



# IVL 50 anos

**MEMÓRIAS  
HISTÓRIA  
DEPOIMENTOS  
ESTUDOS  
PARTITURAS  
IMAGENS**

**Edição Comemorativa**

**50 ANOS**  
**Instituto Villa-Lobos**  
1967 2017



ISBN 978-85-61066-67-3



**CLA - CENTRO DE LETRAS E ARTES**

**AV. PASTEUR, 436 (FUNDOS) - URCA, RIO DE JANEIRO**

9 788561 066673

# **IVL 50 anos**

Edição Comemorativa



Rio de Janeiro  
setembro 2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

**Reitoria**

Luiz Pedro San Gil Jutuca

**Vice-Reitoria**

Ricardo Silva Cardoso

**Pró - Reitoria de Graduação**

Alcides Wagner Serpa Guarino

**Pró - Reitoria de Pós - Graduação e Pesquisa**

Evelyn Goyannes Dill Orrico

**Pró - Reitoria de Extensão e Cultura**

Cláudia Alessandra Fortes Aiub

**Pró - Reitoria de Planejamento**

Loreine Hermida da Silva e Silva

**Pró - Reitoria de Administração**

Núria Mendes Sanchez

**Pró - Reitoria de Gestão de Pessoas**

Carlos Guilhon

**Decania do Centro de Letras e Artes**

Carole Gubernikoff

**Direção do Instituto Villa-Lobos**

Sérgio Barrenechea

**Chefia do Departamento de Canto e Instrumentos de Sopro**

João Luiz Areias

**Chefia do Departamento de Composição e Regência**

Júlio Moretzsohn

**Chefia do Departamento de Educação Musical**

Luiz Eduardo Domingues

**Chefia do Departamento de Piano e Instrumentos de Cordas**

Érika Ribeiro

**Coordenação do PPGM**

Pedro Aragão e Marcelo Carneiro

**Coordenação do PROEMUS**

Nicolas de Souza Barros

Instituto Villa-Lobos  
Centro de Letras e Artes - UNIRIO  
Av. Pasteur, 436 - Praia Vermelha  
Rio de Janeiro - RJ - Cep: 22290-040  
Tel: +55 21-2542-3326  
<http://www2.unirio.br/unirio/cla/ivl>

IVL 50 anos: Edição Comemorativa

Equipe Editorial:

André Gardel, Avelino Romero, Mônica de Almeida Duarte e Sérgio Barrenechea

Formatação do texto:

Michele Manica

IVL 50 anos: edição comemorativa / Instituto Villa-Lobos ;  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de  
Letras e Artes. - Rio de Janeiro: UNIRIO/ CLA/ IVL, 2017-  
304 p. : il.

ISBN 978-85-61066-67-3 (eletrônico)

1. Música - Instrução e estudo. 2. Música - Pesquisa.  
I. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras  
e Artes. Instituto Villa-Lobos.

CDD – 780.73

## Sumário

<b>Apresentação</b>	<b>6</b>
<b>Memórias</b>	<b>9</b>
<i>Na sala de música da vida 18 anos de vivências e aprendizados no IVL</i>	<b>10</b>
Humberto Amorim	
<i>Memórias sobre o Instituto Villa-Lobos</i>	<b>18</b>
Helio Sena	
<i>Meus 50 Anos de Instituto Villa-Lobos</i>	<b>41</b>
Ermelinda Azevedo Paz	
<i>IVL 1967-1968: um depoimento</i>	<b>57</b>
Jorge Antunes	
<b>História</b>	<b>74</b>
<i>O Instituto Villa-Lobos e a música popular</i>	<b>75</b>
Ricardo Ventura	
<i>38 anos de IVL: 1969 a 2007 - memórias de uma aluna e professora</i>	<b>91</b>
Regina Marcia Simão Santos	
<i>Memória e História no Centro de Letras e Artes</i>	<b>108</b>
Patrícia França	
<b>Depoimentos</b>	<b>121</b>
<i>Aniversário de 50 Anos do IVL</i>	<b>122</b>
Bohumil Med	
<i>Professor por 18 anos</i>	<b>123</b>
Ruy Wanderley	
<i>Relembrando o Instituto Villa-Lobos</i>	<b>124</b>
Rosa Zamith	
<i>O Instituto Villa-Lobos me trouxe algumas boas lembranças</i>	<b>126</b>
Estela Caldi	
<i>Minha carreira na UNIRIO</i>	<b>127</b>
Marilia Pinto de Almeida	
<i>Começo do Bacharelado em Canto</i>	<b>129</b>
Eliane Sampaio	
<i>Como conheci o IVL</i>	<b>131</b>
Edir Gandra	
<i>Algumas lembranças dos meus primeiros cinco anos de trabalho no IVL</i>	<b>136</b>
Salomea Gandelman	

<b>Estudos</b>	<b>140</b>
<i>Reginaldo Carvalho e o Instituto Villa-Lobos</i>	<b>141</b>
Vladimir A. P. Silva	
<i>Redesenhando as fronteiras do gosto</i>	<b>176</b>
Elizabeth Travassos	
<i>Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras</i>	<b>201</b>
Elizabeth Travassos	
<i>Villa-Lobos e Chopin, o diálogo musical das nacionalidades</i>	<b>227</b>
Lúcia Silva Barrenechea e Cristina Capparelli Gerling	
<b>Partituras</b>	<b>268</b>
<i>Peça para Clarinete Solo (1977)</i>	<b>269</b>
Onildo Goulart Silveira	
<i>Impressões brasileiras para piano</i>	<b>271</b>
Patrick Braga	
<i>Prelúdio (1996) para piano</i>	<b>273</b>
<i>Intermezzo para piano</i>	<b>274</b>
<i>Incerteza (1981) para piano</i>	<b>275</b>
<i>Incerteza (1981) para voz e piano</i>	<b>276</b>
Poema de Mauricio Lisovsky	
<i>Correnteza para voz e piano</i>	<b>277</b>
<i>O Boi e o Burro no Presépio: VI e XIII para voz e piano</i>	<b>280</b>
Poema de Guimarães Rosa	
Caio Senna	
<b>Imagens</b>	<b>283</b>

# Apresentação



Neste dia 22 de setembro de 2017, nosso IVL completa 50 Anos!

Por meio de um Decreto-Lei, assinado por Getúlio Vargas e Gustavo Capanema, foi criado, em 1942, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que teve como seu primeiro diretor Heitor Villa-Lobos. 25 anos depois, o Presidente Costa e Silva e o Ministro da Educação Tarso Dutra assinaram o Decreto de 22 de setembro de 1967, que instituiu que o antigo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico passasse a ser denominado Instituto Villa-Lobos, sob a direção do compositor e pedagogo Reginaldo Carvalho. Anos depois, o IVL, como carinhosamente chamamos nossa escola, foi incorporado à universidade que conhecemos hoje como UNIRIO.

Portanto, temos o privilégio de ser herdeiros diretos de Heitor Villa-Lobos, de tê-lo como nosso patrono e, indiretamente, nosso primeiro diretor.

Gostaríamos de evocar não somente a memória de Villa-Lobos e Reginaldo Carvalho, mas de todos os nossos ex-professores, ex-funcionários e egressos – e qualquer breve enumeração seria injusta, por deixar tantos de fora... Desejamos que todos se sintam homenageados, pois fazem parte também do que o Instituto Villa-Lobos é hoje!

Externamos a alegria de comemorar estes 50 anos do Instituto Villa-Lobos e os 75 do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, lembrando a sua contribuição como instituição de referência para o desenvolvimento da arte da música em nosso país. Acreditamos que nossa cultura, nossa arte, e a música em especial, nos servem como importante ponto de convergência, pois, independentemente de credo, raça, gênero, condição social ou posição política, todos somos atingidos e ungidos por seus efeitos.

Como vivemos um período não muito feliz para as nossas atuações artísticas, estamos - alunos, funcionários e professores -, com nossa celebração, resgatando a ideia *villalobiana* de valorização da música e de estímulo à educação musical em nosso país.

Parabéns ao IVL! Na verdade, todos nós estamos de parabéns, por poder testemunhar a permanência e continuidade, por 75 anos ininterruptos, dessa importante missão!

Reunimos, nesta publicação, formada a partir de material recebido por meio de chamada pública e de contribuições diversas, uma série de imagens e textos, inclusive musicais, sob diferentes enfoques, apresentando um breve panorama de nossa escola, em seu passado e atualidade. Uma primeira seção, intitulada *Memórias*, traz o afeto, a reflexão e a informação contidos na escrita do violonista Humberto Amorim, nosso ex-aluno e atualmente professor de Violão na UFRJ, e de três importantes nomes vinculados à trajetória do IVL: os professores Helio Sena e Ermelinda Paz e o compositor Jorge Antunes, que aqui iniciou seu percurso comprometido com uma arte engajada e de vanguarda. São textos saborosos, recheados não só de casos pitorescos e também algumas imagens, mas, sobretudo, do viés crítico de seus autores.

Seguimos com a seção *História*, na qual republicamos um conhecido artigo do saudoso Rick Ventura, um dos mais queridos mestres que já passaram por nossas salas de aula e palcos, e que nos traz preciosas informações sobre a presença da Música Popular no IVL, além de suas impressões dos tempos sombrios, quando era estudante. A estimada e competentíssima Regina Marcia Simão Santos nos brinda com um relato bastante documentado sobre o desenvolvimento do currículo de Licenciatura em Música, que, sem dúvida, já será uma referência para quem quiser conhecer e estudar o tema. A seção se encerra com a contribuição da prestimosa arquivista Patrícia França, supervisora do Arquivo do CLA, que nos apresenta esse fundamental espaço de conservação da documentação e da memória, não só do IVL, mas também da Escola de Teatro e agora da Escola de Letras.

Na terceira seção, reunimos os *Depoimentos*, breves, mas carregados de significativas lembranças, de alguns ex-professores em suas curtas ou longas passagens pelo IVL: Bohumil Med, Ruy Wanderley, Rosa Zamith, Estela Caldi, Marília Pinto de Almeida, Eliane Sampaio, Edir Gandra e Salomea Gandelman. Lamentamos que outras vozes, por uma questão de oportunidade, não tenham se juntado a essas falas.

E, arrematando os escritos, apresentamos uma coletânea de *Estudos*, dedicados ao IVL e a aspectos da obra e da atuação de seus dois patronos: Villa-Lobos e Reginaldo Carvalho. São artigos de caráter acadêmico, produzidos por Vladimir Silva, a quatro mãos por Lúcia Barrenechea e Cristina Capparelli Gerling, e ainda por Clayton Vetromilla, em parceria com Vinícius Souto. Incluímos também, abrindo a seção, dois artigos, já publicados, de uma de nossas pesquisadoras mais renomadas, a antropóloga Elizabeth Travassos, cuja perda sentimos muito. Nesses trabalhos da saudosa professora, são apresentadas as conclusões da pesquisa de campo por ela realizada entre os estudantes do IVL no final dos anos 1990, traçando um perfil e uma série de questionamentos sobre nosso alunado e os currículos de Música, que nos convidam à reflexão sobre as mudanças e continuidades que podemos observar desde então.

Esta publicação traz, ainda, algumas *Partituras*: uma *Peça para Clarineta Solo*, composta em 1977 por Onildo Goulart da Silveira, quando aluno da professora Marlene Fernandes, as *Impressões Brasileiras*, para piano, de Patrick Braga, composta especialmente para esta comemoração, e composições de Caio Senna, nosso professor de Harmonia e Composição.

E, não finalizando, mas apontando a continuidade, trazemos também um banco de *Imagens*, com saborosos e variados registros dos mais diversos momentos, situações e personagens que por aqui passaram. O contato com as fotografias e documentos, às vezes desafiando o olhar a identificar os que ali estão representados, vale por si a visita às páginas.

Esperamos que a leitura – dos textos, das imagens, das músicas – seja tão agradável a todos quanto foi para nós, ao lidarmos com a preparação desta coletânea.

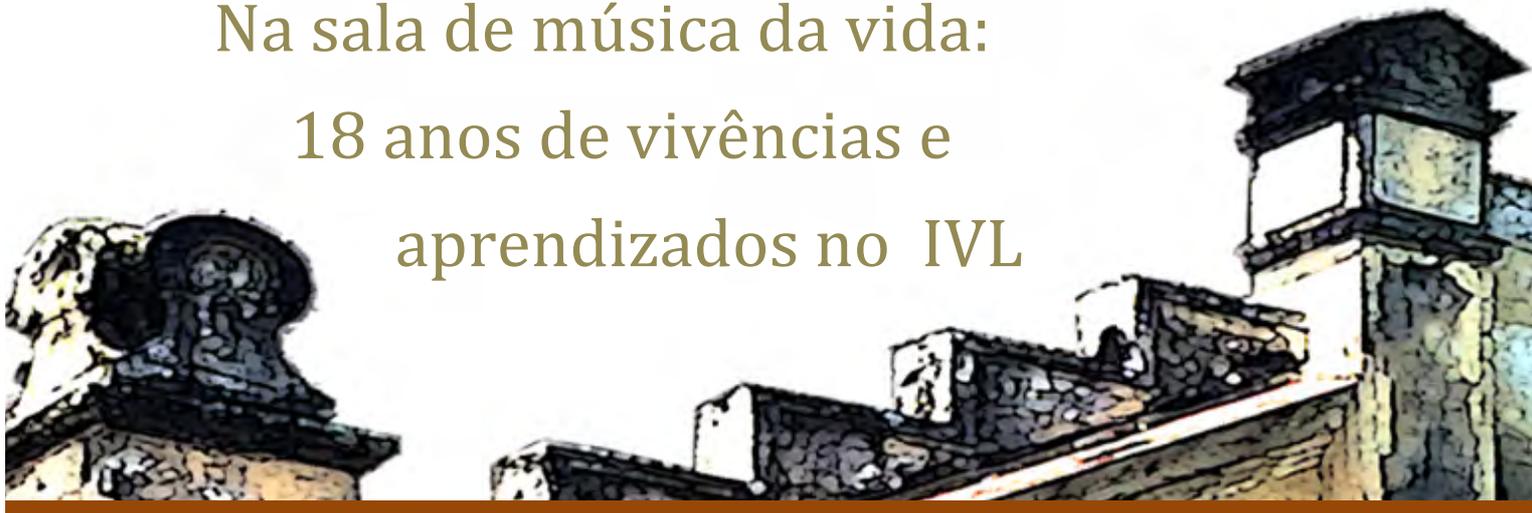
E viva o nosso IVL!!!

A Comissão Editorial

# Memórias



# Na sala de música da vida: 18 anos de vivências e aprendizados no IVL



Humberto Amorim\*

## 1. Primeiros acordes

Paulo Freire, em sua *Pedagogia da Autonomia*, usa o verbo “reinsistir” para defender que o gesto de *formar* vai muito além “do que puramente treinar o educando no desempenho de destrezas” (1996: 14). Nos domínios do ensino musical, tal proposição parece encarnar um sentido ainda mais profundo, uma vez que estudantes da área vivem às voltas com escalas, arpejos, ligados, aberturas e uma infinidade de outros exercícios técnicos que, pouco a pouco, lapidam e aceleram movimentos, poupam energia e constroem o arcabouço mecânico necessário para uma realização musical de alto rendimento, geralmente associada ao termo *virtuose* (e suas variantes).

Sob a ótica de Freire, contudo, o *virtuosismo* de uma experiência pedagógica parece escapar ao mero domínio da técnica: “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção” (1996: 22). Na articulação de um lugar social, e das práticas e interações interpessoais que nele se projeta, uma vivência reveladora pode ser ateadada a partir das fagulhas mais inesperadas. A relação que estabeleci com o Instituto Villa-Lobos (IVL), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), guarda indelevelmente esta marca.

Minha trajetória nos jardins e corredores desta Universidade enceta em 1999, quando o jovem oriundo do coração da Amazônia decide enfrentar a cidade grande atrás de um sonho. Naquele ano, foram dois semestres estudando no extinto curso de extensão *Teoria e Percepção Musical* (TEPEM), então coordenado com brilhantismo e cuidado pela prof.<sup>a</sup> Adriana Miana. Dali parti para o bacharelado em violão (2000-2004), para o mestrado (2005-2007), para a licenciatura (2005-2007), para o bacharelado em MPB (2007-2009) e para o doutorado (2010-2015). Nos últimos dois anos, mantive meu contato como estudante do IVL no curso de bacharelado em Letras, que agora se encontra no meio do caminho.

\* Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pesquisador residente (2015-2017) na Fundação Biblioteca Nacional (FBN)

Depois de seis jornadas, portanto, não é mera força de expressão chamar o IVL de *segunda casa*. De fato, em alguns momentos, vivi e convivi mais tempo entre os seus recintos do que nos lugares em que morei, especialmente na época da graduação, na qual dormia em um pensionato que impedia o estudo diário de horas e horas de violão. Foram as salas da UNIRIO que me permitiram a prática cotidiana do instrumento, em um período infrene e mágico no qual uma turma de alunos e alunas em situação análoga (alguns dos quais mencionarei a seguir) chegava às 8h e saía às 22h, entre aulas, concertos, conversas e sessões intermináveis de estudo. Foi o ambiente mais efervescente e estimulante que um jovem com pouca bagagem musical e de vida poderia encontrar.

Naturalmente, a rotina partia da música, mas não se limitava a ela. O Instituto Villa-Lobos tem o privilégio de estar cercado de prédios nos quais funcionam outros cursos: o de Teatro e suas diversas habilitações, o salão de dança e, mais recentemente, o bacharelado e a licenciatura em Letras. Para se ter uma ideia da força do lugar, basta frisar que a entrada para o Centro de Letras e Artes é dada por um caminho estreito que perpassa um jardim e um corredor: no primeiro, além dos recorrentes e diversos encontros e performances, funciona há décadas a mureta de venda livre (recente alvo de matérias jornalísticas em mídias de grande circulação), um testemunho puro e profundo de que nem tudo na humanidade deu errado; no segundo, pinturas, versos, frases, pichações e cartazes formam uma espécie de caleidoscópio que abre alas ao ponto de convergência de todos os prédios - o pátio onde alunos e professores costumam se reunir nos intervalos de aulas, concertos e/ou apresentações.

Árvores, estruturas novas e antigas, sons múltiplos e variados, falas, gritos e uma arrebatadora vista para um morro à esquerda e o Pão de Açúcar à direita, completam este cenário no qual o aprendizado e o ensino da música se constroem de uma forma muito singular. Espontaneamente, o IVL *respira* um ar diferente, marcado pela diversidade, pela troca e pela presença da natureza, fatores que parecem deixar todos os que ali transitam mais leves e abertos para ensinar e aprender em um contínuo e intenso movimento de mão dupla. Neste sentido, o espaço parece encarnar a premissa de Freire: “Ensinar inexiste sem aprender e vice-versa e foi aprendendo socialmente que, historicamente, mulheres e homens descobriram que era possível ensinar” (1996: 24).

Dentro deste contexto, alguns personagens tornaram-se presença afetiva, educadora e humana decisiva para as sucessivas gerações de estudantes que integrei. Gostaria de homenagear alguns deles, particularmente importantes para o músico e ser humano que me tornei.

## **2. Professores de música... Mestres da Vida...**

Depois de quase duas décadas, teria histórias bonitas para contar de praticamente todos os professores do IVL, à exceção dos que entraram depois de encerrado meu vínculo com os cursos de música e com os quais não tive a felicidade de conviver. Por razões espaciais, resolvi destacar cinco deles através de um critério: aqueles (as) que já se aposentaram ou que não estão mais entre nós.

### **2.1. Ruth Serrão**

As aulas de piano eram sempre alegres através daquela fala pausada e doce. Havia conquistado uma vaga de *Instrumento Complementar* na concorrida classe de teclas e seria meu primeiro contato com aquelas sinuosas topografias brancas e pretas. A paixão foi de tal modo intensa que, passados dois semestres, motivara uma reclamação de meu então orientador no bacharelado pelas horas de estudo roubadas do violão. Tínhamos partido do zero e estávamos, ao fim de um ano, com a *Rêverie* e o *Arabesque n. 1*, de Debussy, bem esboçados (a par do incontornável barulho das unhas nas teclas).

Havia, naqueles encontros, uma atmosfera afetiva profunda que só fui compreender diante de um episódio triste: em uma das aulas, uma das funcionárias terceirizadas da UNIRIO, amável senhora, entra aos prantos na sala. Ela vinha agradecer o recebimento da peruca com a qual driblava a calvície provocada pela luta contra um câncer. A professora, comovida, somou-se às lágrimas e, dentro de um abraço, encheu-a de palavras de motivação. Foi das aulas de música mais reveladoras que experienciei.

Depois, pela própria funcionária, soube que uma ajuda financeira já vinha sendo dada a ela há tempos pela mesma professora, Ruth Serrão, que no ano seguinte àquele episódio se tornaria minha orientadora de mestrado, oferecendo-me o privilégio deste percuciente contato humano por mais dois anos e meio...

### **2.2. Salomea Gandelman**

Outra pianista da casa também me marcou significativamente como pesquisador, músico e ser humano, em uma vivência menos prolongada, mas não menos decisiva. Foi ao longo dos *Seminários de Práticas Interpretativas* oferecidos por ela, na grade do mestrado, que despertei definitivamente minha inclinação para o ensino universitário.

Em sua classe, Salomea Gandelman conjugava duas qualidades aparentemente conflitantes: o rigor e a generosidade. Exigia dos alunos na mesma intensidade em que se dedicava a cada um deles. Lia, observava e analisava tudo com extrema perspicácia e sabedoria. E tudo sem jamais alterar um decibel no tom de voz e nos gestos suaves.

Era a personificação viva do encontro entre uma vasta cultura e uma sensibilidade ética rara. Já tinha dimensão de sua profundidade quando, depois de um seminário sobre Villa-Lobos, ela me disse: “você tem o instinto do professor”. Àquela altura, era formado e dava aulas de violão, mas foi justamente naquele momento que nascera em mim a necessidade de me tornar/ formar um educador-aprendiz. Ainda hoje temos contato. O último deles ocorreu há poucos dias, em uma carinhosa troca de mensagens pelos seus 87 anos de vida...

### **2.3. Silvio Merhy**

*As práticas são irredutíveis aos discursos.* A proposição de Chartier, em sua voz serena, jamais deixou de ecoar em mim desde que proferida pela primeira vez. Nossos primeiros encontros foram nas turmas de *Harmonia de Teclado*

(HARTEC), ainda durante a graduação. Logo depois, no mestrado, um choque: os seminários de *História Social da Música e da Cultura* lançaram abaixo tudo o que até então imaginava envolver um processo de pesquisa, incluindo as bases de meu próprio projeto.

Do ponto de vista do pensamento, creio ter sido a mudança mais radical que vivenciei em um íterim tão curto (quatro meses). Bloch, Febvre, Burke, Chartier, Certeau, Bourdieu, Ginzburg, Le Goff, Foucault, entre outros, foram bombas demolidoras para o violonista que ainda pensava contar uma história sobre Villa-Lobos com princípio, meio e fim. Os quatro meses desdobraram-se em mais quatro anos, partilhados durante o período em que tive o privilégio de tê-lo como orientador do doutorado. Se Salomea despertou em mim a fagulha do professor universitário, não tenho dúvidas de que Silvio Merhy foi o maior responsável pelo desejo de me tornar um pesquisador.

Talvez porque ele guarde, como poucos, duas particularidades do grande professor: primeiro, os processos de demolições que engendra são propositivos, descortinadores de múltiplos horizontes e possibilidades, tirando-nos das linhas retas e nos colocando em espirais intermináveis; depois, é dono de um coração raríssimo.

Poderia citar diversas ocasiões que presenciei para comprová-lo, mas me limitarei a mencionar que, no fim do doutoramento, com os prazos estourando os limites, meu pai encontrava-se em delicada situação de saúde, vitimado por problemas cardíacos que quase lhe tiraram a vida e que me impeliram a voltar a Porto Velho por meses para acompanhá-lo. Quase desisti de prosseguir e só não o fiz porque o modo humano com o qual o professor conduziu todo o processo deu-me a calma e força necessárias para não entregar os pontos. Mais do que uma tese indicada para publicação editorial, o resultado foi um texto marcado pelo seu companheirismo, sabedoria e orientação acadêmica precisas. Apesar dos contatos eventuais, guardo, dele, uma permanente e aguda saudade...

#### **2.4. Ricardo Tacuchian**

Durante a primeira graduação, seu nome já despontava para os alunos de violão como o do célebre e multifacetado compositor que havia dedicado peças emblemáticas para o instrumento. Havia uma aura em torno de sua presença.

Ainda engatinhava na carreira quando o convidei para assistir a um concerto no qual tocaria três de suas obras. Para minha surpresa, ele foi um dos primeiros a chegar (marca de sua incorruptível pontualidade), alocando-se nas primeiras fileiras. Ao final, cumprimentou-me com afeto (eu havia ficado muito nervoso) e ofereceu-me a entrega de outras peças para violão compostas por ele. Começava uma história que perdura por quase duas décadas e que, artística e humanamente, me deixou (e deixa) marcas inapagáveis.

Passei a estudar com mais interesse suas peças e assistir às suas aulas tanto na graduação quanto na pós-graduação. Os seminários de *Música Brasileira I e II*, por exemplo, foram inesquecíveis. A polidez e a vivacidade que ele impunha a tudo e a todos me encantavam. Ao menor contato, logo evidenciava-se que não se tratava apenas de um grande criador, mas de uma figura humana ímpar: ética,

generosa, respeitosa, apaixonada e completamente consciente de suas responsabilidades como professor e cidadão do mundo.

Quando prestei concurso para professor efetivo da UFRJ, aos 27 anos, nosso contato ainda se limitava ao plano professor-estudante/ compositor-intérprete. O edital exigia a apresentação de um Memorial e eu não tinha a menor ideia de como fazê-lo ou mesmo iniciá-lo. Recorri a ele, explicando a situação e o quão precisava construir um documento forte, contornando a perda de pontos que fatalmente teria, disputando a vaga com colegas que detinham carreiras mais longas e consolidadas.

Tacuchian me convidou para ir uma manhã à sua casa, deu-me uma longa e gratuita aula sobre a estrutura e os propósitos da escrita memorialística (com vários exemplos ilustrativos) e, ao fim, emprestou-me o seu próprio Memorial, defendido na prova para professor Titular da UNIRIO, para que eu fizesse uma cópia. Quando expliquei a ele que havia deixado meus dois empregos para estudar exclusivamente para o concurso e que não teria condições de arcar com os custos e, por isso, preferia não levar o documento, ele me disse que eu poderia consultá-lo livremente, sem prazo para devolução, e que se necessitasse de quaisquer auxílios materiais para me preparar para o certame, que não hesitasse em procurá-lo.

Não bastasse, havia uma apetitosa lasanha de berinjela nos esperando ao fim do encontro (um oásis para quem há anos se sustentava com os fatídicos PA's [Prato do Aluno] da UNIRIO), ocasião em que conheci a musicóloga e professora Fátima, sua esposa, que pouco depois também se tornaria grande amiga e referência.

Nos últimos 10 anos, estreitamos o nosso convívio e pude presenciar - comigo e com outros personagens - outras diversas cenas de generosidade e entrega semelhantes à narrada. Tive o prazer de escrever um livro sobre a sua obra no qual uma pequena parte desta conexão profunda entre sua trajetória, sua produção e o seu tempo são enredados. É um fato consumado o quão Tacuchian se dedica e luta pelas questões éticas, profissionais e humanas que envolvem os diversos níveis da vida de um artista. Sua figura é um baluarte vivo para o nosso meio e sua sensibilidade e comprometimento são tão inspiradores quanto a sua portentosa obra. Continua sendo (e será sempre) um dos principais mestres de vida que me foram presenteados pela UNIRIO...

## **2.5. Helder Parente**

Único dos personagens homenageados que já não está entre nós, não me sinto apto para escrever quaisquer linhas sobre sua decisiva importância para a Música Brasileira e seus músicos nos últimos cinquenta anos, tarefa digna àqueles que puderam conviver mais largamente com ele e podem fazê-lo com mais propriedade. Desejo apenas recordar, com saudade, o quão suas aulas de percepção serão sempre aventuras que extrapolam a música e alcançam a vida. Aquele artista e professor de timbre e olhar inesquecíveis sabia encarnar, como poucos, o rebatido conselho de Carl Jung: "Conheça todas as teorias, domine todas as técnicas, mas ao tocar uma alma humana, seja apenas outra alma humana".

Dentre as incontáveis e emocionadas homenagens que se sucederam ao seu passamento, ocorrido há poucos meses, em março de 2017, uma frase marcou minha memória afetiva (infelizmente não recordo quem a proferiu), remissão a um dos paradigmas do projeto de educação musical de Carl Orff, que o mestre Helder ensinava como ninguém:

“Nunca mais um *ta-tu-ti-tu-ta* será o mesmo...”

De fato, não mesmo...

### 3. Dos corredores da UNIRIO para a Vida

Alguns funcionários técnico-administrativos e/ou terceirizados também tiveram (e têm) uma decisiva inferência na formação dos estudantes de música. Na minha, foram muitos (Carlota, Nelsina, Dalto, Anselmo, Lourival, Sobrinho e por aí vai), mas gostaria de recordar de modo especial alguém que também já não está entre nós: Creseli.<sup>1</sup>

#### *Creseli*

Profissional e humanamente, perdi as contas dos providenciais auxílios e ajudas protagonizados por ela, desde a elaboração de sequenciais pedidos de autorização para estudar nas salas do IVL aos finais de semana (algo decisivo para estudantes advindos de outros Estados, como no meu caso) até conversas de incentivo ao fim do expediente. Aos poucos, o contato diário foi nos tornando amigos.

Em um determinado momento, os colegas mais próximos me enchiam de pilhérias, alegando que o que me motivava a fazer tantos e seguidos cursos no IVL era uma “paixão fulminante pela Creseli”. Certa vez, descuidadamente, um deles gracejou sem perceber que ela se aproximava. Ao ouvir a brincadeira sem propósito, Creseli riu e, com elegância (como era de seu feitio), respondeu: “namorada do Humberto eu nunca seria, mas teria sido uma honra ser sua mãe”... O colega, envergonhado, enrubesceu.

A memória mais bonita que guardo dela tem relação com a primeira ida de meu pai ao IVL. À época, minha situação no Rio era financeiramente instável e só conseguia prosseguir no sonho através da abnegada ajuda de minha família. Em visita ao Rio, papai demonstrou interesse em conhecer o lugar no qual estudava. Para uma família de advogados sem histórico de músicos profissionais, ainda soava estranho o meu abandono do curso de Direito e uma mudança de cidade para estudar algo tão pouco palpável na realidade de minha vida anterior.

Sabia que era importante, por isso, que papai tivesse uma boa impressão da Universidade (e do que eu desempenhava nela enquanto estudante de música). Mostrei-lhe a biblioteca, os jardins e percorremos quase todas as salas dos prédios I e II, enquanto me esforçava retoricamente para explicar a ele em que consistia uma aula de análise, harmonia, percepção, história da música e/ ou instrumento.

---

<sup>1</sup> Creseli da Costa Nascimento, Secretária de Ensino do Centro de Letras e Artes, após a aposentadoria, prosseguiu colaborando por anos com a rotina administrativa do IVL. [N.E.]

Ao fim, sentamos nas cadeiras de entrada que divisam os dois prédios da música. Papai queria sentir a *energia* do ambiente. Mal nos acomodamos, Creseli desponta no horizonte e vem, pouco a pouco, aproximando-se de onde estávamos. Ao entrar no IVL, sorri e nos cumprimenta, perguntando quem era aquele senhor ao meu lado. Quando disse que era meu pai, ela sentou-se ao seu lado e ambos conversaram por longos minutos, com Creseli tecendo os mais entusiásticos elogios à minha dedicação e comprometimento.

Quando saímos de lá, papai estava completamente convencido de que a música exigia mais disciplina e entrega do que uma carreira jurídica e, sobretudo, de como aquilo não se tratava de um devaneio juvenil para mim. Escutar uma pessoa de fora de nossa família e que convivia diariamente comigo naquele ambiente foi um fator decisivo para que meu pai (e, através dele, o restante de meus familiares) tivesse o entendimento do que, de fato, representava todo aquele investimento de tempo, dinheiro, energia e amor. Creseli foi a grande responsável por isso...

Anos depois, quando fui aprovado e convocado no concurso para professor da UFRJ, papai lembrou o episódio, referindo-se à professora que havia lhe garantido como aquele comprometimento iria gerar frutos duradouros no futuro. Ele havia guardado uma imagem de Creseli como professora de música, muito provavelmente em função de sua elegância e postura.

Deixei que ele permanecesse com a lembrança intacta, afinal, Creseli foi, para mim, uma grande professora de música na sala de aula da vida...

#### **4. Amigo é música pra se guardar**

Freire postulava que o ser que aprende é também aquele que ensina (1996). De fato, além das fantásticas funcionárias e funcionários, professoras e professores de música que tive na UNIRIO, muitos dos ensinamentos que recebi foram oferecidos pelos colegas de estudo, direta ou indiretamente. Alguns (Luis Leite, Larissa Coutrim, Ana Paula Reinoso, Bruno Martagão, entre outros) continuam sendo faróis em quaisquer dos caminhos ou pensamentos que eu persiga. Dentre eles, um foi marcante ainda nas provas de admissão do vestibular: Francisco de Souza, o Chico.

Foi há 17 anos. Dezenas de candidatos se acotovelavam em uma sala de música à espera de sua vez no exame de admissão do curso de bacharelado em violão. O ar parecia deitar-se no chão, tão pesado e hostil. Tocávamos ao mesmo tempo (mas não juntos), em uma polifonia de dentes rangentes. Senti ali, pela primeira vez, o quão a competição pode sangrar a música...

Entra na sala um rapaz. Também trazia um violão. Também sentaria em uma daquelas cadeiras. Também teria que tocar naquele dia para a banca. Também competia por uma das vagas. Sua primeira frase, ainda em pé, foi: “alguém quer pão”?

Que choque! Nunca havia pensado que o Amor pudesse chegar assim, embalado num pote de plástico, disfarçado em sanduíches de pão com queijo, na voz amena de alguém que sequer conhecia. Mas foi assim, bem assim, que primeiro o amei.

Há pouco mais de três anos, minha ex-companheira e hoje irmã, Marina, disse-me que queria chamar nosso filho de Francisco. Pulsei de felicidade. Não pelo Buarque, o Bergoglio, o Tárrega ou o Assis (poderia ter sido). A primeira imagem resgatada no pensamento foi a daquela ceia improvável: eu e Chico comendo pão na sala de espera da prova de violão da UNIRIO... “Ele vai ter seu nome”, pensei.

Francisco era uma figura tão querida pelos colegas que seu nome também viria a batizar o inesquecível *Clube do Chico*, grupo de alunas e alunos que, capitaneados pelo também amável colega Daniel Guimarães, estudava conjuntamente para provas, realizava trabalhos, trocava informações, dicas, ensinamentos e, inclusive, fazia *coletivamente* as provas de percepção - especialmente os famigerados ditados de 3 ou 4 vezes ao piano - do querido prof. José Wellington (que ele nos releve a confissão tardia).

De lá para cá, muitas outras histórias marcantes atravessaram esta amizade de quase duas décadas. Chico continua grande músico, mas também se tornou historiador e professor da área na maltratada UERJ (que dor!), onde segue na resistência e na luta por um mundo com mais amor, educação pública de qualidade e partilha do pão...

## 5. Conclusões afetivas

Freire defendia que a “competência técnico-científica e o rigor de que o professor não deve abrir mão no desenvolvimento do seu trabalho não são incompatíveis com a amorosidade necessária às relações educativas” (1996: 10). Estudar música na UNIRIO me permitiu não somente ter contato com este perfil de professoras (es), funcionárias (os) e amigas (os), mas também participar de um ambiente educativo vivo, fértil, diverso e acolhedor.

Ter passado tantos anos no Instituto Villa-Lobos, portanto, foi/ é uma experiência que não diz tanto respeito sobre em qual velocidade se pode tocar ou não uma determinada passagem difícil, mas sobre como instilar o corpo, os sentidos e o coração a enxergar e interferir em uma realidade mais ampla (e não somente na música) com olhos, mãos e ouvidos mais sensíveis, atentos às urgências e aos imperativos do tempo, da comunidade e dos colegas de profissão.

Espero, neste texto (menos um artigo e mais uma confissão de gratidão), ter pelo menos esboçado e/ou dado uma mínima ideia do quão o IVL não se trata meramente de uma universidade de música, mas, na verdade, de uma grande escola para a Vida.

