelas senhoras gorduchinhas, de óculos na ponta do nariz, frustraram os planos do Toni. É como ter um hospital universitário sem que professores e alunos trabalhem nele.

Gostaria de acrescentar minha visão disso tudo. Veja, minha filha Paula, que estudou na EMMSP, quando dizia que morava na Vila Mariana, se sentia envergonhada, porque o colega mais perto de nossa residência vinha de Ferraz de Vasconcelos. Não dá para aceitar calado que uma Escola que devia servir a todos os cidadãos da capital não esteja presente nas escolas de ensino básico e fundamental, oferecendo cursos profissionalizantes de música. A Escola de música vai fazer 50 anos em 2019 e continua prometendo aos seus alunos que sairão grandes solistas que só tocam o repertório do sec. XIX. Ainda continua vivendo um modelo europeu falido que nem os meninos cantores de Viena acreditam mais. É necessário um grande projeto pedagógico e interdisciplinar, envolvendo pais e professores, e não só alguns privilegiados. A música, de todas as manifestações artísticas, é a que mais se reinventa. Meu pai, aos 90, queria mudanças e os de 40, 50 ainda vivem num passado colonialista e de prepotência. É assim que acham que se faz música. Pobres de nós que herdamos essa luta sem fim.

RT: Que caminhos o Sr. acha que os músicos atuais deveriam seguir, se desejassem se inspirar nas propostas do Prof. Toni quanto à educação musical? Quais as ações mais urgentes e quais a longo prazo, no seu entender?

Marcelo Toni: Os músicos precisam saber porque a música é necessária. Essa era uma tese que surgiu nos anos de filosofia que meu pai fez na USP, mas não concluiu. Seu grande amigo e mestre, o professor Cruz Costa, achava que meu pai devia se dedicar em tempo integral à música e não perder tempo com a filosofia, que ele refletisse muito sobre a necessidade da música. T tirar o foco da performance e direcionar para práticas coletivas que não sejam apenas os modelos tradicionais. Não basta

apenas criar cursos técnicos de música, é preciso encarar o ensino com interesse científico. As novas tecnologias e meios de expressão, os laboratórios de criação eletroacústica, as pesquisas voltadas à etnomusicologia.

Acho que um ótimo exemplo de possibilidades é o Festival de Música de Câmara do SESC, que mostra que existe vida musical muito inteligente longe das orquestras. Não só pela prática em conjuntos de diversas formações, mas por fazer conhecer música de qualidade de compositores desconhecidos. Mas o músico precisa ousar e não se acomodar.

RT: O Sr. citou a Osusp. O que mais o Sr. sabe sobre a criação da Osusp, também criada pelo Toni, sobre a qual ele nunca disse muita coisa, e a mudança de rumos que ela tomou, quando logo saiu de sua esfera de influência?

Marcelo Toni: Nesse vídeo ótimo, ele fala tudo sobre a Osusp e aproveite e pegue o seu lenço para matar as saudades do vovô: <<https://goo.gl/7Cc3uL>>.

Mas esse vídeo tem cortes. No site da ECA acho que está completo. Meu pai sempre teve uma amargura muito grande com relação a Osusp. E falar nesse assunto publicamente era campo minado por envolver o Guarnieri, que nunca teve culpa de nada, mas estava lá. Até o fim da vida, mesmo aposentado e longe da ECA, entra reitor, sai reitor, ele sempre tentava convencê-los que não havia sentido gastar com uma orquestra dentro da USP que não serve para nada sem estar vinculada ao Departamento de Música. O que ele menos se conformava era a quantidade de músicos extras, pagos com cachê, numa orquestra que foi criada para ser uma orquestra de câmara. A USP sem dinheiro gastando com uma orquestra para fazer Mahler. E fizeram a *Sagração* [da Primavera, de Stravinsky] em 2013. Devia ter pelo menos uns 40 fazendo extra lá. Ainda que fosse pra tocar músicas dos alunos que se formam na USP... Nem que fosse um prêmio de consolação para eles. Mas o que se esperar de um país que constrói ferrovias que dão a lugar nenhum, um presidente que diz para o outro “between” achando que está dizendo “entre”!

RT: Essa sua resposta esclarece as razões das reticências do Prof. Toni com relação à Osusp, já que se tratava da integridade moral de Camargo Guarnieri. Aliás, o que o Sr. sabe sobre a relação entre os dois, Toni e Guarnieri?

