

coleção cadernos de pesquisa  
**tributos música  
brasileira**



Centro Cultural São Paulo

Coleção Cadernos de Pesquisa

# tributos-músicabrasileira

organizadora Vera Lúcia Donadio

1



São Paulo, 2008

copyright ccsp @ 2008

Fotografia de Capa / *João Mussolin*

Centro Cultural São Paulo - Rua Vergueiro, 1.000

01504-000 - Paraíso - São Paulo - SP

Tel: 11 33833438

<http://www.centrocultural.sp.gov.br>

Todos os direitos reservados. É proibido qualquer reprodução para fins comerciais. É obrigatório a citação dos créditos no uso para fins culturais.

|                                      |  |
|--------------------------------------|--|
| Prefeitura do Município de São Paulo | <i>Gilberto Kassab</i>   |
| Secretaria Municipal de Cultura      | <i>Carlos Augusto Calil</i>  |
| Centro Cultural São Paulo            | <i>Martin Grossmann</i>  |
| Divisão de Informação e Comunicação  | <i>Durval Lara</i>   |
| Gerência de Projetos                 | <i>Alessandra Meleiro</i>  |
| Idealização                          | <i>Divisão de Pesquisas/IDART</i>  |
| Revisão                              | <i>Luzia Bonifácio</i>   |
| Diagramação                          | <i>Lica Keunecke</i>   |
| Capa                                 | <i>Solange Azevedo</i>   |
| Publicação site                      | <i>Marcia Marani</i>   |
| 2 Entrevistadores Oneyda Alvarenga   | <i>Renato de Moraes, Francisco Carlos Coelho e Márcia F. dos Santos</i>                      |
| Entrevistadores Camargo Guarnieri    | <i>Eduardo Escalante, Arnaldo Contier, Renato de Moraes, Maria Vischnia e Helio Ziskind.</i> |
| Entrevistadores Lina Pires de Campos | <i>Francisco Carlos Coelho e Maria Aline Noronha</i>   |
| Organizadora                         | <i>Vera Lucia Donadio</i>  |

T822 Tributos: música Brasileira [recurso eletrônico] / organizadora Vera Lúcia Donadio - São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.  
61 p. em PDF - (Cadernos de Pesquisa; v.1)

ISBN 978-85-86196-21-8

Material disponível na Divisão de Acervos:

Documentação e Conservação do Centro Cultural São Paulo

1. Música popular - Brasil I. Donadio, Vera Lúcia, org. II. Série.

CDD 781.63

**:: AGRADECIMENTOS**

Agnes Zuliani

Flávia Toni (IEB)

Francisco Carlos Coelho

José Eduardo Azevedo

Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira

Valéria Neno (Centro Cultural Oneyda Alvarenga)

Vera Achatkin

Walter Tadeu Hardt de Siqueira

## :: PREFÁCIO

A “Coleção cadernos de pesquisa” é composta por fascículos produzidos pelos pesquisadores da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, que sucedeu o Centro de Pesquisas sobre Arte Brasileira Contemporânea do antigo Idart (Departamento de Informação e Documentação Artística). Como parte das comemorações dos 30 anos do Idart, as Equipes Técnicas de Pesquisa e o Arquivo Multimeios elaboraram vinte fascículos, que agora são publicados no site do CCSP. A Coleção apresenta uma rica diversidade temática, de acordo com a especificidade de cada Equipe em sua área de pesquisa – cinema, desenho industrial/artes gráficas, teatro, televisão, fotografia, música – e acaba por refletir a heterogeneidade das fontes documentais armazenadas no Arquivo Multimeios do Idart.

É importante destacar que a atual gestão prioriza a manutenção da tradição de pesquisa que caracteriza o Centro Cultural desde sua criação, ao estimular o espírito de pesquisa nas atividades de todas as divisões. Programação, ação, mediação e acesso cultural, conservação e documentação, tornam-se, assim, vetores indissociáveis.

Alguns fascículos trazem depoimentos de profissionais referenciais nas áreas em que estão inseridos, seguindo um roteiro em que a trajetória pessoal insere-se no contexto histórico. Outros fascículos são estruturados a partir da transcrição de debates que ocorreram no CCSP. Esta forma de registro - que cria uma memória documental a partir de depoimentos pessoais - compunha uma prática do antigo Idart.

Os pesquisadores tiveram a preocupação de registrar e refletir sobre certas vertentes da produção artística brasileira. Tomemos alguns exemplos: o pesquisador André Gatti mapeia e identifica as principais tendências que caracterizaram o desenvolvimento da exibição comercial na cidade de São Paulo em “A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã”. Mostra o novo painel da exibição brasileira contemporânea en-

focando o surgimento de alguns novos circuitos e as perspectivas futuras das salas de exibição.

Já “A criação gráfica 70/90: um olhar sobre três décadas”, de Márcia Denser e Márcia Marani traz ênfase na criação gráfica como o setor que realiza a identidade corporativa e o projeto editorial. Há transcrição de depoimentos de 10 significativos designers brasileiros, em que a experiência pessoal é inserida no universo da criação gráfica.

“A evolução do design de mobília no Brasil (mobília brasileira contemporânea)”, de Cláudia Bianchi, Marcos Cartum e Maria Lydia Fiamminqui trata da trajetória do desenho industrial brasileiro a partir da década de 1950, enfocando as particularidades da evolução do design de móvel no Brasil.

A evolução de novos materiais, linguagens e tecnologias também encontra-se em “Novas linguagens, novas tecnologias”, organizado por Andréa Andira Leite, que traça um panorama das tendências do design brasileiro das últimas duas décadas.

“Caderno Seminário Dramaturgia”, de Ana Rebouças traz a transcrição do “Seminário interações, interferências e transformações: a prática da dramaturgia” realizado no CCSP, enfocando questões relacionadas ao desenvolvimento da dramaturgia brasileira contemporânea. Procurando suprir a carência de divulgação do trabalho de grupos de teatro infantil e jovem da década de 80, “Um pouquinho do teatro infantil”, organizado por Maria José de Almeida Battaglia, traz o resultado de uma pesquisa documental realizada no Arquivo Multimeios.

A documentação fotográfica, que constituiu uma prática sistemática das equipes de pesquisa do Idart durante os anos de sua existência, é evidenciada no fascículo organizado por Marta Regina Paolicchi, “Fotografia: Fredi Kleemann”, que registrou importantes momentos da cena teatral brasileira.

Na área de música, um panorama da composição contemporânea e da música nova brasileira é revelado em “Música Contemporânea I” e

“Música Contemporânea II” – que traz depoimentos dos compositores Flô Menezes, Edson Zampronha, Sílvio Ferraz, Mário Ficarelli e Marcos Câmara. Já “Tributos Música Brasileira” presta homenagem a personalidades que contribuíram para a música paulistana, trazendo transcrições de entrevistas com a folclorista Oneyda Alvarenga, com o compositor Camargo Guarnieri e com a compositora Lina Pires de Campos.

Esperamos com a publicação dos e-books “Coleção cadernos de pesquisa”, no site do CCSP, democratizar o acesso a parte de seu rico acervo, utilizando a mídia digital como um poderoso canal de extroversão, e caminhando no sentido de estruturar um centro virtual de referência cultural e artística. Dessa forma, a iniciativa está em consonância com a atual concepção do CCSP, que prioriza a interdisciplinaridade, a comunicação entre as divisões e equipes, a integração de pesquisa na esfera do trabalho curatorial e a difusão de nosso acervo de forma ampla.

Martin Grossmann  
Diretor

## **:: Sumário**

|                            |    |
|----------------------------|----|
| Introdução .....           | 07 |
| Oneyda Alvarenga .....     | 08 |
| Camargo Guarnieri .....    | 26 |
| Lina Pires de Campos ..... | 46 |

## **:: Introdução**

O Centro Cultural São Paulo está lançando a coleção *Cadernos de Depoimentos*, em comemoração aos 30 anos do IDART, destacando criadores nas mais diversas áreas da cultura, objeto de sua investigação e estudo.

A edição deste caderno, *Tributos - Música Brasileira* pretende prestar homenagem a personalidades que contribuíram de forma gloriosa à música paulistana. Foram selecionadas as entrevistas da folclorista Oneyda Alvarenga, do compositor Camargo Guarnieri, que neste ano estaria completando 100 anos, e da compositora Lina Pires de Campos.



Oneyda Alvarenga – Fundo Mário de Andrade – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP.

Retrato de formatura Conservatório, foto de estúdio – 1935.

Dedicatória: “Para Mário com minha profunda amizade. Oneyda maio 1935”

# Oneyda Alvarenga

## **:: Oneyda Alvarenga: a sua presença.**

### **:: Oneyda Paoliello de Alvarenga (1911-1984)**

Na pequena cidade mineira de Varginha nasceu em 6 de dezembro de 1911, a musicista, etnógrafa e folclorista Oneyda Paoliello de Alvarenga. Filha de Orpheu Rodrigues de Alvarenga e Maria Paoliello de Alvarenga. Sua família era composta de dez irmãos: Ney, Newton, Nelson, Nobel, Odette, Olete, Odila, Olga, Ophelia e Oneyda. Apenas seu irmão Nobel teve filhos: Nilo Gameleu Paoliello de Alvarenga e Ieve Evei Alvarenga do Brasil. Oneyda foi casada com seu primo de primeiro grau, Sylvio Alvarenga, advogado da Justiça Militar da Auditoria da Guerra. O casal não teve filhos. Sylvio faleceu no dia 6 de setembro de 1961 e Oneyda faleceu em 23 de fevereiro de 1984 no Hospital Sírio Libanês, em São Paulo e foi sepultada no cemitério da Vila Mariana.

### **:: Sua Trajetória**

10 Oneyda era uma pessoa especial e determinada, sempre estudou em escola pública e desafiou os limites de uma cidade interiorana do sul de Minas Gerais. De temperamento obstinado e, na fase adulta, objetivando continuar seus estudos pleiteou junto aos pais sua mudança para outra cidade. Na ocasião, deixar a filha sair de casa antes do casamento e ir morar na chamada cidade grande era algo inimaginável. Mas, seus pais quebraram este paradigma e autorizaram Oneyda a ir para São Paulo estudar música. Decididos a investir no seu talento musical da filha, determinaram que a jovem varginhense estudasse em uma das principais escolas de música de seu tempo: o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Mas não era só isto, Oneyda deveria estudar com o maior e melhor professor de piano: Mário de Andrade, com quem teve aulas de piano, estética e história da música. Embora tenha encontrado Mário de Andrade somente em 1931, o nome do grande mestre já ecoava no seio de sua família desde os tempos de criança, em virtude da grande repercussão que teve a Semana de Arte Moderna, de 1922, quando, Oneyda, tinha apenas onze anos.

Sensível e criativa, Oneyda despontou para a arte desde jovem. Gostava de escrever e revelou a natureza do seu talento com o livro “Menina Boba” publicado em 1938, embora a obra já existisse concluída desde 1929. Em 1937 Oneyda ganhou o primeiro prêmio do curso de etnografia e folclore

da Prefeitura de São Paulo com o trabalho “O cateretê do sul de Minas Gerais.”

A influência de Mário de Andrade foi decisiva para a formação cultural e orientação vocacional de Oneyda Alvarenga e ela, pupila devotada, foi a principal e fiel assessora na maioria dos empreendimentos do mestre.

A musicista chegou em São Paulo aos dezenove anos de idade e já nos primeiros dias encontrou-se com Mário de Andrade, de imediato, se travou mais do que uma relação de professor-aluna, mestre-discipula, ou de Irmão Grande e Irmão Pequeno, como intimamente se tratavam. Construíram uma relação de intensa e sincera cumplicidade, comprometimento, profissionalismo e amizade. A princípio, Oneyda descreveu Mario de Andrade da seguinte forma: “além da cordialidade espontânea e alegre desse primeiro momento só me ficou na recordação física de Mário, um homem simpático, elegante, bem vestido, alto, careca, muito feio, a pele de um ocre embaçado e dono de uma voz de quem estivesse com uma batata quente na boca.”<sup>1</sup>

Esta primeira impressão dos aspectos físicos de Mário logo se diluiu, ficando um forte sentimento de admiração e apreço. O carinho e o respeito mútuo os ligou de forma definitiva. Oneyda e Mário se corresponderam intensamente de 19 de junho de 1932 a 26 de dezembro de 1940, mas este entrelaçamento de almas transcendeu a morte de Mário ocorrida em 25 de fevereiro de 1945, vez que Oneyda assumiu o compromisso de coligir, compilar, sistematizar e publicar parte de sua obra, encargo que o amigo confiou-lhe em sua carta-testamento. Organizar, sistematizar e preservar a memória de Mário de Andrade foi, para Oneyda, a razão de sua existência profissional, principalmente com o Acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, a qual dedicou grande de parte de seu tempo, com a catalogação dos objetos, registro sonoro e as publicações das séries: Registro Sonoro do Folclore Musical Brasileiro e o Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico.