## Referência

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

# Memórias sobre o Instituto Villa-Lobos



**Helio Sena**

Não tenho condições de ser muito abrangente nem exato quanto aos fatos e datas, devido ao longo tempo transcorrido. Sou péssimo em datas. Mas sem dúvida tenho algo a contar, pois participei dos acontecimentos numa fase de lançamento das bases do IVL que hoje existe. Daquilo que me recordo, posso trazer minha visão pessoal dos fatos, com comentários avaliativos que a intensa vida docente de então e o distanciamento dos anos me autorizam. Mas certamente omitirei muitas coisas e provavelmente farei injustiças sem querer.

Ao regressar de Moscou, meu primeiro emprego no Rio foi na Gravadora Chantecler, filial da Chantecler de São Paulo. Aí, minha função era selecionar músicas, cantores e supervisionar a gravação. Logo a seguir, apresentado pela Esther Scliar, abri um curso de História da Música e Harmonia na Pró-Arte – Laranjeiras. Como a renda era insuficiente, procurei o Instituto Villa-Lobos da Fefieg, na Praia do Flamengo e me apresentei ao então diretor, maestro Reginaldo de Carvalho.

## **Entrada no IVL**

Minha primeira impressão foi de que a escola beirava o caos total e que o Reginaldo, no limite de suas forças, procurava manter o estabelecimento minimamente funcionando. Ele aceitou-me com alegria e de imediato encaminhou-me a uma sala para fazer alguma atividade com os alunos. O prédio, que fora sede da União Nacional dos Estudantes na Praia do Flamengo, tinha sido metralhado e incendiado num ataque militar. No segundo andar, uma grande sala de teatro com as paredes queimadas, teto e palco enegrecido pelas chamas, retratava bem a precariedade das instalações. Havia pouquíssimas, talvez 4 ou 5 salas de aula, duas delas sem janela, onde às vezes se colocavam 30, 40 alunos e daí a 15 minutos era impossível respirar.

As aulas começavam supostamente às 6 da noite. Se o professor chegasse pontualmente, seria quase certo de que não encontraria alunos na sala. Estes iam chegando aos poucos e ficavam por ali, já que o professor não estava no seu posto. Assim, os atrasos eram a norma. Concentrado em sua mesa, o Reginaldo aparentemente não conseguia coordenar turmas, professores, salas, horários.

Parecia não existirem disciplinas estruturadas, com conteúdos programados e planos de trabalho definidos. Num corredor lateral, encontravam-se jogados no chão montes de papéis com registros da secretaria. No corredor central, havia a habitual “fauna” deitada do chão: jovens, adeptos da onda *hippie*, cabeludos, com roupas extravagantes. Entre eles, aparecia às vezes uma guitarra mal afinada, onde tentava-se armar algum acorde e uma flauta doce na qual mal se sopravam umas poucas notas. Estes jovens se chamavam de “bicho” e os professores também eram “bichos”. Ouvi comentários sobre a existência de aulas de relaxamento e percepção que mais pareciam vir de alguma esdrúxula linha de terapia holística oriental: todos rolavam pelo chão e, a seguir, de olhos fechados, se concentravam em exercícios de percepção auditiva, percepção olfativa, percepção tátil, percepção epidérmica etc. Cheiravam, auscultavam e apalpavam paredes, chão, piano e pessoas. O que levava às vezes a surpresas engraçadas. Eu não cheguei a presenciar tais aulas. Havia na cidade outro Instituto Villa-Lobos. E quando, em conversas, eu mencionava trabalhar no Villa-Lobos, frequentemente as pessoas perguntavam: “Qual Villa-Lobos? O doido?”

Entre músicos, a palavra quente era “arranjo”, que todos queriam aprender. Deram-me essa tarefa. Mas como ensinar arranjo a pessoas que nem sabiam onde estava o dó? Então entrei na sala e apliquei duas técnicas de solfejo. Uma de cantar por números porque facilita identificar o som de cada grau. A outra técnica se baseava na psicologia de *gestalt* e consistia em empilhar verticalmente no quadro as divisões mais simples do compasso binário e, apontando com o dedo, saltar de um compasso para o outro serem decorados firmemente aqueles padrões. Para minha surpresa, essa aula provocou um forte impacto: a notícia correu a escola, alunos de outras turmas se juntaram na porta, alguns professores vieram ver aquilo que, para mim, deveria ser coisa rotineira em qualquer aula inicial de solfejo. Terminada a aula, o Reginaldo chamou-me para dizer: “Os alunos estão gostando. Toca pra frente.”

Sobre o empilhamento vertical, conheço diversos métodos que praticam o solfejo relativo, usando, para tanto, diferentes sistemas de silabação ou degraus de uma escadinha desenhada verticalmente para imitar a escala. Mas nunca vi alguém fazer a mesma coisa com figuras de desenhos rítmicos. Passei a fazê-lo. Acho que pode funcionar apenas em casos muito estritos, quando os agrupamentos rítmicos constituem desenhos sonoros e gráficos perfeitamente claros e delimitados (*gestalt* no sentido de uma unidade, um todo, forma ou configuração). Vale lembrar que método semelhante funciona no ensino da leitura da linguagem falada.

Num encontro de corredor, sugeri ao prof. Bohumil que passasse a usar o sistema relativo de solfejo, para obter resultados práticos mais imediatos. Expliquei-lhe a técnica com poucos detalhes, usando números, em face do pouco tempo disponível naquele encontro de corredor. Digo isso porque há outros sistemas de silabação, mais funcionais e mais complexos, porém, para explicar rapidamente naquela ocasião, usei os números, já que contar é habilidade de todos. Em entendimentos posteriores, resolvemos abrir um curso de arranjo no Instituto River localizado na Rua Uruguaiana, onde funcionavam cursos de preparação para o vestibular. Anunciamos o curso com a participação de Orlando Silveira, conhecido e premiado arranjador da gravadora Odeon. Iniciamos o

curso com Historia da Música dada por mim e Percepção Musical dada por Bohumil. Mas, com a transferência de Bohumil para Brasília, o curso encerrou-se.

Quais foram os antecedentes históricos que levaram o Instituto Villa-Lobos ao estado de descalabro acima mencionado? Não sei responder, nem posso responsabilizar ninguém. O Brasil passava por dramática crise. Na convulsão política e social, a intervenção militar atingiu em cheio as instituições públicas. Por toda parte, os cargos eram ocupados por Generais, Capitães, Coronéis, Majores. O que eu via era o sofrimento do Reginaldo em tentar sobreviver ao naufrágio. Também nunca consegui entender, no curto período do nosso convívio, o que ele queria dizer com “Bota pra frente”. Quando eu perguntava, ele respondia sucintamente: “Toca pro século 21”. Segundo dizem, naquela época, ele estava particularmente interessado em música eletroacústica. Muitos anos depois, senti-me feliz ao saber que o SESC editara suas obras corais e que ele fora homenageado em cidades de seu estado, a Paraíba.

De súbito explodiu na imprensa um grande escândalo: o consumo e a distribuição de drogas no Villa-Lobos: polícia, prisão de alunos e professores, comentários por toda parte e perguntas não respondidas. Eu fiquei com medo. Passei uns 3 dias sem ir lá. Quando retornei, não vi mais o Reginaldo. Apareceu logo o general, Jaime Ribeiro da Graça, que assumiu a direção da escola.

O general era um idoso que aparentava beirar os 70 anos, saudável, estatura mediana e pouco corpo, totalmente calvo, o tom da fala sempre moderado, nunca mostrava pressa e menos ainda precipitação. Além disso, o trato com as pessoas era sempre impessoal e de civilidade asséptica, sem qualquer brecha para extravasamentos e nunca tivemos conversa sobre generalidades, já que ele costumava guardar um distanciamento estratégico no convívio. É importante observarmos a entrada desse general como diretor, porque ele trouxe o período de grande transformação positiva.

Todos tinham medo dele. Porque eram os anos de chumbo. Sabíamos que, por traz dele, existia todo o gigantesco poder da ditadura militar implantada no país. Ele logo começou a botar ordem na casa. Mas nunca destratou ninguém. Apareceu horário na parede, maior definição de salas e turmas. Vieram pessoas para cuidar da burocracia e da secretaria. A escola assumia aos poucos o aspecto de instituição organizada. Mas nem tudo se consertou no primeiro dia. Já não se via a “fauna” deitada no corredor, mas os atrasos continuavam. Faltavam professores, pessoal administrativo e de apoio. Às seis horas, ele percorria pessoalmente todas as salas. Certo dia, dirigiu-se, então, a mim e falou em voz baixa: “Você está atrasado. Peço que chegue na hora”. Respondi-lhe: “Prometo-lhe, General, que o senhor não precisará chamar-me à atenção uma segunda vez. A partir de hoje esperarei os alunos na sala”. E cumpri fielmente a promessa. Lembro-me que, anos depois, durante uma apresentação pública de alunos, ele subiu no estrado e, entre outras coisas, comentou: “De todos os docentes da casa, o professor Helio Sena é o mais militar”. Senti-me agradecido pelo elogio.

Em 1972, o quadro docente parecia muito esvaziado. Reginaldo dispunha de alguns professores do quadro permanente. Lembro-me de Maria Sylvia Pinto, professora de Folclore e de Canto; Armida Valeri Teixeira - Prosódia, Didática e Acordeon; Américo Cardoso Campos - Regência Coral; Carlos Rato - Flauta; Cadmo Brandão - Estudo de Problemas Brasileiros; Ivair Itagiba Filho -

Psicologia. Otávio Vieira Brandão que, sendo médico, gostava de amadoristicamente reger o coro e parecia ser apenas um colaborador. Entre os convidados, havia Geza Kiszeli, violinista húngaro, que lecionava História da Música e Bohumil Med, trompista checo, que dava Percepção Musical. Outros convidados, depois de meses sem pagamento, deixaram de vir. Eu mesmo trabalhei assim alguns meses sem remuneração. Era comum ver um professor dando muitas disciplinas. Perdemos o Bohumil para Brasília e o Kiszely para São Paulo. Eu ouvia falar de disciplinas como “Fundamentos da Expressão e Comunicação Humanas”, “História das Artes” mas não sabia quem as ministrava. Por outro lado, eu nunca escutei qualquer referência a disciplinas como Musicoterapia, Acústica e Biologia Aplicados à Música, Percepção Rítmica, Introdução à Estética, Jiló e Coisas. Não sei o que se passava nos registros da escola, mas, no manual do aluno de 1975, eu apareço como professor de quatro disciplinas: Arranjos, Harmonia, Polifonia e Estética. Como assim? Eu nunca soube que dei aula de estética.

Muito tempo transcorreu, na certa mais de um ano, até que o General nomeou Prof. de regência Américo Cardoso Campos como Coordenador dos Cursos de Música. Bem depois, nomeou a mim como Chefe do Departamento de Estruturação e Linguagem Musical, Armida para chefiar o Departamento de Disciplinas Pedagógicas e Maria Sylviapara o Departamento Músico-Instrumental.

Concluí o Conservatório de Moscou como “teorético” ou professor de disciplinas teóricas: harmonia, polifonia, forma, história da música. Na União Soviética, o fluxo de produção e fruição de música parecia-me bastante tranquilo, embora de perto tutelado e monitorado pelo governo. Não observei haver desemprego de músicos nem grandes tensões entre a música popular e a erudita. No Brasil, ao contrário, deparei-me logo com um quadro chocante. O fato de estar trabalhando numa gravadora, colocou-me no centro do mercado de música e revelou-me como os interesses financeiros interferem de forma dramática na vida musical do país. Percebi que a máquina industrial fonográfica, a mídia de comunicação eletrônica, rádios e TVs trabalhavam contra a música do país, enquanto que as escolas oficiais de música, bem como boa parte da elite musical e intelectual, fazia o mesmo ao mostrar um desprezo “esnobe” pela música brasileira. Em pesquisa da professora Moema, realizada e publicada no ano de 1990 em livro artesanal sob o título “Reflexões sobre o Curso de Educação Artística – Licenciatura Plena em Música”, ela transcreve o depoimento de uma professora de educação musical sobre o curso que fizera: “éramos proibidos de tocar música popular, e, se tocássemos, éramos retirados da sala”. Como me posicionar diante de tais fatos?

### **Definindo diretrizes**

Percebi logo que havia muitos músicos populares, violonistas e compositores matriculados no Villa-Lobos, porque este atendia bem às suas necessidades. Diferentemente de outras escolas de música, o Villa-Lobos oferecia ensino gratuito, horário noturno – importantíssimo para quem precisa trabalhar –, maior tolerância com tendências estéticas e certa perspectiva de emprego na educação depois de formados. Estes jovens, vindos da camada pobre e da classe

média da população, formavam relevante potencial energético de transformação da realidade. Em conversas com Américo, Armida e Maria Sylvia percebi que meus colegas não só concordavam com a ideia de incrementar a presença da música brasileira na escola, como abraçavam com entusiasmo as propostas nesse sentido. Não tínhamos entre nós a menor divergência sobre a importância histórica do nacionalismo musical. Reconhecíamos a força e a riqueza da música do Brasil. Estávamos convencidos de que a visão social da escola exige que ela não marginalize o sistema de signos de seu povo, do contrário ela se converte numa estratégia de aprisionamento do indivíduo. Assumíamos essa posição sem perder de vista a grande importância da música clássica, pois é ela que guarda o poder de requalificar estruturalmente a criação regional. Mesmo antes de assumirmos cargos de chefia, e mesmo antes da chegada de importantes reforços docentes como Ermelinda, Silvio e Zé Maria, nós já tínhamos consenso quanto à filosofia da educação e quanto à urgência de reforçar a brasilidade no ensino de música, face à ação predatória da indústria e da mídia.

Nossas posições nada tinham de diletantismo inconsequente; eram teoricamente fundamentadas e geravam medidas práticas e institucionais, como veremos mais adiante. As decisões partiam das chefias e eram acolhidas e apoiadas pela maioria dos alunos que ocupavam de bom grado o espaço aberto a eles. Diante da carência de professores, os alunos se mostravam sempre prontos a colaborar. Apresentavam muitas iniciativas construtivas. Monitores excelentes com conhecimento da música popular brasileira às vezes assumiam a disciplina e davam aulas no lugar do professor. Com o Américo ocupado entre a coordenação e as aulas de regência, o coro da escola era regido quase sempre pelo aluno Urgel Rusi Lota, regente do coro de uma igreja evangélica. Em 74, Antonio Guerreiro, como monitor, teve que se transferir para o turno da tarde para assumir, à noite, 3 turmas de harmonia. O aluno pernambucano, Alvaro Lima, por muitos anos, vasculhou nas madrugadas os programas de música nordestina e sertaneja das emissoras, trazendo sempre pilhas de discos onde escolhíamos melodias e harmonias indispensáveis ao nosso trabalho. Houve um violonista que estudou viola sertaneja tão somente para incluir seu timbre na gravação de um disco. Lembro-me de um monitor de MDC, Renato... se não me engano, que por 2 anos transcreveu de fitas canções brasileiras, colaborou nos arranjos e se encarregou de copiar das grades todas as partes instrumentais para os ensaios.

Inicialmente eu vi na Armida a competência de instrumentista, pianista e acordeonista de concerto, choro e bossa nova. Mas ela também estava muito focada no aspecto “educação”. Tomou a dianteira e foi quem trouxe uma lei que instituiu o curso de Licenciatura em Música. Ela foi o verdadeiro esteio da formação de professores. Vivia com a lei na mão, a insistir comigo para moldar o currículo às novas exigências da lei. Eu vinha de outra área, o ensino do músico profissional. Ela, ao contrário, falava das Diretrizes e Bases da Educação, da Estrutura e Funcionamento do Ensino. Foi com ela que aprendi a olhar para esse novo e importantíssimo campo da Licenciatura direcionada à formação geral do cidadão comum, a iniciação musical, a didática, as metodologias, etc. Esse foco no desenvolvimento humano amplia a função da música e favorece o reencontro da Universidade com o povo e com a perspectiva brasileira.

Quem eram meus outros colegas de chefia?

Maria Sylvia para mim sempre foi sinônimo de refinamento. Excelsa musicalidade. Cantora especialista em interpretação da canção francesa, professora de técnica vocal e pianista dotada de uma qualidade rara mesmo entre os melhores pianistas: uma leitura à primeira vista incomparável. Tocava Brahms à primeira vista no andamento correto e com interpretação. Por tudo isso parecia paradoxal vê-la dar aulas de folclore, que amava apaixonadamente. Só com o tempo é que fui perceber que esse amor era denso de conteúdo estético, pois derivava de sua refinada alma de artista, capaz de perceber e revalorizar o potencial oculto numa entonação do canto ou num ritmo da percussão.

Américo, como coordenador, adotou como princípio não interferir nas questões de ensino, consideradas como sendo da competência exclusiva dos Departamentos. Procurava, isto sim, dar apoio eficaz aos mesmos. Mas, de qualquer modo, os chefes não deixavam de ouvi-lo. Assim, formávamos um quarteto bastante entrosado e ágil.

Hoje, recordando à distância, vejo que fui muito bem acolhido pelos colegas de trabalho, que me abriram espaço para opinar e sugerir. Minha inexperiência e afoiteza de jovem faziam-me ousar. Pode ser que muitas de minhas ideias tenham se tornado realidade porque eu era o mais falante e propositivo entre os colegas. Sonhávamos alto e dávamos tudo de nós mesmos. Não pensávamos em créditos acadêmicos, promoção, carreira ou formalização das pesquisas. Por outro lado, nossas carências nos mantinham sufocados pelas condições de trabalho, falta de professores e salas. Pedi os dados da Escola de Música da UFRJ à Professora Maria Elisa Bezerra, comparei com o Villa-Lobos e escrevi um relatório dramático. Já não tenho os dados, mas eram mais ou menos assim: para atender o mesmo número de alunos, nós tínhamos 14 professores e a Escola de Música da UFRJ mais de 130. O número de salas com piano e os espaços para ensaio eram –lá - muitas vezes maiores. Equipamentos, idem. Tudo mensurado mostrava nossa situação de indignação. Pedi, então, ao General que o lesse. No dia seguinte, ele chamou-me e mui tranquilamente disse:

– Li seu relatório, que está muito bem feito. Mas eu quero lhe dizer que é absolutamente proibido criticar o governo.

–Mas, General, eu não estou criticando o governo. Estou só mostrando uma falha para que possam consertar.

– É crítica, sim, e a lei é esta. Mesmo que haja falha, não pode mostrar falha alguma.

E guardou o Relatório. Eu, de boa fé, havia analisado a realidade, escrevi um relatório e não o divulguei, entreguei-o pessoalmente a meu superior. Ele desconsiderou minha “crítica”, já que ela só teria algum efeito se fosse divulgada. E engavetou o relatório. Muitos anos depois, a professora Ermelinda, ocupando o cargo de coordenadora, encontrou o relatório e o elogiou perante outros professores. Isto mostra como as tensões decorrentes da ditadura estavam presentes em nossas relações.

De vez em quando no Villa-Lobos caía um professor como um bólido. De onde veio? Alguém com poder indicou. Só que nem sempre possuía as qualidades exigidas para exercício do cargo. Eu também vivia louco para indicar professores

e sonhava em ter conosco professores de viola sertaneja, bandolim, cavaquinho, 7 cordas, canto com emissão vocal mais popular, arranjo e composição ou matérias teóricas com boa vivência de música popular, História da MPB. Procurei como louco. Em vão. Ninguém tinha a escolaridade mínima. Esta extensa área de maravilhosos especialistas em seus instrumentos era analfabeta ou quase.

Fui nomeado para representar o Villa-Lobos nos colegiados superiores da FEFIERJ e do CLA. Aí conheci pessoas da cúpula administrativa com as quais podia conversar. Tornei-me amigo da Dra. Moema, assessora jurídica do então reitor J. M. B. de Paiva. Um dia, ela telefonou-me: - Você vive sofrendo por falta de professor, apareceram 10 vagas, mas o prazo termina, impreterivelmente, amanhã. Traga os documentos. Assim, consegui indicar com êxito alguns nomes para contratação. Não me lembro se seis ou oito. Entre eles Ivan Carlos e Amauri Vieira tinham bom conhecimento de música brasileira e violão popular.

O General infundia a disciplina por sua simples presença. E não interferia no ensino. Também nada entendia de música. Então eu me sentia completamente à vontade para dar aulas como julgasse melhor. Mas ele parecia gostar de dirigir uma escola de música e se manifestou em público sobre isso mais de uma vez. A carência docente tornava os professores polivalentes à força. Professores e alunos se uniam para superar as dificuldades, o que igualava a todos. Até mesmo, se necessário, para arregaçar as mangas, carregar instrumentos e cadeiras de uma sala a outra, trazer de suas próprias casas o que faltava: instrumentos portáteis, gravador, discos, livros. Acho que a consciência dessa igualdade e a motivação de um ideal comum geraram a democracia nas nossas relações, o que, por sua vez, promoveu participação solidária e criativa.

### **No frenesi de músicas e ideias**

Em pouco tempo, mergulhávamos numa fase de efervescência. A escola tornou-se um local palpitante de acontecimentos musicais. Nos dois últimos tempos da quarta-feira, aconteciam os “Seminários”. Toda a escola se reunia para ouvir música e palestrantes convidados. Lembro-me de uma noite memorável com os “Novos Baianos”: excelente música e espantosa técnica de Armandinho ao bandolim. Espantosos também foram os repentistas Otacílio Batista e Oliveira Francisco. Palestras dos compositores Guerra-Peixe e Marlos Nobre. Um concerto coral com obras dos clássicos mineiros do Século XVIII, que nos deixou a todos orgulhosos de nossa história. Também não era difícil conseguir recurso de instituições financiadoras quando se tratava de trazer, para o ensino, cultura do povo ou da música popular. Bastava estruturar bem os projetos. Eu mesmo tive prova disso mais de uma vez: os grupos folclóricos apareciam com seus trajes, seus instrumentos e sua dança. Assim, consegui trazer o “Jongo da Serrinha”, o “Boi Bumbá de Manuel Esteves” de Caxias, a “Folia de Reis da Penha”. Um primoroso curso de Música Popular Brasileira ilustrado com fotos documentais e gravações foi dado por Ricardo Cravo Albin. No espaço do Seminário, também se apresentavam grupos da casa, como o Collegium Musicum do IVL, formado por professores e alunos e dedicado à música renascentista e grupos de choro muito bons. Marcou-me a memória uma apresentação feita pelo grupo do aluno Juca Filho, exclusivamente com choros rápidos, virtuosísticos. No final de 75, apareceu uma verba do MEC, Ministério da Educação e Cultura. Américo trouxe a notícia e

pressionou por urgência. O que fazer? Decidimos gravar um disco que mobilizasse toda a escola: coral, solistas e instrumentistas. Mas não tínhamos nada pronto. Era preciso começar a ensaiar enquanto preparávamos os arranjos. Então, o General tomou a decisão: -“Vamos suspender as aulas e ensaiar para o disco”. Maria Sylvia cuidou do coral com a regência de Urgel, eu apressei os arranjos e Armida ensaiou uma orquestra típica brasileira formada por acordeon, viola sertaneja, bandolim, violão, cavaquinho, duas flautas doces para imitar os pifes de bambu, percussão e contrabaixo. Resultou numa sonoridade rústica, bastante interessante para vestir as vozes do coro. Enquanto o coro *a capella* tomava forma, Maria Sylvia trouxe um disco de folclore natalino para tirarmos as músicas e arranjar. Na contagiante alegria de todos, fomos para o estúdio e o disco ficou pronto (Anexo 1). O reitor veio ver o show de lançamento e elogiou o trabalho. Naquela época, havia o “Projeto Minerva”, que, aos domingos, transmitia em rede nacional um programa de informações e civismo gerado na Radio MEC, com meia hora de cultura regional. Eu o ouvi quatro vezes, estando em lugares distintos do país, a transmissão do lado A do disco na íntegra, anunciado sempre como músicas do folclore natalino na interpretação do Coral do Instituto Villa-Lobos.

O primeiro grupo de alunos a cantar folclore foi um quinteto vocal - *a capella* - que apresentou Cantiga de Cego, Aboio, Reza de Penitência, Coco, Despedida do Boi e teve o apoio caloroso do coordenador Américo, que fez questão de vir anunciar para o público: - “Prestem bem atenção no trabalho desse grupo”.

Mesmo depois de extintos os Seminários, interessantes encontros não pararam de acontecer e passaram a usar outros espaços. Eu participava e aprendia muito. Recordo-me de toda uma tarde de música e expressão corporal com o dançarino alemão Rolf Gelewsky. Obtive recursos do CNPq para levantamento da rítmica brasileira. O trabalho incluía um maravilhoso curso de percussão aberto a todos que foi dado pelo professor Edgard Nunes Rocca, o Bituca, percussionista integrante da orquestra do Theatro Municipal, maior pesquisador de ritmos do país e autor do livro “Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão”. No seu curso, além do treino técnico com os instrumentos, montávamos conjuntos vários e assistíamos a demonstrações de grupos convidados.

O grupo “Entradas e Bandeiras”, nascido na Música de Câmara e conduzido por mim, com repertório quase todo de folclore nordestino, fez um disco com recursos próprios, após mais de 20 apresentações no Rio e fora do Rio. (Anexos 2, 3, 4, 5). Gravou três programas especiais na TV Cultura e obteve elogios da crítica de jornais, inclusive do inflexível José Ramos Tinhorão.

Nessa trajetória buliçosa, houve harmonia e desarmonia intelectual acerca das questões musicais, o que era natural, mas sem mortos nem feridos. O primeiro grupo de choro de que me lembro foi formado numa turma de Análise Musical. Propus aos alunos analisar choro e trouxe um excelente bandolim que eu tinha em casa, pois faltava um instrumento solista. Ficou lindo, mas, quando chegou a hora de se apresentar para toda a escola, veio a surpresa: o violonista recusou. Não admitia tocar para o General.

Certo dia, na sala de apresentações, o Gal. Graça, com visível bom humor, falava sobre a música, sobre a escola, etc. e, com a expressão de quem segura o riso percebendo a iminência da piada, soltou essa: - “Escola de música que não tem música clássica é Escola de Samba”. E nunca mais voltou ao assunto.

Aí por volta de 75 ou 76, tivemos um Festival da Canção com a participação de alunos compositores, letristas, arranjadores, conjuntos e cantores. Imagina só o reboiço para ensaiar e montar tudo isso. Integramos uma comissão julgadora Paulo Moura e Esther Scliar. O regulamento estabelecia a duração limite de 3 minutos e meio para cada música. Porém, se não me engano... no segundo dia, um grupo subiu ao palco, ligou suas guitarras e bateria no limite máximo de decibéis, e tocou vinte e tantos minutos. Sofremos, mas aguentamos elegantemente, com caras de paisagem, para evitar o gesto chocante de tirá-los do palco.

Numa noite de música fora da escola, depois que Armida apresentou chorinhos, ouvi de um integrante do conjunto de sopros formado por professores do IVL, que anunciou: - “Isto que vocês acabaram de ouvir é música popular”. Agora vocês vão ouvir música “séria”. Armida e eu nos entreolhamos. Pensei: para ele o que significa “sério”? Será que ele quer negar as potencialidades infinitas da música para restringi-la ao estrito âmbito do “sério”? Ele, pelo visto, nem de longe entende o espírito de Bach no trompete espevitado e gaiato que irrompe no “Allegro assai” do 3º mov. do *Concerto de Brandenburgo nº 2*.

Nas aulas teóricas, também ocorriam resistências, embora mais raramente. Havia jovens cuja percepção melódica parecia plasmada só pelos Rolling Stones. Um dia solicitei que a turma cifrasse a melodia de Asa Branca de Luiz Gonzaga e a resposta de um aluno foi: - “Eu não harmonizo “pau-de-arara” porque não sou “Mané”. Então pedi-lhe que escolhesse a melodia.

Nos manuais que temos, os melhores exemplos para explicar elaboração temática são de compositores clássicos europeus. No Brasil, faltam pesquisas nesse sentido e por isso faltam exemplos daqui. Eu sempre estive à cata de exemplos de música brasileira, mas acabava citando clássicos. Até que o flautista Carlos Schroeter não aguentou mais e me enfrentou com rudeza: - “Pare de falar de Beethoven”. Nós temos música no Brasil. Fiquei tão feliz com a reação dele, que não conseguia parar de rir e elogiar. Essa atitude, a partir de um aluno, me dava um prazer quase orgástico. Peguei Schroeter pelo braço e o levei à sala dos professores, para mostrá-lo com orgulho a todos e contar o que acabava de acontecer. Até hoje somos amigos.

### **O apoio à música brasileira**

O saudoso Prof. Rick, companheiro de tantas jornadas, já não está entre nós, mas peço-lhe vênias para comentar as suas palavras.

Ao falar de música popular no Instituto Villa-Lobos, o Prof. Rick apresentou primoroso levantamento de datas e informações. Revelou-nos que a MB “teve o impulso inicial dos Professores Helio Sena e Armida Teixeira” e que, a partir daí, “entrou definitivamente na trilha e culminou no bacharelado”. Constatei que esta narrativa era apenas uma visão de superfície, com

desconhecimento do que ocorria nos bastidores, onde uma dinâmica planejada abria caminho e azeitava os passos da MB. O impulso inicial dos dois professores existiu, mas a MB não teria como entrar na “trilha” por si só. O que então lhe garantiu continuidade e avanço? Uma série de decisões tomadas pela direção. Primeiramente, a prática de MB foi incluída no currículo, ao ser aceita como parte integrante da disciplina Música de Câmara, portanto contando a **carga horária** e valendo **créditos**. Não era assim antes. Em segundo lugar, Música de Câmara é exigida como disciplina obrigatória e, já no ato da matrícula, a opção pela prática de MB foi prevista e oferecida através da **Ficha de Inscrição**. (Anexo 6). A ficha sondava o instrumento, o nível de execução, o conhecimento decifra, quais os compositores preferidos e perguntava o que o aluno queria tocar. As opções eram: música barroca, música clássica, música romântica, **música popular brasileira**, folclore e composição dos alunos. Com base nesta ficha, formavam-se os grupos, aos quais eram garantidos professores e salas. A MB não entrou por acaso na trilha. A instituição planejou a “trilha”, encaminhou os alunos para ela, apoiou-os no percurso e gratificou os que a percorreram. Sem ferir a liberdade de escolha de ninguém, esse processo fomentou um florescimento sem par da MB no IVL. Este modelo de ficha foi oficialmente adotado por mais de duas décadas. E dificilmente se encontrará em qualquer outro lugar modelo tão democrático. Assim, uma narrativa de superfície pode ocultar um outro nível de realidade.

A tradição europeia de Música de Câmara sempre gozou de respeito enorme e, no meu tempo de IVL, era preciso ousadia para aplicar esse título de nobreza ao a um conjunto de choro ou a um trio nordestino. Mas a *Wikipedia* informa que hoje “a expressão é usada para qualquer música executada por um pequeno grupo de músicos”. Espero que os novos gestores tenham tido bons motivos para separar Música de Câmara da Prática de Conjunto. Ignoro quais. Se foi porque folclore ou melodia popular não pode ser música de câmara, devem então desclassificar Tchaikovsky, Quarteto de Cordas nº1, 2º movimento, bem como tantas outras obras de clássicos. Mas se foi porque há má qualidade no repertório de MP e de composições dos alunos, ocorre o mesmo na música clássica. Mas a MP oferece uma vantagem: a oportunidade de os alunos testarem seus próprios arranjos.

Entretanto, as lutas mais duras não se referiam diretamente aos conjuntos de MB; vinham de fortes pressões exercidas por diferentes setores:

Com a nova lei das Licenciaturas, Curta e Plena, o MEC dava um prazo para implantá-las. Mas como? A distância entre o ideal e a realidade parecia insuperável. Polivalência de professores tem limites. Por exemplo, não era possível pedir ao psicólogo Ivair para dar Polifonia. As professoras da Faculdade de Educação da Unirio nos ofereciam, para a Licenciatura, propostas de currículo onde figuravam todas as Filosofias, Sociologias, Psicologia e Metodologias da Educação com suas respectivas cargas horárias “mínimas” e que seriam lecionadas por elas, mas não havia espaço para colocar as disciplinas da música. As maravilhosas musicistas Maria Sylvia e Armida ouviam, ouviam, mas sequer abriam a boca diante de polêmicas sobre lei e gestão. O Américo se posicionava bem, mas, de temperamento moderado, na polêmica era pouco argumentativo. O General não se metia, mas aguardava soluções. Foi aí que me senti solitário e soçobrando em águas revoltas. O CLA pretendia adotar um **modelo unificado** de

licenciatura para Música e Teatro e o Decano criou para isto um Grupo de Trabalho. Então nos reuníamos sob a direção do Decano Pernambuco: eu e Américo da Música, Orlando e José Dias do Teatro e a Advogada Telma como assessora jurídica lotada na Escola de Teatro. Éramos, portanto, dois da música e quatro do teatro. Foi quando a Dra. Telma resolveu interpretar a lei da seguinte maneira: A Licenciatura Curta ocuparia os dois primeiros anos e daria uma formação **sem qualquer disciplina específica** da área da Música e do Teatro. No 3º e 4º anos, aí sim, entrariam as disciplinas específicas de cada área. Isto **eliminaría PEM dos dois primeiros anos** do curso de música. Como aceitar isso? Eu argumentava que, para poder montar uma peça de Shakespeare, a alfabetização começava com o aprendizado dos signos gráficos aos sete anos de idade. Isto era uma vantagem para o Teatro, onde os alunos já entravam sabendo ler. Na música, ao contrário, os alunos estavam adentrando a Universidade sem conhecimento suficiente da grafia para sequer solfejar uma canção. Seguir o modelo da Telma acabaria com o ensino de música. Mas a interpretação da Dra. Telma era tendenciosa, e ignorava a colocação das vírgulas no texto da lei. A intenção da Telma era unificar Teatro e Música em Licenciaturas quadradinhas e simétricas. Mas não havia simetria. Pelo menos ler português eu sabia. A lei facultava às Faculdades fazer assim ou diferente, a depender de suas próprias especificidades. Os professores de teatro ouviam calados, mas a impressão que ficava era de que a advogada, sim, sabia interpretar a lei. Depois de horas de debates em reuniões, o Américo me disse que não via possibilidade de vitória e que não lutaria mais por PEM na Licenciatura Curta. Eu fui considerado uma pedra no meio do caminho, pois o Pernambuco me eliminou do grupo e convocou nova reunião sem minha participação. Então relatei o fato à Maria Sylvia, à Armida e reclamei com o Américo. Ele foi ao Pernambuco e pediu em nome de todos que não afastasse o Helio do Grupo de Trabalho. Pernambuco recuou e voltou a incluir-me na convocação. Então, eu alterei minha estratégia na reunião. Tirei de foco a Dra. Telma e mudei de tom. Disse logo de início que estava havendo uma interferência indevida do Teatro na Música. Que nós, professores da música, sempre respeitamos de longe e nunca demos uma única opinião sobre o que deve ser feito na área do Teatro. E que estávamos sendo impedidos de construir um bom curso na Música. Pela primeira vez em nossas reuniões exacerbou-se a tensão. Os professores de Teatro olharam apreensivos para a Telma e aí mesmo o Decano Pernambuco assumiu a palavra e disse: -“Não. Não há a menor intenção de interferir na Música. Deixemos que os músicos decidam como acharem melhor”. Quero deixar bem claro que o Decano e os dois professores da área de Teatro nunca haviam tomado posição explícita sobre a questão em debate. Calavam-se. Mas com a acusação que fiz, posicionaram-se a meu favor. Assim, aqueles foram anos de reuniões sofridas em que a Música correu riscos. Esta foi uma questão dentre muitas. De 73 a 77 houve grande instabilidade nos currículos. Às vezes, eu conseguia alguma opinião de Américo, José Maria ou Ermelinda. Mas ao final cabia-me concluir o trabalho. Solitariamente, eu produzi alguns currículos, sofríveis por certo, mas procurando acertar, face à realidade. Com isso aprendi que o melhor currículo é o currículo possível. Aí está mais um exemplo de que a música brasileira não tinha sua “trilha” tão liberada para que fosse livremente percorrida.

Na sala onde se guardavam os instrumentos, havia um saxofone de plástico laranja de um palmo e meio. Era um brinquedo de crianças. Foi

comprado numa dessas licitações públicas em que a máquina burocrática funcionou muito bem e cumpriu a lei, adquirindo o produto pelo menor preço do mercado. A compra de instrumentos sempre foi uma questão trabalhosa a exigir idas e vindas às lojas, auxílio de instrumentistas na escolha e às vezes devolução do instrumento. Quando buscamos nos apoiar em parecer técnico para a seleção, ele é sempre feito na base de melhor “qualidade”, melhor “sonoridade”, melhor “afinação”. Opiniões subjetivas, de difícil comprovação material e passível de contestação jurídica. Mesmo assim compramos muitos, para evitar que alunos viessem de Nova Iguaçu ou Niterói carregando seus instrumentos. Chegamos a ter quinze violões, alguns cavaquinhos, bandolins, violas sertanejas, um acordeon, vibrafone, marimbas, percussões várias, etc., que foram importantes para o exercício da MDC. Devem estar na Biblioteca os discos de choro comprados. Foram medidas que pavimentavam a “trilha” da MB. Para a análise em sala, julgávamos importante ter um número suficiente de exemplares d’*O Cravo Bem Temperado* e das Sonatas de Beethoven, duas obras mestras indispensáveis respectivamente para o estudo da forma fuga (polifonia) e sonata bitemática. Muitos foram comprados.