Marcelo Toni: Sempre dentro da cordialidade. Não lembro do Guarnieri frequentando nossa casa. Não era como o Willy [Corrêa de Oliveira] e seus alunos ou o próprio Toni que muitas vezes saía de madrugada para levar alunos para casa. Mas o fato do Guarnieri ter ido para a Osusp colocou uma pedra de gelo na relação entre eles, que começou a derreter 10 anos depois, com um convite feito pelo próprio Toni para o Guarnieri conhecer o Departamento de Música da ECA, quando ainda era no Bloco B9. Alunos tocaram músicas do Guarnieri, houve um almoço onde os dois se abraçaram e houve muita comoção. Mas a questão da Osusp continuava a mesma e o mais incrível é que meu pai criou mais duas orquestras dentro da USP. Primeiro foi aquela com os melhores músicos de São Paulo – todos solistas renomados. Numa canetada só, contratou doze músicos que ensaiariam, fariam concertos e dariam aulas no Departamento. Fato inédito na USP. Ninguém conseguia entender como meu pai conseguiu contratar doze professores de uma vez só. Mas esses músicos, com os vícios de sua profissão, não discerniam o público do privado e a coisa descambou. Quando meu pai descobriu que estavam usando a USP para seus interesses particulares, mais uma vez de uma canetada só, demitiu todos eles. Ele era assim, obstinado com seus ideais; dava murro na mesa se fosse preciso. E depois veio a Ocam [Orquestra de Câmara da USP], dentro do Departamento, dessa vez tocando obras e sendo regida por alunos da extensão e da própria USP. Foi o que deu para fazer, e a USP agora tem duas orquestras graças ao meu pai. Como ele mesmo dizia, “pelo bem ou pelo mal até que eu ajudei bastante gente, né?”.

Sobre o entrevistado

Marcelo Toni é fagotista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo.

Recebido em: 30/01/2018

Aprovado em: 30/01/2018

“ELE MILITOU NO SONHO DE VER OS MÚSICOS
ENGAJADOS POLITICAMENTE”

“HE FOUGHT DREAMING TO SEE MUSICIANS POLITICALLY
ENGAGED”

Entrevista com Flávia Toni

RT: Como filha de Toni, como lhe parece seu legado?

Flávia Toni: Prezado Marcos, responder a essa questão sob o plano da intimidade – que só se tornou maior com a proximidade da morte dele – situa a análise da obra na perspectiva da criação porque acompanhei, como meus irmãos, o nascimento das ideias e da bricolagem.

Todos os domingos, escolhíamos filmes para meus pais assistirem e, certa vez, lhes mostramos a história de Dido Elizabeth Belle, no filme *Belle*, de Amma Asante (2013). Conversamos longamente sobre o filme e a questão do tráfico negreiro – principalmente a respeito da participação dos comerciantes ingleses – e, alguns dias depois, me lembrei de um outro filme, sobre o pintor J. M. W. Turner, *Sr. Turner*, de Mike Leigh (2014). Falamos sobre as lindas marinas que ele gostava de pintar, e eu localizei, na internet, a tela *O navio negreiro*. Na sequência, uma coisa leva à outra, procuramos para ele os poemas de Heinrich Heine e Castro Alves sobre o assunto. Durante aquelas semanas, ele só falava sobre isso; veio à sua memória uma figura cujo apelo era sobretudo a melodia que evocava, o *Fanfan la Tulipe*, por causa de um filme de Gérard Philippe. Ou seja, a melodia era mais importante do que o personagem do filme, porque ele escutara dizer, em algum lugar, que era uma melodia muito antiga, da época da Revolução Francesa. E foi Eduardo, meu filho, que localizou a melodia para ele, e juntos transcreveram-na. O último componente da estrutura, o coral de Bach que ele cita, só após sua morte me dei conta, é de uma cantata que gravou no primeiro LP da Orquestra de Câmara de São Paulo. O ciclo se fechava: escreveu a peça, mas ainda não estava satisfeito – quis fazer um prólogo; uma vez completada, entregou-a a Cláudio Cruz, que fez a estreia, com o

prólogo, em 19 de março – dia de São José, aniversário dos netos mais velhos – seis dias antes de ele morrer.

Há um texto feito para o programa do dia 19 de março, onde essa gênese vem explicada aproximadamente da maneira que aqui está, porque no texto uso partes da fala dele.

RT: O que mais a Sra. teria a dizer sobre o prof. Toni como compositor? A Sra. chegou a acompanhar outros processos criativos dele? Se sim, poderia nos relatar? Como a Sra. situaria o conjunto de sua obra no contexto da constelação de compositores que viveram intensamente o século XX? Como foi o caso de seu pai?

Flávia Toni: Meu pai passou a compor mais no final da vida, se levarmos em conta que ele tem um catálogo relativamente pequeno e viveu 91 anos. Mas a criação era para ele algo extremamente passional; ele compunha quando gostava de um poema – no caso das canções – ou de um músico, a quem dedicava a obra, e aqui me refiro aos recitativos.

Mas o grande processo criativo que pudemos acompanhar – e novamente no plural: eu, meus irmãos, meus filhos – foi o CD que ele fez para o Sesc. Estão ali as obras que ele escolheu, sem restrições, as coisas que quis contar e até as aquarelas que gostava de pintar.