Oneyda Alvarenga foi a primeira diretora da Discoteca Pública Municipal da Prefeitura de São Paulo, criada por Mário de Andrade, onde permaneceu de 1935 até sua aposentaria em 1968.

---

<sup>1</sup> ALVARENGA, Oneyda. *Cartas Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga, São Paulo : Duas Cidades, 1983, p.7*

Oneyda Alvarenga foi membro do Conselho Nacional de Folclore; Membro Correspondente do International Folk Music Council de Londres; Membro da Diretoria da Association Internationale des Bibliothèques Musicales, de Paris, como representante na América Latina e das Discotecas em geral.

Embora seu legado esteja inscrito em obras imprescindíveis para a cultura e o folclore nacional, Oneyda ainda carece de uma biografia e da sistematização de seu trabalho.

José Eduardo Azevedo  
Sociólogo na Prefeitura de São Paulo,  
Doutor em Ciências Políticas,  
Professor e coordenador na UNIP.



*Oneyda Alvarenga – foto ¾ do título de eleitor expedido em 11 de setembro de 1935. Documento doado por seu sobrinho Gameleir Nilo Alvarenga para o Centro Cultural Oneyda Alvarenga.*



*Oneyda Alvarenga – Fundo Mário de Andrade – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP – 1938.*

*Dedicatória: “Para o Mário, São Paulo, 1938”*



*Oneyda Alvarenga com seu marido Sylvio Alvarenga. Doadas por seu sobrinho Gameleir Nilo Alvarenga para o Centro Cultural Oneyda Alvarenga – Varginha, MG.*

## **:: Entrevista realizada em sua residência em outubro de 1980.**

### **:: Estudo com Mário de Andrade**

Conheci Mário de Andrade<sup>2</sup> por um golpe de sorte tremendo. Amigas e parentes tinham sido alunas dele, e recomendaram insistentemente que se eu quisesse estudar música não havia outro jeito senão procurar o Mário. Eu estudava piano na Escola Normal, estudava línguas, e a música tomava muito tempo.

Vim para São Paulo a fim de fazer meus estudos de música porque todo mundo dizia que eu tinha jeito e devia ser musicista. Fiquei na casa de uma família amiga que também era de Varginha, e tinha se mudado para cá havia muito tempo. O chefe era negociante de café, e duas moças da família já tinham sido alunas do Mário, além de outra pessoa da família e duas irmãs da dona da casa onde eu estava. Isso, em 1931.

Eu estudava minha musiquinha em Varginha, batia o meu pianinho e estudava história da música. Saí de lá à procura de um curso com o Mário de Andrade, precedido de todos os elogios possíveis das ex-alunas: *Você vai adorar, é um indivíduo excepcional, não é um professor, é um amigo da gente, inteligentíssimo, cultíssimo, você vai gostar muito.* Após dois dias na casa de parentes, telefonei a ele pedindo que me recebesse, e entramos em entendimento sobre a questão das aulas. Ele me aceitou como aluna: *Você teve muita sorte porque na minha turma do conservatório só existe uma vaga. É sua.* Foi assim que eu o conheci. Tanto como professor do conservatório quanto como professor particular, era excepcional mesmo. Procurei me esclarecer o mais possível sobre os problemas musicais e as coisas que me interessavam saber. Não queria ficar só batucando o piano. Peguei exatamente um professor do tipo que eu procurava, que abrisse caminhos, que explicasse as coisas, que fizesse a gente pesquisar e estudar. No conservatório, ele lecionava piano, estética e história da música. Mas as melhores aulas eram em casa, as aulas particulares de

---

<sup>2</sup> Mário de Andrade (1893-1945), poeta, romancista, crítico de arte, folclorista, musicólogo e ensaísta paulistano possuidor de cultura ampla e profunda erudição. Em 1935, ao assumir a diretoria do Departamento de Cultura de São Paulo, investiu no estudo de manifestações da cultura popular. Publicou *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1926) e *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928).

piano porque havia mais conversa. Dizem que o Conservatório Dramático Musical de São Paulo está desmoronando, parece que querem acabar com ele, derrubar; é pena. O que precisa é reformular, não destruir. Ele tem uma grande tradição.

Eu me formei em 1934, e a amizade que surgiu entre nós foi muito grande. Eu fazia o Mário de pronto-socorro. Tudo quanto era dúvida, tudo quanto era coisa que eu não sabia e precisava saber, lá estava eu batendo na porta ou telefonando para ele. A gente lia muito. E assim continuou. Era um professor que tinha realmente um interesse profundo e verdadeiro pelos alunos. Ele queria formar músicos, não tocadores de piano.

Para ele, o bom músico tinha que ter uma formação humanística geral. Quem só lê para escutar a pauta e batucar no piano não pode ser considerado um artista. Ele conduzia a gente para a curiosidade da lição. Eu, com 19 anos, ouvia: *Já está no tempo de você ler Freud<sup>3</sup>, precisa ler; hoje em dia, uma pessoa que se preza, inteligente, não pode deixar de ler Freud.*

Ele queria a formação intensiva e intelectual das coisas que alargassem os horizontes tanto intelectuais quanto artísticos, tudo que clareasse a cabeça do músico interessado. Conhecimento não tinha limite. A reação das outras alunas eu não sei porque no meu tempo o conservatório já estava passando por uma crise intelectual ruim. Os professores eram bons, muito apegados.

Alunas e alunos, principalmente as alunas porque os conservatórios sempre tinham mais meninas do que rapazes, não se interessaram muito pela cultura geral como escola da cultura pianística ou cultura musical. Não é possível estudar piano e não estudar o resto da música, e não saber mais nada, e não saber de muitas coisas que provoquem a pessoa a se manter em dia com os caminhos das artes, com os caminhos da música. A pessoa lia tudo quanto fosse capaz de assimilar. Tinha que se pautar também aí pelo nível intelectual das alunas, e algumas não poderiam aceitar mesmo, de jeito nenhum. O nível mental das estudantes do conservatório no meu tempo era este: um dia, eu ouvi na sala de espera do conservatório uma conversa de duas moças sobre um livro, *Elzira, a morta virgem*, romance de cordel, pelo qual estavam embasbacadas, achando “uma coisa”. O nível era

---

*3 Sigmund Freud (1856-1939), médico neurologista austríaco, fundou a psicanálise. Suas idéias são freqüentemente discutidas e analisadas como obras de literatura e cultura geral.*

esse, ler romancinho de cordel. Se dessem um tratado sólido de história de música para elas, um livro que mexesse com literatura, não liam de jeito nenhum.

O negócio era estudar, confrontar os livros dele, não só os livros sobre música, mas toda a bibliografia dele, situar primeiro o Mário-homem para depois situar o Mário-intelectual em relação a esse Mário-homem.

Nessa época, ele tinha suas idéias pessoais já estruturadas e já tinha publicado o *Ensaio de 28* sobre a música brasileira.

Em termos estritamente musicais, estudávamos todos os compositores, inclusive os do dodecafonismo, pois a própria história do Mário fala dos dodecafonistas. Ele me deu de presente uma sonata de um compositor dodecafônico italiano, bem avançado, Victorio Gillette. Ninguém tinha ouvido falar desse homem no Brasil, e ele continua desconhecido, ninguém sabe quem é Victorio Gillette, um cidadão que participava do grupo dos que estavam abrindo caminho. No mais, era o panorama da história da música; não era possível ficar só no presente nem só no passado. No princípio, lógico, comecei pelos clássicos: Mozart<sup>4</sup>, Beethoven<sup>5</sup>, Bach<sup>6</sup>. No sétimo ano, estudava um impressionista francês desconhecido até hoje no Brasil: Lévi-Strauss<sup>7</sup>, que tinha peças lindas. O Mário me deu algumas de presente, e eu fiquei encantada. Portanto, estudei o Lévi-Strauss, o italiano Gillette e Debussy<sup>8</sup>, que naquele tempo já não era moderno, era impressionista para quem estava começando. Hoje, ele ainda espanta muita gente, um mundo de pessoas se assusta ouvindo Debussy, mas estava dentro do nosso panorama musical.

O Mário não era metódico, rigoroso, mas pedia, praticamente exigia que as coisas fossem bem feitas. E se dedicava profundamente ao aluno. As aulas na casa dele eram excelentes, sublimes, inteligentíssimas. A gente queria ter

---

4 Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), compositor e músico austríaco, um dos expoentes máximos da música clássica e um dos compositores mais executados hoje em dia.

5 Ludwig van Beethoven (1770-1827), compositor erudito alemão, pertenceu ao período de transição entre o classicismo e o período romântico, considerado o maior e o mais influente do século XIX.

6 Johann Sebastian Bach (1685-1750), organista e compositor alemão, considerado um dos maiores e mais influentes compositores da história da música.

6 Claude Lévi-Strauss (1908), etnólogo belga de ascendência francesa, criador da antropologia estruturalista. Vive na França.

8 Claude Debussy (1862-1918), compositor francês, um dos principais articuladores da revolução artística no final do século XIX.

uma aula particular por semana mas ele não deixou, disse que bastava uma a cada quinze dias, e o restante no conservatório, três vezes por semana. Foi assim que eu fiz o curso. Ele procurava enxertar todo tipo de conhecimento geral que iluminasse um pouco mais os alunos porque não existe arte isolada, as artes todas formam um grupo só, e assim eram. Depois, quando começamos a história da música com ele, no sétimo ano, ele tinha um campo histórico e estético imenso a explorar, de modo que eu tirei um proveito enorme daquele curso. Além de ensinar os fatos, ele ensinava a pensar também. No conservatório, ninguém mais dava aula com esse tipo de preocupação. Ele fazia tese, exigia tese antigamente, exigia trabalhos escritos. Quando o curso acabou, senti muito, senti que eu tinha que voltar lá.

## **:: Discoteca pública municipal**

Passei umas férias e voltei porque ele me chamou: *Eu não me conformo que você vá ficar lá todo esse tempo com as possibilidades que você tem.* Arranjou um emprego para mim na discoteca pública.

Em 1935, ele cria o Departamento de Cultura e a discoteca. A idéia do Departamento de Cultura é de parceria com o Paulo Duarte, que o chamou para colaborar. Juntos fizeram um projeto muito bom, a estruturação do Departamento de Cultura, pois ainda não existia a Secretaria de Educação e Cultura, graças a Deus. Com isso, íamos pra frente. O objetivo era documentação, pesquisa, divulgação e popularização da música, tudo que se pode fazer dentro do campo da música e também das disciplinas que pudessem elucidar e ajudar. Basicamente, porém, foi a música que orientou a formação da divisão de expansão cultural, que cabia ao Mário. É preciso que eu fale da estrutura do Departamento de Cultura atual da Secretaria de Cultura. O Departamento de Cultura era dedicado às artes e à cultura humanística em geral. A gente recebia orientação para muitas coisas, documentação histórica e social, que o Sérgio Milliet<sup>9</sup> dirigia, e nós todos, chefes de serviço, não entendíamos. Conversávamos, trocávamos idéias, o que ajudava bastante. O princípio era este: cultura antes de mais nada, com C maiúsculo; o que, na língua de vocês, “pintasse” como cultura era “abocanhado”.

---

<sup>9</sup> Sérgio Milliet (1898-1966), poeta, cronista, tradutor e crítico paulistano, um dos intelectuais brasileiros mais importantes do século XX.

## :: Dina e Claude Lévi-Strauss

Claude Lévi-Strauss já estava no Brasil, eu fui aluna dele e da Dina<sup>10</sup>. Escreveu um livro, *Estética Rica*; ele não participou do Departamento de Cultura, ficava ali, sempre quietinho. Ele e a mulher fizeram uma viagem ao Mato Grosso e Goiás pesquisando tribos indígenas, principalmente os bororós.

Estudei etnografia e folclore com a Dina, em 1934<sup>11</sup>. O curso era feito pelo Departamento de Cultura, e as aulas eram ministradas no salão de festas do conservatório. Assim surgiu a Sociedade de Etnografia e Folclore, pajeada e patrocinada pelo Departamento de Cultura.

Em 1935, eu já estava bastante tarimbada, e o Mário me chamou para dirigir a discoteca, novinha, quentinha, da panela para meu prato. Seria mais ou menos um lugar para audição de música e palestras sobre música. Sou obrigada a me elogiar, minha direção foi eficiente, graças a Deus. Muitos dos caminhos da discoteca são meus, eu é que pisei no caminho: o método de documentação musical, de desenvolvimento de trabalho que surge, o método em que foi apresentado, o modo de apresentar – evidentemente das aulas e dos ensinamentos que a gente recebia da Dina Lévi-Strauss. Também coloquei em andamento tudo quanto o Mário imaginasse em matéria de música erudita. Ele freqüentava todas as aulas. O método que orienta a colheita e todo o processo de pesquisa é a partir do que ele estabeleceu, uma concepção pessoal. Sua coleta já estava pronta, mas o método que ele utilizou de anotar, transcrever para pauta e a letra, isso tudo veio da Dina. Inclusive a grafia das músicas, com várias letras e maneiras diferentes de se escrever, a pronúncia, etc. A Dina deu a base folclórica para nós e para pessoas muito interessadas, e todo esse material é meu. Os dados necessários a uma pesquisa de folclore autêntica e válida nós aprendemos com a Dina Lévi-Strauss.