### Ensino e Pesquisa

Como disse antes, nós, Chefes de Departamentos, concordamos em incentivar a presença da música brasileira nas diversas disciplinas e começamos a conversar com os professores. Houve boa adesão e aqueles que já faziam isso ampliaram a sua ação. A começar pelos mais antigos, posso lembrar. Nos ensaios corais da Escola vim a conhecer obras de Aricó Junior, Reginaldo de Carvalho e Villa-Lobos programadas por **Américo**. Conheci algumas obras de Patápio Silva tocadas pelo **Rato**, que também participou da gravação do disco “Cantigas” e abasteceu os conjuntos de câmara com seus alunos de flauta transversa e flauta doce. **José Maria Neves**, professor de Música Eletroacústica e História da Música, não se ligava diretamente ao movimento de música popular, mas lançou discos com obras de “Autores Mineiros do Século XVIII e XIX” e publicou dois livros: “Villa-Lobos, o choro e os choros” e “Música Brasileira Contemporânea”. Sobre a professora **Armida**, “chorona”, acordeonista e pianista, o que se pode dizer? Caiu do céu. Também usava MB abundantemente nas suas aulas de Didática. No meu trabalho com folclore, eu precisava dos ritmos característicos dos gêneros e das melodias que **Maria Sylvia** me trazia de seu acervo de gravações e partituras. Mas eu queria sempre mais. Até que surgiu a ideia de substituir as preleções na disciplina Folclore por montagens ao vivo dos autos, danças e músicas. Foi uma revelação. Graças ao carisma e entusiasmo dela pudemos ver no palco do IVL a dança dos bastões do Maculelê executada por rapazes uniformizados, vimos o carinho com que as moças preparavam os enfeites dos vestidos e os adereços de cabeça do cordão azul e do cordão encarnado para apresentar o Pastoril do Recife. E vimos no palco seu espetáculo com o frescor de suas melodias e uma dança cheia de leveza e discreta feminilidade. Assim, na onda de alegria que energizava a todos, o folclore saía dos arquivos e das informações remotas para reviver no palco. Aí, sim. Eu podia ver em concreto como trabalham a baqueta e a vereta do Zabumba para fazer o xaxado e o baião. A cadeira de Folclore foi ocupada muito adiante pela professora **Edir Gandra**, que pesquisou o Jongo da Serrinha e publicou sua pesquisa com transcrição minuciosa de ritmos e cantos.

A professora **Ermelinda** foi pioneira e corajosa ao introduzir o sistema relativo de solfejo, garantindo modernidade, racionalidade e eficácia à disciplina Percepção Musical. Também inovou ao Incluir na Teoria Musical o capítulo “Modos”, como recurso vivo e palpitante da musicalidade brasileira, liberando os modos da pecha de arcaísmo greco-medieval. Como responsável pela disciplina, foi exemplo para toda a Escola, com sua prática de reuniões regulares com sua equipe para fins de planejamento, num incansável afã de aprimorar objetivos, métodos e sistema de avaliação. Com a participação dos professores Cibeli Reynaud e Helder Parente, esta equipe conseguiu resultados expressivos na disciplina PEM que é o alicerce teórico da formação do músico. Promoveu para sua equipe um “Curso de Atualização em Metodologia do Solfejo” e não parou por aí, continuou suas pesquisas nessa direção. Brindou o ensino de música no Brasil com três livros: “500 Canções Brasileiras”, “O Modalismo na Música Brasileira” e “Pedagogia Musical Brasileira no Século XXI: metodologias e tendências”.

O Professor **Silvio Merhy** levou adiante um trabalho de longa e árdua maturação em Teclado Básico, Piano Complementar e Harmonia de Teclado todo ele fundamentado na música brasileira. No avanço dessa fronteira, antes muito pouco explorada no Brasil, o Silvio esculpia no dia-a-dia uma didática para o desenvolvimento das habilidades funcionais, sempre a favor da musicalidade. Criou um Laboratório de Pianos Eletrônicos para trabalho coletivo com teclado, modelo exemplar de incorporação de tecnologia moderna e barateamento dos custos do ensino. Trouxe para o IVL uma especialista na área já conhecida pela qualidade de seu trabalho, a professora Maria de Lourdes Gonçalves da UFRJ, para trocar experiências e juntar esforços. E expôs seus resultados num “Método de Leitura e Interpretação de Cifras”. Enquanto isso, o professor **Luiz Ricardo Ventura**, ele mesmo um expert no violão popular e excelente harmonizador, trabalhava também com digitação de gêneros, cifras e acompanhamento da música brasileira. Escreveu “Fascículo de Apoio ao Estudo do Violão” e algumas composições. Toquei duas delas num grupo de Música de Câmara: “Conversa de Jardim” e “O Mar”, cujas partituras em cópias xerox ainda guardo comigo. **Antonio Guerreiro**, muito antes de cursar a universidade, já trabalhava como tecladista acompanhante de cantores populares. Transitava com igual desembaraço pela música popular e clássica. Tornou-se o “mestre” de Harmonia que a MB precisava. Nessa época de frenesi dançante instigado pela visualidade da TV, em que cifras e mecânica dos dedos tendem a priorizar o impacto rítmico dos blocos, Guerreiro privilegiava a condução melodizada das vozes do tecido harmônico e a sensibilidade na escolha das funções. À prática cega tão comum na música popular ele contrapunha a fundamentação teórica. Nunca parou de estudar harmonia e saberes correlatos. E faço questão de ressaltar um aspecto: com todo o respeito pelos mestres supertitulados e supercreditados, até porque ganham honestamente e pelas regras do sistema suas honorarias, Guerreiro nunca se preocupou com carreira docente ou com prestígio no nosso meio. Será que se importava quando, no final do curso, os alunos traziam um bolo para homenageá-lo? Não sei. Enquanto atualizava sempre mais seus conhecimentos, pela ética parecia um remanescente de eras passadas. Hoje, aposentado, continua com dedicação total a seus novos alunos.

Desde que conheci o **Roberto Gnattali**, em 72, quando ingressou como aluno no IVL, já dava pulos para reunir os amigos e fazer a música acontecer.

Sempre foi esse agente multifacetado, atuando como músico, regente arranjador, professor, pesquisador, gestor de eventos e maestro refinado da micropolítica acadêmica... - no bom sentido. Para mim seu ingresso no quadro docente do IVL trouxe um alívio porque eu conhecia seus objetivos e coerência. Ao cuidar da MPB urbana, ele abria maior espaço para que eu pudesse me dedicar ao folclore e à música nordestina. Em torno dele se aglutinava a maioria dos alunos de MDC que optavam por MPB, resultando por fim na Orquestra de Música Brasileira, cujo disco e repercussão todos conhecem. Um velho sonho meu que o Gnattali realizou foi a criação da disciplina História da Música Popular Brasileira. Imagino sua árdua pesquisa para obter, analisar e organizar tantas informações e exemplos sonoros desse gigantesco caudal criativo. Chefiava o departamento de Estruturação Musical durante a longa fase de maturação dos planos para a criação do bacharelado em Música Popular Brasileira. Qual seria o perfil profissional do formando? Que disciplinas? Participei dessas reuniões e vi como Gnattali foi muitíssimo paciente e meticuloso ao costurar, passo a passo, a concretização desse sonho de tamanha responsabilidade administrativa. Seu talento de conversar, de medir consequências, de angariar adesões é surpreendente. Eu não assisti os fatos que desaguarão na Escola Portátil de Choro. Mas, quando aconteceu, já era de se esperar, pelo terreno propício e bem fertilizado do IVL. A Escola Portátil é, para a Unirio, uma jóia, um brinde de inestimável valor. Quando vejo as universidades americanas investirem tão pesadamente em times de basquete, vôlei ou num quarteto de cordas, fico a pensar no horizonte de possibilidades nacionais e internacionais que a força do choro poderia abrir para a Unirio.

Em meados dos anos 80, a Dra. **Moema R. de Brito** ainda não trabalhava no IVL, nem tinha planos de vir, mas, convidada a organizar para os músicos um conteúdo similar ao de Legislação e produção Teatral, aceitou esse imenso desafio. Começaria com os fundamentos do direito civil que ela poderia dar como advogada, depois completaria a carga horária com convidados. Moema superou todas as expectativas com seu excelente trabalho. Trouxe, entre outros, Dalton Vogeler – compositor, músico, produtor e divulgador de discos, Dra. Vanisa Santiago – especialista em direito autoral, Antonio Adolfo, músico e empreendedor (do disco independente), Adelson Alves, radialista e produtor de disco. O sociólogo e historiador de música brasileira, Tinhorão, veio de São Paulo. Enquanto isso, Moema gravava entrevistas com todos os músicos professores da casa e as transcrevia uma a uma. Publicou-as em três cadernos artesanais intitulados “Os Caminhos da Música”, que são um mosaico plural de enfoques sobre problemas do músico, da música e do seu ensino. Do mesmo modo, fez um número grande de livrinhos, na tiragem de algumas dezenas, que distribuiu entre amigos. Em 1989 publicou um livro artesanal intitulado “Produção Teatral e Musical” (Anexo 7). Característico de sua flexibilidade, certa vez Moema mostrou-me uma fita com quinze canções, letra e música criadas por ela. Mas não permitiu que eu fizesse os arranjos. Só queria um violão e uma cantora. No IVL fez sua primeira e única experiência de tocar em conjunto: comprou um cavaquinho, contratou algumas aulas do monitor Paulo Name, ensaiou arduamente ao vivo e sobre fita gravada. Por fim apresentou-se num grupo de MDC na Sala Villa-Lobos. Moema era assim. Irradiava idealismo e vitalidade. Parecia sentir-se bem e completamente livre em nosso meio. Veio e nunca mais saiu do IVL.

Quanto a mim, **Helio Sena**, trabalhei desde 1971 para a introdução dos “modos” como força viva na teoria musical brasileira, então ausente em todos os manuais. Hoje tenho a certeza de que nesse assunto fizemos considerável avanço e de forma irreversível. Porém abandonei as disciplinas de prestígio acadêmico para dedicar-me ao folclore e à música nordestina. Isto nada tem a ver com modéstia ou falsa modéstia. O primeiro motivo é que, para mim, falar de música é coisa espinhosa. Sobretudo nas disciplinas História de Música e Formas Musicais. Não há verbalização minimamente capaz de expressar o fato musical. Pode-se apenas fazer reflexões analíticas sobre componentes técnicos exteriores à essência da música. Fica-se ali mensurando intervalos e durações, mas a música está em outra esfera. Teoria, gráficos, metáfora, tudo fica longe dela. E ela fala por si mesma. O musicólogo não cria nem recria música. Verbaliza “a respeito de”. Sem dúvida ajuda, mas cansei-me e voltei à prática. Mas porque folclore? Porque traz uma diversidade de formas e recursos expressivos que não aparecem nos padrões de consumo massificados pela indústria e divulgados pela mídia. Tais recursos são possuidores de potencial renovador para a MB urbana ou clássica. Porém lecionar MDC usando música folclórica exige um esforço gigantesco. Quem trabalha com música clássica indica aos alunos uma peça e já pode experimentar sua leitura na primeira aula. Com música folclórica você começa por vasculhar arquivos gravados ou buscar nos eventos ao vivo melodias suficientemente interessantes. Em geral você não as encontra em coletâneas impressas. A partir daí vem a transcrição, cifragem, arranjo ao nível dos executantes e cópia das partes dos instrumentos em separado para o ensaio.

Sempre estive a produzir os fascículos de que necessitava para as aulas. Foram eles:

- 1 – Coros a 4 vozes sobre temas folclóricos – para Canto Coral e Música de Câmara.
- 2 – Estrutura da Canção Modal Nordestina – Formas Musicais.
- 3 – Implicações Harmônicas do Modalismo Nordeste – Harmonia.
- 4 – Modos: Teoria e Coletânea de Canções Recolhidas – Percepção Musical.
- 5 – Harmonia Modal Russa, exemplos em cd e em grafia cifrada – Harmonia.
- 6 – Recursos da Voz, exemplos étnicos em 2 cds – Oficina de Música.
- 7 – Gêneros da Música Sertaneja, cd com 70 faixas – Percepção Musical.
- 8 – Melodias Brasileiras do Modo Menor, compilação – Percepção Musical.
- 9 – Coros Fáceis para Solfejo, compilação – Percepção Musical.
- 10 – Tabelas para Exercícios de intervalos, acordes e enarmonia – Percepção Musical.

Criei a disciplina **Estruturada Música Modal** e trabalhei-a com algumas turmas. Considero importante aprofundar os estudos nessa área. Os modos não têm tônica, caracteriza-os a fragilidade do centro tonal (*finalis*). Daí a sensação de flutuação, indefinição das atrações, ambiguidade funcional dos graus e dos acordes. Ao contrário do modo, a tonalidade busca o vigor das atrações, a exacerbação das tensões via cromatismo e a resolução via cadência autêntica, como elemento essencial da pontuação e da ênfase do discurso musical. Mas

depois de séculos de música tonal em que os modos foram marginalizados, nossa percepção já não pode apreendê-los como na Idade Média. Há muito se tornaram para nós modos tonalizados. Aplicamos-lhes de certa forma funções harmônicas, porém mais definidoras de coloridos tímbricos do que funções para tensionar e descarregar. Se no modo predomina o sonho quimérico, a tonalidade tende à força dramática. Os modos gostam mais das tríades que lhe ensejam momentos translúcidos, enquanto as nonas e cadências poderosas convergem para a tonalidade.

O pensamento modal bem com o tonal atuam diferentemente ao moldar a construção da melodia, da harmonia, da polifonia e da forma. A natureza rítmica dos temas modais, ao fugir do jogo de forças tonais, tende a ser menos quadrada. Vemos no final do romantismo e no impressionismo uma interessante relação entre os dois sistemas: a tonalidade determina toda a construção das grandes estruturas da forma musical, plantando-lhes os alicerces, as colunas e as vigas. Sobre a solidez desse edifício, os modos acrescentam temas e harmonias dotados de leveza, sonho, luminosidade e colorido. Ver em Rimski-Korsakov - *Sheherazade* ou quadros sinfônicos de suas Óperas, e ver em Debussy - *Prelúdios*. Na música étnica há recursos expressivos dignos de nota que vão das pentatônicas incompletas aos modos enarmônicos ou com microtons. Por outro lado, a música moderna nos traz uma abordagem também interessante dos modos artificiais nas composições e trabalhos teóricos de Olivier Messiaen - *A Técnica de Minha Linguagem Musical*, e de Vincent Persichetti - *Twentieth Century Harmony*. É interessante observar que os nordestinos, Luiz Gonzaga, Dominginhos e Elomar, ao finalizar suas canções onde aparecem traços modais, preferem concluir o período musical com um ponto final bem definitivo através da cadência autêntica.

Podemos retornar aos tratados sobre contraponto modal antigo: G. Zarlino, S. Taneiev, e H. Koellreuter. Mas será mais enriquecedor se pudermos confrontar as técnicas do passado com as soluções de Hekel Tavares, José Siqueira, Guerra-Peixe e, sobretudo, com as polifonizações feitas pelos acordeonistas Dominginhos, Severo, Waldonys e outros, ao acompanhar canções. Entre cantorias e violeiros encontramos até polimodalismo: superposição vertical de dois modos diferentes.

Portanto, a riqueza de recursos expressivos encontrados nesse aspecto de nossa música regional nos oferece uma sedutora área de interesse para criar ciência nova através da pesquisa.

Calcado apenas em fatos que me vieram à memória, acabo de citar professores que, por décadas, se dedicaram diretamente à MB, como equipe harmoniosa e valente. A maioria deles construía a música brasileira a cada dia em sua sala de aulas, com seu empenho no ensino e inventividade nas pesquisas, fora do glamour das apresentações públicas. Se omiti alguém, peço desculpas. Outros tantos professores, fora desse grupo, trouxeram contribuições importantes a essa mesma causa, trabalhando aspectos técnicos e teóricos fundamentais à formação do músico. Foram os professores de instrumentos e os de teoria. Sem eles, o impulso inicial dado por Helio e Armida não encontraria a “trilha” pavimentada para a chegada exitosa da MB ao estágio atual. Com a entrada de Guilherme Figueiredo como reitor e a professora Salomea Gandelman

como coordenadora da Música, os bacharelados de instrumentos ganharam vulto e passamos a ter instrumentistas com excelente nível técnico.

### **Extensão e Pesquisa**

#### ***Canto nas Escolas do Município do Rio de Janeiro – projeto de Helio Sena*** (Anexo 8)

O projeto Canto nas Escolas foi elaborado por mim, em atendimento ao pedido do Serviço de Música da Secretaria Municipal de Educação e Cultura do Rio de Janeiro. Para tanto, o Serviço de Música colaborou disponibilizando os dados referentes à estrutura administrativa e de ensino, número de professores, alunos, escolas e turmas.

Convencido da importância do canto no processo de musicalização, montei, com os professores, um **Curso de Capacitação** para fazer cantar e um **processo multiplicador**, em que os professores com Licenciatura preparariam os professores regentes de turma (do Jardim de Infância e Classe de Alfabetização até a 4ª série) para cantar com seus alunos. O curso funcionaria integrado ao **Coral Laboratório** já existente na Secretaria. (Anexos 9, 10, 11,).

Os números mostram que, no avanço rumo ao objetivo de alcançar a totalidade dos alunos, em apenas 3 semestres tínhamos a totalidade dos professores do JI à 4ª série já reciclados e 424.317 crianças seriam atingidas.

Para garantir a efetividade do planejamento feito, foram estudadas medidas administrativas com a colaboração de professores e administradores da educação no Município. Essas medidas foram consubstanciadas numa Resolução a ser baixada pela Secretária de Educação e Cultura do Município. (Anexo 12).

#### ***Canto nas Escolas do Estado do Rio de Janeiro - projeto de Helio Sena***(Anexo 13).

Em 1995, integrando o colegiado diretor do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro, obtive aprovação para encaminhar à Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro uma proposta para intensificar a educação musical nas escolas estaduais.

Entre outros objetivos, estava a formação do público ouvinte para concertos e música ao vivo, face à situação de acentuado desemprego dos músicos.

Com professores do Estado, levantei os dados indispensáveis à estruturação do projeto. Logo de início ficou claro que a situação no Estado era muito pior que a do Município do Rio de Janeiro, visto que o número de professores com Licenciatura em Música era ínfimo.

Constou do trabalho a elaboração de um Projeto de Lei indispensável à implementação das ações previstas.

***Educação Artística – projeto da professora Marília.***

O “Projeto de Educação Artística” coordenado pela professora Marília impressionou pela movimentação com grandes turmas de professoras da rede pública de ensino a realizar atividades na Universidade e nas comunidades onde se localizavam. Trouxe para a Unirio muitos debates sobre processos criativos, educação através da arte e atividades afins. Algumas vezes eu colaborei participando de mesas em debates, oferecendo gravações de música popular e ritmos de base para exercícios de dança.

***O Repente na Escola – projeto de Helio Sena (Anexo 14)***

É um experimento do Prof. Helio Sena com repentistas em sala de aula para o desenvolvimento da fantasia, da verbalização e do canto.

***Radiografia do Currículo da Licenciatura – projeto da Moema***

O título acima é meu. Moema publicou os resultados de sua pesquisa em um livrinho artesanal intitulado: *Reflexões sobre o Curso de Educação Artística – Licenciatura Plena Habilitação em Música.* (Anexo 15)

Eu considero esse projeto espetacular, corajoso e muito útil. Moema obteve um parecer coletivo das pessoas que passaram pelo Curso de Licenciatura do IVL e militam no magistério sobre a importância da diminuição, corte ou aprofundamento de cada disciplina. Contém propostas valiosas e sugestões provocadoras de reflexão e estudo aprofundado, que não cabem neste meu comentário curto. Essa pesquisa poderia, sem dúvida, ser objeto de estudos e debates em seminários, visando à reforma do currículo. Incrível trabalho.

Meu abraço comovido e parabéns à saudosa Moema.

***Educação Artística em Paquetá – projeto da Moema***

Foi um projeto de ação comunitária. Ofereceu educação artística para alunos carentes de um Preventório que funcionava como colégio em regime de internato em Paquetá. Os alunos cursavam o ensino regular em escola pública. Noutro prédio, pela manhã, cada dia da semana era dedicado a atividades artísticas, incluindo música, artes cênicas, artes visuais e educação física. As turmas tinham de 10 a 15 alunos com a idade entre 5 e 12 anos. Este projeto funcionou por 5 anos. Não obtive informações sobre metodologia e avaliação. Os professores eram alunos das Licenciaturas de Música e Teatro da Fefieg. Também ignoro se havia instituição financiadora. Sei que nesta fase os recursos vinham em geral do bolso da própria Moema. As informações aqui constantes me foram passadas pelo professor de Educação Musical do projeto, Carlos Schroeter, que também me trouxe o “Relatório Final” da experiência. (Anexo 16)

***Claudionor Cruz, o compositor - projeto da Moema***

Não tenho em mãos o projeto “Claudionor” da Moema. E nem sei se foi escrito. Monitores ajudaram. Mas Moema tirava frequentemente dinheiro do seu bolso para seus projetos. Com relação ao Claudionor, lembro-me de três realizações suas:

1 - Um concerto na Sala Villa-Lobos, todo ele dedicado às obras de Claudionor Cruz. Dele participaram: o próprio homenageado, Claudionor, ao violão; seu grande amigo, o maestro Orlando Silveira, ao piano; a jovem e talentosa cantora Mariza Brasileira, sua tutelada artística; Eliane Maria Vieira, aluna do IVL, com canto e violão; um conjunto de sopros de professores do IVL; o coro misto do IVL cantou “Exaltação do Sonho”, Melodia de Claudionor, letra de Pedro Caetano e arranjo de Helio Sena.

2 - Coleta de dados biográficos do compositor, através de entrevistas com ele e sua publicação no terceiro caderno “Caminhos da Música”.

3 - Reunião de documentos gráficos com obras de Claudionor. A intenção da Moema era ajudar o “super-desligado” compositor, transcrevendo e fazendo a edição gráfica de suas obras. Tarefa impossível, porque as empresas ditas “Editoras” se apropriam das obras por contrato já na primeira gravação. Suspeitam de qualquer um que queira usá-las e exigem pagamento prévio para dar qualquer autorização. Entre manuscritos, fragmentos e cópias xerox, Moema reuniu 80 documentos, que me foram repassados pelo monitor Carlos Schroeter e estão em minhas mãos. Claudionor é um compositor de surpreendentes harmonias. Pretendo selecionar alguns exemplos de sua harmonia, copiá-los, e, em seguida, passar todo o material para o Museu da Imagem e do Som.

### ***A Música no Brasil, Matrizes e Mídia – projeto de Helio Sena***

Os dados obtidos com esta pesquisa e as reflexões do autor sobre eles estão minuciosamente expostos na entrevista dada por Helio Sena à Dra. Moema. Ver no 3º Volume dos “Caminhos da Música”, a partir da pg. 47, último parágrafo, até o final da entrevista. (Anexo 17)

Desde que eu trabalhava na Gravadora Chantecler, passei a integrar o Conselho Regional da Ordem dos Músicos do Brasil, que me deu apoio nessa pesquisa. Os dados referentes à importação de matrizes de disco e o Relatório Anual do Banco Central – Balanço de Pagamentos eu os encontrei na CACEX, Carteira de Comércio Exterior do Banco do Brasil. O levantamento dos dados referentes à execução de música pelas emissoras de rádio da cidade do Rio de Janeiro foi feito pela empresa “Informa Som” por encomenda da Ordem dos Músicos do Brasil, que atuou movida e motivada pelo interesse da pesquisa.

1 - Através da Ordem dos Músicos do Brasil, Conselho Regional, movemos ação judicial contra a Rádio Jornal do Brasil, por descumprimento da lei e danos pecuniários causados à categoria dos músicos (Anexo 18).

2 - Enviamos um Relatório ao Presidente Sarney, sendo que a cantora Alcione, por meio de sua amizade com Roseana Sarney, entregou-o pessoalmente. Já não tenho o texto do Relatório, cujo conteúdo consta dos documentos correlatos (Anexos 19, 20, 21, 22). Encaminhamos a mesma denúncia para Ministros do mesmo governo.

3 – Trouxemos ao Rio o Senador Aderbal Jurema da Paraíba para encontro com músicos no auditório da ABI, onde lhe entregamos um Projeto de Lei pronto e aprovado em assembleia conjunta de músicos e produtores musicais. Na preparação desse projeto, contamos com especialista em Direito Constitucional e em técnica legislativa (Anexo 23).

Do ponto de vista da educação, a pesquisa evidenciou como o condicionamento musical de nossas crianças e jovens fica na dependência do descontrole do poder público no que concerne à importação das matrizes de disco. Qual é o valor da “arte divina” da música face à lógica materialista do capitalismo? Felix Guattari nos fala da expropriação dos corpos pela escravidão, da terra pelo feudalismo (latifúndio), do produto do trabalho pela “mais-valia” no capitalismo, e, por fim, do nosso espaço subjetivo, território de nossas crenças, símbolos e emoções, sequestrado agora pelo poder da mídia, que impõe os valores da modernidade consumista. A subjetividade das pessoas tornou-se despejo de produtos culturais descartáveis. Desde então pareceu-nos essencial propiciar ao jovem formando do IVL o estudo da forma e da função da música, agora impulsionada por uma dinâmica econômica cuja base técnica é a indústria, a tecnologia e a informação. Daí nossa insistência em favor da inclusão das disciplinas Legislação e Produção Musical e, mais tarde, Música e Indústria Cultural, no que o IVL foi pioneiro. Como contribuir para a formação de jovens músicos e educadores musicais críticos e autônomos? Pode-se falar de diferentes tipos de autonomia ou liberdade. Mas o ser humano pode ser verdadeiramente livre apenas na posse do conhecimento. É a ignorância que o faz presa fácil da manipulação e das contingências do meio. Nossa liberdade é do tamanho de nossas possibilidades de escolha. À medida que o conhecimento se amplia, nos abre novas possibilidades de apreensão e compreensão do real, expande, com isso, nossas possibilidades de escolher e direcionar nossas ações e decisões. É por isso que alguns filósofos chegam a afirmar como um axioma que “a liberdade é o conhecimento da verdade”. Todos os indivíduos tendem à liberdade. Mas só o conhecimento nos dá justificativas para as decisões.

### ***Vania Granja e Herbert Read***

Com a professora Vania Granja das Artes Plásticas chegaram ao IVL os debates sobre a educação através da arte. Teóricos desse movimento colocam como seu objetivo o desenvolvimento da criatividade. Parece que essas ideias inovadoras prosperaram primeiro nas artes plásticas. Passei a tomar conhecimento de seus princípios e métodos, tentando sempre aplicá-los à música. Foi fundamental para mim o conhecimento da chamada psicologia humanística de Abraham Moles e Carl Rogers para entender o potencial criativo oculto nas pessoas. A bioenergética de Alexander Lowen para os trabalhos com corpo. E a atualização da Psicologia da Criatividade trazidas anualmente ao Brasil pela professora de psicologia da Universidade de Brasília, Eunice S. de Alencar. Por anos a fio deixei-me absorver por estes estudos, fiz cursos seguidos de trabalho com corpo e aspectos afins da psicologia. Em consequência disso, minhas aulas foram se transformando cada vez mais em Oficina de Música, até que acabei por assumir essa disciplina.

### ***Cantos da Terra***

Depois de anos de estudos e experimentos, foi possível chegar a uma síntese que me satisfaz. Nesse curto espaço não dá para explicar o que foi o projeto Cantos da Terra. Sucintamente resumindo:

- 1 - A abordagem científica para o estudo da música fragmenta-a e congela suas partes para submetê-las à análise. Nós voltamos ao fluxo da emoção e abordamos a música pelo arrepio;
- 2 - Os signos corpóreos são de uma natureza biológica anterior à cultura e daí poderem atuar e mobilizar reações intangíveis pela linguagem verba;
- 3 - Fazer corresponder a voz a cada movimento do corpo, e a cada emissão da voz um gesto. A voz é o corpo se transformando em som;
- 4 - Ludus é fruir o exercício do prazer e da aventura no incerto;
- 5 - Improvisação programada perpassa as tarefas da estruturação musical pela via prazerosa do ludus, da fusão corpo-voz e do arrepio.

Resultados: Foi possível, dentro de um único grupo, obter grande diversidade de criações. Exemplos:

- 1 - Makanda-Ham: peça de sonoridade vanguardista para coro e solos, construída com percussões vocais e glissandos. Apresentada na Bienal de Música Contemporânea.
- 2 - As Curvas do Estradão: canção para dupla caipira, com viola sertaneja e acordeon em ambiência lírica tradicional.
- 3 - Traquinagem: variações cômicas feitas com efeitos vocais em forma de desafio, sobre um tema de ladainha (Anexo 24).

### **Finalizando**

Aos 82 anos, posso permitir-me o desplante de perder-me em divagações genéricas, sem a pretensão de que alguém se interesse em lê-las:

- Todas as disciplinas devem assumir a fórmula participativa e democrática de MDC daquele tempo. Mobiliza muito: o aluno escolhia o que queria tocar, ganhava grupo se não trouxesse o seu já formado, professor, sala, carga horária, créditos e público nas apresentações.
- O “Seminário” das quartas-feiras só se tornou um ponto dinamizador de efervescência, porque toda a escola se reunia, contando presença obrigatória. Fica a dica. – “Mas implicaria reduzir a carga horária de outras disciplinas”... Felizmente.
- A universidade é o órgão pensante da sociedade, portanto seus professores devem assumir seu papel e ser permanentemente críticos. Se a Universidade não faz isso quem vai fazer? As freiras? Os lavradores? Os garis? Os dançarinos? Os

traficantes? É dever da “inteligência” do país procurar os erros e confrontá-los em alto e bom som. Desassombadamente denunciar, criticar e propor. Somos educadores e artistas? Claro. Vejamos então algo que nos diz respeito: “Constituição Federal - Capítulo V – Da Comunicação Social – Artigo 221. A produção e a programação das emissoras de rádio e televisão atenderão aos seguintes princípios: I – preferência a finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas. Ah!... é? Eu pensei que a Constituição exigia deseducação e descultura.

- É mau negócio avaliar o professor só por titulação e créditos. Esses são critérios de longe insuficientes e deformadores do bom trabalho. Zelo, dedicação, amor pela causa, entusiasmo, espírito de equipe, altruísmo onde estão? A instituição deve procurar ter profissionais assim. Eu escolho um parceiro para o trabalho como escolho um amigo. Os critérios dos concursos atuais não são sequer a ditadura do pensamento lógico. É a ditadura burra da máquina fria. É preciso pensar um jeito melhor.

- Transcrevo aqui a opinião de uma professora constante da pesquisa de Moema sobre o currículo, Pg, 10, 2º parágrafo: “Acho... que deveria haver uma separação entre alunos que têm por objetivo o magistério e alunos que irão se dedicar a outras formas de atividade musical, já que os interesses e objetivos são muito diferentes”. Considero perfeito. Professores de instrumentos e teorias da estruturação musical não pensam em crianças e sua educação. Isto porque a música é a mais ciumenta de todas as artes. O indivíduo não escolhe a música, é ela que escolhe o indivíduo e o sequestra para si. Colocar lado a lado alunos que carregam o ideal de educador musical com os que nutrem o ideal de concertista ou de êxito na MPB é o mesmo que juntar jovens numa esdrúxula Faculdade de Matemática e Gastronomia. Numa tal faculdade existe, é claro, uma base comum que está na ciência química, onde as fórmulas matemáticas presidem as reações da matéria orgânica dos alimentos, mas essa base é tão remota que não junta seus alunos nem seus professores; pelo contrário, os separa. Por isso no IVL é tão falso e escasso o interesse dos especialistas em música por educação infantil. Acho mais razoável o exemplo de Moscou. O Conservatório prepara concertistas virtuosos, cantores e compositores profissionais da música clássica. O Instituto Gniéssin prepara educadores musicais equivalentes a nossos licenciados em música, destinados à formação geral do cidadão comum. Aí entram os instrumentos do folclore russo, balalaica, ocarina, jaleika (é como aqui o cavaquinho, o acordeon, a viola sertaneja) e o canto popular lecionados por professores amadores que não são movidos pelo sonho dos concertos. A direção desta escola fica na mão de professores de educação musical. Os licenciandos precisam de teclado básico e violão básico, incluindo cifras e harmonização de ouvido. Detalhes técnicos das disciplinas teóricas da música, exceto PEM, podem ser substituídas por uma única disciplina, abrindo espaço e tempo para aprofundamento da educação. Para as crianças que, desde cedo, se mostram vocacionadas à música, existe a “escola musical infantil”. Acho que já é hora de os professores das licenciaturas em música se reunirem e começarem a vocalizar mudanças.

- O curso deve ter professores que não se sintam onipotentes senhores do saber, porém convencidos de que quem aprende e constrói seu aprendizado é o aluno. Ele é o autor. E o aluno deve reconhecer que o professor entende isso, e está

disposto a trabalhar junto dele para facilitar o processo. Do binômio “ensino-aprendizagem”, realce a aprendizagem e subordina-lhe o ensino. Dê ao aluno a dianteira nesse caminhar.

- Criatividade. A produção do saber é indispensável à Universidade. Há uma lei da Física que diz: **em toda transmissão há perda de energia**. Esta constatação universal vale também para a cultura. Cada transmissão de conhecimento é naturalmente enfraquecida no processo. Por isso a Universidade não pode ser apenas uma transmissora de conhecimentos. Tem que criar continuamente.

# Meus 50 anos de Instituto Villa-Lobos: 1967-2017



**Ermelinda Azevedo Paz\***

Este artigo foi concebido sob a forma de memorial acadêmico, mas também afetivo. Nele pretendemos inserir as experiências mais marcantes e significativas que vivemos desde a nossa entrada na instituição no ano de 1967. Inicialmente, queremos ressaltar a importância de nosso tempo de estudante naquela casa, que muito viria a representar para nós ao longo dos anos como discente, docente, administradora e pesquisadora.

Ingressamos nessa instituição no último ano em que se denominava Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO). Ao longo desses quatro anos iniciais como estudante a instituição mudou de nome. (Ver Anexo I) Na época tivemos o grande prazer e privilégio de conhecer e estudar com professores que trabalharam diretamente com Villa-Lobos. Cada um ao seu modo contribuiu em muito para fomentar um grande respeito e admiração por esse compositor pátrio, transformando-nos no futuro em autora de trabalhos sobre ele, de modo a poder aprofundar os ensinamentos recebidos.<sup>1</sup>

Octacílio Braga (na época diretor do CNCO), Dinah Buccos, Julieta Strutt (diretora do Coral da Rádio MEC, irmã de Arminda Neves de Almeida, a Arminda Villa-Lobos, mais conhecida por Mindinha – segunda mulher de Villa-Lobos – e, ainda, mãe da pianista Sônia Maria Strutt), com os seus ditados cantados, jamais utilizando instrumento e com uma afinação primorosa e impecável precisão rítmica. Adhemar da Nóbrega (professor de História da Música e autor de *As Bachianas Brasileiras* e *Os Choros de Villa-Lobos*, ambos editados pelo Museu Villa-Lobos [MVL]), Edison Carneiro – professor de Folclore (autor de *Dinâmica do folclore, A sabedoria popular e pesquisa de folclore*) – e Eurico Nogueira França

---

\* Livre-Docente em Percepção Musical pela UNIRIO, aposentou-se como Titular da Escola de Música da UFRJ e Adjunta do IVL, e continua integrando o corpo docente permanente do PPGM da Unirio.

<sup>1</sup> Villa-Lobos, o educador. In: *Prêmio Grandes Educadores Brasileiros 1989*. Brasília: INEP/MEC, 1989. (Monografia premiada em 3º lugar); *Villa-Lobos, Sôdade do Cordão*. Rio de Janeiro: Elf, 2000. (Prêmio especial no Concurso Carioca de Monografias da Secretaria de Educação e Cultura do Município do RJ); *Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito*. Rio de Janeiro: EAP, 2004. (Prêmio Villa-Lobos do ano do centenário – 1º lugar. Museu Villa-Lobos, MinC).