RT: Sabemos que o prof. Toni foi um admirador crítico de Mário de Andrade, uma de suas especialidades. De que maneira as trajetórias dos dois se cruzam?

Flávia Toni: Eu e meu pai nunca conversamos sobre o Mário de Andrade. Ele apenas me falou, mais de uma vez, que o encontrou certa vez saindo da Discoteca Pública. O autor do *Ensaio [sobre a música brasileira (1928)]* observou que ele pegara emprestada uma partitura da *Sinfonia n.º 5*, de Beethoven. Mário teria dito: “Ótima escolha! Analise esta obra com o cuidado que ela merece!”

Mas sem dúvida os dois se assemelham enormemente: 1) Porque apostaram naquilo que as instituições poderiam trazer de positivo e duradouro para a música; Mário, através de todas as coisas que construiu à frente do Departamento de Cultura (quarteto, trio, corais,

programação com orquestra sinfônica, para falar muito pouco, porque já escrevi bastante a este respeito); meu pai, com a criação da Orquestra Jovem, Orquestra de Câmara de São Paulo, Escola Municipal de Música, Departamento de Música da ECA-USP, entre outros. 2) Porque militaram no sonho de ver os artistas músicos engajados politicamente. 3) Porque foram eles os que criaram o maior número de empregos simultâneos para os músicos da cidade de São Paulo, tanto professores quanto instrumentistas. 4) E porque ambos apostaram que era necessário renovar o repertório, estimulando a criação do compositor próximo.

RT: E o que a Sra. sabe sobre os encontros dele com Heitor Villa-Lobos?

Flávia Toni: Meu pai conheceu Villa-Lobos na condição de fagotista do Teatro Municipal no início da década de 1950. Ele não se aproximou do compositor para mostrar as obras que escrevia; ele inclusive solicitou ao maestro que autografasse um caderno de assinaturas, além de uma partitura do *Uirapuru*.

RT: Como o prof. Toni via a relação entre a música chamada popular e a tradição clássica europeia?

Flávia Toni: Do modo como coloca tua pergunta, digo que ele aproximava, na verdade, a música popular à música folclórica. No caso do Brasil, quando se referia à música popular, ele falava da música comercial, embora salvaguardasse os autores que hoje são clássicos, como Chico Buarque.

Mas o pouco que conversei com ele sobre esse assunto foi para falarmos sobre Béla Bartók.

RT: E o que vocês conversavam sobre ele?

Flávia Toni: Meu pai adorava a obra dele e se lembrava de muitas situações onde tocou ou reger certas peças do compositor húngaro.

Na verdade, houve mais situações de tocar do que reger porque, como fagotista, ele tocou com vários maestros. Das experiências marcantes, ele me contou sobre a estreia no Brasil do *Mandarim*, com o Balé do Quarto Centenário, em 1954.

Mas ele era tão “tiete” que ficou mesmo emocionado quando visitou uma sala usada por Bartók no Conservatório de Budapeste.

RT: Sabemos que o filho de Béla Bartók, Peter, publicou um livro chamado *My father*. A Sra. tem algum plano de fazer algo assim?

Flávia Toni: Não tenho. Apesar de ele ter sido um homem importante em várias esferas da vida cultural do país, acho que a proximidade familiar prejudicaria a narrativa.

Sobre a entrevistada

Eleita em 2017 para a cadeira nº 40 da Academia Brasileira de Música, cujo patrono é Mário de Andrade, antes ocupada por Renato Almeida e por Vasco Mariz, Flávia Camargo Toni é mestre e doutora em Artes, livre-docente, pesquisadora e professora titular do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP). Como musicóloga, especializou-se em questões envolvendo a literatura musical de Mário de Andrade, Modernismo e Música, e vida e obra de Camargo Guarnieri. Atuou em conjuntos musicais como instrumentista de viola da gamba e de violoncelo, e em 1973 participou da I Bienal Internacional de Música realizada em São Paulo. Fez cursos de especialização nos Estados Unidos e na França e atuou em congressos no Brasil e no exterior. É responsável pela edição crítica de obras de Mário de Andrade, bem como de sua correspondência com Luciano Gallet e com Camargo Guarnieri. Organizou o levantamento das fontes sobre as estadias de Villa-Lobos em São Paulo em estudo que trata da relação desse compositor com o autor de Macunaima entre 1922 e 1945. Autora de vários livros e capítulos em obras coletivas sobre música, publicou dezenas de artigos em periódicos brasileiros e estrangeiros. Destaque especial merece sua atuação como orientadora e supervisora de dissertações de mestrado e teses de doutorado.

Recebido em 03/02/2018

Aprovado em 03/02/2018

**“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)

— Nããão, 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 Lourenção, 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. Áamos 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 ouvira 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 disso, 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 *Rquiem* 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.

○ 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

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.