---

*10 Dina Lévi-Strauss, etnóloga francesa, professora da Universidade de Paris, foi convidada pelo Departamento de Cultura de São Paulo a ministrar, em 1936, um curso de etnografia e folclore. Parceira e esposa de Claude Lévi Strauss.*

*11 Na verdade, o curso de etnografia e folclore foi iniciado em 1936 e o Departamento de Cultura foi criado em 1935.*

## :: Estudos de fonéticas experimentais

Há um trabalho muito importante feito pela discoteca que é a documentação lingüística. Na discoteca, havia audição de discos, palestras sobre música e estudos experimentais de fonética, e foram gravados catorze discos que formaram a coleção *Vozes de Homens Ilustres do Brasil*, com uma pessoa culta e uma não culta para registrar a fala culta e a fala não culta. O trabalho era necessário e importantíssimo porque informaria a média de pronúncias no Brasil e as pronúncias regionais provenientes do zoneamento que havia sido feito. A intenção era estabelecer um padrão de pronúncia que servisse como lastro da palavra, saber, das pronúncias regionais do Brasil, qual condizia mais como língua padrão do país. Todo país tem a língua culta e a língua inculta, a língua do cotidiano e a língua literária. O trabalho foi muito bom, e com ele guardamos as vozes de muita gente ilustre. Na série *Homens Ilustres do Brasil*, gravamos apenas cinco ou seis discos: Lasar Segall<sup>12</sup>, Sérgio Milliet e homens ligados ao teatro também, com a divisão de expansão cultural, que estabeleceu o primeiro concurso de teatro de São Paulo. Os projetos começaram a se desenvolver; o primeiro era da fala, Homens Ilustres. Depois, gravamos Linguajar dos Cultos e Incultos. A gente escolhia dentre os intelectuais os que quisessem colaborar. A língua do povo era a do povo mesmo, que a gente coletava e gravava, dividida em sete regiões lingüísticas. As gravações do culto e do não culto foram feitas em estúdio, expressão nacional do texto padrão. O mesmo texto foi dado para cultos e para incultos lerem. Escrito pelo Manuel Bandeira com grande maestria, juntava todos os fonemas mais perigosos e mais difíceis da língua para ver como era a pronúncia peculiar de determinadas palavras, coisas de regionalismo, do paulista, do nordestino também. As duas leituras foram gravadas no mesmo disco, numa face o culto, na outra face o inculto. No final das contas, foi escolhido o Rio de Janeiro como típico, a pronúncia carioca foi considerada a dicção mais pura do português do Brasil. Em 1937, o I Congresso Nacional Cantado teve uma relação muito grande com as bases dessa pesquisa. Os anais são importantíssimos e podem ser encontrados na Discoteca.

21

---

12 Lasar Segall (1891-1957), pintor brasileiro nascido na Lituânia, viveu em São Paulo. Com atração obsessiva pelos seres humanos, interagia formando em suas obras conjuntos ordenados de vidas, de dramas e de tramas; usou pincéis e tintas para descrever os problemas do Brasil e do universo.

## :: Missão de Pesquisa de Folclore

A Missão de Pesquisa de Folclore foi idéia do Mário para colher a música da região e tudo quanto interessasse musical e linguisticamente sobre o povo nordestino. Escolheu o Nordeste com muita sensatez porque é a zona em que a música folclórica brasileira é mais rica. Ele não foi junto porque era o diretor do Departamento de Cultura, um secretário do estado, não dava para fazer pesquisa por aí. Ele tinha interesse, pois já conhecia a região como a palma da mão. Na primeira visita ao Nordeste, em 1927, fez a viagem com a dona Olívia<sup>13</sup>, foi a d'O Turista Aprendiz<sup>14</sup>, em que colheu um vasto material, com o qual eu trabalhei. A segunda, em 1928, hospedado na casa de Câmara Cascudo, foi uma viagem de pesquisa intensa, uma grande colheita.

A Missão de 1938<sup>15</sup>, dirigida pelo Luiz Saia<sup>16</sup>, foi de grande abrangência. Foram gravados 194 discos de vários tamanhos, inclusive os de 16 polegadas, no gravador "Presto Record", hoje pré-histórico, um monstro. Só a parte do mecanismo, separado dessa caixa com prato, tinha um amplificador e um pré-amplificador, e gravava em acetato de metal, a bolacha preta. Esse gravador está na Discoteca, bem como muitos monstros. Tudo virou de pernas pro ar depois que eu saí. Tem umas fitas que fiz em Minas Gerais pra documentar o cateretê, mas não existe um gravador que possa ouvi-las por causa da sua largura. Elas não correspondem exatamente a

13 *Olívia Guedes Penteado (1872-1934), baronesa do café e grande mecenas da arte moderna em São Paulo, patrocinou a viagem de Villa-Lobos a Paris, em 1923. Ligada a muitas entidades assistenciais, fundou a Liga das Senhoras Católicas, criou o Salão de Arte Moderna, lutou pelo voto feminino, conseguindo eleger a primeira mulher para uma constituinte.*

14 *A primeira "viagem etnográfica" de Mário de Andrade com dona Olívia, sua sobrinha Mag e Dulce, filha de Tarsila. Vão de navio até Belém, de onde seguem de barco pelo Amazonas até Iquitos, no Peru. Na volta, viajam pelo Madeira-Mamoré, voltam a Belém e seguem para Marajó. Mário realizou mais de 600 fotos e escreveu o diário O Turista Aprendiz. A viagem deu origem a Macunaíma e determinou o interesse de Mário pela produção do Norte do país.*

15 *Pesquisadores da Missão de Pesquisa Folclórica: Luiz Saia (fotografou, desenhou e registrou em anotação detalhes da arquitetura e fez os primeiros contatos com os músicos populares); Martin Braunwieser (anotou as melodias que não seriam gravadas e selecionou o que foi gravado); Benedito Pacheco (gravou os registros sonoros) e Antônio Ladeira (auxiliou no transporte, manuseio e preparação do material).*

16 *Luiz Saia, arquiteto, professor e diretor do 4º Distrito do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, escreveu o livro Escultura Popular Brasileira, publicado pela Editora Gaveta, em 1944.*

essa pesquisa, mas foi dessa pesquisa que me nasceu a idéia de gravar e completar a documentação fotografada, um gráfico documental. Faltava o complemento sonoro, que acabou não saindo porque o Dr. Prestes Maia, que era muito ilustre, assim que assumiu a Prefeitura, mandou cortar. De modo que a pesquisa nordestina ficou incompleta, pois o Mário saiu do departamento, e eu continuei dirigindo a discoteca até minha aposentadoria, em 1968, não sendo mais possível realizar esses trabalhos. Sinceramente, a fase da discoteca foi um episódio tão amargo na minha vida, tanta luta, tanto sofrimento para a gente conseguir coisas que não deixa saudades. Só dá saudades do convívio com os colegas. Era um grupo de intelectuais de primeira, Mário, Sérgio Milliet, Rubens Moraes, Claude Lévi-Strauss, um rapaz de vinte e sete anos, muito tímido, que hoje mora em Paris.

Depois que o Mário saiu, eu fazia arquivamento, comprava. Tenho orgulho de ter montado a maior biblioteca musical da América Latina, a biblioteca da discoteca. Escolhia pessoalmente volume por volume, atendia representantes de editoras estrangeiras, pedia catálogos e escolhia o que julgava mais necessário à vida da repartição, começando pelos mais antigos, pelos clássicos verdadeiros. Ficou uma biblioteca bem representativa de todas as tendências. Disso tenho orgulho, tenho prazer. Mesmo que eu não tenha feito nada na vida, a biblioteca da discoteca é obra minha, eu mesma fiz, não tem a mão do Mário. Pode-se dizer que nasceu de um pensamento do Mário, mas não a estrutura que eu dei a ela. Foi projetada para ser um serviço que suprisse de música os conjuntos musicais do Departamento de Cultura. Pôr isso tudo em pratos limpos exigiria horas e horas de conversa, ou então escrever a história da discoteca municipal no dia em que me desse na cuca.

O Luiz Saia foi para a Missão com a função de gravar, e o Braunwieser<sup>17</sup>, dar o apoio musical, orientar nas gravações, se está bom, se está ruim. Depois, se possível, fazer um estudo.

Em tudo se encontra a figura do dr. Francisco Prestes Maia<sup>18</sup>. Que

*17 Martin Braunwieser, instrumentista, professor e regente de corais austríaco (1901-1991), viveu na cidade de São Paulo a partir de agosto de 1928. Figura de destaque no cenário musical brasileiro, colaborou decisivamente para a elevação cultural da sociedade paulista.*

*18 Francisco Prestes Maia, engenheiro paulista (1896-1965), foi nomeado prefeito da capital de 1938 a 1945 e de 1961 a 1965. É autor de obras como a biblioteca municipal, a galeria Prestes Maia,*

Deus o tenha, não sei se Deus já tem o Prestes Maia. Um exemplo do interesse por cultura geral do Prestes Maia, que era essencial e unicamente engenheiro e mandava às favas todo e qualquer outro aspecto de cultura. Na primeira visita depois que assumiu a Prefeitura, ele rodou a discoteca inteira, andou para cá, andou pra lá mudo, mudo como um sapo. Não disse nada. Quando passou por onde tínhamos um armário lindo, não sei por que, mas acabamos ficando com um armário de cristal antigo do Teatro Municipal, ele parou na frente do armário, olhou e comentou com um do séquito. *Boa mesa, não?* Era a mesa para leitura, que eu fiz longa de propósito porque não tinha espaço para mesinhas. *Boa mesa para desenho, não? Por que você não manda buscar isso para o departamento de arte?* Foi a única coisa que o Prestes Maia disse na visita. Na saída, olhando para o armário pela segunda vez, disse: *Por que vocês não jogam fora essas bugigangas, heim?* Não preciso contar mais nada sobre o prefeito, para a posteridade não precisa mais nada, basta isso pra saber a mentalidade bitolada do Prestes Maia.

24

A partir daí, dificultou o programa da discoteca, tudo era complicado, tudo era trabalhoso. A gente vivia de trabalhar muito em casa, fazer as coisas de graça pra discoteca. Por exemplo, eu escrevi uma série de cinco livros, mais a série registros, dois livrões: *Melodias Registradas por Meios não Mecânicos* e *Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal*. Além da instituição, o curso de folclore e as monografias premiadas e editadas também, um trabalho de documentação folclórica, foi todo suspenso. Desde que saí da discoteca que eu não escuto mais nada, a partir de 1968 morreu, morreram tantas coisas, morreram concertos, morreram pesquisas. Um país como o Brasil, um emaranhado, vem gente de toda parte, é preciso que a gente saiba qual é o caldo que está sendo mexido nessa história. Daí a necessidade de conhecer o povo no seu trabalho, no seu lazer. Os cantos de trabalho são importantíssimos; tem o canto de lazer, que é a dança, o canto de trabalho, o canto religioso, candomblés, uma fonte rica. Pena que tudo isso tenha sido abandonado.

Acho que esse método ainda prevaleceria hoje. O processo de documentação é fixo, não tenho nenhum adendo. Você pode fazer a análise ou técnica musical; a poética se limitou a isso, mas a base é

---

*importantes viadutos, avenidas, criando, na segunda gestão, uma rede de bibliotecas e parques infantis na periferia.*

exposição de material, quem colheu, onde colheu, como colheu e a que se destina, o objeto descrito, fotografado e filmado, se possível. A coleção de fotografias da discoteca é esplêndida.

Os filmes feitos das Missões correspondem aos discos que estão na discoteca. Está tudo lá, e o que não há em disco, tem nessas fitas. Tem um filme de Mogi das Cruzes, em 35 mm, uma congada de Mogi que nós trouxemos para cá e gravamos em fita. Tem um outro que eu mesma fiz em Minas quando fiz os cateretês. Filmei esse cateretê que está descrito aí, tem o filminho de 16 mm também, o primeiro filme documentário de folclore feito por mim. Está ligado a essa monografia e ao curso da Dina Lévi-Strauss.

O Saia filmou muito no Nordeste, mas em relação a discos, 198 discos, tudo original. Estão todos documentados nesses cinco volumes. Foi feito o seguinte: todo mundo queria passar a gravação em acetato para disco comum de 12 polegadas. Conseguimos fazer vários, e estão na discoteca. Os acetatos estão lá também, gravados como prova de que aquilo foi feito como mandava o figurino, mas não chegaram a ser feitos todos, tem 198 acetatos, mas não tem 198 discos<sup>19</sup>, tem um pouco menos, pois tivemos que parar com tudo. Eu estava fazendo quando o seu Prestes acabou com a alegria! Existem documentações e anotações para serem feitas, as cadernetas de colheita, que estão na discoteca. Você conhece a piada do cidadão que tinha a letra tão ruim, tão ruim, que enquanto ele escrevia, ele e Deus liam, depois que ele parava de escrever, nem Deus lia. Eu sou perita em decifrar letra ruim.