(*Villa-Lobos: síntese crítica e biográfica* e *A evolução de Villa-Lobos na música de câmara*, ambos editados pelo Museu Villa-Lobos) tiveram aparecimento meteórico. Foram apenas alguns contatos e não mais os vimos. Francisco (professor de violino) e Iberê Gomes Grosso (professor de violoncelo) – nessa época, em nossa prática instrumental estudávamos violino e violoncelo. Este último às vezes esbravejava conosco:

– Pianistas! Pianistas! – Pois considerava que tínhamos vários vícios que atrapalhavam o nosso desempenho no instrumento.

Somam-se a esses os irmãos Otávio e José Vieira Brandão (sua produção artística compreendia, dentre outros, o LP *José Vieira Brandão interpreta Villa-Lobos*). Este último, em uma de nossas primeiras aulas de Canto Coral, falou para a turma de forma austera:

– Na próxima aula quero todos aqui regendo de memória todas as *Canções de Cordialidade* de Villa-Lobos!

Lembramos que ficamos muito assustados e fomos tranquilizados por Leonardo Bruno (aluno da turma de 1966 e, já na época, um bem-sucedido regente coral, além de filho do saudoso compositor e clarinetista Abel Ferreira e afilhado de José Siqueira). Não quisemos dar chance ao azar e na dúvida decoramos as cinco canções, a saber: *Feliz aniversário*, *Boas festas*, *Feliz Natal*, *Feliz Ano-Novo* e *Boas vindas*, todas sobre textos de Manuel Bandeira.

Tínhamos, ainda, Maria Sylvia Teixeira Pinto – professora de Técnica Vocal e Prosódia. Até hoje nos lembramos da primeira poesia que trabalhou conosco e aplicou os conceitos de prosódia musical.<sup>1</sup> Era de Cecília Meireles. Só lembramos da poesia, mas o título se perdeu na memória!

*Ninguém abra a sua porta para ver o que aconteceu  
Saímos de braços dados a noite escura mais eu  
Ela não sabe o meu rumo e eu não lhe pergunto o seu  
Não posso perder mais nada se o que houve já se perdeu  
Vou pelo braço da noite levando tudo que é meu  
A dor que os homens me deram e a canção que Deus me deu.*

Maria Sylvia – cuja foto encontra-se na antessala da direção do IVL – foi a única que continuou conosco após a chegada de Reginaldo. Literalmente todos se aposentaram.

Não lembramos bem se em 1968 ou 1969 chegou Reginaldo de Carvalho<sup>2</sup> ao Instituto Villa-Lobos (IVL). Ele foi o diretor que promoveu uma grande mudança no cenário de nossa escola, até então, como todas as outras escolas de música brasileiras, institutos e conservatórios, comprometidos com a música dos séculos XVIII, XIX e XX. Extremamente brilhante como professor, regente coral

<sup>1</sup> Gostávamos tanto dessa disciplina que, ao entrar no Instituto Villa-Lobos como professora auxiliar de ensino em 1972, e para completar a carga horária (todos tinham que dar 12 horas/aula), nos oferecemos para ministrá-la.

<sup>2</sup> Recém-chegado de Paris, onde fora estudar, agraciado pelo Governo Brasileiro com uma bolsa de estudos. Autor de: *Teoria Musical*. Tomo I, parâmetros duração e intensidade, editado pela Edições Punaré, 1979 e *Teoria Musical*. Tomo II, parâmetros altura e timbre, editado pela Fundação Cultural Monsenhor Chaves, em 1997.

(essa prática ele a denominava por “jiló” e nunca soubemos o porquê) e arranjador, mas infelizmente o mesmo não se podia dizer como administrador! Em sua gestão criou um Banco de Peças que se transformou em um arquivo bastante significativo e uma referência para os profissionais da área, pois realizou a transcrição de muitas obras seculares da literatura universal, além de criar arranjos primorosos, em especial de músicas da tradição oral. Ali começaram a ser depositadas apostilas, partituras e outros materiais para auxílio das aulas, e esse trabalho era desenvolvido manualmente pelo Sr. Carlos Gaspar,<sup>3</sup> um copista de mão cheia, funcionário do IVL, que realizava tudo em papel vegetal e escrevendo, ainda, com tinta nanquim! Suas partituras eram perfeitas e ele bastante rápido!

A era Reginaldo de Carvalho trouxe de forma decisiva a contemporaneidade para o IVL. Dentre alguns nomes desse corpo docente ressaltamos: Américo Cardoso Campos, Bohumil Med, Dalton Vogeler, Emílio Terraza, Esther Scliar, Flávio Silva, George Géza Kiszely, Ilmar Carvalho, Jaceguay Lins, Jorge Antunes, Luís Fernando Zamith, Maria da Glória Beuttenmüller, Marlene Migliari Fernandes, Rosa Maria Zamith e Sônia Born.<sup>4</sup> Fomos apresentados à música concreta, eletrônica, ao theremin, às séries dodecafônicas etc. Reginaldo dizia: “Temos que conhecer a música de nosso tempo para não ter que conhecê-la no futuro como uma linguagem do passado”. Essa frase transformou-se na epígrafe de nosso convite de formatura.

Nesse período tudo girava em torno dessa citada contemporaneidade. Reginaldo montou um estúdio bem moderno para o trabalho com música concreta e eletrônica (único naquela época). Ele literalmente aparelhou nossa instituição. Aprendemos com Marlene a fazer colagens em fitas, introduzindo ruídos e a fazer séries e mais séries dodecafônicas. Lembro como se fosse hoje dos I e II Festivais de Música da Guanabara, que Reginaldo considerou como presença obrigatória.<sup>5</sup> Ele cobrava a nossa entrada! Assistimos compulsoriamente a esses festivais que representaram muito para as nossas cabeças, totalmente comprometidas e limitadas aos grandes expoentes do período barroco, clássico, romântico e raríssimos impressionistas. Muitos compositores que o crivo da memória consagrou começaram a despontar suas carreiras ali. A guisa de exemplo, citamos: Almeida Prado (*Pequenos funerais cantantes* – 1º lugar), Marlos Nobre (*Concerto breve* – 2º lugar), Lindembergue Cardoso (*Procissão das carpideiras* – 3º lugar), Fernando Cerqueira (*Heterofonia do tempo* – 4º lugar), Milton Gomes (*Primevos e Postrídios* – 5º lugar) e Aylton Escobar (*Poemas do Cárcere*) juntamente com Lindembergue Cardoso, os

---

<sup>3</sup> Convém lembrar que nos anos 60 não tínhamos computador, bem como programas como Sibelius, Encore, Finale etc.

<sup>4</sup> Bohumil Med, Emílio Terraza, Jorge Antunes e Sônia Born nos deixaram para ir a Brasília, a convite da Universidade de Brasília (UnB) no primeiro quinquênio dos anos 70. Lembramo-nos de ter ouvido a professora Maria Aparecida Antonello Ferreira dizer que havia feito parte desse grupo. Entretanto, nossa memória se incumbiu de registrar todos aqueles que atuaram como nossos professores.

<sup>5</sup> Esses festivais foram promovidos pelo Museu da Imagem e do Som (MIS), por meio de seu diretor Ricardo Cravo Albin, sob a coordenação geral do compositor Edino Krieger e tiveram lugar em 1969 e 1970. Eles se tornaram o embrião para a criação, em 1975, das Bienais de Música Brasileira Contemporânea, com o apoio de Myrian Dauelsberg. Em 2015, as Bienais tiveram a sua XXI edição.

primeiros colocados na votação popular paralela! Parafraseando respeitosamente Jota Efegê, posso dizer: “Meninos, eu vi”.

Voltando às nossas memórias de estudante, queremos fazer algumas considerações sobre trabalhos que muito nos marcaram e que até hoje se configuram como inesquecíveis, a saber:

- Dalton Vogeler (1º secretário da Ordem dos Músicos do Brasil de 1964 a 67, contrabaixista de Waldir Azevedo e autor, juntamente com Esdras Silva, de *Balada triste*, um clássico na voz de Ângela Maria e Agostinho dos Santos) – professor de Industrialização e Comercialização da Música, nos levou a visitar gravadoras, quadras de Escolas de Samba, conversar muito sobre Direito Autoral, além de permitir que privássemos da visita de Amaury Jorio e Hiram Araújo (ex-diretor cultural da LIESA), autores do clássico *Escolas de Samba em desfile*, bem como a ilustre visita de Martinho da Vila (que não havia ainda alcançado o sucesso dos tempos atuais). Que maravilha ouvi-lo cantar *Malandrinha* em uma sessão privê! (“A Lua vem surgindo radiante” etc.).

- Flávio Silva. Ficou pouco tempo conosco, mas o suficiente para fazer despertar o interesse pela cultura indígena. Nossa primeira visita ao Museu do Índio – naquela época nos arredores do Estádio do Maracanã – para ouvir fonogramas contou com o incentivo dele.

- Emílio Terraza – nos introduziu no mundo das Oficinas de Música. Fizemos muitas experimentações e construímos muitas imagens sonoras. Lembro que a nós certa vez coube traduzir em sons “Uma estação de trem”, com experimentações e preparo de uma partitura específica.

- Jorge Antunes. Conhecemos o theremin com ele. Fomos motivados a complementar nossas sessões de audições de autores contemporâneos com leituras complementares.<sup>6</sup>

- Zaíde Maciel de Castro. Certa ocasião a Prof.<sup>a</sup> Moema Renart de Brito desenvolveu uma pes- quisa sobre currículos com ex-alunos e éramos solicitados a dar graus às disciplinas. Demos grau dez para Educação Física e pedimos a ela para explicar, pois no futuro poderia parecer brincadeira. Zaíde era autora de *Danças de Norte a Sul, Folia de Reis, Pau de fita, Jogos e Rondas Infantis*. Ela nos fazia dançar e cantar a aula toda. Saíamos cansados e suados e muito felizes pela oportunidade de conhecer os nossos ricos Brasis.

- Rosa e Luiz Fernando Zamith nos abriram as portas para o conhecimento do método Dalcroze, juntamente com Sônia Born, fornecendo-nos conhecimento considerado fundamental para educadores musicais daquela época.

- Ilmar Carvalho nos conduziu através dos caminhos da Sociologia da Arte e da Cultura Popular. Preparou para nós muito texto sobre a temática e os depositou no Banco de Peças.

- Maria da Glória Beuttenmüller – uma excelente professora de dicção. Como melhoramos o nosso discurso fazendo os exercícios por ela sugeridos.

---

<sup>6</sup> *Que es la música electrónica?* e *Que es la música dodecafónica?*, da Nueva Vision, por Herbert Eimert e outros. A professora Marlene também mencionava esses títulos.

Chegamos a preparar uma pequena régua que introduzíamos entre os dentes frontais superiores e inferiores para treinar a falar com esse objeto entre os mesmos. Não há má dicção que resista.

- George Géza Kiszely. Suas aulas eram muito ricas do ponto de vista da história das artes e da música. Como era esse o nosso ponto mais vulnerável, preparamos uma apostila com todos os nomes por ele mencionados (compositores, regentes, intérpretes, pintores, escultores etc.), de modo a que pudéssemos nos situar e não nos sentir tão desconfortáveis.<sup>7</sup>

- Maria Alice, professora de Psicologia Educacional. Experiência maravilhosa voltada para a Educação Musical propriamente dita. Trabalhamos os clássicos *Liberdade sem medo* e *Liberdade sem excesso*, ambos baseados nas experiências de A. S. Neil, educador da Escola Summerhill, fundada em 1921, na Inglaterra. Ela nos dividia entre o grupo que fazia a defesa do sistema e o que apresentaria as deficiências, ficando um terceiro elemento como conciliador. Crescemos muito com essa forma de trabalho.

- Professor Jordão (não lembro o seu primeiro nome) de Prática de Ensino de Música. Ele foi levado ao IVL pelo professor Kiszely. Na época ficamos maravilhados, pois ele possuía todas as Coleções da Sono Viso voltadas para o ensino de música e outros materiais bem sofisticados. Se naquele momento tivesse Datashow ele com certeza iria utilizar em todas as suas aulas. Retroprojetor e outros materiais bem modernos eram usados por ele com bastante familiaridade. Estava convencido de que deveríamos aprender a lidar com desenvoltura com toda a aparelhagem disponível. Foi então que idealizou, em agosto de 1969, um curso de extensão “Modernas técnicas audiovisuais aplicadas ao ensino”, realizado no Centro de Estudos Pedagógicos da Fundação Getúlio Vargas de Nova Friburgo, sem nenhum custo para nós alunos do IVL.

Essas foram algumas de nossas gratas lembranças do tempo de estudante, além de uma bolsa de estudos por indicação de Reginaldo Carvalho, um estágio de observação discente nas classes do Maestro Barbosa, do Colégio Arte e Instrução em Cascadura, e nossa prática docente na Fundação do Bem-Estar de Menores (FUNABEM) em Quintino, também por intermédio do citado maestro.

Esses momentos revelaram-se às vezes muito difíceis e conturbados, mas o saldo sempre foi mais para positivo. Convidamos a participar de nossa conversa o saudoso colega e amigo José Maria Neves, que com suas palavras ilustra com muita propriedade parte desse momento mágico. (Ver Anexo II)

1972 – Vida nova e outras obrigações e experiências profissionais relevantes.<sup>8</sup> Adentramos o IVL por indicação do Professor Américo Cardoso

---

<sup>7</sup> Kiszely, em um determinado dia, pegou o material e quis saber o que era aquilo. Mencionamos que era uma identificação de todos os artistas mencionados nas aulas dele. Ele transformou o que havia acabado de ver em Apostila Complementar de História da Arte e da Música e disponibilizou no Banco de Peças.

<sup>8</sup> Atuamos como chefe da Seção Técnica de Ensino e Pesquisa (SETEP- 14/2/1974), chefe do Departamento de Comunicação em Arte (6/8/1974), Coordenador-Diretora do IVL (8/5/1979 a 18/5/1981). Fomos, ainda, nomeados Decana pró-tempore por ocasião de nossa saída/expulsão da UNE, em virtude do estado de saúde de nosso Decano Prof. Pernambuco de Oliveira e a sistemática recusa do Coordenador/Diretor do Teatro – Prof. Orlando – em aceitar o cargo. Nossas saídas do cargo sempre foram a pedido e aconteciam sempre que algo ultrapassava

Campos, referenciada por nossa colega de turma, Prof.<sup>a</sup> Armida Valeri Teixeira. Armida costumava levar suas turmas de Didática da Música para fazer estágio de observação em nossas aulas de música, que aconteciam na Escola Municipal Guatemala – 1<sup>o</sup> Centro Experimental do INEP/MEC no Rio de Janeiro e fundado pelo insigne educador Anísio Teixeira. Trabalhamos no IVL todo o ano de 1972, mas assinaram a nossa carteira apenas no mês de novembro do mesmo ano. Entramos como Prof.<sup>a</sup> de Didática da Música, mas completávamos a carga horária de 12 horas com outras disciplinas, o que era muito comum no IVL daquela época. Afastamo-nos em 1973 para um curso de Aperfeiçoamento em Ensino Musical nos níveis básico, secundário e superior no Instituto Superior de Música da Universidade Nacional de Rosário, Argentina, em um afastamento sem vencimentos, com bolsa da Organização dos Estados Americanos (OEA). Naquela época, nosso diretor, Prof. Jayme Ribeiro da Graça, chamou a nossa atenção para o fato de que não poderíamos nos ausentar, pois poderíamos perder o emprego. Foi então que encontramos uma solução possível para o momento. A Professora Regina Márcia Simão Santos concordou em ficar ministrando as aulas e reassumiríamos quando voltássemos. A atuação dela causou tão boa impressão que, quando de nosso retorno, a direção do IVL envidou esforços junto ao Magnífico Senhor Reitor, Prof. Alberto Soares de Meirelles, com o intuito de efetivar a sua permanência. Começamos ministrando Didática da Música, Percepção Musical, Prosódia Musical, Teclado Básico e Análise – conforme anteriormente mencionado, fato muito comum na época –, até chegar a ministrar unicamente Percepção Musical. Outra prática muito comum era o investimento na contratação de ex-alunos (não havia até então acesso através de concurso público), a saber: Nelson dos Santos, Armida Valeri Teixeira, Ermelinda Azevedo Paz, Regina Márcia Simão Santos, Luís Ricardo Cunha Ventura, Roberto Gnattali, Antonio Emanuel Guerreiro de Faria Jr., Edir Evangelista Gandra etc., para citar apenas alguns.

Algumas realizações no IVL trouxeram grande satisfação e comportaram vários acontecimentos es- parsos, como as contratações de alguns professores (José Botelho e Helder Parente) e a realização de um Curso de Extensão de Bateria de Escola de Samba em 1993, a cargo de Mestre Odilon Costa (nesse curso era aluna e coordenadora). O sucesso foi tanto que a Professora Sara Cohen o levou para ministrar o mesmo curso no Centro de Letras e Artes da UFRJ, no Fundão, a Professora Cibelli o levou para Criciúma e Roberto Gnattali para Curitiba, pois todos havíamos sido alunos, além de Silvio Mehry, Márcio Conrad, Sérgio Roberto e Lucas Ciavatta, dentre outros. Além desse curso, criamos junto com Cibeli e Helder o TEPPEM, que coordenamos de 1986 a 1994. Somaram-se a esses um curso de Metodologia do Desenvolvimento do Ouvido Musical (de 27/6 a 6/7/1983), aos cuidados de Hélio Sena – esse apenas para nós, professores do IVL –, uma espécie de curso de atualização, em que aprenderíamos como aplicar o método dos graus,

---

nossos limites de tolerância. Um bom exemplo aconteceu quando de nossa saída da Praia do Flamengo 132 – prédio da UNE – para a Av. Pasteur 296, onde atualmente se encontra a Reitoria. Naquele conturbado momento, três professores foram admitidos à revelia do colegiado e dois demitidos sem causa alguma que justificasse. Dos três admitidos, apenas um por competência permaneceu entre nós. Dos dois demitidos, a Professora Armida Valeri Teixeira imediatamente converteu a situação. Consta que era pelo fato de ela ser professora de acordeão. O segundo demitido – de nossa equipe de Percepção Musical – não houve a menor possibilidade de reverter a situação. Então, não querendo compactuar, nos exoneramos.

adentraríamos o universo modal, dentre outros temas relevantes à nossa prática. Buscando ampliar o nosso conhecimento na disciplina Percepção Musical, idealizamos um Curso de Didática da Percepção Musical (de 19/1 a 28/1/84), sob a orientação de Hans-Joachim Koellreutter (novamente aluna e coordenadora), com alunos que aportaram ao IVL, vindos de diferentes lugares do Brasil.

No início dos anos 80, Dr. Edson – Diretor de Pesquisa da UNIRIO – esteve em vários momentos no IVL e fez uma grande pressão para que nós iniciássemos um diálogo com os gestores de pesquisa – nesse caso particular, com o CNPq. Essa era uma relação importante para a instituição e deveria merecer uma atenção maior de nossa parte. Também foi fruto dessa época a cobrança por uma real atividade de pesquisa, pois nosso colegiado tinha um forte pendor para as atividades de performance – do clássico ao popular, literalmente.<sup>9</sup> Foi também um alvoroço, pois não estávamos preparados para executar atividades de pesquisa de forma consistente. Foi então que o professor José Maria Neves – recém-chegado da Sorbonne – ofereceu o seu trabalho a quem desejasse. Agendamos vários encontros de orientação que foram por nós seguidos com muita dedicação e empenho. Da necessidade de o IVL ter um vínculo com o CNPq nasceu a primeira pesquisa no IVL com bolsa-auxílio do citado órgão – O Folclore na Percepção Musical de 83 a 85 –, que resultou no livro *500 canções brasileiras*.

Com o Professor José Maria Neves desenvolvemos – sob a sua supervisão e orientação – a pesquisa sobre *As Pastorinhas de Realengo*.<sup>10</sup> Para a nossa vida acadêmica esse momento revelou-se um divisor de águas, ali nasceu verdadeiramente a pesquisadora. O amor pelo trabalho fez que pensássemos em apresentá-lo ao Concurso de Monografias Silvio Romero da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE). Um fato bastante pitoresco aconteceu a partir desse momento. Voltando um pouco no tempo, no início dos anos 72, todos os professores da UNIRIO tiveram compulsoriamente que fazer um Curso de Especialização Didática (de maio a outubro de 1972) – que foi ministrado em dois diferentes turnos. Nossa permanência na instituição dependia de fazer esse curso. Foi uma experiência muito positiva, pois fez com que nos conhecêssemos. Foi uma grita geral em todos os *campi*! Mas promoveu um conhecimento bastante bom, principalmente entre os docentes da Música e do Teatro. Mas, novamente voltando às questões da pesquisa no IVL, José Maria foi fundamental. Em certo momento ele perguntou se teríamos algo contra pedir a Chico Fernandes, professor do Teatro, para desenhar as aquarelas referentes ao auto, pois, como o grupo pesquisado era de baixo poder aquisitivo, não tínhamos uma documentação iconográfica. Anotei as informações de nossa informante nas Pastorinhas e as repassava para o Chico. Esse, por sua vez, sempre me perguntava:

---

<sup>9</sup> Cabe ressaltar que as atividades de pesquisa começaram a se desenvolver a partir do surgimento dos Programas de Pós-Graduação em Música – o primeiro programa de Pós-Graduação em Música, na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ocorreu em 1980, e o da Universidade Federal do Estado do Rio Grande do Sul em 1986 – e, ainda, com a criação da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) em 1988 e da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) em 1991.

<sup>10</sup> Essa pesquisa havia sido desenvolvida anteriormente em um curso de aperfeiçoamento *Lato Sensu*, na Escola de Música da UFRJ, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dulce Lamas. Entretanto, a mesma havia se limitado a levantar os textos e as melodias. A partir do trabalho com José Maria, foram levantados os componentes sociais, econômicos e culturais do grupo, bem como buscamos melhor documentar o Auto Pastoral, tecendo, ainda, considerações sobre a localidade, figurinos etc.

- Esse Pastoril está muito comportado! Não podemos estilizar, coisa assim do teatro rebolado? Carlos Machado?

- Não, Chico.

E explicava as características desse ciclo natalino, mas sempre lá vinha ele com as mesmas tentações. Combinamos com José Maria e ele que nos entregaria tudo na antevéspera (eram 26 figurinos), pois precisaríamos xerocar, encadernar para fazermos a nossa inscrição. Chegou o dia e encontro os dois na entrada do prédio do Teatro. Chico e José Maria com aquele sorriso Monalisa e todos curiosos para ver as aquarelas, pois, segundo ele, só liberaria tudo junto. Quando abrimos o pacote deparamos com a Libertina – ele a fez uma vedete do teatro de Carlos Machado, exatamente como queria fazer. Passamos para a seguinte: uma Baiana nos mesmos moldes. (Ver Anexo III) A partir daí ficamos sem ação. Quase sem voz mencionamos para os dois:

- Acabaram-se as nossas chances, não podemos apresentar essas aquarelas! – E eles danaram-se a rir, pedindo-me que continuasse a ver. Era só para dar um susto! (Ver Anexo IV). Ganhamos uma menção honrosa.

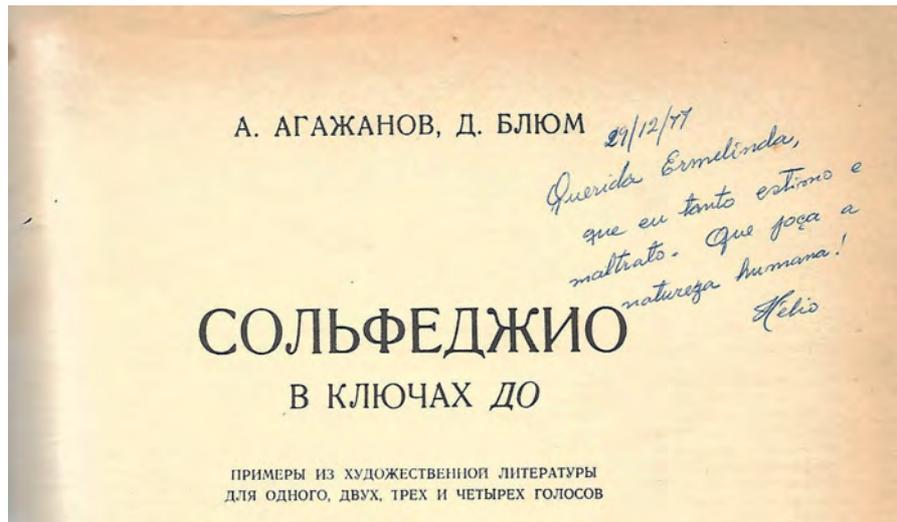
Mas o IVL não foi feito só por Hélio, Ermelindas, Armidas, Reginas, Silvios, Salomeas e tantos outros que, de tanto que fizeram, poderia me dirigir a eles todos no plural. O IVL contou naqueles tempos iniciais com uma pessoa muito especial, que era o nosso mentor intelectual, de ideias, de compromissos e de amor à música. Feliz de quem pôde trabalhar e aprender junto com Hélio Sena. Um dia ele nos telefonou – isso acontecia muitas vezes e sempre chamadas longas – para nos falar sobre uma pesquisa. No primeiro momento ficamos lisonjeados. Pensamos: puxa, Hélio Sena querendo falar sobre uma pesquisa conosco! Falou sobre o estado da arte da mesma, seus objetivos principais e secundários, sua relevância, delimitação, metodologia. Só quem o conhece pode imaginar a precisão e detalhes de sua fala. Passado, creio, que mais de uma hora em que ele esmiuçava tudo com riqueza de detalhes, falamos:

- Hélio, mas que pesquisa maravilhosa! Quando você vai começar? Vai pedir algum auxílio? – E ele nos respondeu:

- Não, Erme. Essa pesquisa é para você desenvolver!

Esse é o Hélio Sena. Com uma voz baixa, muita calma, colocava o “jeito Hélio Sena de ser” em tudo. E nós éramos uma equipe muito prestativa e obediente. Soube – não sei se é verdade – que certa ocasião contatou o Silvio Mehry para dizer a ele como deveria dar aulas de piano!

Até hoje não sei o que houve entre nós que tivesse nos magoado tanto e, por mais que agucemos nossa memória, não conseguimos lembrar e nem ele. Certa ocasião, chegamos às lágrimas (devíamos estar muito sensíveis, pois ele nunca foi de agredir ninguém). Depois, chegamos à conclusão de que deveríamos ter ficado assim outras vezes e, sabem por quê? No dia seguinte ele se aproxima de nós, nos dá um abraço e entrega como presente um livro russo de solfejo nas claves.



Finalizando: nos meus 50 anos de IVL 1967/1997, evoco a lembrança do mestre Ataulfo Alves: eu era feliz, mas eu sabia.

## Anexo I



## Anexo II

Paris, 11 de dezembro de 70

Cara Emelinda

Em primeiro lugar, meus parabéns à você e a toda a turma do seu 4º ano pela formatura. Você, os pioneiros da FETEE e também do IVL estão prontos para entrar na guerra. Runos muito em você nesses dias, no que você tiveram de bom e de ruim, como turma que inaugurou, por assim dizer, o Instituto. A pequena dose de improvisação que tiveram que suportar, a brusca mudança de concepções pedagógicas, mil histórias (lembro-me bem de uma discussão havida com a Elaine, há ano e meio sobre o que ela achava ser o máximo da desorganização, tomando uma posição um pouco infantil de criticar sem procurar entender os objetivos da mudança); e pensando tudo isso fico contente por você. Não disse que você está melhor preparado do que se tivessem feito o curso em outra escola, nada disso. Mas tenho certeza de que você está com os olhos abertos. E isso é o mais importante. Agora, é começar a contribuir para que a Educação Musical no Brasil seja um pouco melhor. Você vão para a guerra e talvez não tenham muitas armas. E daí? Espero que o Instituto tenha lhes dado esta disposição para a grande luta que vai começar e, se não deu as armas, mostra onde encontrá-las, como improvisá-las, etc. E outra coisa, o Instituto deve ter colocado todos vocês com uma nova visão da Música. Visão de quem gosta muito. De modo menos romântico. Cara a cara com essa linguagem nada misteriosa que exige uma total integração para ser compreendida. Atividade que jamais deverá ser privilégio dos extremamente bem dotados, mas elemento expressivo, educativo, socializador. Para ser usado, portanto. E usado não como sedativo sentimental, mas para construir o Homem e a sociedade. Para servir e não para ser servido, como disse o Reginaldo. Agora é botar a mão na massa. É muito bacana

fazer filosofia. Às vezes ela é até necessária. Mas agora, mais do que nunca, precisamos de gente que aja, que funcione. Não vamos ser como os velhos senhores de congressos que traçam teorias e nem de longe pensam em fazer. Não se lembram da grande verdade dita pelo Mário de Andrade; as teorias aparecem quando não há mais vida. A ação é sempre contra a teoria, não se casam. Enfim, com essas reflexões escarissadas da caneta, vai a minha esperança em vocês. Engrossem as fileiras dos que querem trabalhar para alguma coisa: Educar através da Música. Desejo que vocês vençam.

Continuo dando um duro danado para dar conta de tudo que me propus fazer aqui para, ali por julho, estar de volta ao Brasil, ao Rio e, quem sabe?, ao Instituto. Enquanto isso, vou ruminando ensinamentos e idéias, o que me aumenta a vontade de ir estar para trabalhar. Algumas são quase obs-  
cões, como a necessidade de uma Associação Brasileira de Educa-  
ção Musical. Gostarei de, com vocês, poder me dedicar a isto.

Espero que sejam bons ventos para o lado da sua Bal-  
sa. Se não foi para já, para o próximo ano você não imagina o quanto isso será bom para você, como abertura de horizontes e meios para reflexão. Não deixe passar a ocasião.

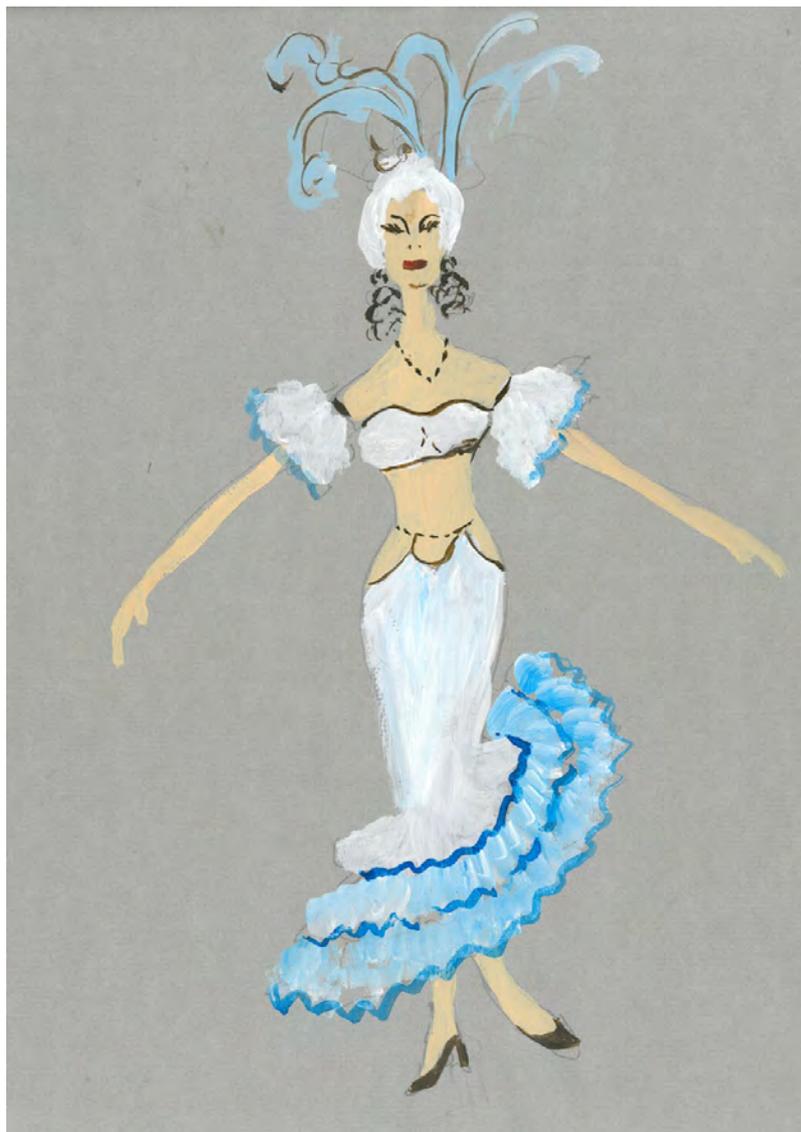
Obrigado também pelo Paquize. É quando me esqueço de que estou em Paris, que sinto mais o apêlo da terra.

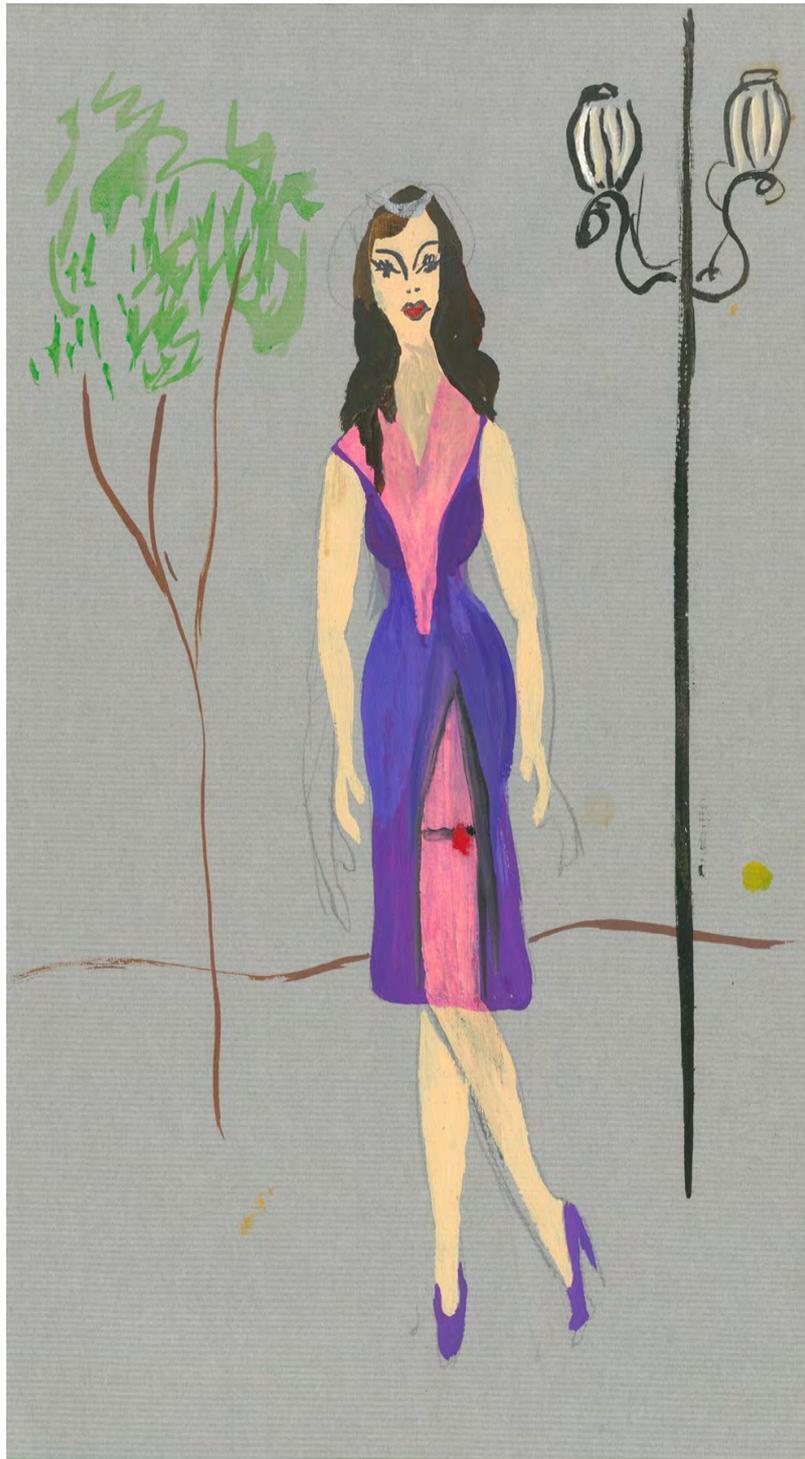
Se der para você conseguir com o Ilmar alguma coisa sobre o Chão Carioca (mesmo emprestado) fico-lhe grato. É a única coisa que ainda não tenho, como material para a minha teszinha, que está me dando alguns cabelos brancos.

Lembranças a todos, aos colegas, os professores conhe-  
cidos (veja que há muitos que não conheci), Reynaldo, todos unidos. E meus melhores votos de Feliz Natal (também para a sua família). Um grande abraço do

José Maria

**Anexo III**







# IVL 1967-1968: um depoimento



**Jorge Antunes**

“Conheça a música do presente, para não ter que conhecê-la, no futuro, como música do passado”. Esta era a frase que Reginaldo Carvalho repetia sempre, na tentativa de fazer frente aos ataques e reações do conservadorismo que predominava no Rio de Janeiro nos anos 1960. Eu fazia coro, reforçando a luta contra o conservadorismo, mas não só nos círculos midiáticos. Eu colocava efetivamente a mão na massa: a praga conservadora não pululava somente na música e nas artes em geral. Ela prevalecia também na luta política e nas cúpulas das academias.

## **Paschoal, o agitador cultural**

Paschoal Carlos Magno inaugurou a Aldeia de Arcozelo, em Paty do Alferes (RJ), em 1965. A Aldeia era uma fazenda histórica do século XIX, onde ocorreu a revolta de Manuel Congo. Paschoal recebeu a fazenda como doação, de seu amigo João Pinheiro Filho, para que implantasse um centro de treinamento de teatro e retiro para artistas. A partir de 1966, Paschoal deu início à realização dos Festivais de Teatro e Música da Aldeia, em cuja primeira versão eu participaria como jovem compositor. As atenções do pessoal de teatro e de música se voltavam para mim, graças à curiosidade despertada por minhas novas experiências musicais e à fama de inovador e vanguardista.

Em 1965 comecei a tocar violino na Orquestra Universitária da Casa do Estudante do Brasil, dirigida pelo maestro Raphael Baptista. A Casa do Estudante do Brasil havia sido fundada por Anna Amelia Carneiro de Mendonça e Paschoal Carlos Magno.

Foi ali, na Casa do Estudante do Brasil, num intervalo de ensaio, que conheci Paschoal. Raphael Baptista me apresentou ao grande agitador cultural e homem de teatro a quem eu conhecia de nome. O maestro disse a Paschoal que eu era um promissor compositor, que revolucionava a música brasileira usando sons eletrônicos. Paschoal ficou impressionado, dizendo-se animado e surpreso. Disse que se alegrava com a notícia de que alguém no Brasil já fazia “a tal de música eletrônica”, que ele conhecia apenas de ouvir falar, com notícias que recebia do exterior.

## Rumo à Aldeia

O ônibus já estava lá quando cheguei: Avenida Presidente Antonio Carlos. Se não me falha a memória, ele estava parado entre a Maison de France e a FNFi (Faculdade Nacional de Filosofia). Chegamos quase ao mesmo tempo, eu e o barítono Nelsino Belchior. O nosso pianista, Luis Antonio Gianni, chegou um pouco depois. Já havia bastante gente dentro do ônibus. Na porta, dando as boas vindas, estava o Paschoal Carlos Magno.

Era julho de 1966. Paschoal havia me convidado para apresentar uma obra no Festival de Teatro e Música na Aldeia de Arcozelo. Queria que fosse uma peça usando sons eletrônicos. Fiz questão de compor obra nova.



Figura 1- Jornal *O Globo* de 5 de julho de 1966

Eu, Nelsino Belchior e Luis Antonio Gianni já havíamos formado um trio de forte afinidade estética e sintonia na ânsia de experimentação. O barítono e o pianista, colegas estudantes na Escola de Música, já haviam estreado peças minhas nos Festivais de Novíssimos promovidos pelo Diretório Acadêmico da Escola, quando Ricardo Tacuchian era presidente da entidade de representação

estudantil. Nelsino e Luis Antonio frequentavam a casa de meus pais, no bairro de Santo Cristo, para participar de minhas experiências eletroacústicas.

Em meu estúdio amador e precário de música eletrônica, na Rua Orestes, Nelsino e Luis Antonio contribuíam com suas performances e improvisações, para que eu as gravasse e colecionasse rico material de base para futuro processamento.

De uma dessas sessões de improvisação resultou a composição de minha *Pequena Peça Aleatória para theremin, voz e piano*. Essa foi a primeira obra em que inventei notações musicais novas: grafismos indutores de improvisação.

Para ser estreada na Aldeia, em 1966, compus a obra *Canção da Paz*. Eu abraçava a rebeldia de minha geração, indignado com a invasão dos Estados Unidos no Vietnã. A guerra do Vietnã era o drama da época. O conflito começara em 1955. Assim, escrevi a música e a letra da *Canção da Paz*, para voz de barítono, piano e fita magnética, com mensagem pacifista. Eu já havia feito o mesmo com minha instalação *Ambiente I*.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, it is titled "canção da paz, ob. 26" in a large, stylized font. Below the title, it says "Jorge de F. Antunes" and "Rio, 1966". A subtitle reads "para voz, fita magnética e piano". To the right, it indicates "DURAÇÃO: 5'36''". On the left, there is a legend for abbreviations: "TB -> teclas brancas" and "TP -> teclas pretas". The score is divided into three staves: "piano" (top), "canto (barítono)" (middle), and "fita magnética" (bottom). The piano part starts with "Moderato" and "fp Ped". The vocal part has lyrics "ó! meus ir-mãos da-i-lo-go a" and is marked "a tempo". The magnetic tape part has a velocity of "3 3/4". There are also some performance instructions like "antebraço muito aberta" and "regue".

Fig. 2- Uma canção para voz, piano e fita magnética

Nelsino propôs que fizéssemos uma performance dramática do trio, no Festival da Aldeia do Arcozelo. Começamos a dar tratos à bola nos ensaios que fazíamos lá em casa. No último ensaio, Nelsino apareceu com uma bata branca, que se arrastava no chão. De início achei ridículo. Mas, ao final, eu e Luis Antonio aceitamos o caráter messiânico que a estreia da obra ganharia.

## Um senhor de bigode

Ao entrar no ônibus avistei, ao fundo, sozinho, um senhor de bigode. Eu tinha vinte e quatro anos de idade. Naquela época eu considerava sendo um senhor, qualquer homem que aparentasse ser bem mais velho que eu. Exatamente. Reginaldo Carvalho tinha trinta e quatro anos quando o conheci: dez anos mais velho que eu.

Era ele. Desconfiei que era ele pois Paschoal Carlos Magno havia me falado que no Festival haveria um outro compositor de música eletrônica que chegara recentemente de Paris.

Luis Antonio e Nelsino sentaram-se juntos, na mesma poltrona do ônibus, enquanto eu me sentei ao lado do Reginaldo. Este, também, já tinha ouvido falar de mim, o que me envaideceu. Eu me encolhi em grande humildade frente àquele que dizia ter sido aluno de Villa-Lobos e que estivera trabalhando no Centre Bourdan, com Pierre Schaeffer. Nos apresentamos e, durante a viagem, ouvi as histórias mais rocambolescas. Histórias que fizeram a viagem até Paty do Alferes durar muito pouco.

Ouvi estórias, durante a viagem, que falavam de amores vários, desprendimentos vários, viagens e mudanças várias, abandono de bens vários, várias doações de bibliotecas e pertences, casamentos vários, amizades com ministros, embaixadores e autoridades várias. Ali se iniciava uma admiração mútua que duraria mais de 45 anos.

Durante os dois anos seguintes eu continuaria a ouvir, repetidas vezes, as mesmas estórias ouvidas durante a viagem à Aldeia do Arcozelo. As peripécias contadas por Reginaldo eram tantas, e tão divertidas, que nem eu e nem os demais amigos que nos cercavam, nos importávamos em saber se tudo era verdade ou invenção. O único aluno de Villa-Lobos atraía a atenção de todos quando se metia, com frases curtas e voz tênue, a contar suas rocambolescas façanhas.

Algumas vezes repetiu-me a história por ele presenciada no Centre Bourdan, quando Luc Ferrari fazia *prélevement* de sons de um piano. Segundo Reginaldo, Luc foi tirando a roupa aos poucos, numa espécie de streap-tease acusmático, porque seus movimentos provocavam dobras ruidosas do tecido de sua camisa e de sua calça, e os indesejáveis ruídos eram captados pelo sensível microfone Newmann. Reginaldo também gostava de contar, e de recontar, o modo como Luc Ferrari, em concentração quase que religiosa, fazia rolar uma bola de gude sobre as cordas do piano.

O autor de quase quatro mil obras, a maioria para coro, era muito divertido e parecia ter deixado marcas indeléveis no centro de pesquisas liderado por Pierre Schaeffer, apesar de que, seis anos depois, quando fui estudar no GRM, ninguém lá se lembrava do nome de Reginaldo. A exceção era David Rissin, compositor e teórico da música acusmática, que era permanente contato e forte amizade de Reginaldo.

Rissin foi o correspondente permanente de Reginaldo. Em 1967 Reginaldo me pediu que enviasse uma lista de minhas obras eletrônicas para David Rissin, em Paris, porque ele estava compilando material para a publicação

do *Répertoire International des Musiques Électroacoustiques*, organizado por Hugh Davies.

Enviei. Algo deu errado. O catálogo, ao ser publicado naquele mesmo ano de 1967, trazia a relação de obras de Reginaldo Carvalho, Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira, mas não incluía minhas obras compostas entre 1961 e 1967.

Eu, autodidata, fazendo música eletrônica de orelhada, usando gravadores de rolo amadores, e um theremin e um gerador de ondas dente-de-serra por mim construído, era totalmente alheio aos contatos com o exterior.

Meu mundo era o bairro proletário de Santo Cristo, e as imediações da FNFi e da Escola de Música: nunca viajara ao exterior. Além da atmosfera do cais do porto e de Santo Cristo, o ar que eu respirava era o do Castelo, onde eu e outros estudantes gritávamos e corríamos da polícia, era o da Cinelândia, onde respirei muito gás lacrimogêneo e derrubei cavalos com rolhas e bolas de gude, e o da Avenida Presidente Antonio Carlos, na Faculdade Nacional de Filosofia, onde eu e outros colegas escrachamos Carlos Lacerda, não o deixando entrar para ser paraninfo de uma turma de formandos reacionários.

### Santo Cristo

Meu estúdio de música eletrônica era a sala da casa de meus pais, na Rua Orestes. Munido de um gravador Grundig e outro National, eu fazia das tripas coração para captar sons acústicos para tratar, cortar, emendar, inverter, em saboroso trabalho artesanal. Fácil era usar o theremin e o gerador, porque a gravação era feita por linha.

Usar o microfone era um martírio. Explico. Meu pai, Carlos Antunes, era pintor e antiquário. Na sala de casa, onde eu trabalhava juntando meus apetrechos eletrônicos ao piano, havia cerca de doze relógios de parede: os mais diversos cucos e oitos. Todos com números romanos, antiquíssimos, valiosos, autênticos. Era uma orquestra ensurdecadora de tic-tacs. Todos devidamente atrasados, badalando não simultaneamente, um após outro, como sói acontecer com esses relógios de pêndulo.



Fig. 3- No estúdio da Rua Orestes, bairro de Santo Cristo

Para gravar, era preciso esperar meu pai sair para o trabalho. Ele era empregado de Aladel Sampaio no Antiquário da Praia do Flamengo número 6. Com a cumplicidade de minha mãe, Dona Olinda de Freitas Antunes, eu parava todos os relógios para conseguir algum silêncio.

O silêncio conseguido era bem relativo, porque os carros da Fábrica Behring, em frente, também não davam sossego à minha pobre produção eletroacústica.

Por volta das cinco e meia da tarde, eu e minha santa mãezinha nos pendurávamos numa escada para acertar os relógios, e os colocar a funcionar antes da volta de meu pai.

### **CNCO e IVL**

Reginaldo, entremeando a narrativa de suas peripécias na Escócia, em Paris, em Marselha, em Brasília e em outros lugares, enfim me passou a notícia maravilhosa e recentíssima: acabava de ser nomeado, pelo presidente militar ditador de então, Humberto Castelo Branco, como Diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Reginaldo de Carvalho fora indicado, a Castelo Branco, pelo Ministro Tarso Dutra.

Contou mais ainda. Tão logo tomasse posse, iria transformar o CNCO em um grande centro de música contemporânea, com um Centro de Pesquisas do Som e da Imagem. A notícia vinha acompanhada de tempero alegre e triste: o CNCO se mudaria para a Praia do Flamengo 132, o prédio que até dois anos antes pertencera à UNE (União Nacional de Estudantes), entidade estudantil extinta pelo golpe militar de 1964.

Alegria e tristeza. O prédio que eu frequentara poucos anos antes, nas assembleias estudantis, nas conspirações juvenis, nas reuniões e ensaios do CPC (Centro Popular de Cultura), iria ser ocupado pela música nova e pela formação de professores de Educação Musical.

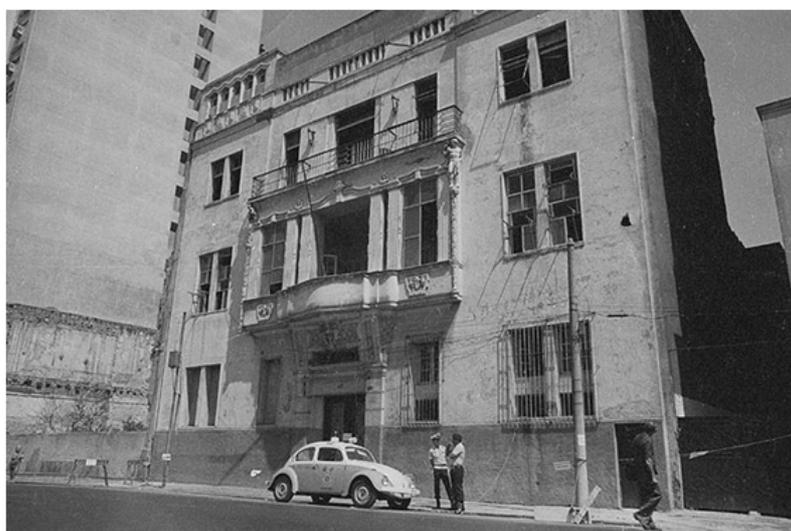


Fig. 4- O Prédio da UNE (Praia do Flamengo, 132)

Numa das paradas do ônibus, para descanso e café, Reginaldo fez uma pausa em seu contínuo discurso. Enfim! Consegui, então, contar-lhe sobre as condições de meu trabalho: meu estúdio, a coleção de relógios de meu pai, os carros transportadores de chocolate, balas e canela da Fábrica Behring, o microfone que Mára, minha irmã, derrubou dentro do balde d'água quando eu gravava.

Pedi a Reginaldo que me cedesse um espaço no Prédio da UNE, quando o CNCO para lá fosse transferido. Eu viria a ser atendido.

A apresentação na Aldeia de Arcozelo foi um sucesso. A maioria do público era de jovens ligados ao teatro. Assim, a performance messiânica de Nelsino impressionou. A ridícula bata branca fez sucesso. O som eletrônico, naquela época, era encontrado unicamente em filmes de terror, de ficção científica ou de caráter místico: o som eletrônico era *coisa do outro mundo*. Não era à toa que, na Escola de Música, colegas e professores me chamavam de doido. As peças do Reginaldo também impressionaram aquele público jovem e curioso. O Reginaldo, encolhido atrás de um gravador de rolo amador, tocou as peças *Sibemol e Piano Surpresa Nº 1*.

### **Um jirau no IVL**

Ao Reginaldo interessava muito a transferência de meu estúdio para o Prédio da UNE, a nova sede do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Ele precisava de sangue novo que, com ele, pudesse enfrentar a reação conservadora do corpo docente instalado no CNCO. O choque de gerações era previsto. Lá já estavam, incrustados, José Vieira Brandão que, à época, tinha 56 anos de idade; Maria Sylvia Pinto, 54 anos; Iberê Gomes Grosso, 62 anos; Adhemar Nóbrega, com 50 anos. O mais jovem era o professor José Gaspar Nunes Gouveia, com 48 anos. Um diretor novo com 32 anos de idade, vindo de outra galáxia, parisiense e eletroacústica, precisava da aliança com um doido carioca de 24 anos para enfrentar as feras.

E enfrentamos bem. Depois verificamos que eram pouquíssimas as feras. Iberê Gomes Grosso chegou a me encomendar uma peça para violoncelo e sons eletrônicos. Maria Sylvia Pinto cantou algumas de minhas canções em seus recitais.

Levei meu equipamento de Santo Cristo para a Praia do Flamengo. Um equipamento pobre, amador, precário, mas que enchia os olhos do pessoal da terra de cegos em que eu, com um olho, era rei.

Reginaldo ofereceu-me um jirau. Era uma plataforma a cerca de dois metros de altura da maior sala de aulas, em uma de suas extremidades. O acesso ao jirau era feito por uma escada bem íngreme. Nunca consegui imaginar qual poderia ter sido a utilidade daquele jirau no prédio do Clube Germânia. Talvez um púlpito? Uma tribuna altaneira para discursos nazistas?



Fig. 5- O estúdio no jirau do Prédio da UNE.

O suntuoso prédio da Praia do Flamengo 132 fora construído pelos alemães em 1920, para abrigar a Sociedade Germânia. Com a declaração de guerra contra as “Forças do Eixo”, em 1942, estudantes cariocas invadiram o prédio. Em 1945 o prédio foi confiscado pelo governo de Getúlio Vargas e definitivamente destinado à UNE (União Nacional dos Estudantes).

No jirau encontrei duas aparentes preciosidades: um gravador Revox e um órgão Hammond. Na prática, preciosidade era só o Revox. O Hammond, construído em 1936, era sucata: não funcionava. Mas o esqueleto do órgão elétrico tinha que continuar lá em cima, obsoleto, ocupando espaço. Era um pesado trambolho, difícil de ser retirado lá do alto. Ao Revox juntei meus três gravadores Grundig, Phillips e National, também meu theremin a transistores, um reverberador a mola, um amplificador Delta, uma ponte eletromecânica de efeitos, microfones, fones de ouvido e meus geradores: um de ondas dente-de-serra por mim construído e um Sanwa, fabricação japonesa, de ondas senoidais, triangulares e quadradas.

O simples empréstimo do local não me permitia dizer que eu estava integrado ao CNCO ou ao IVL. Estou me referindo ao período entre outubro de 1966 e setembro de 1967. Por essa razão, eu identificava meu estúdio, no jirau do Prédio da UNE, com o pomposo nome de “Estúdio Antunes de Pesquisas Cromo-Musicais”. Desde 1962 eu pesquisava sobre a correspondência entre os sons e as cores, e já havia escrito o texto básico de minha teoria que só viria a ser publicada, em livro, vinte anos depois em Brasília.

Não era fácil compor lá em cima, no jirau. Embaixo, na sala, eram ministradas aulas, durante as quais eu não podia experimentar “aqueles sons

horríveis que vinham lá de cima”. Essa era a frase repetidamente esbravejada pela professora Maria Sylvia Pinto.

Em 22 de setembro de 1967 foi publicado o Decreto 61.400, assinado pelo Ministro da Educação Tarso Dutra, transformando o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico em Instituto Villa-Lobos. Fui então contratado como professor e passei a ministrar um curso de extensão de Música Eletrônica, aberto a toda a comunidade. Aí já podíamos anunciar a existência do Centro de Pesquisas do Som e da Imagem: outro nome pomposo para um centro que passou a existir precariamente.

Diário de Notícias, 27-10-67

MÚSICA


**A Música Eletrônica, Concreta e Magnetofônica em Conferências**

O Instituto Vila-Lobos, com o intuito de esclarecer o público em geral e acerca da linguagem musical de nossos tempos e de preparar técnica, estética e cientificamente compositores, estudantes e professores de música que poderão integrar os grupos de pesquisa do Centro de Pesquisas da Imagem e do Som, fará realizar, a partir do mês de novembro do corrente ano, o Curso de Introdução à Música Eletrônica, Concreta e Magnetofônica.

O curso será ministrado, à noite, na sede do Instituto, e estará a cargo do professor Jorge Antunes. Serão abordados, durante o curso, os seguintes tópicos:

- Histórico da Música Experimental;
- Novos elementos musicais e a nova linguagem;
- Acústica básica;
- Eletrônica Básica;
- A Correspondência entre os Sons e as Côres;
- Apreciação e Análise;
- Prática de Laboratório;
- Prelevamento, Manipulação e Processos de Execução;
- Operação do Magnetofone e demais aparelhos eletrônicos;

Será colocado à disposição dos alunos do Curso todo o Equipamento Eletrônico do Estúdio Antunes de Pesquisas Cromo-Musicais, ora instalado em dependência do Instituto Vila-Lobos e que possui:

- Geradores Eletrônicos;
- Amplificadores;
- Unidades Reverberadoras;
- Câmara de Eco Artificial;
- Magnetofones;
- Instrumentos de Medida;
- Microfones;
- Acessórios de Laboratório em geral.

O curso será gratuito e no final serão expedidos certificados de frequência. Qualquer pessoa interessada poderá fazer sua inscrição até o dia 31 de outubro, na Secretaria do Instituto, sito à Praia do Flamengo, 132, nos dias úteis, entre às 14 e 18 horas.

Fig. 6- Diário de Notícias divulga o primeiro curso de música eletrônica

Mas o Centro de Pesquisas do Som e da Imagem, propriamente dito, era em outra sala que dispunha de apenas um toca-discos, uma mesinha de som, um amplificador e duas caixas de som. Meu estúdio passava a ser uma extensão do Centro. Nele meus alunos tinham aulas práticas: corte e emenda de fita magnética, montagem artesanal de vozes de mixagem, micromontagem e produção de música eletrônica.

**Registro**

**MÚSICA ELETRÔNICA**

Com a finalidade de esclarecer o público a respeito da linguagem musical de vanguarda, o Instituto Villa-Lobos (ex-Conservatório de Canto Orfeônico) anuncia para o mês de novembro a realização de um curso sobre música eletrônica, concreta e magnetofônica. O curso, com entrada franqueada aos interessados, será ministrado à noite na sede do Instituto, à Praia do Flamengo, 132. São os seguintes os pontos abordados pelo professor Jorge Antunes, encarregado do curso: "Histórico da música experimental, Novos elementos musicais e a nova linguagem, Acústica básica, Eletrônica básica, A correspondência entre Sons e Côres, Apreciação e Análise, Prática de Laboratório, Pré-levantamento, Manipulação e Processos de Execução, Operação do Magnetofone e demais aparelhos eletrônicos, Iniciação ao Solfejo Concreto e Eletrônico". As inscrições estarão abertas até o dia 31 deste mês.

O Sol (Jornal dos Sports) 31/10/1967

Fig. 7- Jornal dos Esportes de 31 de outubro de 1967

A primeira obra eletroacústica que realizei no IVL foi a trilha sonora para uma peça teatral: *João da Silva*, de Emanuel de Moraes. Terminada a obra, iniciados os ensaios da peça, recebemos a triste notícia de que a peça tinha sido censurada, proibida pela Censura Federal. A triste experiência iria se repetir em 1968, quando outra trilha sonora minha ficaria inédita. A peça *Xadrez Especial*, de Alfredo Gerherdt, para a qual fiz a trilha, também viria a ser censurada.



Fig. 8- Algumas fitas magnéticas dos anos 1960

Eis a lista de obras eletroacústicas que realizei no IVL, entre 1966 e 1968: *Três Estudos Cromofônicos* (1966); *João da Silva* (1966); *Canto Selvagem* (1967); *Movimento Browniano* (1968); *Xadrex Especial* (1968) e *Canto do Pedreiro* (1968).

Além dessas seis peças para fita magnética solo, compus também, no IVL, três obras mistas: *Insubstituível 2ª* para violoncelo e fita magnética, que me foi encomendada pelo violoncelista Iberê Gomes Grosso, que a estreou em 1967 em concerto no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música. Compus também um arranjo com sons eletrônicos, em parceria com Airton Barbosa, para a música *Cavaleiro Andante*, de Edmundo Souto e Arnaldo Medeiros, selecionada no IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, de 1967. Essa música, com o arranjo em que toco theremin, ganhou duas gravações comerciais: uma com Joyce e Eduardo Conde; outra com Beth Carvalho e Taiguara. Essa segunda gravação é facilmente encontrada no youtube. Também no IVL compus a *Missa Populorum Progressio*, para coro misto e sons eletrônicos.



Fig. 9- Estreia de *Insubstituível 2ª*, com Iberê Gomes Grosso

### Missa do Papa

Foi esse o título da pequena nota que saiu no Jornal do Brasil, em julho de 1967, anunciando nova obra minha. A tal “Missa do Papa” era a *Missa Populorum Progressio*, que eu estava compondo por encomenda de Paschoal Carlos Magno, para ser estreada na segunda edição do Festival de Arcozelo que se realizaria em setembro de 1967. Frustração: o Festival não aconteceu. Paschoal começava a se desesperar com a total falta de apoio governamental, para a continuidade dos eventos culturais na Aldeia de Paty do Alferes.

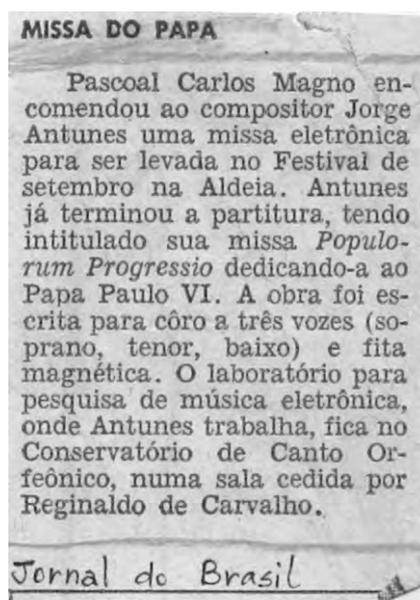


Fig. 10- Jornal do Brasil, julho de 1967

A *Missa Populorum Progresso* veio a ser estreada em março de 1969 – eu já demitido, pela ditadura militar, após o AI-5 – em meu casamento com Mariuga, na Igreja Nossa Senhora de Bonsucesso. A cerimônia foi bem prestigiada pela comunidade musical do Rio de Janeiro, porque todos sabiam da perseguição que passei a sofrer com a edição do AI-5 e minha demissão do IVL. Todos sabiam também da despedida do casal, que se preparava para sair do Brasil em exílio, em viagem de lua de mel e de bolsista. Acabara eu de ser um dos jovens compositores latino-americanos selecionados, para estudar com Alberto Ginastera, e outros grandes mestres, no *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* do Instituto Torcuato D Tella.

No casamento, o tenor Joel Telles cantou a *Ave Maria*, que escrevi para canto e acompanhamento de sons eletrônicos. A Missa foi interpretada por um grande coro formado por estudantes e professores da Escola de Música, sob a regência de Henrique Morelenbaum. A difusão da fita magnética foi feita por Vânia Dantas Leite. Alguns anos depois, já no exterior, vim a saber do desastre que ocorrera com o gravador Revox da Vânia. Desastre que não nos foi revelado na época, para não estragar a nossa festa: Vânia, após a missa, ao descer a escadaria do coro da igreja, deixou o Revox rolar pelos degraus da íngreme e longa escada.

Na época, embora o abandono do latim já tivesse sido autorizado pelo Vaticano, não foi fácil conseguir que a Igreja Nossa Senhora do Bonsucesso permitisse a apresentação de minha missa cantada em português. Para que isso fosse possível, tive que buscar uma autorização especial, emitida pela Universa Laus do Rio de Janeiro.

## O Aurélio

Fato memorável e divertido aconteceu em novembro de 1966. Visitou-me, no jirau do IVL, a professora Maria José Machado Carneiro, mãe do violoncelista Márcio Carneiro. Informou-me ela que Aurélio Buarque de Holanda, meu ex-professor de Português no Colégio Pedro II, estava escrevendo um novo dicionário da língua portuguesa. Para o projeto, havia sido montada uma grande equipe, pela Editora Nova Fronteira, criada um ano antes por Carlos Lacerda. A professora Maria José integrava a equipe de pesquisadores especializados. Ela tratava de levantar palavras, denominações e termos técnicos da área musical.

Queria que eu lhe fornecesse uma lista de palavras e terminologias novas, “desta tal música eletrônica”, da qual eu era apontado como sendo o precursor no Brasil. Ela me forneceu alguns formulários para preenchimento, informando-me que a editora pagava Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) por cada linha.

Eu, jovem estudante de violino e composição, que ganhava somente alguns poucos trocados tocando em casamentos e consertando rádios de vizinhos, não poderia deixar de aproveitar aquela oportunidade: tratei de inventar palavras. Até hoje, na quinta edição do Aurélio, lá estão os termos: som iterativo, música eletrônica, música concreta, música cromofônica, cromofonia, música aleatória, música espacial, música experimental de vanguarda, música magnetofônica, prelevantamento, som entretido, som formado, fita fechada etc.

intensidade, num ato de improvisação criadora. **Música atonal.** Aquela que adota a atonalidade. [Cf. *dodecafonismo e série* (11).] **Música concreta.** Gênero de música experimental de vanguarda, ou novo método de compor, idealizado pelo francês Pierre Schaeffer (1910-), e através do qual o compositor procura reunir toda espécie de objetos sonoros (sons musicais e ruídos concretos), já gravados em disco ou em fita magnética, para transformá-los em seguida por meio de manipulações complexas, e utilizá-los em montagens e colagens, conforme seu pensamento musical. **Música cromofônica.** Utilização da técnica cromofônica de composição, criada, em 1966, pelo brasileiro Jorge Antunes (1942-), e que consiste na combinação dos sons tratados como cores. **Música das esferas.** *Hist. Filos.* Expressão que remonta aos pitagóricos (cf. *harmônica*), e que se relaciona à criação de uma

Fig. 11- música concreta e música cromofônica no Aurélio

Em realidade, não eram palavras e expressões inventadas: eram traduções e nomenclaturas apropriadas, em português, para a terminologia que habitava os livros de Pierre Schaeffer e outros. Eu já havia traduzido todos os textos dos discos que acompanhavam o *Traité des Objets Musicaux* de Schaeffer, material que eu usava nas aulas. A expressão que inventei, “fita fechada”, se referia às técnicas chamadas *loop* em inglês, *boucle* em francês, *sinfin* em espanhol: o pedaço de fita magnética que tem suas extremidades emendadas, e pode ser tocado repetida, contínua e infinitamente no gravador de rolo.

Em 1986 o lexicógrafo Antônio Houaiss começou a escrever seu grande dicionário, que só veio a ser publicado em 2000, um ano após a morte do autor. Observei que, no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, participaram colaboradores que copiaram, indiscriminadamente, expressões registradas no Aurélio. Isso se torna evidente ao observarmos a inclusão, no dicionário, do verbete “fita fechada”. A descrição do termo é confusa. Na ânsia de não copiar *ipsis litteris* a definição do Aurélio, o dicionarista elaborou explicação estapafúrdia, do tipo “ouviu o galo cantar, mas não sabe onde”: ficou totalmente incompreensível a descrição da “emenda ponta a ponta”, da fita magnética.

## Últimos meses no IVL

Logo no início de 1968 o Instituto Villa-Lobos teve seu corpo docente enriquecido de modo surpreendente, fazendo com que todo o mundo musical brasileiro começasse a reconhecer o IVL como sendo um grande celeiro de produção e formação musical de vanguarda. Ingressaram, como professores, José Maria Neves, Esther Scliar, George Kiszely, Emilio Terraza, Guerra-Peixe e Edino Krieger.

No dia 28 de março de 1968, uma quinta-feira, aconteceu uma tragédia que abalou mais ainda o clima de espanto que a ditadura militar criava. O estudante Edson Luís de Lima Souto, de 18 anos, foi assassinado pela polícia carioca no restaurante Calabouço. Policiais militares invadiram o restaurante estudantil, quando os estudantes organizavam uma passeata-relâmpago para protestar contra a alta do preço da comida no restaurante. O comandante da

tropa da PM, aspirante Aloísio Raposo, atirou e matou o secundarista Edson Luís com um tiro a queima roupa no peito.

Os estudantes não permitiram que o cadáver de Edson fosse levado para o Instituto Médico Legal, temendo que a polícia sumisse com o corpo. Estudantes o carregaram nos braços até a Assembleia Legislativa, onde foi velado. A necrópsia acabou sendo feita no próprio local.



Fig, 12- Estudantes velam o corpo de Edson Luis, na Assembleia Legislativa

Para o dia 2 de abril seguinte, terça-feira, foram marcadas manifestações de protesto por todo o Brasil. O Rio de Janeiro parou no dia 2, dia do enterro. As aulas no IVL foram suspensas, mas lá entrei eu, graças à permissão do vigia amigo: eu trabalhava, com a ajuda de um aluno, na fita magnética da *Missa Populorum Progressio*.

Por volta das 15h recebemos a notícia, por telefone, de que a passeata passaria em frente ao Prédio da UNE, e que os estudantes pretendiam invadir o prédio. Eu e o aluno confeccionamos uma grande faixa, com papel jornal, com os dizeres: “Os estudantes de música e de teatro deste prédio também estão de luto”. Afixamos a faixa na varanda do segundo andar, onde tinha sede o Conservatório Nacional de Teatro.

A faixa não sensibilizou a massa de estudantes. Cerca de uma hora depois ouvimos os gritos de “A UNE é nossa!”, e o barulho ensurdecedor dos grandes portões de ferro, da entrada, sendo sacudidos. O vigia pulou o muro dos fundos. Eu e o aluno resolvemos fazer o mesmo, preservando material que, na correria do momento, considerávamos valiosos: pulamos o muro carregando o gravador

Revox e uma caixa de papelão com todas as minhas fitas magnéticas, e também algumas fitas magnéticas de papel, dos anos 1950, que guardávamos no acervo.

No dia seguinte, voltando ao IVL carregando toda aquela tralha de volta, observei que a faixa não estava mais afixada lá em cima. Havia um certo alvoroço. À boca pequena, corriam comentários sobre minha ação subversiva, de colocar faixa perigosa no alto do prédio. Conteí ao Reginaldo o ocorrido, e ele enalteceu minha atitude falando aos professores e funcionários que ali estavam – alguns deles dedos-duros dos milicos –, que minha faixa tinha dissuadido os estudantes da passeata, evitando a invasão do prédio.

Apesar do clima cada vez mais tenso e perigoso por que passamos sob o tacão da ditadura, o trabalho no IVL, de maio a dezembro de 1968, foi bastante rico. Alunos interessantes passaram em minha classe, muito animados e curiosos com as possibilidades musicais do novo universo sonoro. O som eletrônico fascinava. Entre meus alunos estiveram, frequentando aulas teóricas e práticas, os poetas do grupo Poema Processo liderado por Wladimir Dias Pino. Lembrome dos nomes dos irmãos Álvaro de Sá e Newton Sá. Outras figuras importantes, em minhas turmas, foram Jaceguay Lins, Gerson Valle, Guilherme Vaz, Dulce Tupy e outros.

Em 13 de dezembro de 1968 tudo desmoronou. O presidente Artur da Costa e Silva emitiu o mais infame de todos os Atos Institucionais: o AI 5. Deputados foram cassados, foram feitas intervenções em estados e municípios, foram suspensas as garantias constitucionais e foi institucionalizada a tortura. Meu nome estava na lista do SNI (Serviço Nacional de Informações) desde 1964. Na FNFi (Faculdade Nacional de Filosofia), onde me formei bacharel em Física, participei da criação de uma célula do Partido Comunista. Em 1966 eu era presidente do Diretório Acadêmico da Escola de Música da Universidade do Brasil (atual UFRJ), e havia liderado a primeira greve que se fez na Escola: contra a Lei Suplicy de Lacerda que extinguiu a autonomia das representações estudantis. Enfim, eu estava frito.

Alguns dias depois Reginaldo me chamou em seu gabinete. Lá, me disse ter recebido um documento do Ministério da Educação em que se determinava minha demissão e a de outros “subversivos”. Eram quatro os nomes dos professores que tinham que ser afastados: eu, Guerra Peixe, Ester Scliar e Gouveia. Tive que sair do IVL carregando todos os meus equipamentos, e ainda fui humilhado por um antigo funcionário amigo. Certamente o pobre colega cumpria ordens: fui revistado, e todas as caixas e malas com meu material foram reviradas, para ver se eu realmente estava levando embora apenas os meus pertences.

O momento foi marcante em minha vida, e difícil de absorver, porque, para mim, todos os outros colegas fora da lista dos quatro, não considerados subversivos, passaram a ser considerados, por mim, como sendo meus algozes, coniventes com a ditadura militar.

Fui incurso em Inquérito Policial Militar, como comunista perigoso, mas nunca fui preso ou chamado para depor. Felizmente, um mês depois eu recebia carta de Alberto Ginastera, comunicando-me minha seleção no concurso de bolsas do Instituto Torcuato Di Tella. O júri formado por Ginastera, Gustavo Becerra e Héctor Tosar havia me escolhido para integrar a nova turma do biênio

1969-1970 do *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*, em Buenos Aires.

**Seleccionan compositores para seguir cursos en el Instituto "Torcuato Di Tella" de Bs. As.**

El Jurado designado por el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella e integrado por los Maestros Gustavo Becerra de Chile, Héctor Tosar del Uruguay y Alberto Ginastera, Director del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, se reunió en Buenos Aires durante los días 20 al 23 de diciembre del año próximo pasado.