25

## **:: Prefeito Fábio Prado**

Antes do Prestes Maia, o prefeito foi Fábio Prado, que permitiu a viagem da Missão. Foi o melhor prefeito de São Paulo, um homem de sociedade, de idéias arejadas. Ele convidou o Mário e me nomeou. Inteligente, interessava-se por tudo. Se tínhamos algum projeto, alguma coisa séria da cultura, o Fábio aprovava, dava o dinheiro, mas depois do Prestes Maia...

---

*19 Os 1299 fonogramas originais, um total de 33 horas de gravação, foram digitalizados e recuperados pela Discoteca Oneyda Alvarenga em 2002, com o patrocínio da Fundação Vitae. Em agosto de 2006, parte dessa antologia, cerca de 7 horas de duração e 279 faixas correspondentes a 293 fonogramas, foram lançados numa coleção de 6 CDs em parceria CCSP-SESC/SP.*

*Música Brasileira*, que escrevi, é a tradução castelhana do meu livro *Música Popular Brasileira*. É de 1930, com redação de 1942 ou 1944. Foi de encomenda, depois os italianos se interessaram e editou-se também em italiano.

Está para sair a reedição de meu livro pela Duas Cidades. Fiz poucas correções de grafia e informes que precisavam de um tostãozinho a mais de esclarecimentos, não foi revisão. Estou me guardando para uma terceira edição, que será revista e ampliada.

Em música, naquela fase, surgiu muita gente importante, como o Camargo Guarnieri, também os corpos estáveis, criação do Mário: o Quarteto e o Quinteto Municipal, que se chamava Quarteto Haydn, nome muito expressivo, muito valioso, a Orquestra Sinfônica, o Quarteto Haydn com um contrabaixo anexado, o Trio Haydn, o Coral Paulistano, o Coral Popular, um coral de analfabetos musicais. Braunwieser regia também o Coral Popular. E o Madrigal! Eles acabaram com o Madrigal! O Corpo de Baile foi criação do Francisco Passos. Que eu me lembre, foi a única coisa que ele criou, nos anos quarenta.

26

## **:: Música popular urbana**

Não chegaram sequer a mexer com a música popular urbana, não houve tempo, mas havia interesse. Havia uma coleção de música popular brasileira esplêndida. A cada leva que saía, as casas de discos mandavam para eu escolher o que interessava ao estudo da música brasileira. A coleção é excelente, tem obras-primas, por exemplo, cinco discos gravados pela Elsie Houston<sup>20</sup>, a maior intérprete de música folclórica do Brasil. Dizem que seus discos foram roubados, não tem mais nenhum. E a Elsie morreu, quer dizer, adeus.

Olha, vamos encerrar, assim não acabaremos nunca esta entrevista. Vamos voltar a fita, eu quero escutar a minha voz.

---

<sup>20</sup> Elsie Houston (1902-1943), soprano carioca. Estudou com Stella Parodi. Em 1923, estudou na Alemanha com Lilli Lehmann. Foi casada com o poeta francês Benjamin Péret. Em 1922, conheceu Luciano Gallet, e passou a interessar-se pelas canções folclóricas harmonizadas, de quem gravou diversas composições. Morreu em Nova York.



*Camargo Guarnieri sendo entrevistado por pesquisadores da Equipe Técnica de Pesquisas de Música do IDART em comemoração aos 70 anos do compositor; realizada em seu estúdio em 23/09/77. Fotógrafo: Marcos Aidar*

# Camargo Guarnieri

Mozart Camargo Guarnieri - pianista, regente e compositor, nasceu em 1º de fevereiro de 1907 em Tietê, SP. Estudou Piano em São Paulo com Virgínio Dias, Sá Pereira e Ernani Braga. Mais tarde foi aluno de Composição do Maestro Lamberto Baldi. Quando começou a compor já estava formado um espírito nacionalista, que fora acentuado por Villa-Lobos e firmado com a Semana de Arte Moderna de 1922. Estudou na Europa com Ruhlmann e Ch. Koechlin, regressou ao Brasil com o início da II Guerra Mundial. Criou e dirigiu o Coral Paulistano, regente oficial da Orquestra Sinfônica Municipal, membro fundador da Academia Brasileira de Música. Foi professor do Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiânia e da Faculdade de Artes da Universidade de Uberlândia. Atuou como regente titular e diretor artístico da OSUSP desde sua instalação. Camargo Guarnieri é um dos maiores compositores brasileiros deste século. Faleceu em 13 de Janeiro de 1993 e deixou uma obra composta por cerca de 680 títulos, onde predominam as composições para piano e canto e piano.

28

Responsável pela formação de grande parte dos jovens compositores do País. O único que manteve um curso de Composição, com o intuito de formar artistas conscientes da problemática da música no Brasil quanto à estética, às formas, à linguagem e aos meios de realização.



*Osvaldo Lacerda, Eudóxia de Barros e Camargo Guarnieri. Década de 60.  
Reprodução da foto original feita por K.K. Alcover em 10 de abril de 1994.*



*Camargo Guarnieri diante do público, agradecendo, junto a Orquestra Sinfônica da USP. Anfiteatro Camargo Guarnieri. 27 de maio de 1977. Fotógrafo: Marcos Aídar*



*Camargo Guarnieri entre a violinista Maria Vischnia e Ricardo Othake, diretor do Centro Cultural na época, em entrevista no IDART – Casa das Retortas. 28 de janeiro de 1982. Fotógrafo: Mário Virgílio Castelo Silva.*

Entrevista realizada na Casa das Retortas, sede do IDART - Departamento de Informação e Documentação Artísticas, no dia 28 de janeiro de 1982.

## **:: A infância em Tietê**

Sou filho de gente pobre, meu pai, siciliano, barbeiro, pobre e flautista, três defeitos capitais. Minha infância foi muito difícil, eu nem pude terminar o grupo escolar, saí no segundo ano para ajudar meu pai na barbearia. Comecei a estudar música aos sete anos sem grande interesse, tanto que meu pai resolveu arranjar um professor para me ensinar teoria. Não ia às aulas, ficava brincando no jardim em frente à casa do meu professor Benedito Flora, que tocava requinta. Diante dessa situação, meu pai resolveu que eu estudaria com ele mesmo. Essa resolução foi tremenda, pois ele não tinha paciência, e eu sofri um bocado. Músico nato, aprendeu a tocar flauta, piano e contrabaixo sozinho, sem nunca ter tido um professor. Até os dez anos, foi uma luta, e mesmo assim eu conseguia tocar regularmente piano, tanto que tocava em bailes na cidade e também nas fazendas para ganhar. Minhas irmãs tinham amigas que freqüentavam nossa casa. Um dia, entrando na sala onde elas estavam, vi uma linda morena. Naquele momento, senti uns arrepios e percebi que havia descoberto a mulher. Escrevi para ela a minha primeira composição, uma valsa. Meu pai ficou danado, não acreditava que eu tivesse pendor para composição. Ele queria que eu fosse pianista. Apesar das implicâncias dele, continuei escrevendo escondido. Para que eu pudesse realizar o meu sonho, tivemos que mudar para São Paulo em 1924. Na capital, a vida foi mais difícil, ser barbeiro já não dava mais, pois eu tinha verdadeiro horror àquela profissão. Tocava na Casa di Franco, lendo música para as pessoas que queriam ouvir antes de comprar. Nessa ocasião, comecei a estudar piano, primeiro com Ernani Braga<sup>1</sup>, depois com Antonio Sá Pereira<sup>2</sup>. Os dois mestres foram extraordinários, nem me cobravam as aulas.

1 *Ernani Braga (1898-1948), pianista e compositor carioca.*

2 *Antonio Sá Pereira, pianista e professor de música baiano, orientador do primeiro curso de iniciação musical no Conservatório Brasileiro de Música (CBM) do Rio de Janeiro em 1937.*

## **:: Aluno de Mário de Andrade**

Em 1926, comecei a estudar composição com o maestro Lamberto Baldi<sup>3</sup>, músico de genial talento. Mais tarde, ele e o Mário de Andrade<sup>4</sup> resolveram cuidar da minha formação cultural. Os dois mestres foram meus pais espirituais, jamais os esquecerei, pois deles recebi todo o apoio e a ajuda incondicional de que necessitava. O comportamento deles em relação a mim era mais paternal, não de professor para aluno; um cuidava da minha cultura geral, orientando e emprestando livros, aconselhando em tudo; o outro cuidava da parte musical, dando elementos para que minha técnica se desenvolvesse cada vez mais.

Não tive propriamente fases no meu desenvolvimento como compositor. O que aconteceu foi que, à medida que o tempo passava, minha música se tornava cada vez mais enriquecida, adquirindo características específicas. Incorporei à minha sensibilidade tudo que interessava a mim como compositor: a liberdade formal que tomou conta da Europa, a harmonia e o contraponto, guardando comigo essa conquista.

Na arte de compor não existe um rumo determinado comum a todos. Cada qual segue a orientação que melhor lhe convém, de acordo com sua sensibilidade e tendências naturais. No curso de composição que processo, em primeiro lugar procuro oferecer um treinamento para que todos possam, através da técnica, expressar sua mensagem musical, mesmo porque sem ela ninguém consegue se exteriorizar. Além do esforço, procuro interessar os alunos na obra de outros compositores que estão em foco no mundo da música e tidos como artistas de reconhecido valor. Não hesito em mostrar aos meus alunos todas as tendências, sejam elas dodecafônicas, serialistas ou vanguardistas. Se forem compositores de verdade, encontrarão o caminho da música.

---

*3 Lamberto Baldi (1895-1979), maestro italiano, foi orientador artístico da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) nos anos 49, 50 e 51, tendo regido mais de 40 concertos, proporcionando uma total renovação do repertório, dando enfoque à música do século XX.*

*4 Mário de Andrade (1893-1945), poeta, romancista, crítico de arte, folclorista, musicólogo e ensaísta paulistano, representante fundamental do modernismo.*

## :: Sobrevivência econômica

É quase impossível para um artista, seja ele compositor ou intérprete, viver da sua própria arte no Brasil. As condições são as piores possíveis. Começa que aqui não se conseguiu resolver o problema dos direitos autorais, ninguém sabe onde está o dinheiro da arrecadação, de vez em quando recebo uns mínguos cruzeiros. Direito autoral na nossa terra é simplesmente um escândalo, um caso de polícia. De um modo geral, as novas gerações pensam que sem o estudo de composição vão conseguir sucesso e dinheiro. Puro engano. Para compor a sério é preciso suar a camisa, estudar desesperadamente, como tenho feito ao longo de toda a minha longa vida. O que há, na verdade, é falta de criatividade. Ninguém, com raras exceções, quer estudar contraponto, fuga, etc. Logo nas primeiras dificuldades, deixam o estudo e vão procurar pseudoprofessores que ensinem essas tendências e essas matérias pelo método de pílulas, e o resultado é isso que está aí, escrevem coisas que poderiam ser tudo, menos música.

34

Eu não acredito que alguém vá estudar composição pensando em ganhar dinheiro como compositor. O sujeito vai estudar porque sente necessidade de se realizar, ser artista. Tenho tido muitos alunos de composição de grande talento, mas atualmente eu reduzi a quatro. Estou cansado, não quero mais lecionar; só eu fico fazendo força no Brasil porque ninguém se incomoda, portanto é um problema que já não existe em mim. Em todo caso, estudaram comigo Marlos Nobre<sup>5</sup>, Escalante<sup>6</sup>, Almeida Prado<sup>7</sup>, Sérgio Vasconcelos<sup>8</sup>, Lina Pires de Campos<sup>9</sup>, Adelaide Pereira da Silva<sup>10</sup>, Aylton Escobar<sup>11</sup>, Osvaldo Lacerda<sup>12</sup>. Procurei sempre fornecer técnica e meios para eles se realizarem. Estudam comigo contraponto, fuga, orquestração,

5 Marlos Nobre (1939), pianista, regente e compositor pernambucano.

6 Eduardo Escalante (1937), professor, compositor e regente argentino.

7 José Antônio de Almeida Prado (1943), pianista, professor e compositor santista.

8 Sérgio de Vasconcelos-Corrêa (1934), compositor, pianista, regente e professor paulistano.

9 Lina Pires de Campos (1918-2003), pianista e compositora paulistana.

10 Adelaide Pereira da Silva, compositora, pianista, folclorista e pedagoga paulista da cidade de Rio Claro.

11 Aylton Escobar (1943), compositor e regente paulistano.

12 Osvaldo Lacerda (1927), professor, pianista e compositor paulistano.

instrumentação. Depois do contraponto, fazem as invenções, fazem fuga. Quanto à parte estética, eu deixo à vontade. Quando me fazem perguntas eu respondo, não imponho nada. Nenhum aluno sofre influência minha como compositor porque eu não interiro. Se o aluno traz um trabalho de composição para eu examinar, mostro o que está ruim para ele mesmo corrigir.