Luego de estudiar en sucesivas reuniones los antecedentes y obras presentadas por los treinta y un aspirantes de diversos países de Latinoamérica, el Jurado resolvió por unanimidad elegir a dieciséis de ellos dado el nivel excepcionalmente alto de los oponentes.

Los aspirantes seleccionados son los siguientes: Jorge Antunes (Brasil), Juan Carlos Villegas (Chile), Federico Ibarra Groth (México), Alejandro Núñez Allauca (Perú), Alfredo del Mónaco (Venezuela), Antonio Mastrogiovanni (Uruguay), Ariel Martínez (Uruguay), Coriún Aharonian (Uruguay), José Ramón Maranzano (Argentina), Eduardo Kusnir (Argentina), Pedro A. Caryevschi (Argentina), Luis Zubillaga (Argentina), Jorge A. Blarduni (Argentina), Bruno D'Astoli (Argentina), Salvador Ranieri (Argentina), Diego H. Feinstein (Argentina).

Estos compositores se hacen acreedores a las becas de estudio concedidas por el Instituto Torcuato Di Tella que implican la exención del pago de derechos y de matrícula para la realización, durante el bienio 1969-1970, de estudios de postgrado, con dedicación exclusiva, en la técnica, la historia y la estética de la música contemporánea.

*EL Comercio - 6-III-69*

Fig. 13- Jornal *El Comercio*, Lima, Peru, de 6 de março de 1969

Antes de partir, apresentei, ao Reginaldo Carvalho, a compositora Marlene Migliari Fernandes. Disse ao Reginaldo que ela seria a pessoa indicada para me substituir. Deu certo. Marlene assumiu a disciplina de Música Eletrônica em 1969, e a história do IVL prosseguiu rumo a outras catástrofes a serem narradas por outros colegas a que isso se disponham.

No exílio, em Buenos Aires, depois na Holanda e mais tarde na França, vim a tomar conhecimento de outros fatos tristes e incríveis que ameaçavam destruir a saga bela e crescente do Instituto Villa-Lobos, vítima permanente do conservadorismo, da censura e da repressão militar.

# História



# O Instituto Villa-Lobos e a música popular\*



Ricardo Ventura\*\*

## Histórico da Universidade

A Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, tem origem na antiga Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara - FEFIEG, criada pelo Decreto-lei 773, de 20 de Agosto de 1969, como Fundação de Direito Público para o desenvolvimento da educação superior e da pesquisa. Seu primeiro presidente foi Alberto Soares de Meirelles, sendo sucedido em 1974 por José Maria B. de Paiva. Com a mudança do nome do estado em 1975, a fundação passa a se denominar FEFIERJ, assumindo a sua presidência o professor e escritor Guilherme de Figueiredo. Em 5 de Junho de 1979 a FEFIERJ é convertida em universidade (decreto-lei nº 6.655) e seu nome passa a Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO) e Guilherme de Figueiredo é nomeado Reitor.

Atualmente a UNIRIO é composta por cinco centros acadêmicos: CCJP (Centro de Ciências Jurídicas e Políticas), CCH (Centro de Ciências Humanas), CCET (Centro de Ciência e Tecnologia), CCBS (Centro de Ciências Biológicas e da Saúde) e o CLA (Centro de Letras e Artes). O CLA é composto por duas faculdades: o Instituto Villa-Lobos (IVL) e a Escola de Teatro (ET)<sup>1</sup>. A primeira com origem no antigo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO) - 1942, fundado por Villa-Lobos, e a segunda proveniente do Conservatório Nacional de Teatro (CNT), antigo Curso Prático de Teatro (CPT) - 1937.

---

\* Artigo publicado originalmente em <https://brazilianmusic.com/articles/ventura-ivl.html>

\*\* Falecido em 2008, o violonista Luiz Ricardo da Cunha Ventura, mais conhecido como Rick Ventura, era Professor Adjunto do Instituto Villa-Lobos (IVL), tendo exercido os cargos de Vice-Diretor, Chefe do Departamento de Educação Musical e responsável pela disciplina Violão Popular. Considerado por todos os colegas de trabalho e alunos como um dos pilares do IVL, sua dedicação, bom-humor, competência, carinho e desprendimento enriqueceram a trajetória da escola através de uma série de iniciativas marcantes, dentre elas a implantação da Escola Portátil de Música na UNIRIO, projeto marcado por um sucesso extraordinário. No campo da pesquisa, Rick dedicou-se ao estudo das canções características da Bossa Nova, samba e choro em arranjos direcionados para as Práticas de Conjunto do IVL.

<sup>1</sup> Quando este texto foi escrito, ainda não havia sido criada a Escola de Letras. [N.E.]

transferidos para um antigo casarão à Praia do Flamengo 132, conhecido na época como "O Prédio da UNE". Hoje, embora demolido, permanece vivo como um símbolo de vanguarda e luta, sendo sempre lembrado como polo onde movimentos sociais, artísticos e políticos tiveram expressão. A importância deste prédio é tão grande para os artistas, que a revista ENSAIO (1980) dedicou a edição nº 3 exclusivamente a este imóvel. Em 1999, o prof. José Dias também dedicava ao prédio um capítulo em sua tese de doutorado e Jana Eiras Castanheira, sob a orientação da prof<sup>a</sup> Tânia Brandão, publicava, em 2003, uma dissertação de mestrado sobre as origens da Escola de Teatro da UNIRIO. Tanto Dias como Jana registraram com riqueza de detalhes o clima que existia no "Praia do Flamengo 132". No entanto, o que existe hoje naquele local é um grande estacionamento. Demoliram um símbolo, mas o seu espírito continua edificado na memória daqueles que tiveram o privilégio de terem experimentado um significativo momento de suas vidas lá.

A música popular praticada no IVL passa, necessariamente, por quatro fases: o que foi a Educação Musical no Brasil a partir da década de 30, a história do "Praia do Flamengo 132", o processo de instalação do IVL e da ET no prédio e o IVL a partir da década de 70.

### **Conservatório Nacional de Canto Orfeônico – CNCO**

O CNCO foi instituído pelo Decreto-lei nº 4993 de 26 de Novembro de 1942. A escola, idealizada por Villa-Lobos, teve o apoio do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Na seqüência do projeto, veio a implantação, em caráter obrigatório, do Canto Orfeônico nas escolas. Villa-Lobos já liderava grandes manifestações cívicas, utilizando grupos corais que eram denominados *Orfeões*. Contava com a colaboração de professores de música que eram encarregados da preparação dos alunos das escolas primárias e secundárias para as diversas festas cívicas, que constituíam o principal espetáculo do governo de Getúlio Vargas. Eram milhares de crianças uniformizadas, executando gestos sincronizados, cantando de forma afinada e conduzidas pelo grande maestro. Uma verdadeira demonstração de civismo à moda alemã do Terceiro Reich. Desta forma, o CNCO pretendia uma educação musical introdutória, sem maiores aprofundamentos, cujos objetivos populistas e demagógicos eram flagrantes. Em depoimento à revista ENSAIO, o prof. José Maria Neves (Prof. do IVL e Diretor posteriormente) destaca:

A própria História da Educação Musical no Brasil é contada na evolução destes Cursos, em seus quase quarenta anos de vida. Tudo começa nos anos trinta, quando aparecem, inicialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, as primeiras tentativas de realização de atividades musicais com escolares, particularmente através da formação de grupos corais... Dentro dessa fase, entretanto, o Rio de Janeiro logo tomava a dianteira, tornando-se o polo centralizador do qual emanava a orientação para as atividades desenvolvidas em todas as regiões do país... Para estas concentrações, escolhia-se repertório fácil e de efeito que era abrilhantado pela participação de centenas de músicos de bandas militares... Nota-se, primeiramente, que não se pretendia fazer uma educação musical voltada para o fato musical em si, mas levar a juventude a dar expressão viva e comunicativa às suas festas e solenidades, através do cultivo do canto patriótico e de músicas populares. A atribuição ao educador musical da função de festeiro da escola já vem de lá...

No desenvolvimento desse programa, uma série de decretos orienta a educação musical no Brasil e, em 1945, mais uma portaria ministerial é publicada, desta vez determinando que todo e qualquer estabelecimento de ensino só poderá admitir como professor de Canto Orfeônico quem possua diploma específico. O CNCO iniciou suas atividades ocupando o terceiro andar do nº 350 da Av. Pasteur (onde fica hoje o Instituto Benjamin Constant). Depois, ocupou brevemente um imóvel na rua André Cavalcanti. Com o correr do tempo, foi sofrendo mudanças de objetivos até perder aquela força cívica e quase se transformar numa escola de música comum. Presença discreta, porém muito importante no Conservatório, foi a de seu vice-diretor, Henrique Vogeler (1888 / 1944), que, por sua ligação com a música popular, demonstra que nas raízes do IVL a MPB já se fazia presente com significativa relevância. Henrique Vogeler, carioca do Catumbi, foi compositor, pianista e regente. Filho de pai alemão e mãe brasileira, trabalhou na Estrada de Ferro Central do Brasil e fazia parte de um grupo de teatro amador organizado por um colega de trabalho. Esporadicamente tocava piano na sala de espera do Cinema Odeon, substituindo Ernesto Nazareth, que era o pianista oficial da casa. Estudou no Instituto Nacional de Música e, a partir de 1919, lançou-se profissionalmente, compondo para os teatros de revista da Praça Tiradentes no Rio de Janeiro. Compôs para o teatro musicado (1919-1942), destacando-se na revista-opereta *A Canção Brasileira*, em 1933 no Teatro Recreio. Compôs o famoso samba-canção *Ai, Ioiô*, com Luis Peixoto, que transformou-se em grande sucesso com a gravação da cantora Araci Cortes em 1929. A partir de 1930, atuou como diretor artístico das gravadoras Brunswick e Odeon. No início dos anos 40, organizou programas musicais para a Hora do Brasil, sendo finalmente contratado por Villa-Lobos como seu auxiliar direto no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

A obrigatoriedade do canto orfeônico nas escolas foi caindo em desuso até que, em 22 de setembro de 1967 é publicado o Decreto 61.400, que revitaliza o CNCO, transformando-o, finalmente, numa verdadeira escola de música. Por meio deste decreto, o Ministro Tarso Dutra transforma o Conservatório em Instituto Villa-Lobos, constituído de dois organismos: a Escola de Educação Musical e o CPM - Centro de Pesquisas Musicais (daí a denominação de Instituto). Felizmente, e a partir deste momento, os propósitos da escola mudam radicalmente e os objetivos passam a ser orientados no sentido de se realizar uma verdadeira educação musical, na qual o CPM seria o grande divisor de águas. Três seriam os caminhos: a pesquisa do som e da imagem, a pesquisa musical e a pesquisa do comportamento musical brasileiro. Segundo José Maria, só isto já justificaria a importância e a sobrevivência do CNCO.

### **O "Praia do Flamengo 132"**

O prédio inicialmente pertenceu a um clube, o Sociedade Germânia, fundada em 1821 por brasileiros e alemães. Em 1920 se instalaram provisoriamente na Praia do Flamengo 160, enquanto era construída, ao lado, uma casa mais apropriada às suas atividades: o "Praia do Flamengo 132". Lá permaneceram até 1942, quando sofrem uma invasão feita pelos estudantes em protesto contra as "Forças do Eixo" e contra o torpedeamento de dois navios brasileiros por submarinos alemães. Na ocasião, o imóvel foi tomado não só

pelos estudantes, mas também pelo governo, que confiscou o bem dos alemães a título de "compensação de guerra" pelos navios afundados. No entanto, a Sociedade Germânia viria, em 1945, a receber uma indenização. Tomado o prédio, lá se instalou a UNE. Seis anos depois, em 1948, o prédio é invadido por forças policiais. Seria esta a segunda invasão. Em 1956 o edifício sofre uma terceira, por conta dos distúrbios provocados pelos estudantes em protesto contra os aumentos abusivos das passagens dos bondes. Mais traumática, entretanto, foi a quarta invasão, em 1964, quando a UNE perde definitivamente a sua sede e o prédio é criminosamente incendiado. A presença da UNE no imóvel era uma espécie de tolerância que os governos até 64 tinham com os estudantes, mas com o golpe de abril, as manifestações estudantis tornaram a UNE totalmente inconveniente para os propósitos da revolução. Com a UNE fora, o prédio foi destinado ao Departamento de Administração do Ministério da Educação e da Saúde. Com o espaço aberto, logo começaram as manobras políticas para a sua reocupação. Em sua tese de doutorado (Os Teatros do Rio de Janeiro do Século XVIII ao século XX), o prof. José Dias relata:

Em 1964, Bárbara Heliodora Carneiro de Mendonça, então diretora do Serviço Nacional de Teatro, pede ao governo que transfira a posse do prédio, onde estava a UNE. Sendo lá instalado o Conservatório Nacional de Teatro, e que conservou o famoso teatro, conhecido como "Palcão", ex-Teatro do CPC com todas as queimaduras da época da ditadura militar. Sendo construído um palco com projeto de Anízio Medeiros, era sem dúvida um espaço mágico e deslumbrante, com lotação de cento e cinquenta lugares...

Mas Bárbara só viria a conseguir o prédio em 1966 com o apoio do Presidente Castelo Branco. Paralelamente a isso, e para surpresa de Bárbara, Reginaldo Carvalho (então Diretor do CNCO e membro da Divisão Extra-Escolar do MEC) fazia o mesmo, conseguindo alugar o conservatório no primeiro andar do prédio. Assim, foi feito o casamento do CNT, atual Escola de Teatro, com o CNCO, atual Instituto Villa-Lobos, que agrupados formam hoje o Centro de Letras e Artes da UNIRIO. A história das duas escolas é extremamente rica, principalmente depois da mudança, quase ao mesmo tempo, para o "Praia do Flamengo 132".

O que chamava mais a atenção no "Praia do Flamengo 132" era o belo "Teatro da UNE", mais tarde chamado de "Teatro do Conservatório", de aspecto fantasmagórico, que mais parecia uma catedral gótica incendiada. Para ilustrar o estado em que se encontrava o imóvel, Pernambuco de Oliveira (Diretor da ET em 1974 e Decano do CLA em 1975), recém chegado do exterior, foi convidado por João Bettencourt para dar algumas aulas de Iluminação para alunos de Cenografia. Na revista ensaio, em entrevista concedida a Carmen Gadelha e Lucila Peixoto, Pernambuco descreve sua primeira experiência (em 1965):

Foi muito engraçado, eu me lembro que naquela sacada onde tinha a bandeira nacional, sentados nos caixotes de querosene, com os alunos todos em volta, nós conversamos pela primeira vez sobre o que era iluminação cênica. A conversa foi muito agradável... Dois ou três dias depois eu tive a surpresa de ser convidado para dar um curso mais extenso: foi quando fiquei apavorado, pois realmente não tinha nada, material de espécie alguma. Eu que estava vindo de um país em que os recursos eram todos eletrônicos, com aquela aparelhagem incrivelmente sofisticada, e de uma hora para a outra vou dar um curso numa escola pobre que tinham mudado há cerca de 10 dias ali para a praia do Flamengo... Foi em 1965, estávamos mudando para lá. O prédio era

melancólico, todo queimado, a gente não podia nem encostar nas paredes pois ficava todo sujo. Não tinha móveis e os que tinha eram velhos. Olha, era realmente uma coisa terrível. Mas tinha um certo encanto a ideia e comecei a desenvolver o curso. E me lembro que no primeiro dia de aula eu acendi um fósforo, coisa que eu faço até hoje, para mostrar o valor da intensidade luminosa. Daí a coisa foi se estruturando...

## Reginaldo Carvalho

Reginaldo foi, sem dúvida, a viga mestra do IVL, sendo tão importante quanto seu primeiro diretor e fundador, Villa-Lobos. Logo de início implantou na escola o primeiro estúdio de música eletroacústica do Brasil. Na década de 50 foi aluno de composição de Olivier Messiaen e um dos primeiros discípulos de Pierre Schaeffer, o criador da música concreta. Foi o primeiro compositor brasileiro a trabalhar com música eletroacústica e suas primeiras obras remontam à sua estada em Paris, com bolsa obtida por influência de Villa-Lobos. Sob sua direção o IVL se tornou um dos mais importantes centros para a prática da música experimental no Brasil. Graças a Reginaldo, o IVL assumiu um perfil de modernidade sem igual. Também em depoimento à revista ENSAIO, Jorge Antunes, compositor e professor do IVL de 1967 a 69, relata:

No final de 1966... Reginaldo acabava de ser indicado para dirigir o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Começaria sua gestão revolucionando tudo: o Conservatório iria ser transformado em Instituto Villa-Lobos, com um Centro de Pesquisas do Som e da Imagem... Convidou-me para ministrar um curso de Música Eletroacústica no novo Instituto. Assim, no final de 1966 transferei meu laboratório para uma saleta do IVL, e em março de 1967 comecei a ministrar o Curso de Introdução à Música Eletrônica, Concreta e Magnetofônica ... Com o convite do Reginaldo, transferei todo o meu laboratório amador de música eletrônica para o IVL. Instalei o Centro de Pesquisas Cromo-Musicais numa saleta ... O acesso a esta saleta era feito por uma escada íngreme. Mas eu só podia trabalhar no laboratório quando não havia aula na sala de baixo, pois não havia tratamento acústico. O choque de gerações aconteceu. Antigos professores do Conservatório tiveram que começar a conviver com as novas gerações de professores trazidas pelo Reginaldo. Iberê Gomes Grosso foi o mais acessível. José Vieira Brandão, razoavelmente, também o foi. Maria Sylvia Pinto olhou-me de cara feia durante um ano. Em 1968, quando ela veio a conhecer minhas antigas canções para Soprano e Piano, as incluiu em seu repertório e nos tornamos ótimos amigos.

Mas a amizade não mudou seu conceito sobre "aqueles barulhos horríveis que eu fazia lá em cima com os gravadores"... Em 1968 foi criado o Grupo Música Nova do Rio de Janeiro, deste grupo faziam parte: eu, Edino Krieger, Esther Scliar, Reginaldo de Carvalho, Guerra Peixe, Ayrton Barbosa e Marlos Nobre... Em novembro de 1968 foi decretado o AI-5... Um dia Reginaldo me chamou em sua sala e disse que tinha recebido uma carta, segundo ele de um "remetente secreto", dizendo que quatro dos professores do IVL não poderiam continuar ali trabalhando. O Reginaldo abriu a tal carta... para que eu pudesse ler... Lá estavam os nomes do Gouveia, da Esther Scliar, do Guerra Peixe e o meu. Na semana seguinte recebi carta do maestro Alberto Ginastera, de Buenos Aires, comunicando ter eu ganho a bolsa-de-estudos, por dois anos, para o Instituto Torcuato Di Tella... viajei para Buenos Aires. Só voltei ao Brasil cinco anos depois. Antes de partir, apresentei a Marlene Migliari Fernandes ao Reginaldo de Carvalho, dizendo que ela era a pessoa indicada para fazer crescer a pequena semente que eu havia plantado. Marlene acabava de chegar de Buenos Aires, após a bolsa de estudos no Instituto Torcuato Di Tella. Trocávamos, eu e ela, de lugar.

## Regime militar X IVL

Mas a conturbada história do "Praia do Flamengo 132" não terminaria ainda. Em 1972 o IVL viria a passar por uma situação que mudaria radicalmente o seu rumo. A permanente marca de "Prédio da UNE" deixara como herança um forte ranço no governo como foco de subversão. Este estigma acabou servindo de pretexto para uma intervenção de forças policiais. Fato mais estranho é que a Polícia Civil, numa operação suspeita, prendeu do lado de fora da escola alguns alunos e um professor de música num suposto flagrante por porte de drogas. O fato foi amplamente divulgado pelos jornais da época. Porém, nada ficou esclarecido. O detalhe importante é que o delegado que comandou a operação, Nelson Duarte, participava semanalmente de um quadro no programa do Flávio Cavalcanti, na TV Tupi, onde sempre aparecia como bom moço. Católico fervoroso e defensor da família e dos bons costumes, no Domingo seguinte à operação, o programa apresentou o policial como herói por ter prendido os marginais daquele antro de subversivos. Como consequência, o professor, compositor e maestro Jaceguay Lins foi obrigado a se afastar do cargo, indo criar abelhas no interior. Passou um longo tempo longe da música e em 2004, Lins foi encontrado doente e abandonado em seu apartamento, vindo a falecer poucos dias depois. A última homenagem a ele foi feita na Série Concertos Sinfônicos, em Setembro de 2004 e divulgado em matéria publicada no portal do governo do estado do Espírito Santo:

Série Concertos Sinfônicos homenageia Jaceguay Lins - 30/09/2004 - 19:57

A Orquestra Filarmônica do Espírito Santo emocionou a plateia nesta quarta-feira (29), no Teatro Carlos Gomes, quando apresentou a série Concertos Sinfônicos, homenageando o maestro Jaceguay Lins. O concerto teve a participação das vozes masculinas do Coral da Ufes, de quatro solistas capixabas finalizando a noite e da Banda Dois, que tocou a música "Guananira", em homenagem à Jaceguay Lins.

Como sempre, nada ficou esclarecido e tudo indicava que o caso Lins fora uma manobra mal intencionada para uma mudança de rumos no vanguardismo que o IVL vinha promovendo. Após alguns dias meditando sobre qual seria a melhor solução para preservar a existência do IVL, em conversa reservada com alguns alunos e prevendo a conspiração, Reginaldo confidenciou para poucos que, a fim de evitar um prejuízo maior para o IVL, pediria demissão da Direção do IVL, já sabendo que quem assumiria o cargo de diretor seria o General de Exército Jayme Ribeiro da Graça, que há alguns meses vinha atuando como professor da disciplina Estudo de Problemas Brasileiros (EPB). E como vice-diretor, o General Carlos Cadmo de Moura Brandão, que já ministrava a disciplina há mais tempo. Além de militares, ambos eram médicos, assim como era, também, o General Alberto Meirelles, antigo presidente da FEFIERJ. Nesse momento o regime militar atingiu o IVL como um míssil. No entanto, graças ao "jogo de cintura" de alguns professores e alunos, a "batata quente" não chegou a se espatifar no chão. Enquanto isso acontecia no IVL, a Escola de Teatro continuava a funcionar sem problemas, porém, com seus professores proibidos de mencionar qualquer palavra sobre o assunto. Por outro lado, com o passar do tempo, o clima de terror foi se abrandando e alguma coisa também foi afetando o modo de ser do general, que apesar de não ter se transmutado em "General da

Banda", acabou por se empolgar com as novidades eletrônicas da música. Foi se tornando mais acessível ao longo do tempo, mas não menos arisco (ele e os seres invisíveis que nos observavam). Tínhamos que estar sempre atentos, medindo cada passo, cada palavra, cada trabalho acadêmico. Era um desgaste muito intenso. A convivência com os músicos de vanguarda e com os populares, com certeza, fez-lhe bem. Certo dia, pediu aos alunos para montarem uma fita de "música concreta" para ser reproduzida no aniversário de formatura de sua turma da academia militar, da qual faziam parte o Presidente Médici e outros importantes e famosos líderes de 64. Queria que fôssemos aos quartéis para gravar os sons do cotidiano da caserna e com esse material compor a peça. Foi um tremendo jogo de "empurra", pois ninguém queria assumir tão nefasta incumbência. Felizmente a ideia não vingou, pois não haveria tempo hábil para a empreitada e ficaram todos muito aliviados. Esse tempo foi realmente muito difícil e delicado para todos no IVL. Tínhamos que conviver com diversas interrupções de aulas, a maior parte das vezes para avisos totalmente irrelevantes, ou para palpites totalmente descabidos sobre música. Coube ao Prof. Américo Cardoso Campos a ingrata tarefa de atuar como Coordenador do Curso na ocasião. Para coroar a fase militarista do IVL, a nossa turma teve como patrono nada mais nada menos do que o Almirante Augusto Hamann Rademaker Grunewald, que compareceu e fez questão de cumprimentar pessoalmente os diplomados na cerimônia de formatura, embora alguns formandos mais revoltados tenham se recusado a isto.

Passada a fase militarista, o "Praia do Flamengo 132" ainda viria a sofrer uma quinta e estranhíssima invasão, decorrente da argumentação de que o prédio apresentava condições inadequadas de segurança e que deveria ser evacuado o mais rápido possível. Logo o Corpo de Bombeiros recomendou a interdição do imóvel, o que foi feito às pressas por uma tropa de choque da PM num dia comum de aulas. Todos os alunos e professores foram retirados às pressas sem que pudessem levar seus materiais e pertences. Na verdade, esse episódio seria o começo da mudança para a Av. Pasteur e a pseudo invasão se deu em decorrência da suspeita de que, com a saída do Centro de Artes do prédio, a UNE estaria planejando uma nova ocupação, fato este que pode ter sido um simples "alarme falso" (13 de março de 1980). No entanto, a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Tânia Brandão, ainda aluna na época da "mudança", relata:

Na invasão, eu estava de matrícula trancada e não assisti diretamente, não enfrentei a polícia, vi pela televisão e estive com amigos que apanharam bastante. Mas perdi o armário que tinha na escola, como aluna diretora, com tudo o que estava lá dentro: livros, cadernos de anotações, malhas de aula de corpo, figurinos, sei lá o que mais...

Após fato tão estranho e essa mudança a fórceps, o Centro de Artes foi para local provisório (antigo prédio do Instituto de Saúde Mental, ex-casa de Juliano Moreira), no 296 da Av. Pasteur, onde nem palco havia. E pouco tempo depois, para onde se encontra hoje (desta vez de forma mais organizada). Não se pode negar que, graças ao Reitor Prof. Guilherme de Figueiredo, por sinal irmão do Presidente da República, algumas facilidades vieram e as duas escolas obtiveram instalações mais adequadas às suas finalidades. Nesta mudança final, Pernambuco de Oliveira teve participação capital, pois como Decano que era desde 1975, tomou todas as precauções necessárias para que o IVL pudesse chegar a seu destino com ordem. A Escola de Teatro mudou alguns meses antes

do IVL, que permaneceu no 296 (hoje Reitoria), aguardando a finalização das obras.

### **A música popular no IVL – Anos 70**

Contar como começou a Música Popular (MP) no IVL é uma tarefa extremamente gratificante e divertida. Além de ser uma história original, também demonstra que a UNIRIO é pioneira no tema, ainda que existam opiniões divergentes. Provavelmente tais divergências tenham origem no desconhecimento dessa curiosa história. Portanto, é fundamental dar início ao processo de registro da memória da MP praticada há mais de 30 anos no IVL, na esperança de que outros, com igual preocupação, possam continuar fazendo o mesmo, inclusive para além da década de 70. Assim, poderemos trazer à luz tão importante fase da vida do IVL, inclusive para que fiquem claros os motivos da implantação do curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira. Este curso não surgiu de um capricho de apaixonados pela MP, nem de uma necessidade momentânea de atender a tanta demanda. Foi o resultado de um processo longo, natural e histórico, que exigiu a abertura de um leque maior de opções, dentro de uma realidade que teve origem no próprio mercado amador e profissional da música. Arrisco dizer que a absorção pelo mercado de trabalho do músico popular que passa pela universidade gira em torno dos noventa por cento, se não for mais. Aliás, podemos dizer o mesmo dos demais cursos de música.

O mais difícil, e não menos importante, é resgatar a produção musical dessas quase quatro décadas de atividade musical do IVL. Há alguns anos venho tentando fazer o resgate das próprias produções com as quais estive envolvido, desde arranjos e composições que foram tocados e apresentados, mas finalmente perdidos. Alguns foram gravados em fitas magnéticas feitas durante as aulas, com precários equipamentos. As grades de partituras, quando eram feitas, na maioria se perderam. Muitas dessas grades foram escritas em um modelo de papel pautado que o IVL tinha estocado em seu almoxarifado, que pareciam ser da época do próprio Villa-Lobos. Já tinham a aparência de pergaminhos em 1970. Hoje tudo virou pó ou se apagaram, pois eram geralmente escritos a lápis. Também se perderam as partes específicas dos instrumentos, que ficaram em posse dos membros dos grupos, que depois de decoradas, eram quase sempre descartadas e, depois, perdidas. Esse resgate, portanto, é uma missão que devemos nos impor e é até o motivo principal deste trabalho. Se for impossível tal resgate, que pelo menos daqui para frente, toda e qualquer produção musical seja preservada.

A prática da música popular no IVL tem, no mínimo, 34 anos. Ainda não foi possível determinar exatamente quando começou, porém a sua presença como parte integrante do cenário musical do IVL teve o impulso inicial pela ação dos Professores Hélio Sena e Armida Teixeira, que em 1970 já incentivavam essa prática na escola. A partir daí a MP entrou definitivamente na trilha que culminou com a implantação do Bacharelado em Música Popular Brasileira no IVL, mas somente 28 anos depois, em 1998.

Assim, a partir de 1970, a MP começava a soar no primeiro andar do "Praia do Flamengo 132", tanto quanto a erudita tradicional e, com muita intensidade, a Música Concreta, a Eletrônica e a Aleatória. A escola se tornou um

centro musical à parte, não só pela divisão do prédio com a Escola de Teatro, como ocorre ainda hoje, como também pela afluência de músicos que para lá convergiam. O IVL era o "ponto de encontro" da vanguarda musical da época. E porque não dizer, um verdadeiro "Fórum Permanente de Música". Com isso, o "Praia do Flamengo 132" adquiriu uma atmosfera de modernidade muito avançada, mas altamente suspeita para o momento político da ocasião.

Uma característica interessante sobre a atuação dos professores da época, era a polivalência, pois faziam de tudo e ministravam disciplinas de naturezas totalmente diversas, coisa que desapareceu depois da entrada em cena do sindicalismo cego e dos concursos públicos. Essa característica ia desde a atuação em sala de aula, passando pela capacidade de administração e, ate mesmo, pela disposição de arregaçar as mangas para fazer faxina. O depoimento da Prof<sup>ª</sup> Regina Márcia Simão Santos é revelador:

Em 1973 entrei como substituta da prof<sup>ª</sup> Ermelinda Paz e depois (como efetiva) na vaga do prof<sup>º</sup> Bohumil Med, que havia sido "roubado" para Brasília... As disciplinas que ministrei na época foram: Percepção Musical, Piano complementar, Harmonia, Estrutura e Funcionamento do Ensino, Didática Musical e Prática de Ensino. No meu período de formação no IVL (1969 a 1972) três tendências foram marcantes, ou pelo menos registrei assim na minha memória: a tendência à expressão contemporânea (Lins, Marlene Fernandez, José Maria Neves, levando os alunos a comporem música serial, lidarem com séries, o que me fascinava); a prática de George Kisely, violista que dava também História da Música, a partir da escuta e identificação dos períodos, das escolas, das obras e dos compositores; e a proposta do Reginaldo Carvalho (Diretor do IVL) que propunha uma formação musical não centrada na leitura (partitura), mas na experiência com a música como fenômeno sonoro, social, sempre contextualizado, e provocava os egressos da formação tipo 'bolinha e pauzinho, compassos e métricas' a desenvolverem outras competências, talvez mais musicais e menos metronômicas. Dentre as atividades acadêmicas que Reginaldo desenvolvia, as suas atuações ficaram marcadas por gestos de transgressão ao propor atividades inusitadas para alunos da música (envolvendo corpo, textura e movimento etc), mas também marcadas por arranjos musicais de sua autoria, para temas e obras do repertório brasileiro popular que eram executadas pelo Coro dos alunos do IVL.

Embora ainda fosse informalmente elemento integrante do curso, a MP era praticada com uma intensidade extremamente significativa. No currículo da época, ainda que de forma embrionária, isso ocorria nas disciplinas ARRANJOS E TÉCNICAS INSTRUMENTAIS, PRÁTICA INSTRUMENTAL, CANTO CORAL, TÉCNICA VOCAL, FOLCLORE E MÚSICA DE CÂMERA, mas sempre condicionadas à experiência de cada professor. No caso da Técnica Vocal, por exemplo, a professora Maria Sylvia Pinto, suportava com grande elegância o enxame de cantores populares que invadia suas aulas, mas não conseguiu admitir, jamais, a "prosódia desengonçada" das letras das canções populares que assombravam suas aulas, principalmente aquele canto "fanho" da Bossa-Nova, muito menos o "rouco" do Rock. Diga-se de passagem, a Prof<sup>ª</sup> Maria Sylvia, além de excepcional artista, tinha uma habilidade didática primorosa. Foi muito amiga de Villa-Lobos. Pena não se encontrar mais entre nós para contar as histórias super engraçadas que sabia sobre o Maestro.

Maria Sylvia Teixeira Pinto (soprano e folclorista) estudou no Instituto Nacional de Música da Universidade do Brasil, onde formou-se com Medalha de Ouro em Piano. Sempre atuou como colaboradora de cameristas, particularmente de cantores. Tinha fama de possuir qualidades musicais

excepcionais. Estudou canto com Murillo de Carvalho. O crítico Andrade Muricy sempre dizia: "um recital de Maria Sylvia é uma festa de inteligência. É uma intérprete". Diversos compositores dedicaram a ela muitas canções de câmara, que ela mesmo cantou em estreia mundial e muitas vezes acompanhada dos próprios autores. Maria Sylvia Pinto foi professora requisitada, lecionando Canto e Folclore Brasileiro, por muitos anos, no IVL. Os arquivos da Rádio MEC guardam muitas gravações de programas nos quais Maria Sylvia atuou. Lançou, em 1985, o livro *A Canção Brasileira*. Foi sucessora de Rossini Tavares de Lima na Cadeira nº 39 da Academia Brasileira de Música.

Nos anos de 72 / 73 tive a oportunidade de atuar como monitor da disciplina Prática Instrumental – Violão, com conteúdo voltado basicamente para a MP, embora não houvesse ainda professor de violão na escola. Dois anos depois (76 / 77), foram monitores da disciplina os alunos violonistas Paulo Name e Ivo Cordeiro. Em 78 retorno ao IVL como Professor Colaborador e em 1980 passo a Efetivo, em função da implantação dos cursos de Bacharelado em Violão. No segundo semestre de 80 é contratado o violonista Turíbio Santos, que assume definitivamente o Bacharelado em Violão, ficando sob minha responsabilidade o Violão-Complementar, cujo programa concentrava mais elementos da MP do que do repertório tradicional do instrumento.

No IVL dos anos 70, a ênfase recaía sobre a música popular e a de Vanguarda, não tanto pelos programas das disciplinas, mas pela própria vivência dos seus professores. A Prof<sup>a</sup> Regina Márcia ainda nos lembra que na disciplina Folclore, no final dos anos 60, ministrada pela Prof<sup>a</sup> Zaíde Maciel de Castro, sucedida em 70 por Edson Carneiro, a música popular era fortemente contemplada e que corria lado a lado com os estilos mais tradicionais, o que criava "uma convivência no mínimo provocativa, levando os alunos a uma imersão e, conseqüentemente, à abertura da escuta para várias possibilidades da prática musical". No caso da música de vanguarda, atuações marcantes tiveram os Professores Emílio Terraza, Sonia Born, José Maria Neves e o próprio Reginaldo Carvalho. No âmbito da música clássica, evidentemente muito praticada no IVL, formamos em 1973 o "Collegium Musicum do Instituto Villa-Lobos", especializado em música Renascentista e Barroca que não se furtava a executar alguns arranjos de MP produzidos por alguns alunos, chegando mesmo a incluí-las em alguns concertos. Eram seus componentes: George Kiszley (criador do grupo, que tocava violino e viola), Laura Rónai (Flautas), Cícero Siqueira (Flauta-Doce), Hindemburgo Pereira (Viola), Bohumil Med (Trompa) e Ricardo Ventura (Violão). O conjunto se apresentava com trajes típicos, tendo realizado diversas apresentações no Rio de Janeiro e São Paulo. Este conjunto se tornou oficial do IVL e contava com o apoio do diretor do IVL, o Gal. Graça, coisa que não ocorria com muitos dos grupos que se formavam, principalmente os de rock, que não eram bem recebidos pelo General. Como agravante, estávamos em plena era "hippie" e o IVL era, também, um ponto de convergência deste e de outros tantos movimentos. Entretanto, todos os alunos e professores conviviam na mais perfeita harmonia. Tudo interessava a todos, apesar do regime militarista implantado.

Os professores das disciplinas mais tradicionais sempre se mostraram receptivos e interessados nas composições populares que surgiam nas diversas aulas. Alguns estão na ativa até hoje, como os Professores Ricardo Tacuchian,

Regina Márcia Simão Santos e Sílvio Merhy. E os que se aposentaram, deixaram marcas muito profundas na memória do IVL e, principalmente, na geração de músicos que tiveram o privilégio de passar pela escola na conturbada década de 70. Disse "músicos que tiveram o privilégio de passar pelo IVL" porque muitos deles não eram alunos, enquadravam-se mais na categoria de "penetras". Reginaldo não se importava muito com os "penetras", pois geralmente eram músicos de primeira linha e a convivência com os alunos regulares era muito proveitosa.