## **:: Linguagem ultrapassada**

Eu acho que o artista não pode estar para trás, é preciso estar para frente. Fazer música à la Chopin<sup>13</sup> ou à la Bach<sup>14</sup> não interessa, cada um deve ter a sua linguagem própria.

Em relação à linguagem atual, de hoje, depende do artista; se ele é brasileiro, acho que deveria se interessar pelo que é nacional, fazer uma arte que, quando ouvida no Japão, percebam que não é japonesa. Aqui é outro país.

A formação estético-musical com Mário de Andrade me permitiu visualizar valores culturais no sentido universal. O amplo legado de conhecimento das artes, especialmente música e literatura, tornou-me mais sensível ao belo e me despertou acuidade estética até então apenas instintiva. Quanto à estética musical, fui aquinhado com aulas de orientação bibliográfica que muito me ajudaram. Mário não expunha sua opinião como se fosse um *magister dixit*, antes ele consultava o que dizia, fazia correções, se necessário, e ampliava conceitos, me orientava nas leituras novas. Aliás, emprestava e dava-me livros. É claro que sua influência foi muito grande. Durante anos, às quartas-feiras, eu jantava na casa dele, à rua Lopes Chaves. A partir de 1930, fui me desligando para buscar uma manifestação musical própria. Penso que o caráter pessoal da minha obra evidencia-se desde as primeiras composições.

Em 1930, o primeiro método moderno de composição me chegou às

---

13 *Frédéric Chopin (1810-1849), pianista e compositor polonês, deixou importante obra para piano.*

14 *Johann Sebastian Bach (1685-1750), pianista e organista alemão, um dos maiores e mais influentes compositores da história da música.*

mãos, e depois o Hindemith<sup>15</sup> e mais tarde o Schönberg<sup>16</sup>, então fiquei enamorado do atonalismo. Tanto que a minha terceira sonata é um tanto atonal; eu tenho diversas obras, canções dessa época que são atonais. Depois, eu vi que para minha sensibilidade não estava bem, não era o caminho que eu devia seguir; procurei, então, ir me desligando das coisas que podiam atrapalhar em relação ao caráter nacional da obra.

É muito difícil dizer o que é nacional e o que não é nacional. É muito difícil. Muitas vezes, fico pensando por que *Casinha Pequenininha* é nacional. Será uma reflexão melódica, será predominância do ritmo sincopado... tem qualquer coisa de misterioso que a gente sente que é, depois sente que não é porque falar em palavras é muito difícil.

Durante toda minha vida, tive e tenho um amigo que nunca me diz não. Chama-se subconsciência. Quando vou dormir, deixo todos os meus problemas na cabeça, e de manhã cedo, ela já resolveu. Não me cobra nada, é uma delícia (risos). Tudo é assim, seja na instrumentação e mesmo no trabalho de composição. A gente vai escrevendo, e chega um momento em que aquilo que está escrito não convém, não diz bem à sensibilidade da gente. Mas eu deixo, e de manhã cedo, ela resolveu o problema.

36

## **::0 modernismo e o nacionalismo musical**

Basta lembrar que o modernismo foi um movimento internacional, portanto exógeno, que chegou ao Brasil através de nossos artistas, quase todos com formação cultural estrangeira. Foram relações múltiplas, pois abrangeram música, artes plásticas, literatura, educação, filosofia, etc. Lembremos alguns nomes: Brecheret<sup>17</sup>, Manuel Bandeira<sup>18</sup>, Anita Malfatti<sup>19</sup>,

15 Paul Hindemith (1895-1963), compositor, violista, maestro e professor alemão.

16 Arnold Schönberg (1874-1951), compositor austríaco, mestre da história da música e criador do dodecafonismo.

17 Victor Brecheret (1894-1955), escultor ítalo-brasileiro considerado um dos mais importantes do país, introduziu o modernismo na escultura brasileira.

18 Manuel Bandeira (1886-1968), poeta, escritor, crítico literário e de arte, professor e tradutor pernambucano, faz parte da geração de 22.

19 Anita Malfatti (1889-1964), artista plástica paulistana, primeira artista brasileira a aderir ao modernismo, participou da Semana de Arte Moderna de 1922.

Portinari<sup>20</sup>, Tarsila<sup>21</sup>, Oswald de Andrade<sup>22</sup>, Villa-Lobos<sup>23</sup>, Graça Aranha<sup>24</sup>. A necessidade de expressões artísticas próprias de cada um deu origem ao nacionalismo musical também. Eu não tive formação cultural em curso regular, sou autodidata em que quase tudo, embora tenha estudado durante dois anos no colégio São Bento e na Faculdade de Filosofia; aí dediquei-me ao estudo da história da filosofia, da lógica e da estética.

O Mário de Andrade me orientou estética e culturalmente, fazendo comigo o que não fazia com ninguém. No seu escritório, em todas as estantes estava escrito: "Livro não se empresta", e ele me emprestou, ele me orientou. Desde os literatos poetas do século XVII, ele ia me emprestando todos e muitas vezes discutia coisas que eu não tinha entendido, ele me explicava. Chegou um momento em que eu tive uma dúvida tremenda sobre a existência de Deus. Isso começou a me atormentar, e ele me disse para freqüentar um curso de filosofia no São Bento. Para me inscrever, a primeira dificuldade que encontrei foi não ter diploma nenhum. O reitor conversou comigo umas duas horas, e eu lhe disse que era um homem sem diploma, mas freqüentei o curso. No decorrer do tempo, percebi que no fundo eu não podia ser ateu. Eu sou um homem, eu acredito na existência de Deus, acho muito bom quando os outros não acreditam porque eu acredito, isso me satisfaz. Foi esse lado que esclareceu uma porção de coisas e fez se refletir na música.

A criação musical e a crença estão mais ou menos juntas. Eu seria incapaz de fazer qualquer coisa não acreditando em nada porque não é possível que do nada venha algo.

Villa-Lobos foi um compositor genial. Ele tinha absoluta confiança no seu poder criador. Na realidade, toda a obra inicial de Villa-Lobos

---

*20 Cândido Portinari (1903-1962), pintor paulista, produziu quase cinco mil obras, de pequenos esboços a gigantescos murais.*

*21 Tarsila do Amaral (1886-1973), artista plástica paulista, a pintora mais representativa da primeira fase do movimento modernista brasileiro.*

*22 Oswald de Andrade (1890-1954), escritor, ensaísta e dramaturgo paulistano, um dos promotores da Semana de Arte Moderna de 1922.*

*23 Heitor Villa-Lobos (1887-1959), compositor carioca, compôs cerca de mil obras, reformulou o conceito de nacionalismo musical, tornando-se seu maior expoente.*

*24 Graça Aranha (1868-1931), escritor e diplomata maranhense, imortal da Academia Brasileira de Letras, participou da Semana de Arte Moderna de 22.*

sofreu influência da música francesa. Mais tarde, depois das viagens que fez à França, começou a usar elementos do nosso folclore que foram se diluindo em suas obras, haja vista as bachianas, os choros, etc. Em toda a minha obra, que ultrapassa 600 peças, usei três ou quatro vezes elementos folclóricos diretamente. Existe, na minha música, um elemento nacional: o substrato da alma brasileira.

O folclore é a alma do povo, a maneira como o povo canta, não o povo da cidade, mas o caipira lá do fundo do mato, que nunca viu rádio ou televisão. Eu nasci no interior e tive a sensação do que é folclore. Aliás, folclore quer dizer isto mesmo, a linguagem do povo.

## **:: Música popular urbana**

No Brasil, o processo da música popular é muito engraçado porque ela passa por diversas fases. Tem o compositor que canta com caixa de fósforo. Depois que ele acertou bem a melodia, ele vai procurar um poeta, que coloca a letra em cima da melodia. Depois, ele procura um pianista para escrever o que o poeta fez. Depois que o pianista escreveu, ele leva para um sujeito instrumentar. Isso chama-se parceria. No fundo, a música passou por uma elaboração. Nos Estados Unidos, é completamente diferente. Os músicos que escrevem música popular são pessoas cultas. Aqui, o Vandré<sup>25</sup> escreveu *Disparada*, Milton Nascimento<sup>26</sup> escreveu um grande sucesso, *Travessia*, que deveriam servir de exemplo para os compositores de música popular, duas obras-primas da música brasileira. Uma beleza, não só a linha melódica como a maneira como foi instrumentada, como foi concebida. O Milton Nascimento foi para os Estados Unidos e voltou fazendo música americana. Influência de jazz, elementos que não têm nada a ver conosco estão dentro da música. Mesmo sob o ponto de vista harmônico, prefiro alguém que escreva tonalmente a empregar acorde de duodécima, trigésimo. O Milton Nascimento deve ter aprendido de ouvido porque ele não sabe música. É um brasileiro usando roupa chinesa. Eu uso roupa brasileira, tem que tentar se vestir à brasileira, esse é o sentido.

*25 Geraldo Vandré (1935), cantor e compositor paraibano perseguido pelo AI-5, exilou-se no Chile em 1968. Vive em São Paulo.*

*26 Milton Nascimento (1942), cantor e compositor carioca reconhecido nacional e internacionalmente como um dos maiores cantores da MPB.*

## **:: Estudo de composição**

Músicos de música popular estudam composição com quem? Aí é que está. Tem um sujeito que tomou duas ou três aulas comigo. Isso não é estudar, sem contato. O sujeito passa a ser aluno do professor depois de dois ou três anos de convivência, de ligação, daí sim, começa a entrar. Antes, é bobagem. Está cheio de gente que diz que é meu aluno, mas eu nem sei quem é. Outro dia, fui à Casa Ricordi, e me mostraram uma relação: “Estudou com Camargo Guarnieri”. Não conheço o sujeito, não sei se é branco, preto, chinês...

O Tom Jobim não faz um trabalho nacional. O que eu ouvi dele é puramente americano. A harmonia e os acordes que o Tom e o Milton usam, no Brasil não se usam, quer dizer, agora já estão usando os acordes de nona em movimento descendente, acordes de trigésima, de undécima. Nos Estados Unidos, a coisa é harmoniosa, é lógica porque quem fez é um sujeito que sabe, ele pensou e fez. Aqui, é por acaso, é de orelha, então não funciona, essa é a razão.

A síncopa é muito marcante na música do Brasil, da África e dos Estados Unidos. Na síncopa brasileira, a prolongação é na colcheia.

39

## **:: Semana de 22 e nacionalismo**

A Semana de 22 teve peso tanto no desenvolvimento da música erudita no Brasil como no reforço das manifestações nacionalistas: música, pintura, poesia, literatura e escultura. O modernismo foi libertação, despojamento das tradições. O nacionalismo foi o interesse de auscultar o que havia dentro de cada brasileiro. Não há ligação entre os dois, são coisas diferentes; o nacionalismo surgiu depois do modernismo.

Mário de Andrade foi o único músico que falou na Semana de 22. Muitas pessoas pensam que eu fiz parte de 22. Na época, eu tinha 15 anos, estava em Tietê escrevendo as minhas valsas.

## **:: Escola nacionalista musical**

A principal razão está em preservar nossas raízes étnicas, guardar aquilo que é essencial, que nós chamamos de brasileiro, que nós sentimos como brasileiro.

Particpei do I Congresso Afro-Brasileiro como representante do departamento de cultura. Fui para colher temas do folclore africano, e em 15 dias, havia recolhido mais de 400. Na ocasião, verifiquei as diferenças radicais entre o candomblé bantu, gueto e o candomblé que eles chamam lã de Nagô. Esse é puramente brasileiro, já é uma deformação. De uma mistura dos outros temas folclóricos é que nasceu esse candomblé. Estive com Jorge Amado<sup>27</sup>, com Couto Ferraz<sup>28</sup> e o grupo da Bahia que foi para lá, fiz diversos apontamentos sobre como se processava o desenvolvimento do candomblé, da cerimônia. Fui colher o bumba-meu-boi em Estância, perto de Salinas, com o Jorge Amado. O Edison Carneiro<sup>29</sup> também participou. Os literatos estavam mais juntos, eu fiquei meio de lado, era o único músico. O Mário queria que eu trouxesse a documentação sobre o folclore bantu, os candomblés, e foi isso que eu fiz.

Só três ou quatro vezes eu usei diretamente o tema do folclore como o Villa-Lobos faz: pega um tema popular, harmoniza e põe o nome dele. Eu não fiz isso na 3ª *Sinfonia*, eu usei o tema do *U-sani-na* que o Roquette-Pinto<sup>30</sup> colheu, e também usei outro tema *Viagens em Terras do Brasil*. Está citado lá. O resto é observação, é estudo. E amor, sobretudo.