### **Formação de conjuntos**

Diversos conjuntos de MP foram formados desde 1970, chegando mesmo a gravar discos e fazer apresentações públicas com grande projeção na mídia. A "Equipe Mercado", o "Painel de Controle", o "Entradas e Bandeiras" e tantos outros que nem nomes tiveram, mas que foram o embrião de diversos conjuntos profissionais. Em 1972, com a intervenção federal, o panorama acadêmico no IVL mudou muito. No entanto, as coisas foram pouco a pouco retomando alguns (apenas alguns) caminhos perdidos e o IVL não sucumbiu, apesar de tudo. A falta de espaço e condições acústicas do prédio da Praia do Flamengo, bem como a falta de salas de estudo incomodavam muito, mas não impediam que todo tipo de música fosse praticado, pois graças à ação de alguns alunos, dentre eles Roberto Gnattali, o IVL abriu suas portas aos sábados para se fazer música. Mas algumas atividades acabaram, bem como algumas matérias ligadas às Artes Plásticas, que eram ministradas por artistas de grande expressão. Nos bons tempos das Artes Plásticas, as aulas eram ministradas no Museu de Arte Moderna (MAM). Espaço para cantina não havia, mas o "Cabanas Bar", um boteco vizinho, fora adotado como Cantina Informal do antigo Centro de Artes. E era exatamente lá que o efetivo do IVL e da ET se reunia. Roberto Gnattali e Antonio Guerreiro Junior que contam:

- Roberto Gnattali (aluno de 1972 a 1974 / Professor Colaborador de 1978 a 1979 e Efetivo a partir de 1980):

Outro dia mesmo estava contando pra uma turma de HMPB o que foi o passado dessa escola, na época em que ingressamos como alunos. Em 1972, em plena ditadura, vivíamos os ecos recentes do truculento governo Médici e ainda não se podia vislumbrar com clareza o que seria o governo Geisel. O único curso de música do IVL não tinha nenhuma disciplina que produzisse som, não havia MDC nem PC nem coisa alguma que lembrasse um conjunto de música. A ditadura não via com bons olhos os ajuntamentos de alunos, as turminhas, os bate-papos nos corredores da escola. Tanto que o IVL abria as suas portas às 18h em ponto e as fechava às 22h. Não se tinha nada a fazer na escola fora desses horários, nem era permitido. Nessa época o professor Bohumil Med, um trompista tcheco contratado da OSB, era nosso professor de teoria e percepção musical e também professor de instrumento complementar – trompa. Resolvi encarar, comprei a trompa do Rodolfo Caesar, o Duda, que acabara de desistir da carreira de trompista, e ingressei na classe do Bohumil. Alguns colegas de turma eram, também, iniciantes em seus instrumentos, alguns vindos de cursos particulares, fora da universidade. Lá por meados de 1972, eu e alguns desses colegas da 1ª série (naquele tempo o curso era seriado) resolvemos montar um conjunto por nossa própria conta (e risco!). Precisávamos praticar em grupo e alguns ainda queriam treinar a escrever arranjo. O grupo, um sexteto, era a coisa mais esdrúxula possível: um violino, uma flauta, um trompete, um saxofone tenor, uma trompa e um contrabaixo a arco. Não tinha nenhum instrumento harmônico nem percussão. A nossa professora de Percepção Musical, Armida

Teixeira nos deu a maior força. Mas não tínhamos um local adequado para ensaiar e então tomamos coragem e fomos conversar com o General Graça, o nosso Diretor (na verdade, um interventor militar), e convencê-lo a nos deixar ensaiar na escola fora do horário das aulas, ou seja, quando a escola ficava fechada. Em princípio ele mostrou-se perturbado, pediu um tempo para pensar, pra poder avaliar melhor a situação, coisa e tal. Ficamos até um pouco apreensivos: será que vamos ser investigados? Será que vamos ter que provar que não somos subversivos? Paranóias muito comuns na época. Lembro que isso foi um verdadeiro transtorno na cabeça do General que, finalmente, cedeu. Lá íamos nós ensaiar, todas as manhãs, de 9 ao meio-dia. Os integrantes eram Maria Antonia (6 meses de flauta), Luiz Carlos (menos um pouco de violino), Guilherme Dias Gomes (um ano de trompete), Carlos Watkins (iniciando no saxofone), eu (há 6 meses na trompa) e um colega no contrabaixo, cujo nome não lembro, também iniciante. Os arranjos eram meus e do Guilherme. A gente escrevia muito mais difícil do que podia tocar, e ficava tudo uma desgraça, sempre. O amigo do violino era muito iniciante, e sabe como é violino... Pois não é que, no final do semestre, nós nos apresentamos na classe de percepção musical da "tia" Armida? Um conjunto de alunos do IVL, quem diria! E foi assim, que eu me lembre, que começamos a musicar na FEFIERJ, entre os alunos, com uma constância como se fosse uma disciplina. Na verdade, não valia nada, nem carga horária nem créditos, uma pena. Hoje me lembro disso e vejo como as coisas mudaram para melhor na vida dos alunos. Como lutávamos naquela época. E como valorizávamos aqueles ensaios e aquele espaço que nos foi concedido pelo diretor da escola. Era só estudo, mesmo, não havia intenção alguma de mais nada além disso. Talvez por isso nunca nos preocupamos em dar nome ao grupo. Outros tempos, outra realidade, dificuldades mil. Pouco tempo depois, acho que em 1973, fundamos outro conjunto, dessa vez um pouco mais "normal", no qual tocavam eu (piano e trompa), Rick (Violão), Márcio Alt (Baixo), Maria Antonia e Renato Alt (Flautas.) Todos os integrantes eram alunos do IVL. Mas nunca nos apresentamos em público. A gente queria mesmo era estudar e tocar junto. Anos mais tarde, já como professor, tive o prazer de formar alguns grupos de Música de Câmara que deram excelentes frutos à música popular do Rio de Janeiro.

Gostaria, finalmente, de relatar duas grandes experiências das quais participei, no âmbito da Unirio, ambas da mais alta relevância:

1- Em 1984, com patrocínio do RIOARTE, órgão de cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro, em convênio com a UNIRIO, coordenei uma oficina de férias de Prática de Orquestra de MPB. A oficina acontecia nos sábados e domingos, de 9h às 17h, do mês dezembro. Além desta, outras duas oficinas foram também realizadas: a Oficina de Choro, coordenada pelos músicos Luiz Otávio Braga, Henrique Cazes e Afonso Machado, e a Oficina de Canto Coral, sob a coordenação do maestro Marcos Leite. Ao todo, a cada fim de semana, o campus do CLA recebia uma média de 300 pessoas, numa época em que tais atividades eram uma completa novidade. Uma orquestra sinfônica jovem de música popular brasileira, um coral de 60 vozes cantando de Pixinguinha e Villa-Lobos a Caetano Veloso, conjuntos de choro espalhados pelos quatro cantos do CLA, traduzidos em flautas, cavaquinhos, pandeiros, violinos, acordeons, violões e bandolins, algo que nunca se vira no campo do ensino intensivo de música popular, no Rio de Janeiro.

As apresentações de encerramento das oficinas se deram no centro da cidade, no chamado, a época, Corredor Cultural, nas imediações da Praça XV. As imagens gravadas que guardamos dessas apresentações revelam o interesse do público mas também o entusiasmo dos músicos que participaram das oficinas.

2- Das Oficinas de Choro e de Canto Coral surgiu uma nova onda de jovens chorões, culminando com a criação da Orquestra de Cordas Brasileiras, além de diversos novos conjuntos de choro. Das oficinas de Canto Coral surgiram vários grupos vocais de música popular brasileira, além de incentivar o aparecimento de novos arranjadores e regentes de coro. Da Oficina de Prática de Orquestra de MPB nasceu a Orquestra de Música Brasileira. O grupo de 35 músicos gravou um cd pela gravadora Eldorado, de São Paulo,

apresentou-se no IV e VI Free-Jazz Festival, em 1988 e 1991, no Rio de Janeiro e em São Paulo, respectivamente. Em um determinado momento, a OMB chegou a ser considerada pela crítica nacional, entre 1988 a 1991, como uma das mais originais e gratas revelações surgidas na MPB na década de 80. Infelizmente, graças à falta de apoio estrutural e financeiro, e à recessão galopante, a orquestra encerrou suas atividades no final de 1991, após um caloroso reconhecimento de público e de crítica na cidade de São Paulo. Nos sete anos de existência da OMB a sua sede oficial, de ensaios e reuniões, foi o Instituto Villa-Lobos da Unirio, onde eu já atuava como professor e era chefe de departamento.

- Antonio Guerreiro de Faria Junior (aluno de 1974 a 1977 / Professor Efetivo a partir de 1978):

Bem, música popular eu sempre havia feito. Quando entrei na FEFIEG em 1974 era um egresso dos conjuntos de rock, baile e já tinha uma certa experiência pois desde os 17 anos tocava em bailes e mais tarde fui me profissionalizando. Já tinha acompanhado o Gileno (do Leno & Lilian), Doris Monteiro, Eliana Pittman e Tim Maia. O IVL foi uma revelação para mim, pois não imaginava que uma escola de música fornecesse uma convivência tão rica. Inicialmente, tornei-me Monitor de Harmonia, e depois fui deslocado para MDC, que cobriria uma prática de conjunto e lá tinha que fazer os arranjos para Sax, Trompete, Flauta e cozinha. Isso veio a somar na minha formação musical, claro, pois sempre fiz música popular e música de concerto, ao mesmo tempo. Qual o espaço que hoje os alunos têm para testar seus próprios arranjos de forma lúdica, e não curricular? Nenhuma... Mais empolgante para mim foi participar de um Festival de música no próprio IVL, fazendo arranjos para as músicas do Sylzed Pimentel (um samba do qual me esqueci o nome) e do Juca Filho ( a música chamava-se *Ares Mineiros*). O grupo do Roberto Gnattali executou os arranjos, se não me engano. Lendo agora o depoimento dele, jamais seria capaz de imaginar que ele tocava trompa fazia tão pouco tempo, pois ele era muito bom trompista. Naquela época de ditadura, houve censura prévia às músicas, e uma delas, de Reinaldo Vargas, foi censurada e isso gerou um tremendo mal estar no meio estudantil. As práticas funcionavam como fator integrador de grupos musicais de estilos diversos, e o Cabanas Bar, que era a "filial" do IVL proporcionava chope gelado, vinho de garrafão, caipirinhas da melhor qualidade e um ambiente de troca de ideias que dificilmente acontece hoje. Comparando o IVL antigo com o atual, sinto uma espécie de vazio, pois mesmo nos tempos de ditadura a criatividade transbordava, as ideias fervilhavam e a política acadêmica ainda não havia feito sua entrada no magistério. Sentíamos que o aluno e a música vinham em primeiro lugar. Hoje o que sinto é o desrespeito ao aluno, o que vem em primeiro lugar, e a música, coitada, vindo em último lugar. Hélio Sena, cuja aposentadoria prematura foi catastrófica para essa escola, e Armida Valeri Teixeira imprimiram ao IVL uma "onda" que dificilmente poderá ser reeditada nos tempos atuais de Mestrado e Doutorado. Sinto saudades da Música neste IVL, palavra de honra.

No festival que Guerreiro menciona, a comissão julgadora era formada por professores do IVL, tendo como presidente o saxofonista Paulo Moura.

Em texto recente o Professor Sílvio Merhy relata:

Ingressei na UNIRIO na década de 1970 para ministrar a disciplina Harmonia, logo iniciando um movimento de unir a prática harmônica ao domínio do teclado, através de simples inserção de alguns conteúdos da disciplina Teclado Básico nas tarefas de harmonia. Depois de quase uma década de trabalho foi possível tornar mais rigorosa a distinção entre conteúdos do piano funcional e as aulas de formação pianística exclusivamente voltadas para o repertório e técnica, o que não era o objetivo do Teclado

Básico. A disciplina foi sendo transformada com a inserção de conteúdos harmônicos e com o trabalho já desenvolvido pela Professora Armida Valeri Teixeira, que colocou como um dos objetivos da disciplina a prática do repertório de canções brasileiras cifradas.

Como se pode perceber, tanto o Teclado Básico como a Harmonia de Teclado, sempre tiveram o seu conteúdo voltado para a MP, desde a década de 70. Neste ponto, os conteúdos dessas disciplinas já possuíam uma integração com a Prática Instrumental – Violão, cujo programa era especificamente dirigido para a prática do repertório de canções brasileiras cifradas. O Violão tradicional só veio a ganhar conteúdo específico em 1980, com a chegada do prof. Turbilio Santos, que elaborou o programa do Bacharelado em Violão. Portanto os bacharelados em violão cumpriam os conteúdos ligados ao repertório tradicional do instrumento, enquanto os que cursavam a Prática Instrumental - Violão, caminhavam em direção à MP. Mas somente em 1998 foi criada a disciplina Violão Popular, por conta da implantação do Bacharelado em MPB.

Depoimento importante também faz Roberto M. Moura no seu livro sobre a Praça Onze:

No início dos anos 70, fui estudar música no Instituto Villa-Lobos, da FEFIERJ, na antiga sede da UNE, na Praia do Flamengo 132. Por conta da repressão às manifestações estudantis, o prédio tinha sofrido um princípio de incêndio – mas mesmo assim seus escombros representaram um nicho fundamental de formação da minha geração. No Villa-Lobos, fui aluno do antropólogo Edson Carneiro, do crítico de artes Frederico de Moraes, da pensadora Rose Marie Muraro e de professores como J. Lins, Marlene Fernandes e Ilmar de Carvalho. O diretor era Reginaldo Carvalho e da minha turma faziam parte Paulinho da Viola, Marcus Vinícius, Milton Temer, Léa Penteado, Carlos Imperial e Ângelo Antônio, da Turma da Pilantragem. Na mesma época, estudavam lá também Mauro Senise e Rick Ventura. Pois bem: foi ali que reencontrei Cartola, atração do espetáculo *Cartola Convida*, produzido por Jorge Coutinho e Leonides Bayer e que seria o embrião das inesquecíveis Noitadas de samba do Teatro Opinião. O Villa-Lobos era uma escola de vanguarda – falava-se o tempo todo em serialismo e Stockhausen, conseqüentemente poucos davam atenção para aquele mulato magro que antes de cantar sentava-se na copa do bar Cabanas e pedia uma cerveja e um Dreher. Aos poucos, fui me aproximando dele – e sua gentileza acabou tornando nossos encontros semanais uma das melhores lembranças da minha licenciatura musical.

Outro aspecto a ser destacado com relação às atividades musicais informais do IVL é a integração com o Curso de Teatro. Como acontece ainda hoje, montagens teatrais (da disciplina Prática de Montagem) eventualmente contam com a participação de alunos de música, que não só podem atuar com seus conjuntos, como também podem compor ou dirigir musicalmente o espetáculo. É preciso, portanto, resgatar os programas das peças para delinear o histórico destas atividades informalmente integradas no CLA. O único programa de peça de teatro com músicos do IVL que localizei é o da peça ANTÍGONA, de Sófocles, que ficou em cartaz no Palcão do "Praia do Flamengo 132" de 6 a 15 de Julho de 1973. A montagem teve Direção de Roberto Nóvoa; Expressão Corporal e Coreografia de Jonas Dalbecchi e Cenografia de Vera Monteiro. No papel de

Antígona: Ilma Pazo e Nina de Pádua; Ismênia: Rita Eich; Creonte: Perfeito Fortuna ou Jorge Luiz. Execução Musical a cargo dos violões de Márcio Gatto, Sérgio Fidalgo, Flauta Transversal: Laura Rónai e nos violões: José Roberto Mendes e Rick Ventura.

As décadas seguintes foram igualmente importantes para a MP no IVL, principalmente pela transição de uma direção de cunho militar para uma civil. Ao assumir a Direção, em 1979, a professora Ermelinda Azevedo Paz trouxe novos ares ao IVL. Voltamos a ser uma escola de música mais preocupada com o fato musical, com o fazer musical e com a evolução do ensino. Passamos a nos preocupar mais com regimento interno do IVL do que com Regulamento Disciplinar do Exército. A partir desse momento um novo rumo foi traçado. A Prof<sup>a</sup> Ermelinda, que desde 1972 integrava o quadro docente do IVL, adotava como suporte a música popular e folclórica brasileira em suas aulas de percepção. Em 1989 publicou o livro *500 Canções Brasileiras*, que é o reflexo de realizações oriundas daquelas aulas de percepção da década precedente. Na gestão seguinte, a chegada da professora Salomea Gandelman à direção da escola (81/ 82), promoveu outro significativo impulso ao IVL, já integrante de uma estrutura universitária e dotado de uma sólida estrutura acadêmica e administrativa. Acadêmica graças ao esforço hercúleo do corpo docente e administrativo e devido ao forte empenho e interesse dos servidores. No caso da administração escolar, o Gal. Graça ajudou bastante, pois organizou a Secretaria do IVL como um quartel. Embora ainda não estivéssemos na era da informática, a Secretaria, a Direção e os Departamentos funcionavam com muita eficiência administrativa. O CLA possuía uma Seção de Patrimônio, uma Seção de Pessoal e uma Contra-Regra Musical que conferiam ao IVL um desempenho excepcional. Nos anos 80 chegaram ao nosso quadro docente, nomes da maior relevância do cenário musical nacional e internacional, porém essa década já é um outro capítulo da história. Mas ainda nos gratifica ver que diversos conjuntos continuaram e continuam a se formar. O nível técnico e profissional dos alunos vem se tornando cada vez mais alto. Muitas das monografias de graduação, dissertações de mestrado e teses de doutorado envolvendo a MP têm sido finalizadas, o que aponta para um crescimento significativo da MP no meio acadêmico. A exemplo disso, outras instituições de nível superior no Brasil estão abrindo suas portas à MP com excepcionais condições materiais. Portanto, o IVL tem hoje com a MP um comprometimento muito maior do que aquele que tinha na década de 70. Afinal de contas, com a implantação do Bacharelado em MPB a informalidade se foi. O questionamento sobre a existência e pertinência do curso agora é tópico inconsistente. Necessário é aperfeiçoá-lo e avaliá-lo permanentemente, para que suas finalidades e objetivos fiquem cada vez mais transparentes e adaptados à realidade atual, até mesmo se for para contrariar Noel Rosa em sua famosa máxima: "ninguém aprende samba no colégio". Afinal de contas, o que temos visto atualmente é a academia fazendo samba e a comunidade fazendo orquestra sinfônica. Temos hoje princípios bem fundamentados das finalidades, dos objetivos, do perfil de aluno e da própria prática da música popular no IVL, principalmente quando temos os três polos básicos da educação superior contemplada:

- Na extensão, pelos diversos projetos voltados à MPB, que hoje conta com mais de 620 alunos. Destaque especial deve ser dado ao Curso-Oficina de Choro

(Escola Portátil de Música), que se consolida como o grande fornecedor de material humano de qualidade para os Cursos de Bacharelado em MPB e de Licenciatura, além do mercado de trabalho;

- Na graduação, pelo próprio Bacharelado em MPB. E na Licenciatura, em que a MPB é uma linha mestra, podemos ver essa antiga prática se perpetuando nas Práticas de Conjunto, nas aulas de Piano e Violão Popular, na Harmonia de Teclado, nos Estágios e em número extremamente significativo, nas monografias de conclusão de curso;

- Na pós-graduação, pelas diversas dissertações de mestrado e teses de doutorado já defendidas e publicadas, cujo foco central é a MPB.

# 38 anos IVL: 1969 a 2007

## memórias de uma aluna e professora



**Regina Marcia Simão Santos**

### **Considerações iniciais**

O registro a seguir se apoia numa trajetória de 33 anos ininterruptos como professora no Instituto Villa-Lobos, IVL (de 1973 a 2006, quando me aposentei por tempo de serviço) e de 4 anos como estudante de Licenciatura em Música no IVL da UNIRIO. Contando com o período em que permaneci ainda ligada ao PPGM, são 38 anos aqui vividos desde 1969, quando o IVL fazia parte da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara, a antiga FEFIEG, FEFIERJ a partir de 1975 (com a mudança do nome do estado), e UNIRIO, quando em 1979, com o reitor Guilherme Figueiredo, se converte em Universidade do Rio de Janeiro, denominação alterada mais tarde para Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Ao retratar um pouco da história do IVL, Luis Ricardo Ventura (VENTURA, sd) refere-se a 4 fases, e posso dizer que praticamente vivi todas elas: a do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), a do casarão da "Praia do Flamengo 132", a do processo de instalação do IVL e da Escola de Teatro no prédio [da Av Pasteur] e a do IVL dos anos seguintes (que eu vivi até a primeira década do séc XXI).

Segundo histórico preparado por Ventura - a propósito da Implantação do Curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira -, Bárbara Heliadora viria a conseguir o prédio da Praia do Flamengo em 1966, abrigando ali o Conservatório Nacional de Teatro (atual Escola de Teatro) e Reginaldo de Carvalho (compositor, musicólogo, educador nomeado Diretor do CNCO no final de 1966) conseguiria alugar ali, quase ao mesmo tempo, o Conservatório, juntando as duas escolas que hoje constituem o Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Jorge Antunes, compositor e professor do IVL de 1967 a 69, relata que no final de 1966, quando Reginaldo acabava de ser indicado para dirigir o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, ele "começaria sua gestão revolucionando tudo: o Conservatório iria ser transformado em Instituto Villa-Lobos, com um Centro de Pesquisas do Som e da Imagem" (VENTURA, sd).<sup>1</sup>

---

· Doutora, docente aposentada da UNIRIO.

<sup>1</sup> Trata-se de depoimento à revista ENSAIO, trazido nesse artigo (VENTURA, sd),

Logo de início o ex-aluno de Messiaen e Schaeffer implantou no IVL o primeiro estúdio de música eletroacústica do Brasil,<sup>1</sup> mas também promoveu experiências curriculares inusitadas para aqueles tempos, verdadeira ruptura no pensamento pedagógico musical e estético, fazendo ecoar ali uma mentalidade de mudanças e inovação educacional. Como aluna naquela virada dos anos 1960 atesto essa gestão revolucionária.

Entrei aqui em 1969 como aluna no Curso de Licenciatura em Música, curso noturno na Praia do Flamengo (“Prédio da UNE”), quando o Conservatório, criado em 1942, em final de 1967 acabava de ser transformado em IVL.<sup>2</sup> O Decreto de 1967 provia sobre nova denominação para o CNCO e dava outras providências. Assim decretava:

(1o) O CNCO, instituído pelo Decreto n. 4993, de 26 de nov de 1942, passará a denominar-se Instituto Villa-Lobos; (2o) O Instituto ficará acrescido da Escola de Educação Musical (EEM) e do Centro de Pesquisas Musicais (CPM); (3o) A Escola de Educação Musical ministrará o curso respectivo, em substituição ao de Canto Orfeônico; (4o) O CPM, por seu turno, compreenderá: a) pesquisa de som e imagem; b) pesquisa musical; c) pesquisas do comportamento musical brasileiro; (5o) O IVL ficará incumbido do registro de Professor de Educação Musical e da expedição da respectiva carteira”.<sup>3</sup>

A dedicada e competente funcionária Creseli entendia tudo desse registro de Professor concedido pelo IVL para todo o território nacional. Grande parte dessa história creio não ter sido ainda contada.

## No IVL, um tratamento de choque

Quando ingressei como estudante de Licenciatura no IVL,<sup>4</sup> passava-se da formação de professores de Canto Orfeônico (CO) para a formação de professores de Educação Musical, mas o curso continuava indo nas duas

---

<sup>1</sup> Convidado por Reginaldo, no final de 1966 Jorge Antunes transferiu seu laboratório de música eletrônica para uma saleta do IVL, instalando o Centro de Pesquisas Cromo-Musicais e em março de 1967 começou a ministrar o Curso de Introdução à Música Eletrônica, Concreta e Magnetofônica (VENTURA, s.d.).

<sup>2</sup> O CNCO (VILLA-LOBOS, 1971, p. 114) foi criado pelo Decreto-Lei n. 4993 de 1942 (RIBEIRO, 1987, p. 56), e foi transformado em IVL, pelo Decreto n. 61400 de set 1967, no governo do Presidente Costa e Silva (RIBEIRO, 1987, p. 58).

<sup>3</sup> Disponível em: <[http://www.fiscolex.com.br/doc\\_174485\\_DECRETO\\_N\\_61\\_400\\_22\\_SETEMBRO\\_1967.aspx](http://www.fiscolex.com.br/doc_174485_DECRETO_N_61_400_22_SETEMBRO_1967.aspx)>. Acesso em: 10-11-2010.

<sup>4</sup> Soube por acaso da existência daquela escola da Praia do Flamengo, para onde corri para obter informação, quando fui atendida pelo próprio diretor, que afirmou ter encerrado o processo de admissão dos alunos para a nova turma, mas que havia sobrado vagas e ele poderia reabrir o exame de seleção, desde que houvesse um mínimo de inscritos. Eu fui um desses interessados inscritos.

direções, guardando marcas do CO que eclodira nos anos 1930-45.<sup>5</sup> Na gestão destes primeiros anos, aconteciam experiências de formação mais díspares, indo do instituído no projeto do antigo CNCO às mais recentes pesquisas e inovações na estética musical e no pensamento pedagógico. Havia um híbrido nesse currículo de formação de 1969 a 1972. Como estudante, sentia-me perdida entre propostas de um currículo marcado pela transgressão, mas também preservando a tradição. A música popular corria lado a lado com a erudita tradicional e a de vanguarda - música concreta, eletrônica e aleatória -, numa convivência pacífica e mesmo provocativa, levando os alunos a uma imersão e abertura da escuta para várias possibilidades da prática musical. Isso ocorria através dos programas das disciplinas, mas também pelo que acontecia informalmente, nos corredores e nos intervalos, com a própria vivência dos que transitavam no IVL. Íamos do repertório coral em latim e arranjos musicais (guardados na memória ainda hoje) como o de "Azulão" - que diz "vai ver sua amada, diz que sem ela o sertão não é mais sertão..." -, às atividades pedagógicas voltadas para impressões táteis, olfativas e sonoras desenvolvidas em salas de aula às escuras, com paredes parecendo pintadas de carvão, com os alunos se deslocando pela sala. Como isso poderia ser recebido por uma aluna estudante do bacharelado em piano da UFRJ, das leituras à primeira vista, "ditados" a 4 vozes e alta técnica da performance pianística, curso realizado concomitantemente ao de Licenciatura naquela instituição revolucionária?

O depoimento de Jorge Antunes, trazido no artigo de Ventura (sd), assim atesta: "O choque de gerações aconteceu. Antigos professores do Conservatório tiveram que começar a conviver com as novas gerações de professores trazidas pelo Reginaldo".

Tive aulas de canto coral sob a batuta de um dos representantes do canto orfeônico, Prof. Maestro Vieira Brandão, ao mesmo tempo em que o currículo assegurava a todos experiências em disciplinas que expressavam a nova tônica do curso de formação de professores de música. Com Jaceguay Lins, Marlene Fernandes e José Maria Neves compúnhamos usando séries dodecafônicas e serialismo integral (achava fascinante). Tínhamos danças folclóricas brasileiras, aulas do método Dalcroze com Luiz e Rosa Maria Zamith, percepção musical com Bohumil Med, análise musical com Helio Senna, ensinamentos sobre banda e instrumentação com o maestro Othonio Benvenuto, aulas de Folclore com Maria Sylvia Teixeira Pinto, ainda outras com Rose Marie Muraro, Sônia Born... História da Música era trazida pelo violista George Kisely, a partir da escuta e identificação dos períodos, escolas e compositores. Eu repetia aqui as aulas de disciplinas que eu já havia cumprido no Bacharelado em Piano, pois eram totalmente diferentes e me interessava desde aquela época como elas eram dadas. Sempre às quartas-feiras, todo o IVL se reunia para o "Seminário" -

---

<sup>5</sup> A versão villalobiana do CO implantada nas escolas com a promulgação do Decreto n. 19890 de 18.04.1931 (Reforma Francisco Campos) visava alcançar, a partir do DF, todo o território nacional. Quando Villa traça uma "diretriz artístico-educacional" (VILLA-LOBOS, 1971, p. 112) para o projeto de canto orfeônico nas escolas, declara não existir até então uma escola oficial que desse conta da formação de educadores e orientadores especializados para tal (p. 111,112). Esse projeto acaba criando tal escola.

palestra, concerto, ensaio de coro convencional ou experimentações sob a liderança de Lins e Reginaldo Carvalho, experiências que não se enquadravam em qualquer proposta de currículo já instituído, mas nas quais havia uma intenção formativa nos gestos e atitudes de um diretor e equipe docente. O IVL recebia alunos com necessidades especiais, para os quais não faltavam apoio e materiais em braile para estudo e acompanhamento das aulas.

Só dimensiono o valor dessa proposta curricular décadas depois de formada. Posso dizer que aprendi com Reginaldo de Carvalho um pouco das grandes e conflituosas questões de política de currículo, já no início da minha formação. Comecei a trajetória pelos caminhos dos currículos e educação já com as lições e gestos revolucionários daquela virada pedagógica do Instituto recém-criado.

Ratificamos as palavras do saudoso colega e Prof. Luis Ricardo Ventura: Reginaldo de Carvalho foi "a viga mestra do IVL, sendo tão importante quanto seu primeiro diretor e fundador, Villa-Lobos". Sob sua direção, o IVL assumiu um perfil de modernidade e se tornou um dos mais importantes centros para a prática da música experimental no Brasil. O "Praia do Flamengo 132" se tornava um "polo onde movimentos sociais, artísticos e políticos tiveram expressão", sendo o IVL o "ponto de encontro" da vanguarda musical (VENTURA, sd), polo de inovação e experimentação com a linguagem musical.

### **Docência no IVL**

No "Praia do Flamengo" terminei a Licenciatura em 1972, em 1973 fui contratada substituindo a Profa Ermelinda A Paz em breve afastamento para curso de especialização no exterior e em 1974 fui efetivada por concurso de provas e títulos para Percepção Musical, disciplina na qual atuei por alguns anos.<sup>6</sup> No preparo para as provas, meu interesse já recaía em questões sobre processos de percepção musical e ensino e aprendizagem musical, o que logo justificou assumir a disciplina Didática Musical, do Curso de Licenciatura, sucedendo a Profa Armida Valleri Teixeira, que passava a ministrar muitas outras disciplinas.

Estava lá nesse início dos anos 70 quando o prédio da Praia do Flamengo foi evacuado por uma tropa de choque da PM, num dia comum de aulas, professores e estudantes sendo colocados na rua. Pouco depois Reginaldo de Carvalho viria a ser sucedido pelo General Graça (General de Exército Jayme Ribeiro da Graça) na direção do IVL.<sup>7</sup> E pouco depois o IVL foi transferido para a Av. Pasteur, ocupando provisoriamente o prédio onde hoje funciona a Pró Reitoria (o 296), e posteriormente o prédio onde se encontra até hoje.

Algumas mudanças aconteceriam na disciplina Didática Musical, do DEM. Didática Musical logo passaria de 2 para 3 períodos e seu nome viria a ser alterado em 1978, para Processos de Musicalização. A universidade viria a

---

<sup>6</sup> Neste concurso para professor efetivo ingressamos Profa Ermelinda e eu.

<sup>7</sup> Prof. Américo Cardoso Campos ficou como Coordenador do Curso nessa ocasião.

estabelecer que todas as didáticas específicas deveriam ser alocadas num Centro de Educação em vias de se formar. O DEM alterou o nome da disciplina para Processos de Musicalização (PROM), o que permitiu sua permanência no IVL até os dias atuais. Em reunião do colegiado do Departamento de Educação Musical (DEM) foram expostas as justificativas para a permanência da nossa didática específica no IVL.

Passaria também a responder por Prática de Ensino (PRE I e II) de 1979 até 1994, inventando toda a sistemática de organização desta disciplina. Abria-se PRE para campos de estágio na educação básica, escolas de música e cursos livres, mas também para as experiências pedagógicas já em desenvolvimento pelos alunos no mundo do trabalho, e integrava-se a Educação Infantil como uma das opções de campo de estágio – estas últimas, ainda estranhas às práticas vigentes na UNIRIO.

Sendo a única professora a dar essas disciplinas, sempre busquei integração com os outros professores. Conversava com Marília Pinto de Almeida, que dava Oficina de Música. Conversava com Vânia Granja, responsável pela minha introdução a leituras não sonhadas, no território da educação estética e arte-educação. Conversava com Vânia Dantas, que dava Música Eletroacústica, quando em PROM se estudava Paynter e Schafer. Queria saber como compositores representantes da Música Nova, por exemplo, dialogavam com a pedagogia da música; queria transitar entre o que os meus alunos faziam na minha disciplina e o que eles faziam na disciplina dela, estabelecendo conexões.

Aposentada por tempo de serviço em 1993, ficam sem professor as disciplinas PROM I, II e PRE I e II, e retorno ao IVL em 1994 com contrato de professor substituto, em concurso de títulos para suprir aquela lacuna, e em 1995 como efetiva em novo concurso de provas e títulos para a disciplina PROM, sendo também aprovados e integrados ao quadro docente os Profs. Mônica Duarte e José Nunes Fernandes. Em 1995 PROM passa a ter uma equipe.

Com a titulação de doutorado recém obtida, integro o quadro docente do PPGM nos seus primeiros anos, participando da criação do eixo "Música e Educação" do Mestrado (evitamos denomina-lo de "Educação Musical"), mas era inadiável uma grande reformulação da disciplina PROM, pela qual há anos me foi atribuído o papel de professora responsável. Depoimentos informais tomados junto aos alunos, depoimentos espontâneos individuais e depoimentos em rodas de conversação, e diálogos estabelecidos com os demais professores da disciplina e colaboradores alunos de mestrado e doutorado no PPGM cumprindo estágio docente em PROM (Luciana Requião e José Alberto Salgado) foram as estratégias usadas para formular os pontos cruciais e justificativas para a reformulação que estava por acontecer nos anos 2001, 2002 e 2003. Portanto, havia uma expectativa já expressa pela equipe docente de PROM em reuniões ao longo de 2000 e 2001, e em evidências colhidas ao longo de 2002, no trabalho com os alunos de PROM nos dois semestres, o que tornava a reformulação de PROM inadiável, contrariando alguns docentes que enfaticamente alegavam ser necessária a espera da reforma do currículo do IVL como um todo.

Num exercício de avaliação, considero as identidades construídas como professora e conseqüentemente as identidades construídas para a disciplina Processos de Musicalização, na sua relação com os movimentos em educação e

educação musical no Brasil dos anos 1960 até 2006. Pensamentos e práticas que marcam a trajetória da educação musical em nosso país constituíram a minha própria formação e repercutiram nas disciplinas que ministrei no IVL. No documento preliminar apresentado ao Colegiado do IVL em 2006 pela Comissão de Reforma Curricular, considerando alterações para o Curso de Licenciatura em Música, se concretizaria uma ideia já operacionalizada em PROM, cuja reforma se antecipou e passaria a inspirar a Reforma do Currículo do Curso de Música do IVL.

Fui atravessada pelas políticas de formação do professor e pelos projetos voltados para a educação básica. Entrei no IVL quando da transição de um projeto de formação de professores de Canto Orfeônico para o projeto de formação de professores de Educação Musical, e terminei a Licenciatura sob o impacto da Lei 5692/71, instituindo a Educação Artística no bojo dos ideais e princípios da arte-educação de Herbert Read e de outros enfoques do Movimento de Educação pela Arte. Presenciei a euforia em torno dessa lei, ainda no final da minha graduação e, junto com ela, as mudanças que ocorreram nas Licenciaturas. No seu artigo 7º, tornava obrigatória a inclusão da “Educação Artística” nos currículos plenos dos estabelecimentos de 1º e 2º graus e não mais fazia menção à “música”, que surge apenas em 1977, no Parecer 540, do Conselho Federal de Educação. Este Parecer frisava que os enfoques até então dados, limitando-se à teoria musical ou ao canto coral, não atenderiam ao que se esperava num contexto “mais amplo e novo” de Educação Artística,<sup>8</sup> contexto esse que supunha um distanciamento de algumas práticas reminiscentes do Canto Orfeônico. Este Parecer afirmava que a Música, tratada como disciplina (Teoria Musical), não deixava margem “à criatividade e à auto-expressão” (Brasil, 1977, p. 27). A formação do professor na Licenciatura sofre mudanças significativas, em nome de um discurso “pró-criatividade” e de uma formação aligeirada. Uma formação polivalente nas Licenciaturas é anunciada neste Parecer 540 e nos documentos Parecer 1284/73 e Resolução 23/73 do CFE – termos normativos acerca do curso de Licenciatura em Educação Artística. Mas como professora do IVL, não lembro de termos oferecido outra Licenciatura a não ser a Licenciatura Plena em Educação Artística, habilitação em Música. Essa foi a titulação obtida por gerações de formandos que acompanhei.