O desinteresse da população brasileira pela música produzida por seus compositores eruditos é primeiramente devido à falta de criatividade. O fato de o indivíduo querer estudar composição é meio caminho; se ele tem condições de criar é outra coisa. Com o desenvolvimento da música dodecafônica serialista, música de vanguarda, não se precisa saber muito para escrever, é puramente matemática. A prova é que o compositor se surpreende quando ouve pela primeira vez porque ele não esperava que fosse daquele jeito, o que não acontece comigo. Quando escrevo um trabalho, eu sinto antes, estou escrevendo e estou sentindo como é a música. São atitudes completamente diferentes.

A gente só pode gostar de música ouvindo porque música é arte, não

27 Jorge Amado (1912-2001), baiano, é um dos mais famosos e traduzidos escritores brasileiros de todos os tempos.

28 Aydano do Couto Ferraz, jornalista, escritor e poeta baiano.

29 Edison de Souza Carneiro (1912-1972), escritor baiano especializado em temas afro-brasileiros.

30 Edgar Roquette-Pinto (1884-1954), médico, antropólogo, poeta e professor. Conhecido como "o pai do rádio", dedicou a vida à radiodifusão, tanto do ponto de vista técnico quanto da programação radiofônica.

é conceitual, é emocional, não quer dizer nada como palavra. Além disso, no rádio só toca música americana o dia inteiro, assim o sujeito acaba ficando dentro daquilo. Já para ouvir música erudita é preciso uma atitude diferente, é preciso estar escutando. No Brasil, ninguém se preocupa em fazer propaganda de música brasileira, os próprios solistas não tocam. O único compositor que executam é Villa-Lobos.

Eu sempre digo: ou o artista se coloca a serviço da arte ou coloca a arte a serviço dele, da vaidade pessoal. Se uma peça faz sucesso, só se ouve aquilo. Ele não está pensando em fazer propaganda, em mostrar o que se faz. Ele quer fazer sucesso. A razão é essa.

## **:: Viver de música**

Se eu fosse pensar em viver de música, teria morrido de fome há muitos anos (risos). Imagine que agora a Funarte publicou dois discos meus. Há dois anos, recebi uma carta da Funarte pedindo licença para publicar os discos, me oferecendo 18 mil cruzeiros para a primeira tiragem. Concordei. Não tive resposta, mas o disco foi impresso, está na terceira tiragem, e até hoje não recebi um tostão. Fui comprar o disco, custa Cr\$ 520,00. Não sei pra onde vai o dinheiro. A razão é essa. A SBAT, no começo do ano passado, me telefonou dizendo que eu tinha que receber um cheque. Entendi a moça dizer Cr\$ 24.000,00, valia a pena eu tomar um táxi, mas eram Cr\$ 240,00. Endossei o cheque e entreguei a ela: *Compre flores pra você.*

Vivo de música em geral, leciono em duas universidades. Recebo direito autoral do exterior, mas também é pouco, não dá pra viver.

Lutei durante muitos anos, agora estou em outro caminho, não luto mais, agora é esperar a morte chegar. Na realidade, a gente está sempre morrendo, todo dia a gente morre, perde uma coisa, perde outra, vai perdendo, no fim vem a última que a gente perde, que é a vida, aí acabou. Eu estou no finzinho, não quero me aborrecer mais.

Nunca vou a essas reuniões que fazem em Brasília porque eles ficam discutindo sempre os mesmos problemas, no ano que vem é tudo igual, não resolve nada.

## **:: Evolução da música erudita brasileira**

Depois da minha carta aberta, resolvi tomar uma atitude. Amigos íntimos, que eu achava estarem do meu lado, ficaram todos contra, e eu acabei sozinho. O tempo foi passando, e eu vejo com grande surpresa que o próprio Koellreutter<sup>31</sup> está a favor da minha carta. Como se explica? Ele negou a carta, que vinha a favor da música brasileira, contra o serialismo, o dodecafonismo, que eu achava uma atitude cerebral do compositor. Agora ele está dizendo a mesma coisa que eu. O que tem acontecido na minha música é que eu não tenho vergonha de dizer que, se eu ouço uma coisa de um compositor dodecafônico e se tem um efeito bonito de que eu gosto, eu aproveito esse efeito, ele fica incorporado em mim. Em relação à melodia, ela está se desenvolvendo muito. Se você ouvir uma música que eu escrevi em 1928 e ouvir hoje, há uma diferença, mas sempre está presente alguém. E esse alguém sou eu.

42 Quando um aluno vai me procurar para estudar composição, a primeira coisa que eu vejo é se ele tem condições: ritmo, ouvido, e peço que me mostre algum trabalho. Então, vejo se há possibilidade, se o terreno é fértil.

Eu acho que no Brasil a escola nacionalista de música não existiu. Eu comecei a ensinar. Como eu recebi muita ajuda de dois indivíduos, me senti na obrigação de ajudar. Todas as vezes que um aluno tem talento mas não pode pagar, eu não cobro. Eu sempre ensinei mais gente de graça, por isso nunca ganhei nada. Se o aluno não pode pagar mil cruzeiros por 50 aulas, ele paga cem, não faço questão. Minha preocupação é fornecer possibilidades. Todo indivíduo deve se exteriorizar, e essa exteriorização deve ter um fundo que é dele, a personalidade dele. A personalidade se forma no decorrer do tempo com a cultura.

O Koellreutter, querendo defender o atonalismo, criou essa imagem da música nacionalista que estava ligada à discussão sobre a vanguarda. Entretanto, em 1933, eu já vivia manuseando obras de Hindemith, de Schönberg, e senti que ele estava trazendo um caminho errado. Existe um livro, uma biografia de Schönberg, com prefácio do Mário. O prefácio é melhor que o livro, é uma obra-prima. O Mário de Andrade defende exatamente o lado nacionalista que estava sendo combatido. Quando

*31 Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), professor e compositor alemão.*

eu ia, às quartas-feiras à casa do Mário, ia também o Fernando Mendes de Almeida<sup>32</sup>. A gente discutia de tudo. Eu nunca senti no Mário uma tendência ferrenha para a música atonal. Quando, em 1933, eu mostrei a *Sonata* para o Mário, no conservatório, na sala dos professores, a música não tinha indicações, dinâmica nenhuma, só tinha notas. Ele disse que iria levar para ver. Na minha opinião, a música é uma arte dinâmica, ela vive exatamente desses planos diferentes de dinâmica. Depois, ele escreveu uma carta tremenda, arrasando a minha sonata. Aliás, a revista da universidade publicou. Eu levei um susto, então procurei responder de acordo com o livro em que ele defende todas as formas poéticas modernas, que devem ser incorporadas de acordo com a sensibilidade do artista. Veio a segunda carta, mais violenta ainda, me chamando de burro. Quando ele escreveu a terceira carta foi que eu percebi. O segundo movimento da sonata começa com uma nona menor, ré-mi bemol, e essa nona menor se transforma em sétima mi bemol, ré, cuja indicação é pianíssimo. O Mário disse que eu usava dissonância pela dissonância e pelo prazer de irritar; está escrito na carta dele. Eu respondi: *Se você fosse músico, teria descoberto minhas intenções ocultas; não é como você está imaginando; por isso, quero muito bem a você, não escrevo mais*. Dez anos depois, a *Sonata* é executada no Rio de Janeiro. O Mário estava no concerto. Quando acabou, ele se virou pra mim e disse: *Que maravilha, que obra maravilhosa aquele segundo movimento, que ambiente, coisa celestial!* Eu disse: *É a sonata das cartas. Que sonata das cartas? As cartas em que você meteu o pau. Então, desdigo as cartas* (risos).

A música erudita brasileira está num campo perdido. No Brasil, existem duas correntes: uma, a dos compositores contentes, aqueles que escrevem música de acordo com sua sensibilidade, bem ou mal. E os impotentes, que preferem dar coices no piano, enfiar os garfos dentro do piano. Eu os divido assim. Parece que agora está acabando esse negócio.

A princípio, esse movimento de vanguarda me irritava. Hoje em dia, eu gosto porque estou sempre aprendendo coisas novas. Como não estou do lado deles, fico fazendo experiências, e de vez em quando surge alguma coisa. Eu aproveito, por que não? Não me irrita mais.

Sou o único professor de composição até agora porque Villa-Lobos

---

<sup>32</sup> Fernando Mendes de Almeida (1857-1921), advogado e jornalista maranhense, foi diretor do *Jornal do Brasil*.

nunca lecionou, Mignone nunca lecionou; no Rio de Janeiro, quem leciona é o Morellenbaum<sup>33</sup>, que não é compositor. É possível um sujeito que não é compositor ensinar composição? É a mesma coisa que engenheiro ensinar química, o médico-parteiro tocar trombone na orquestra, não tem sentido. Ninguém se prestou a ter uma escola de composição. Eu fui o único, e tenho até agora. Eu não sei como é que surgiu a escola nacionalista. Aliás, o livro do Vasco Mariz<sup>34</sup>, recentemente publicado, define três etapas: compositores que estão na fase pré-nacionalista, compositores que são nacionalistas e os pós-nacionalistas. Ele resolveu classificar assim.

O que interessa é que apareçam novos compositores que contribuam para que o Brasil seja um país que merece porque tem grandes poetas literários.

O Villa-Lobos se serviu do governo. Ele não era bobo, foi para a Europa diversas vezes às custas do governo, fez ele muito bem. Tinha dinheiro para dar concertos lá. Eu nunca consegui dar um concerto de obras minhas, a não ser nos Estados Unidos em 1952 porque patrocinado pela *Liga dos Compositores*.

Eu sempre fui muito rebelde, nunca fiz coisas por interesses pessoais, nunca, e sempre procurei me afastar de tudo que é político e do governo. Tanto que eu vivo completamente sozinho.

Ainda ontem, fui entrevistado pela TV Globo. Abri um armário que está cheio de música, e a moça perguntou: Está tudo impresso? Não, é tudo inédito. Por que o senhor não imprime? Eu não tenho dinheiro. Não vai ser impresso? Vão, no dia em que eu morrer eles vão imprimir, mas vai demorar muito porque eu não tenho vontade nenhuma de morrer, a vida é tão boa.

O único compositor realmente conhecido no exterior é Villa-Lobos porque a música é uma arte para ser ouvida, e para ser ouvida precisa de intérprete, sem intérprete ninguém ouve. O único compositor que é

33 Henrique Morellenbaum (1931), músico (violino, viola) regente e professor-doutor, polonês. Vive no Brasil desde os três anos de idade. A música nova e de compositores brasileiros tem merecido sua atenção especial. Em 1972, recebeu o Prêmio Villa-Lobos da Associação Paulista dos Críticos de Arte - APCA, como melhor regente do ano.

34 Vasco Mariz (1921), diplomata e musicólogo carioca. Principais publicações: *Três Musicólogos Brasileiros, Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 1983 *A Canção Brasileira, Nova Fronteira*, Rio de Janeiro, 1985; *Dicionário Biográfico Musical, Itatiaia / Vila Rica, Belo Horizonte -MG*, 1992; *História da Música no Brasil, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2000*.

tocado é Villa-Lobos, e todo mundo gosta dele. Minha *Sonatina* foi escrita em 1928, tem gente que ouve e diz que é moderna. Escrevi quando tinha 21 anos. Minha música também é bastante executada no exterior.

## :: Sua carta aberta

Se eu fosse escrever a carta aberta hoje, não seria tão violento como naquela época. Foi uma atitude de desafio, de repente eu dei um arranco e saiu tudo aquilo. Eu era contra o Koellreutter, contra o que ele estava fazendo, introduzindo a música atonal no Brasil entre a juventude. A prova é que todos eles deixaram de ser atonalistas. Santoro<sup>35</sup> não escreve mais, o Guerra-Peixe<sup>36</sup> não escreve mais atonalismo. O pessoal todo largou porque o atonalismo não é um meio para a gente se exteriorizar musicalmente. Eu fiquei surpreendido quando estive na Rússia, em março, convidado para assistir ao Festival Internacional de Música Contemporânea. Como na Rússia sempre houve esse movimento a favor do nacionalismo, Shostakovich<sup>37</sup> e Prokofieff<sup>38</sup> sofreram muito. O que eu vi foi, Penderecki<sup>39</sup> e Lutoslawski<sup>40</sup> fazendo música aleatória e outras porcarias que executaram antes que não tinha sentido. O único compositor de que gostei foi de um balé que eu vi fora dos concertos. As orquestras são coisas maravilhosas. Eu não escreveria a carta daquele jeito, seria um pouco mais dócil.

Os compositores têm necessidade de ouvir porque a gente aprende ouvindo. Por exemplo, na minha orquestra da USP, toco sempre uma obra de um aluno meu porque eu cansei de escrever para os compositores brasileiros pedindo música para orquestra de corda, mas não mandam, *35 Cláudio Santoro (1919-1989), compositor amazonense. Iniciou-se como compositor em 1938 e dois anos mais tarde escreveu sua primeira sinfonia. Foi um dos fundadores do Grupo Música Viva criado por Koellreutter com quem teve aulas de Composição e Análise Musical.*

*36 César Guerra-Peixe (1914-1993), compositor fluminense, é nome importante da música erudita brasileira.*

*37 Dmitri Shostakovich (1906-1975), compositor russo, trabalhou oficialmente para o regime comunista e foi um dos maiores sinfonistas do século XX.*

*38 Sergei Prokofieff (1891-1953), compositor russo. Sua música é contra a linha nacionalista russa.*

*39 Krzysztof Penderecki (1933), compositor polonês. Sua música se enquadra no período denominado classicismo pós-moderno.*

*40 Witold Lutoslawski (1913-1994), compositor polonês, fez uso do dodecafonismo e de técnicas aleatórias.*

então eu reclamo. Recebo cartas, telefonemas desaforados, dizendo que protejo meus alunos. Não, estou dando aula para eles através da orquestra, eles estão aprendendo.

Em Moscou, tem um editor só; eles vão imprimir a minha *Sonata* (para piano). Eu perguntei como era o processo porque aqui a gente dá a música para o editor, ele paga 5%, não diz quantas serão as tiragens e não paga nada. *Tenho uma comissão que vai examinar sua obra, tenho certeza de que ela vai ser impressa. O senhor vai receber uma carta com um contrato no qual vem escrito que nós vamos imprimir 10 mil exemplares, e o senhor já recebe o cheque adiantado da porcentagem dessa tiragem.*

Eu sempre disse e continuo dizendo: o mal da música no Brasil é que 90% dos músicos profissionais brasileiros detestam música, não vão a concertos, não procuram ouvir. Pior ainda: 95% dos professores não sabem música. O que adianta o aluno entrar no conservatório para estudar se o professor não está em condições de lecionar? Eu soube do caso de uma professora de piano em Brasília que pediu que o aluno comprasse *O Cravo bem Temperado*, de Bach, e ele queria saber o significado do título. Ela respondeu: *Pô, esse é o nome do livro.* Ele insistiu: *Eu conheço cravo que dá no rosto, cravo flor, cravo doce, cravo de ferrar cavalo, esse outro eu não conheço.*

Eu disse tudo que tinha para dizer: 90% dos músicos profissionais detestam música, e 95% dos professores não sabem música.

Achei formidável dar este depoimento. Fico com uma tensão horrível, até para ler fico tremendo. O meu fraco é este, o que vou fazer? Tenho dois fracos: mulher e ler.



Lina Pires de Campos. Foto de arquivo particular da compositora, cedida para a Equipe Técnica de Pesquisa de Música do Centro Cultural São Paulo.

# Lina Pires de Campos

Lina Pires de Campos, pianista e compositora, nasceu no dia 18 de junho de 1918 na cidade de São Paulo. Estudou piano com Ema Lubrano Franco e Leo Peracchi e matérias teóricas com Furio Franceschini, Caldeira Filho e Osvaldo Lacerda. A partir da década de 60, começou a dedicar-se à composição, estudando com Camargo Guarnieri. Em 1964, após ter atuado como pianista-assistente de Magdalena Tagliaferro, fundou sua própria escola de piano, formando, como professora, grandes nomes do teclado nacional. Teve suas obras publicadas pelas editoras Irmãos Vitale, Ricordi, Musicália e Cultura Musical, e seu catálogo de obras editado pelo Ministério das Relações Exteriores. Suas peças para flauta solo *Improvisação I, II e III* tornaram-se peças de confronto em universidades européias. Faleceu em abril de 2003.

Fervorosa discípula de Camargo Guarnieri, sua atividade como compositora, de linha nacionalista, fez com que se destacasse no meio artístico brasileiro. Teve sua obra executada e gravada pelos mais importantes intérpretes do país.



*Lina Pires de Campos cumprimentando o maestro Camargo Guarnieri após concerto inaugural da criação da Orquestra Sinfônica da USP. 19 de novembro de 1975*



*Lina Pires de Campos falando com o público no Centro Cultural São Paulo, Sala Jardel Filho. 17 de agosto de 1998. Fotógrafa: Sonia Parma*



*Pianista Caio Pagano e Lina Pires de Campos no Centro Cultural São Paulo, Sala Jardel Filho. 17 de agosto de 1998. Fotógrafa: Sonia Parma*

Entrevista realizada em sua residência em 23 de agosto de 2000

## **:: Início dos estudos**

A música surgiu em minha vida quando eu ainda era muito criança. Estou no meio musical desde que nasci; minha família trabalhou sempre com música. Sou da família Del Vecchio, fabricante de violão, violino, bandolim e cavaquinho. Minha vida artística, por assim dizer, não teve nem começo, pois fui criada em ambiente de muita música. Não conheço outra coisa senão música. Meus dois irmãos eram bem mais velhos, eu vim muito temporã, a diferença para o menor devia ser 15 anos. O mais velho, o Francisco, de quem eu gostava muito, me incentivou demais, ele era violinista. Entrei para o colégio de freiras Coração de Jesus, na Consolação. Meu irmão me levava a concertos, mesmo à noite, no Municipal, aonde as crianças não iam, mas eu estava em todos porque ele ia junto, ele conhecia porteiro, bilheteiro, diretor do teatro, e eles sabiam que eu sabia assistir a um concerto, que eu não era uma menina que ia lá para fazer barulho.

Meu primeiro contato com o piano foi com Atilio Bernardini<sup>1</sup>, professor italiano de vários instrumentos. Ele vivia na loja com meus irmãos, lecionava violino, bandolim e piano, que, inclusive, era o instrumento dele. Estudei alguns anos, adiantei bem, até acompanhava meu irmão, que tocava muito bem violino.

O Leo Peracchi<sup>2</sup>, além de grande mestre, é um amigo e profundo conhecedor de música. Era parente do Memore Peracchi<sup>3</sup>, então era um ambiente quase particular, eram estrangeiros, a maior parte italianos, muito dedicados, que trouxeram para o Brasil aquilo que faltava, não por incapacidade, mas por tempo de vivência, pois o brasileiro não tinha quase música erudita. Eu me lembro bem quando abriram o Conservatório

*1 Atilio Bernardini, professor de música e compositor, escreveu um método para violão; pioneiro do instrumento no Brasil.*

*2 Leo Peracchi (1911-1993), regente, arranjador, pianista, professor e compositor paulistano, manejava com extrema competência instrumentos de palheta, metais e cordas.*

*3 Memore Peracchi – contrabaixista italiano, pai de Leo Peracchi foi professor de música e diretor do Conservatório Benedetto Marcello, depois Conservatório Carlos Gomes.*

Benedetto Marcello, onde estudei. Já faz muito tempo, acho que foi antes da guerra. O Memore Peracchi fundou esse grupo. Eles tocavam vários instrumentos, conheciam música a fundo. Creio que o Brasil lucrou muito com eles porque, além de entusiastas, gostavam do que faziam. Antes, eu já tinha aulas com o Leo Peracchi, fundador da escola, um crânio, fazia orquestrações maravilhosas. Quando ele foi para os Estados Unidos, eu fiquei conhecendo a professora Lubrano Franco, formada na Itália, e eu continuei piano com ela. A Sociedade Benedetto Marcello permaneceu por muitos anos.

Atualmente, todos os meus alunos estão nos Estados Unidos: O Caio Pagano<sup>4</sup> é professor e diretor da Universidade do Arizona, a Karin Fernandes<sup>5</sup> terminou agora o trabalho dela, ganhou o *Prêmio Eldorado* e também está indo para lá. A Mafalda Pereira Carneiro é regente nos Estados Unidos, um talento. Tive outros, mas os dois principais que estudaram comigo desde pequenos foram o Caio e a Mafalda, ambos ganharam o *Prêmio Eldorado* e vários outros. Estudaram comigo na escola da Magdalena e eram mesmo muito bons.

Comecei bem antes, eu tinha a Escola Italiana Ema Lubrano Franco; minha professora era uma capacidade, aluna de Alessandro Longo<sup>6</sup>. Ainda menina, tive a felicidade de começar bem porque às vezes a gente erra e custa uma porção de tempo até endireitar, mas tive muita sorte porque desde pequena fui muito bem orientada, e essas escolas, principalmente a italiana, eram muito severas, mas muito boas, e eu fui levada com a maior facilidade.

53

## **:: Estudo com Magdalena Tagliaferro**

Quando a Magdalena Tagliaferro<sup>7</sup> veio para o Brasil, para São Paulo, foi para mim muito bom, quis conhecê-la de perto. Eu estava decidida a

*4 Caio Pagano, pianista paulistano e professor do Departamento de Música da Universidade do Estado do Arizona, nos EUA.*

*5 Karin Fernandes (1977), pianista, premiada em 21 concursos, tem recebido críticas elogiosas no Brasil e no exterior.*

*6 Alessandro Longo (1864-1945), músico e compositor italiano.*

*7 Magdalena Tagliaferro (1893-1986), pianista fluminense, considerada uma das maiores do século XX.*

seguir minha carreira, já tocava em público. Ela gostou de mim e logo me aceitou como aluna. Devo muito a ela. Eu tive sorte, nisso tudo entra um pouco de sorte, conhecer um, ficar conhecendo outro. Como eu nasci no meio musical, ficou mais fácil seguir carreira. A Magdalena veio para cá como concertista quando eu tinha 14 anos. Eu a conhecia como grande pianista e como eu era muito xereta, fiz questão de conhecê-la porque sempre gostei muito de piano e queria ir adiante.

O estudo em conservatório sempre foi um pouco fraco, e no mundo inteiro é a mesma coisa. É diferente do estudo com um professor de categoria. Quando a Magdalena Tagliaferro chegou, eu me entusiasmei; eu já estava mais ou menos adiantada, então ela apareceu na hora certa. Nós nos demos muito bem; com ela adquirir tudo que podia. Foi assim que nasceu minha carreira. Com a Magdalena eu fiquei até o fim.

Eu não sabia quem era a Magdalena. Eu já tocava, já dava meus recitais, era aluna do Leo Peracchi na ocasião. Fui assistir ao primeiro recital dela e me encantei. Eu estava sem saber que caminho tomar porque eu já estudava há anos; o Leo, meu professor, tinha intenção de sair do Brasil, como realmente aconteceu, então eu estava meio perdida, mas era muito menina, então eu ia levando, esperando acontecer alguma coisa na minha vida. Quando ouvi a Magdalena tocar, disse: *Minha mãe do céu, isso aí é que é história!* Sempre gostei de descobrir coisas novas no trabalho e queria fazer piano a sério, não só tocar. Eu nasci com o dom de tocar, eu tocava tudo, mas não era aquilo que eu queria, e sim um trabalho bem feito, sério. Senti que o trabalho da Magdalena era diferente, moderno, e quis conhecê-la de perto. Soube que ela estava dando curso aqui em São Paulo, então me inscrevi e fui tocar para ela umas coisas de Chopin, umas mazurcas, *polonaises*, e ela se interessou muito, perguntou com quem eu tinha estudado. Magdalena trouxe uma escola de técnica pianística moderna. Tive sorte também de ela me ouvir e se interessar por mim, e assim eu comecei. A gente estava habituada a ouvir os pianistas da época. A Ema Lubrano Franco, minha professora, era daquela escola séria, perfeita, e a Magdalena trouxe uma escola moderna, com mais liberdade de movimentos, de gestos. Comecei a perceber uma coisa totalmente diferente, uma escola livre, até a maneira de se sentar na banqueta, a altura da banqueta, tudo totalmente livre.

Ela formou um grupo de alunos. Eu e a Neli Braga fomos suas primeiras

alunas no Brasil e fizemos o curso tanto para tocar como para conhecimento de técnica. Ela deu a técnica desde os primeiros movimentos, e nós duas ficamos como suas assistentes, ensinando o trabalho novo que tínhamos aprendido. Muito interessadas em conhecer coisas novas, nos dedicamos seriamente, atentas a tudo, anotávamos, escrevíamos, tudo era diferente daquilo que estávamos habituadas a ver e ouvir: você ia assistir a um concerto e o pianista se sentava exatamente como você; aos poucos, a gente foi percebendo as diferenças. Ela explicava o que fazia porque, na verdade, não havia escrito nada sobre sua técnica. Procurávamos descobrir o porquê da altura da banqueta, da distância, da liberdade de braços, dos cotovelos soltos. Assim nasceu a nova escola, que para o Brasil foi muito importante. A técnica da Magdalena está em todos os pianistas que eu e a Neli formamos.

Fiquei na escola da Magdalena por muitos anos, até mais ou menos 64. Ela viajava bastante, mas, devido à guerra, ficava mais no Brasil, na casa que comprou em Campos do Jordão. Casou-se com o dr. Vitor, seu empresário, e ficaram aqui. Ela deu muito para o Brasil, ela era brasileira.

## **:: Camargo Guarnieri**

Conheci Camargo Guarnieri<sup>8</sup>, professor-diretor das Escolas Particulares de Música, quando fiz a parte teórica com ele. Era uma pessoa difícil de lidar, autoritário, mas comigo não tinha nada de difícil, ele me queria muito bem, e eu procurava fazer o melhor porque sabia que ele era simplesmente genial, o maior compositor brasileiro, sem discussão; podem gostar ou não da música dele, mas era um conhecedor profundo. Além de professor, foi um grande amigo, e com ele fiquei o resto da minha vida estudando. Villa-Lobos<sup>9</sup> era genial, mas a cultura musical de Camargo Guarnieri não tem comparação. Mundialmente conhecido, sua música nasceu do clássico

---

*8 Camargo Guarnieri (1907-1993) compositor paulista pertenceu à primeira geração pós-Villa-Lobos, de quem recebeu influência. Compôs uma vasta obra com mais de 700 peças. É um dos autores nacionais mais interpretados no exterior.*

*9 Heitor Villa-Lobos (1887-1959), carioca, considerado, ainda em vida, o maior compositor da América, com cerca de mil obras.*

moderno, depois vieram os franceses Debussy<sup>10</sup> e Ravel<sup>11</sup>. O Brasil cresceu junto com Camargo Guarnieri. Explosivo, muito franco, às vezes eu dizia que ele precisava se controlar um pouquinho: *Controlar nada, é tudo bobo, ninguém sabe nada*. Quando tenho que fazer uma coisa, não vejo se a pessoa é encrenqueira ou não, eu vou fazer, então me dei muito bem com ele. É preciso saber lidar com as pessoas; se eu trabalhava bem e ele gostava do meu trabalho, sabia que estava em mãos boas. Confiei inteiramente: *Eu vou me entregar aqui, Guarnieri é Guarnieri*.

Continuo meu trabalho de composição à frente da música brasileira. Meu professor sempre foi Camargo Guarnieri, então eu procuro, nos degrauzinhos lá embaixo, seguir a escola e o trabalho dele. Eu me sinto muito bem porque minha obra está num ponto bastante avançado, tenho várias coisas feitas, tive um grande mestre, de que me orgulho bastante porque é uma escola verdadeiramente brasileira, boa, pra frente, moderna. Acho que já posso constar como compositora brasileira.

56 Não sei quantas obras eu tenho catalogadas: duas sonatas mais importantes, quatro sonatinas menos importantes, obras só para piano, obras para piano e outros instrumentos, piano e violino, piano e flauta, solos de flauta e flautas com acompanhamento de piano. Eu gostaria de aumentar minha bagagem, mas a gente tem outras coisas na vida, tem outras ocupações, tenho que ver minhas composições, como é que encaminham, onde ficam; do contrário, não anda. A música erudita brasileira ainda não tem aquele avanço, aquela coisa que deveria ter. Quando a gente cria um certo nome, é preciso trabalhar, mandar as obras para divulgação fora do Brasil para não ficarem muito presas aqui porque elas são apreciadas no exterior. Nossa música é boa, temos excelentes compositores, mas é preciso divulgar, passo a passo, devagar. Estou satisfeita com o meu trabalho, tem agradado. Tenho várias sonatas e sonatinas importantes.

Meus estudos com Camargo Guarnieri foram na parte de música e de composição. Apesar do temperamento difícil, era sincero, eu o amava como mestre e continuei firme porque tinha certeza de que ele era o melhor.

10 Claude Debussy (1862-1918), compositor francês, um dos principais articuladores da revolução artística no final do século XIX.

11 Maurice Ravel (1875-1937), compositor e pianista francês mundialmente conhecido pelo seu Bolero, ainda hoje a obra musical francesa mais tocada no mundo.

Quando conheci o Guarnieri, percebi aquilo de diferente e precisava saber como era. Fui falar com ele, disse que tinha vontade de conhecer seu trabalho; me tornei sua aluna e comecei a lecionar. Ele era um conhecedor profundo de música e muito curioso. Foi assim que nasceu a escola moderna de Camargo Guarnieri, quase por acaso porque ele nunca tinha pensado em lecionar, ele fazia composição. Ele se interessou pelo ensino porque viu que era necessário. Guarnieri me ajudou muito e ajudou todos que tinham vontade de estudar. Antes de conhecê-lo, eu era uma compositora amadora, mas com ele comecei um trabalho mais sério, de técnica.

Dentro da composição, só tive influência de Camargo. Eu era a única mulher que fazia aula com ele, sempre fui a única em tudo, aquela mulher metida, sem medo de se atirar. Numa ocasião, o Guarnieri me disse: *Você faz música porque gosta ou porque é obrigada?* Ele tinha umas coisas assim, nunca me esqueço. *Eu sou obrigada a fazer porque quero melhorar. Eu gosto de música e pronto. Eu queria muito fazer um curso, mas não sei se o senhor dá aulas.* Ele era meio durão, sério: *Por que não? Você vai fazer um curso comigo. Você vai fazer composição se estiver decidida a fazer um bom trabalho, sem tocar só essas musiquinhas.* Ele foi muito bom para mim, um anjo de proteção. Ele ainda não lecionava composição, não gostava, era meio chatão, o pessoal tinha medo dele. Ele queria que o pessoal fizesse uma coisa séria, e o brasileiro geralmente não estava interessado nisso. *Tenho vontade, não sei se consigo, mas eu gosto,* eu disse. *Então nós vamos fazer um trabalho,* ele propôs. Assim, passei a estudar com ele. Além de mestre, foi um grande amigo porque ele sentiu que havia uma afinidade naquele trabalho sério de música que eu fazia. Ele me entendia em tudo, nem precisava falar, e eu procurava também saber o que ele queria porque era preciso saber levar, saber lidar. Depois, eu fazia o que queria do Guarnieri.(risos) É verdade, eu fazia tudo, e ele dizia: *Eta italianinha danada!* O interessante é que ele era descendente de sicilianos e eu sou filha de sicilianos, então eu dizia pra ele: *Dois sicilianos não se beijam porque não dá certo, Guarnieri.* Nós pintamos e bordamos por causa da nossa raça porque siciliano tem fama de encrenqueiro. Nós nos demos sempre muito bem, e ele achava que eu tinha jeito para a coisa: *Lina, você tem talento, mas precisa se esforçar porque não é brincadeira.* E é mesmo, composição não é brincadeira, a gente dá o que tem, e cada qual chega ao ponto que pode.

## :: As obras

Não sei exatamente quantas tenho, já somei, mas ainda estou fazendo um arquivo de todas as minhas composições, são vários setores: uma série de peças para crianças e um trabalho de teoria. Meu trabalho de composição foi calculado em bases de adiantamento, não é dizer *eu vou trabalhar com o Guarnieri, pronto, já vou escrever uma sonata*, nada disso, a gente tem que começar na estaca zero até em composição. O pessoal acha genial, cada um tem seu estilo, mas o estilo também vem se formando, não é explosivo, no meu caso não foi, é um caso trabalhado, construído. Gosto muito de minhas obras, mas para o compositor, a obra é o mesmo que um filho, é muito difícil você dizer que gosta mais desse do que daquele. A criação da obra é pensada, é forçada, às vezes começa a nascer e você diz: *Interessante, vou levar para frente, vou ver o que é que fica*. Muitas vezes, eu penso que vai dar uma coisa e dá outra um pouco diferente, muda o caminho.

58 É uma satisfação ver um pianista tocando minha música, saber que ele escolheu minha obra, mesmo que não toque muito bem. Depois, se quiser burilar, ele pode dizer: *Dona Lina, vamos trabalhar um pouquinho aquela sonata*. Pra mim, sempre é uma satisfação.

Minha vida foi essa até agora. Eu gostaria de ter chegado a um ponto muito mais alto de composição, de tudo, mas cada qual tem um ponto aonde chegar. Continuo sempre trabalhando, às vezes faço coisas novas. Agora, por exemplo, estou fazendo algumas obras para violino e piano. Queria fazer mais porque eu não tenho muitas; eu gosto, já acompanhei muito violinista, inclusive meu irmão.

## :: Música moderna

Quase não conheço o Koellreutter como compositor, como pessoa ou como professor. Ele foi um inovador, com uma técnica diferente, dele. Não é daquilo que eu gosto porque, desde menina, sempre fiz música tonal, música agradável. Não tive inclinação para esse gênero louco que às vezes fazem, eles acham lindo, mas eu não gosto. Não faria nunca, não seguiria composição naquele gênero. Também não posso fazer a composição quadradinha que sempre existiu, procuro avançar, fazer música mais

moderna, mas louca assim não é para o meu temperamento, não gosto. Ele é conhecedor profundo de música para fazer o que ele faz.

Gosto da música do compositor brasileiro porque ele quer ser diferente, mas no fundo é um romântico, não adianta, ele dá umas voltas, dá um grito diferente e de repente cai naquilo mesmo, está no sangue. O moderno tem uma falha muito perigosa: a pessoa faz qualquer coisa e acha que é diferente e que está bem. Não é assim porque para estar bem tem que ter uma base, tem que ter uma música feita com classe. O Brasil tem ótimos compositores. Não pensem vocês que os outros países têm aquele gênio, não têm, são um ou dois que aparecem em qualquer parte do mundo, mas é difícil. Têm compositores com mais dons, mais talento, e outros mais fracos, de toda nacionalidade.

Eu não tenho ouvido muita música atualmente, mas gosto de ouvir música que se entenda. O gênero que você não sabe distinguir não deixa de ser uma capacidade, mas não tem seqüência, é diferente. Gosto muito do moderno, acho que a música tem que ir para o moderno cada vez mais. A música pode ser de qualquer época, de qualquer raça, mas tem que ser bem feita. É linda a música francesa, agora, dar umas batidas no instrumento e dizer que é música, não. O perigo é quando qualquer um se atreve a ser compositor. Veja esses compositores modernos que nós temos, mesmo americanos. A música deles ninguém entende, é uma loucura; não é música, e quem escreveu também não sabe escrever porque a música tem que ter começo, meio e fim. Tem gente que pensa que é só dar uma batucada no instrumento e acabou. Não gosto desse gênero; dou valor porque é um valor criativo, que é difícil, cada qual cria de um jeito. Também depende de gosto: uma música pode agradar ou não agradar.

Dessa turma de novos compositores brasileiros temos o Osvaldo Lacerda<sup>12</sup>, o Almeida Prado<sup>13</sup> e outros, alguns nem estão no Brasil. Uns

*12 Osvaldo Lacerda (1927), professor, pianista e compositor paulista. Foi aluno de Camargo Guarnieri de quem recebeu influências nacionalista, porém teve a vivência de outras culturas musicais, como de de Aaron Copland nos EUA. Adquirindo sólido domínio das técnicas modernas de composição. Compôs mais de 60 músicas de câmara.*

*13 José Antonio de Almeida Prado (1943), pianista, professor e compositor paulista. Possui um catálogo com aproximadamente 250 obras. Seu estilo é múltiplo, vindo do nacionalismo de Villa-Lobos e Guarnieri, passando por fase pós-serial atonal, o transtonalismo, o misticismo e ao pós-moderno. Vem seguindo a linha tonal livre.*

têm idéias um pouco mais avançadas e fazem músicas diferentes; outros seguem uma regra geral. Tem aquele que gosta da música que ninguém entende. O Lacerda produz muito, tem músicas bonitas, tem o estilo dele, nós trabalhamos juntos um tempo, gosto muito dele como pessoa. Há outros brasileiros bons, que vão chegar a algum outro ponto porque são todos jovens ainda.

Geralmente, quem é leigo em música, que só gosta de ouvir, gosta das que têm seqüência, geralmente as mais antigas, a música banal, mais simples, que qualquer um entende. Hoje em dia, o compositor moderno já não pode fazer aquele gênero de música antiquada porque a época é outra. Na música atual, o importante é ser bem feita, e aí entra a parte técnica, a parte expressiva. Tem pessoas que fazem até frases bonitas, mas a cabeça de hoje é diferente da cabeça de muitos anos atrás e tem que ser um pouco diferente porque, se for igual, já é banal, não pode ficar naquilo que já existe. É aí que entra o talento de cada um. Não é fácil, mas o mundo vai andando do mesmo jeito.

60 É muito bom o que vocês fazem no Centro Cultural São Paulo. Acho que poderia ter uma divulgação maior da música erudita. Uma capital como São Paulo não tem quase nada de música, então o que o Centro Cultural realiza é uma maravilha. É bom mesmo que vocês façam um movimento maior do trabalho de música erudita. Tanto o músico se aproveita muito mais do Centro quanto o Centro se aproveita muito mais dos músicos. O ambiente de música erudita deveria ser mais unido, acho que é um pouco frio. O Centro Cultural é um ponto maravilhoso.

**:: Colaboração**

Leda Timóteo

**:: Agradecimento**

São Paulo, 2008

Composto em Myriad no título e ITC Oficina Sans, corpo 12 pt.  
software InDesign CS3

<http://www.centrocultural.sp.gov.br>