A LDB 5.692 de 1971 foi revogada pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB 9394/96, propondo o “ensino da arte” como “componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica” (Brasil, 1996, artigo 26 § 2). Afastava-se da “educação artística” e assumia declaradamente o “ensino da arte”, vindo a se conjugar com documentos publicados pelo Ministério da Educação e Desporto (MEC) nos anos subsequentes – por exemplo, destaco os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), especificando cada modalidade desse “ensino da arte” (Artes Visuais, Dança, Teatro e Música). Os professores reivindicam a normatização desse ensino e diversas organizações da sociedade e em especial os profissionais de música mobilizam-se em torno da “obrigatoriedade” da música na escola, um velho discurso.

---

<sup>8</sup> A prática do canto coral, “isoladamente, não atenderia ao que se espera num contexto mais amplo e novo de Educação Artística” (Brasil, 1977, p. 28).

Culmina todo esse esforço na aprovação da Lei 11.769/ago 2008, que altera o artigo 26 da LDB 9394/96 e institui a obrigatoriedade do conteúdo de música no componente Arte na educação básica - “conteúdo obrigatório, mas não exclusivo” do componente Arte. Hoje, já substituída pela Lei 13.415/2017, esta altera o artigo 26 da LDB 9394/96, § 2º: “O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório da educação básica”.<sup>9</sup>

### **A invenção do Fórum de Pedagogia da Música, culminância dos trabalhos integrados de PROM e PRE**

Ministrando as disciplinas PROM I, II, III e PRE I e II, já na segunda metade dos anos 1980 desejei que os trabalhos finais para essas disciplinas fossem integrados, extrapolando as fronteiras dessas disciplinas do final do curso de Licenciatura (PROM II e III eram geralmente concomitantes a PRE I e II).

O que se esperava era que o aluno, ao final do seu curso de Licenciatura, e ecoando o aprendizado nos outros componentes curriculares, fosse capaz de desenvolver um pensamento reflexivo, crítico e embasado sobre as práticas que dirigia ou observava, produzindo uma conversação que borrasse as fronteiras entre PRE e PROM. Até me aposentar em 1993, sendo a única professora dessas disciplinas (o chefe do DEM, Prof. Luis Ricardo Ventura, dizia que eu já era “um departamento”), queria um trabalho monográfico resultante de PROM e PRE que evidenciasse as articulações e o pensamento autônomo dos estudantes, sobre conhecimentos discutidos e vivenciados em PROM, repercutindo nas Práticas de Ensino, e essas, por sua vez, trazendo questões para a conversação em PROM.

Não me interessava receber um trabalho para eu ler em casa e dar nota, queria que esses trabalhos viessem a público, se voltassem para as próprias turmas envolvidas, e em encontros alcançando também todo o IVL. Cada encontro consistia na apresentação desses trabalhos finais integrados (priorizando os de PROM III e PRE II, agrupados por tema) e trazia a participação de um professor ou trabalho pedagógico musical externo ao IVL.<sup>10</sup>

Com raras exceções, tínhamos esse encontro a cada final de semestre. Muitos semestres depois desses encontros “sem nome”, eles passaram a ser denominados de *Fórum de Processos de Musicalização e Prática de Ensino* - nome atribuído pela Profa. Marília Pinto de Almeida, chefe do DEM naquela ocasião, e responsável pela disciplina Oficina de Música. Numa rápida busca, hoje localizo no meu Lattes:

---

<sup>9</sup> Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2017/Lei/L13415.htm#art2](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2017/Lei/L13415.htm#art2)

acesso em: 30.ago.2017.

<sup>10</sup> como foi com o convite feito ao Centro Suzuki Rio, Profa. Suray Soren e seus alunos; ao grupo de crianças Bigbanda, da Escola Senador Correia, sob a liderança da Profa. Eliane Maria Vieira, dentre outros – todos registrados em vídeos que ficaram como documentos no IVL.

Dezembro de 1994, II Fórum de Processos de Musicalização e Prática de Ensino

Junho de 1995, III Fórum de Processos de Musicalização e Prática de Ensino

Junho de 1996, IV Fórum de Processos de Musicalização e Prática de Ensino

Os trabalhos tinham sempre um professor do IVL sendo convidado a co-orientar o estudante, em função da especificidade em foco no trabalho monográfico – o que ocorreu com o convite aos Profs Silvio Merhy (teclado) e Luiz Otávio Braga (violão), dentre outros. A exposição oral era seguida de um breve período de comentários pelos presentes, incluindo os arguidores avaliadores indicados.

Pouco depois o *Fórum de Processos de Musicalização e Prática de Ensino* passa a ser denominado de *Fórum de Pedagogia da Música*. No XIX *Fórum de Pedagogia da Música*, em 03 dezembro 2003, tive a oportunidade de falar sobre “Trajetória docente e história de vida: identidades de uma professora de música na UNIRIO”.

O trabalho monográfico final de PROM e PRE acabou sendo considerado como uma espécie de trabalho de conclusão de curso, quando o TCC nem existia. Quando a proposta do TCC chegou às universidades, o IVL entendeu que já tínhamos isso, que era a apresentação final do trabalho de PROM e PRE. E o programa de PROM passou a ser “engolido” pelas atribuições de um TCC, como se este fosse uma obrigação dessa disciplina. Debates muito sobre isso no DEM, mostrando o engano e necessidade de esclarecimento. Atas do DEM podem atestar as discussões em torno das imbricações PROM, PRE e a disciplina de Monografia que seria então inserida no currículo da Licenciatura, ficando sob a responsabilidade da Profa. Mônica de Almeida Duarte (e ainda a disciplina Metodologia da Pesquisa). Foi depois de 1995 que se instituiu a disciplina Monografia, e a responsabilidade pelo Fórum da Licenciatura do IVL passou a ser compartilhada, cada Fórum de Pedagogia da Música sendo organizado por um docente da equipe de PROM – José Nunes, Mônica Duarte ou Regina Marcia.

### **A reforma de PROM, disciplina-tronco da Licenciatura**

Com base na expectativa já expressa pela equipe docente de PROM em reuniões ao longo de 2000 e 2001, e em evidências colhidas ao longo de 2002, no trabalho com os alunos de PROM nos dois semestres, em 2003 o DEM trata das alterações propostas para a disciplina PROM.

No documento que intitulei “PROM para reunião de 14.03.2002”, encaminho ao Chefe do DEM, Prof Haroldo Mauro, em nome da equipe de PROM, as mudanças sugeridas para essa disciplina - já inicialmente apresentadas em reunião do DEM de 14 fevereiro 2002, e discutidas com o orientador acadêmico

da Licenciatura em Educação Artística, habilitação em Música. Esse documento é assinado pela equipe de PROM: Regina Marcia Simão Santos (responsável pela disciplina), José Nunes Fernandes, Mônica Duarte, Helder Parente (Departamento de Composição e Regência, convidado, atuando na disciplina PROM), Luciana Requião (mestranda do PPGM, com Estágio de Docência no Ensino Superior realizado na disciplina PROM no 1º semestre de 2001) e José Alberto Salgado (doutorando do PPGM, com Estágio de Docência no Ensino Superior sendo realizado na disciplina PROM no 2º semestre de 2001). Cito trecho que abre o documento de 19 páginas:

Ouvidos os professores que têm ministrado a disciplina Processos de Musicalização (PROM) e os alunos que a têm cursado nos últimos anos, encaminho as mudanças sugeridas para a referida disciplina, já inicialmente apresentadas em reunião do DEM de 14 de fevereiro último, e discutidas com o orientador acadêmico da Licenciatura em Educação Artística, habilitação Música. As novas mudanças visam:

- atender a demandas internas diferenciadas, reconhecidas no IVL,<sup>11</sup> no que tange ao perfil e expectativa do seu alunado;
- contemplar uma maior diversidade de contextos e concepções de processos de musicalização, funções sociais do educador musical e formação profissional para os dias atuais;
- congregar na mesma turma alunos com interesse comum, favorecendo o debate que, aprofundado, virá a público, alcançando outros alunos do IVL, através de Seminários Abertos e Fórum de debate, ampliando a visão destes;
- canalizar o potencial docente do IVL, seja dos professores que ministram a disciplina, seja dos que com ela possam vir a colaborar, em função de competências docentes específicas, variadas e comprovadas.<sup>12</sup>

Acreditamos que as mudanças sugeridas concorrem para a flexibilização do currículo e para os percursos individuais de formação, contribuindo para uma certa autonomia do aluno na montagem do seu Curso. Elas operacionalizam o que o DEM discutiu e encaminhou ao IVL, ao CNPq e ao Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, como *Contribuições para as Diretrizes do Ensino Superior em Música*,<sup>13</sup> e respondem à expectativa de mudanças que vêm expressas em quatro documentos: *Diretrizes Curriculares para o Ensino Superior de Música, Indicadores e Padrões de Qualidade para Cursos de Graduação na Área de Música, Diretrizes Curriculares Gerais para as Licenciaturas, Documento FORGRAD* (encontro de Pró-Reitores de Graduação).

---

<sup>11</sup> Servimo-nos do diagnóstico feito pela Profa Elizabeth Travassos em sua pesquisa (Travassos, 1999) e de observações e depoimentos colhidos pelos professores de PROM ao longo dos últimos anos, onde se constata a atividade docente já exercida pelo aluno da licenciatura em música, seja na condução de ensaios, na orientação vocal, na aula individual de guitarra, em escolas de música ditas alternativas, em cursos de música que preparam para o vestibular, em projetos de musicalização desenvolvidos por empresas, ONGs, igrejas, na educação infantil, em espaços de educação especial, como atividade social-musical com pacientes em hospitais, no aprendizado de MPB, na prática de Música Antiga etc.

<sup>12</sup> Há, no corpo docente do IVL, perfis docentes reconhecidos como de especialistas em práticas corais, em pedagogia do piano, em educação infantil, em propostas metodológicas específicas (Carl Orff, Gazzi de Sá - por exemplo), em estudos sobre aprendizagem musical no conjunto de choro, em roda de samba etc. Todos esses saberes estão contemplados na Ementa da disciplina e serão enriquecidos com a participação desses especialistas.

<sup>13</sup> SANTOS et all. Contribuições para a discussão sobre as Novas Diretrizes Curriculares dos Cursos Superiores. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 11, 1999, Campinas. Anais... Campinas, ANPPOM, 1999, p. 123-127.

Cerca de vinte anos vivendo um PROM que congrega numa turma alunos com interesses diversificados e igualmente legítimos, foram suficientes para fundamentar o encaminhamento ora pretendido para a referida disciplina. Entendemos que o próprio nome da disciplina há muito já indica a multiplicidade de espaços de atuação em educação musical, a diversidade de formas de atuação, as diversas lógicas de funcionamento desse ambiente, seus sistemas peculiares de controle e estabelecimento de fronteiras e uma pedagogia às vezes tomada como “invisível”. Ao reconhecer estes múltiplos espaços, acabamos por alargar os enquadramentos que antes tínhamos como possíveis, ou tornávamos visíveis, do mundo do trabalho, da formação profissional, dos projetos que conjugam música e educação e das competências necessárias para viver os papéis sociais que aí vão se configurando.

Ressalto a atuação significativa e constante de todos os que assinaram esse documento, integrantes daquela equipe de PROM, convocados para tratar da discussão e reelaboração das Ementas e do Programa da disciplina. Esse debate resultou na elaboração de documento encaminhado para o Departamento de Educação Musical, aprovado e anexado ao Processo que culminou num conjunto expressivo de mudanças em PROM nos anos 2001 a 2003, trazendo contribuições para a revisão do currículo dos Cursos de Licenciatura e Bacharelados do IVL, documento preliminar apresentado ao colegiado do IVL em 2006.

O pedido segue com aprovação pelo Colegiado do Curso de Música em reunião de 21.03.2002. Destaco:

As modificações curriculares apresentadas foram aquelas encaminhadas ao Colegiado do IVL pelo Departamento de Educação Musical. O pedido de modificação da disciplina Processos de Musicalização foi relatado pela profa. Regina Márcia Simão Santos, tendo sido bem recebido pelos membros do Colegiado que o aprovou por unanimidade, solicitando que o processo seja encaminhado para os Conselhos superiores. A modificação consiste na quebra da linearidade da disciplina, criando-se uma nova disciplina Processos de Musicalização com 45h por período, cancelando-se a necessidade de pré-requisitos entre os períodos. Para que tal proposta tenha efeito os conteúdos passarão a ser temáticos, sem a submissão dos conteúdos ministrados a uma linha contínua de saberes. Serão acrescentados mais três períodos (IV, V E VI) optativos para a Licenciatura, oferecidos para os que desejarem estender suas práticas e conhecimentos, sendo que todos os seis períodos estarão oferecidos para qualquer dos cursos de Bacharelado em atividade no IVL. O pedido de modificação no elenco de disciplinas optativas do Curso de Licenciatura em Música, relatado pelo prof. Luis Ricardo Ventura, foi aprovado e solicitado a sua extensão a todos os outros cursos. Ele consiste em tornar possível a ampliação de optativas oferecendo para matrícula todas aquelas disciplinas, ministradas no IVL, que não estiverem no elenco das obrigatórias do curso em que o aluno se matriculou.

O período que antecedeu a entrada das mudanças em PROM no sistema acadêmico foi de grande desafio. Era a matrícula 2002 / 2º semestre, e tivemos o consentimento da direção do IVL para iniciar o semestre já com as mudanças - um PROM temático com quebra de linearidade e de pré-requisitos (inclusive de DID). O sistema não iria certamente aceitar as matrículas.

Mas neste semestre viria à UNIRIO o Prof. Keith Swanwick, da Universidade de Londres, como professor visitante, e seu curso seria dado como um PROM temático. Poderíamos impedir um aluno da graduação de fazer tal

disciplina e ter os créditos curriculares computados?<sup>14</sup> seria negado a ele esse direito, alegando a necessidade de cumprir pré-requisitos - uma sequência linear de PROMs ou a Didática Geral (DID)?

Fomos forçados a inventar uma alternativa. Também acompanhamos de perto e preparamos o momento de matrículas, o material de orientação para ser distribuído aos alunos, os formulários etc. Juntamos todos os documentos comprobatórios de frequência e os trabalhos de avaliação solicitados nos PROMs ao longo daquele semestre. Tivemos que guardar todos esses registros para que, cumprida posteriormente a Didática Geral, o sistema pudesse aceitar aqueles PROMs realizados. Contamos com a incansável parceria e presença da monitora de PROM, Márcia Bulcão. Destaco do documento “PROM temático - orientação para matrícula 2002 / 2º semestre”:

1. Qualquer aluno dos cursos de música do IVL pode se inscrever em um ou mais dos PROMs temáticos, independente da numeração que identifica a quantidade de períodos de PROM já realizados (PROM I, II, III etc). PROM I a VI são numericamente referidos apenas como somatório de módulos a serem cursados, como obrigatórios ou optativos, sem linearidade;

2. É permitido ao aluno cursar mais de um módulo de PROM concomitantemente, ou escolher o PROM temático de sua preferência, em função do perfil profissional pretendido ou da experiência de ensino-aprendizagem que esteja priorizando no momento;

3. Até o final do curso de Licenciatura o aluno deverá cumprir 03 PROMs obrigatórios, podendo cursar até mais 03 períodos da disciplina, como optativa (poderá vir a totalizar PROM I a VI);

4. Os PROMs temáticos são uma resposta à avaliação do funcionamento anterior da disciplina, que agrupava numa mesma turma alunos com interesses diversos e expectativas distintas no debate acadêmico e no mundo do trabalho. Assim, os PROMs temáticos, em consonância com a Ementa da disciplina, permitem a constituição de grupos por interesse ou necessidade.

Trago ainda referências e considerações feitas em reunião do DEM, Ata da reunião número 177 de 03.04.2003, que faz menção à Minuta de Resolução a ser preparada,<sup>15</sup> quando era diretor do IVL Dr. Silvio Augusto Merhy, e chefe do DEM, Prof. Dr. Luiz Otávio Braga. O DEM aprovou a quebra do pré-requisito Didática Geral (DID) para a disciplina PROM e a exclusão de DID como pré-requisito no programa da disciplina PROM I a VI (ambas, a depender do contato a ser estabelecido com o Departamento de Didática / CCH). Acrescenta recomendações e mudanças já aprovadas no DEM (maio 2001) e no IVL (março 2002): criação de PROM IV a VI para a Licenciatura em Educação Artística, habilitação em Música, sem DID como pré-requisito, e como optativas do grupo A; e inclusão de PROM nos Bacharelados do IVL, sem limite de número de

---

<sup>14</sup> Set de 2002, PROM temático intitulado “O ensino musical da música” (responsável Regina Marcia Simão Santos). Público alvo: externo (Curso de Extensão) e interno (disciplina aberta para os Cursos de Graduação – Licenciatura e Bacharelados e disciplina do Mestrado do PPGM). Apoio do PPGM.

<sup>15</sup> É interessante consultar no IVL a Ata do DEM 177 de 03 de abril de 2003, que trata das alterações nessas disciplinas - Processo no. 23102200197/2001-21.

períodos, como eletiva. Acrescenta o Programa de PROM I a VI, aprovado em março 2002 pelo colegiado do IVL, já com a carga horária de 45h (créditos teórico e prático), atualizando o que já vinha efetivamente sendo praticado há cerca de dez anos. Assim se manifestou o Departamento, naquela oportunidade, sobre a quebra do pré-requisito Didática Geral (DID) para a disciplina PROM:

O DEM acata a ideia de DID poder ser cumprida a qualquer momento, ao longo do Curso, sendo mesmo motivada e deflagrada a partir das atividades desenvolvidas na disciplina PROM. A alteração se baseia nos argumentos expostos pela responsável pela disciplina, e a inclusão desta alteração foi estimulada pela possibilidade aberta pelo Sr. Diretor do Departamento de Documentação e Registro Acadêmico (DDRA), trazida no referido Processo. O encaminhamento desta posição do DEM depende do contato que será estabelecido com o Departamento de Didática / CCH.

O constrangimento de ter que negociar com um outro Centro não foi pequeno. Fui chamada ao DDRA para tratar do assunto, me preparei como quem vai para uma defesa de tese de doutorado, mas fomos tão somente instruídos a agilizar esse contato com o Departamento de Didática do CCH, obtendo de imediato a quebra do pré-requisito. Segue trecho do despacho (s.d.) do Processo de PROM, assinado pelo Prof. Dr. Luiz Otávio Braga, chefe do DEM, considerando as exigências do DDRA, feitas na folha 44 do referido Processo:

Considerando as exigências do DDRA, datadas de 10 de julho de 2003, no que tange a revisão da Minuta de Resolução sobre o referido caso, onde se lê "(...)Processos de Musicalização I,II,III [...], mantendo-se a disciplina DIDÁTICA como pré-requisito para a disciplina Processos de Musicalização I, (...)", leia-se: "Ficam eliminados os pré-requisitos entre as disciplinas obrigatórias PROM I, II, III [...], eliminando-se também a disciplina DIDÁTICA como pré-requisito para a disciplina PROCESSOS DE MUSICALIZAÇÃO I. (grifos que constam no Processo)

Nesse embate e negociação por mudanças curriculares, a alegria é grande ao ler nesse mesmo despacho do Processo de PROM:

fica desde já consignado que a disciplina PROCESSOS DE MUSICALIZAÇÃO poderá ser cursada como ELETIVA GRUPO A pelos alunos dos cursos de Bacharelado do Instituto Villa-Lobos conforme aprovação pelo Departamento de Educação Musical (DEM) do Instituto Villa-Lobos como mostra Ata número 177, anexada a este Processo. Segue anexada, também, a ata do colegiado do Instituto Villa-Lobos, corroborando a aprovação do DEM.

O caso da disciplina PROM chegou a ser objeto de atenção num artigo acadêmico publicado pela ABEM, intitulado *A Formação Profissional para os Múltiplos Espaços de Atuação em Educação Musical*. (SANTOS, 2001, p. 41-66). Recorto uma parte do trecho do que ali consta sobre a disciplina PROM do IVL/UNIRIO:

Na Licenciatura em Educação Artística / habilitação em Música da UNIRIO, em 2001 a disciplina *Processos de Musicalização* (PROM I, II e III) aboliu o seu funcionamento linear, até então concebido numa suposta ordem ideal imposta a todos os alunos, com base em ementas que, como sabemos, são uma construção social. Após um período de observação e diálogo, adotou-se outra orientação para a disciplina, por ora ainda em caráter excepcional: de PROMs temáticos que atendam a diferenciadas expectativas de grupos de alunos e do mundo do trabalho em educação musical. [...] O debate realizado entre os docentes da referida disciplina vem apontando para a possibilidade de se formarem grupos de necessidade ou interesse, grupos de alunos que se reconheçam em dada prática educacional em música. Por ora, já se discutiu poder haver um módulo fortemente recomendado a todos, dentre os demais (a perspectiva apresentada por Perrenoud ratifica nossa decisão). Contudo, qualquer PROM pode ser módulo de entrada,

não havendo uma relação de dependência ou hierarquia entre eles. Nem seguem uma determinação (um enquadramento) temporal. Nem são exclusivamente para alunos “da Licenciatura”. Estarão absolutamente vinculados à (disciplina) Prática de Ensino. O interesse crescente de alunos por módulos de PROM porventura não escolhidos, pode ser provocado pela instituição, no conjunto de suas atividades acadêmicas (fórum, seminário aberto, laboratório etc) e na figura do orientador acadêmico. Faz sentido formar uma turma que se mostre interessada em “Processos de Musicalização” em Educação Infantil, ou outro grupo que se mostre interessado em “Processos de Musicalização” através do Coro. São possíveis “ideias relacionadoras”, dentre tantas. Outras atividades, para além do formato “aula”, deverão ser formas legítimas de cumprimento da disciplina, acordado algum sistema de avaliação e de registro de conteúdos.

O caso de PROM na UNIRIO traz a possibilidade de uma oferta “self-service” ao longo da formação do aluno, tendo ideias relacionadoras que congreguem grupos de interesse – grupos temáticos, relacionados à experiência do mundo do trabalho no qual muitos deles já estão inseridos -, e seguindo um modelo norteado pela problematização, que suscita a busca de informação e a sistematização. PROM terá, nesse caso, um mínimo de 3 módulos, dentre várias opções, e que poderão ser ministrados por professores da disciplina ou por convidados, em colaboração. Um dos módulos parece ao grupo de professores dever ser considerado “incontornável”, embora possa vir a ser realizado em qualquer período.

Se o próprio nome da disciplina fala do múltiplo, das compreensões que temos sobre os múltiplos campos e formas de atuação em educação musical, o funcionamento da disciplina precisava refletir isso. A própria “ressocialização” do código da disciplina – um código de coleção – está se fazendo, no momento (p. 51,2).

Ao longo desses anos, estiveram cumprindo em PROM a disciplina de Estágio Curricular do PPGM o doutorando José Alberto Salgado e as mestrandas Luciana Requião, Adriana Rodrigues Didier e Neila Ruiz Alfonzo. Em Julho de 2004 pela primeira vez experimentamos, com muito sucesso, a ministração de um PROM intensivo durante o período de férias.

Como professora responsável por Didática Musical, idealizei para essa disciplina uma organização fixa de conteúdos a serem percorridos em trajeto único, segundo uma ordem suposta como ideal. Eu me achava uma professora criteriosa na organização desses saberes. Em DIM I, o conteúdo programático transitava por educação, pedagogia, etnomusicologia (aprendizagem musical em contextos culturais diversos) e educação musical / ensino e aprendizagem musical. Eram considerações impactantes, e muitas vezes foi nesta disciplina que pela primeira vez os estudantes estavam lendo Paulo Freire, Bruner e outros. Para mim, era impossível ir para DIM II e III, onde se estudavam métodos e abordagens de ensino musical da chamada “1ª e 2ª geração” - Dalcroze, Orff, Gazzi, Sá Pereira, Kodaly, Paynter, Shafer, Suzuki e outros (contextualização, princípios e práticas) -, sem passar por temas de educação em sua conexão com a música. Para mim, só de dar DIM I (PROM I) já me deixava feliz, com a sensação de dever cumprido. Foi esse o caminho que eu havia inventado e que vinha então questionando. Passar pelas discussões da Didática Musical I (PROM I) asseguraria que não absorvessem as propostas dos chamados “métodos de 1ª e 2ª geração” como um pacote de técnicas para aplicação. Comecei a questionar os conteúdos e a organização dos saberes quando essas disciplinas já eram denominadas de PROM I, II e III.

Começamos a integrar em PROM outros professores que tinham esse compromisso e interesse pela discussão pedagógica. Chegamos a dar um módulo integrado de PROM. Também houve PROM temático ministrado por ex-aluno do Mestrado do PPGM, Prof. Marcos Aristides, residente e fazendo seu doutorado em Genebra, quando em visita ao Brasil.

O Prof. Helder Parente, legítimo representante e porta-voz das práticas de Orff e Gazzi, foi um desses colaboradores convidados. Ele era professor de Música e Ritmo na Escola de Teatro e de Percepção Musical no IVL. Passei a questionar o fato de, tendo sido aluno de Orff na Alemanha, não estar dando aulas de PROM, quando da abordagem da proposta de Orff e Gazzi. Todo semestre era encaminhada uma carta ao Departamento de Composição e Regência agradecendo a sua participação no semestre findo, justificando a importância da colaboração desse professor em PROM e negociando com seu Departamento cessão de parte da sua carga-horária para o Departamento de Educação Musical no semestre seguinte. Aguardava ansiosamente pela resposta afirmativa, para então anunciar o PROM temático a ser oferecido, no momento da matrícula.

Eu queria que tivéssemos somente professores felizes dando esses PROMs temáticos. E para tratar das propostas de Carl Orff e Gazzi de Sá, nenhum outro nome haveria com mais autoridade e paixão para dar esse PROM, a não ser Helder Parente.

Passei a considerar que um PROM temático de Orff com o Helder tinha o poder de deslanchar o interesse do estudante por reflexão mais profunda e sistematizada envolvendo didática, pedagogia, educação, a serem vistas a seguir na Didática Geral. Um PROM com Helder poderia vir a ser feito de imediato por qualquer estudante, da Licenciatura ou dos Bacharelados, independente do cumprimento de pré-requisitos, numa linearidade de PROMs I, II ou III. Um PROM com Helder poderia ser denominado de I, II ou III, dependendo de quantos PROMs esse estudante tivesse cumprido anteriormente. Total quebra da lógica praticada na “grade” curricular da Licenciatura do IVL até então!

E essa equipe continuou se ampliando com convites a outros professores do IVL, envolvendo outros Departamentos: Avelino Romero, Silvia Sobreira, dentre outros. Não seria necessário inflar o currículo, inventando mais uma disciplina para dar conta de temáticas como Pedagogia do teclado, do piano, do violão, da flauta doce, do canto coral com “leigos” ou “iniciados” etc. Integrar professores de fora do Departamento de Educação Musical fortaleceu ainda mais a disciplina-tronco (disciplina nucleadora ou disciplina-eixo) da Licenciatura e o debate colaborativo entre docentes do IVL.

Com a quebra de linearidade, o PROM I, antes uma disciplina que garantia conteúdos fundamentais para o prosseguimento nos demais PROMs, permanece sendo um “módulo incontornável”. Talvez corrêssemos o “risco” de não preparar mais os estudantes com os debates em torno de educação bancária e problematizadora, por exemplo, e os textos trazidos dos estudos etnomusicológicos, não garantindo a postura pretendida na formação desses estudantes, que em seguida veriam “métodos” que poderiam vir a ser adotados num enfoque aplicacionista na prática pedagógica. Era como se eu tivesse perdido o controle sobre uma atitude que, para mim, era básica na formação

desse licenciando, e que caberia ao PROM I assegurar. Mas o professor tem autonomia e quando eu entrego a ele um PROM, não posso ficar fiscalizando e devo entender que investir em tal postura do futuro professor é compromisso de todos os PROMs e sua equipe docente. Isso ampliaria a responsabilidade para todos os professores envolvidos com PROM, de garantir a formação de uma atitude, um gesto, pois “é ‘só’ um gesto, uma relação com o conhecimento, e não um corpo de conhecimentos [...] o que inaugura e dá sentido à prática de um professor” (KOHAN, 2009, p. 75). Esse gesto (puro contágio) poderia ser garantido no momento em que promovíamos reuniões da equipe de PROM. Não poderíamos garantir que outras disciplinas viessem a assegurar esses valores, mas cremos que, se o professor da Licenciatura não está consciente de que ele está formando um professor para a educação básica, que licenciatura é essa? Todos os componentes estão comprometidos com essa formação, e se ela fracassa, fracassa toda a Licenciatura. A responsabilidade é da equipe docente como um todo.

### Reforma do currículo do Curso de Música do IVL

As mudanças ocorridas em PROM foram um ensaio para as alterações curriculares que se seguiriam com a Reforma Curricular dos Cursos de Música do IVL. Assim diz o documento “Proposta de Alteração Curricular” (maio 2006) - Projeto Pedagógico da Licenciatura em Música -, apresentado pela Comissão de Reforma Curricular do IVL,<sup>16</sup> em reunião do Colegiado do IVL:

pioneiramente, o Departamento de Educação Musical do IVL aprovou uma substancial mudança na definição e oferta da disciplina-tronco do Curso de Licenciatura, denominada “Processos de Musicalização”, que passou a ser proposta conforme uma concepção flexível, sem a rigidez de pré-requisitos e sequenciação obrigatória de conteúdos e mediante a proposição de uma ementa ampla e básica, que assegura a possibilidade de serem desenvolvidas, a cada período letivo, diferentes temáticas, permanentemente atualizadas, a fim de atender às demandas por novas abordagens, tanto por parte dos docentes quanto dos discentes (p. 6).

Este mesmo documento vai frisar que a grande reforma pretendida se transformou em uma “Proposta de Alteração Curricular”:

o IVL, com base na já longa história de seu Curso de Formação de Professores de Educação Musical, na memória de suas práticas curriculares, nos debates realizados na última década, nos esforços empreendidos por sua Comissão de Reforma Curricular, e considerando a necessidade de serem adotadas medidas de caráter emergencial, a fim de promover os necessários ajustes do atual currículo às Diretrizes Curriculares Nacionais, assume o ônus de propor neste momento um conjunto de alterações curriculares, em lugar de uma reforma. Após a análise minuciosa das implicações de uma ampla reforma curricular no cotidiano da vida acadêmica, a Comissão de Reforma Curricular concluiu por encaminhar uma *Proposta de Alteração Curricular*, reconhecendo que a adoção de rupturas maiores poderá vir a ocorrer oportunamente, em função da avaliação e aperfeiçoamento permanentes de seu projeto pedagógico e curricular. Embora movida pelo anseio por uma reforma mais ampla e profunda, a Comissão coloca-se entre o

---

<sup>16</sup> **Presidente:** Luiz Otávio Rendeiro Corrêa Braga (diretor do IVL). **Chefe do DEM:** José Nunes Fernandes. **Relatores:** Regina Marcia Simão Santos e Avelino Romero Simões Pereira. **Professores-Membros:** Luís Carlos Justi, Ricardo Ventura, Roberto Gnattali. **Representante Discente:** Pedro Mendes de Araújo.

“ideal” e o “viável”, entendendo que a atual proposta é a reforma possível de vigorar desde já para todo o corpo discente, observando os dispositivos legais e as orientações emanadas da administração superior da Universidade (p.7).

Integrei a Comissão de Reforma do Currículo de Música do IVL, ao lado do querido colega Prof. Avelino Romero, em inúmeras discussões em reuniões com a presença ou direção de coordenadores como Luiz Otávio Braga, Luis Ricardo Ventura, Silvio Augusto Mehry. Estudamos intensamente as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores de Educação Básica em Nível Superior, Curso de Licenciatura, graduação plena (Parecer CNE/CP 09/01 e Resolução CNE/CP 01/02) e as Diretrizes Curriculares Nacionais para os Cursos de Graduação em Música – Parecer CNE/ CES 0195/03 (Diretrizes dos Cursos de Graduação em Música, Dança, Teatro e Design) e Resolução CNE/CES 02/04 (que trata das Diretrizes do Curso de Graduação em Música, como graduação plena) (Brasil, 2004).

Tanto as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica em Nível Superior quanto as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Curso de Graduação em Música sinalizam uma maior articulação e integração entre as modalidades Licenciatura e Bacharelado da formação do profissional de Música.

As competências que poderiam ser construídas no cruzamento de diversas disciplinas, ou seja, a integração curricular, era uma das questões discutidas em cada reunião – basta ler as Atas.

Assim diz o documento “Proposta de Alteração Curricular” (maio 2006):

Aligeirar a formação musical dos futuros docentes, para assegurar-lhes as competências pedagógicas implicaria formar professores meio-músicos. Aligeirar a formação pedagógica, para assegurar as competências artístico-musicais, formaria músicos meio-professores. Unindo as duas metades, as escolas básica e técnico-profissional necessitam de músicos-professores ou professores-músicos inteiros. As metades não assegurariam as competências do professor de Música, capaz de um desempenho didático comprometido com a formação básica dos cidadãos, com qualidade ao mesmo tempo artístico-musical e pedagógica. (p. 4-5)

Continua o mesmo documento “Proposta de Alteração Curricular” (maio 2006):

Com base na análise diagnóstica e no debate conceitual em consonância com os termos da atual legislação da educação no Brasil, e considerando o caráter flexível das DCN de Licenciatura e Bacharelado, indica-se a necessidade de uma reforma curricular mais profunda que atenda algumas expectativas: mais simplicidade, flexibilidade e dinamismo na organização curricular; maior entrosamento entre as disciplinas e redução dos pré-requisitos aos mínimos indispensáveis; reconhecimento de habilidades adquiridas fora do ambiente acadêmico; outra dinâmica de aula e produção de material didático apropriado; revisão das atuais cargas horárias de algumas disciplinas. Algumas destas conquistas já estão corporificadas na presente Proposta de Alteração Curricular. Outras constituem ainda uma sinalização a depender do avanço das reflexões e proposições de solução por parte dos Corpos Docente, Discente e Técnico-Administrativo, transformadas em resoluções de seu Colegiado (p. 7).

## Concluindo

Nessa narrativa não estou interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, trazer uma informação factual, fazer uma cronologia, prestar um relatório ou enaltecer algum personagem. Nessa narrativa também não me pauto por uma ideia de completude. A expectativa é de que esse relato-cartografia faça, com outras narrativas, um encadeamento ou contraponto, com aberturas para outras incursões e para a continuação de uma história que tem como foco o IVL a partir da luta e desejo de sujeitos históricos como elos de uma trama, num coletivo constituído de forças e micro-poderes, em meio a embates e negociações, onde se encontram e integram estudantes, corpo docente e profissionais técnicos cujos nomes não pude mencionar todos eles.

Com os companheiros de trajetória no IVL vai sendo produzida uma história da qual me orgulho de ter participado e me sinto honrada com os aprendizados que tive oportunidade de construir, seja a partir dos gestos decisivos e revolucionários de diretores, seja a partir do compactuar de colegas professores dos Departamentos e alunos que nos mostraram que podíamos seguir inventando outras possibilidades. Penso como Deleuze: “um pouco de possível, senão sufoco”.<sup>17</sup>

## Referências

BRASIL. Parecer nº 540/77, de 10 de fevereiro de 1977, do CFE. Sobre o tratamento a ser dado aos componentes curriculares previstos no art. 7º da Lei 5.692/71. In: Documenta nº 195, Rio de Janeiro, fev. 1977.

KOHAN, Walter. *Filosofia: o paradoxo de aprender e ensinar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

RIBEIRO, João Carlos (org). *O Pensamento Vivo de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret, 1987.

SANTOS, Regina Márcia Simão. A Formação Profissional para os Múltiplos Espaços de Atuação em Educação Musical. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 10., 2001, Uberlândia. *Anais...* Porto Alegre: ABEM, 2001, p. 41-66

VENTURA, Ricardo. *O Instituto Villa-Lobos e a música popular*. Disponível em: <https://brazilianmusic.com/articles/ventura-ivl.html> Acesso em: 22.ago.2017

VILLA-LOBOS, Heitor. Educação Musical – comentários e considerações. In: *Presença de Villa-Lobos*, vol. 6. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971, p. 95-129.

---

<sup>17</sup> Exposição Gilles Deleuze. Livreto. II Colóquio Franco-Brasileiro de Filosofia da Educação. UERJ. COLÓQUIO FRANCO-BRASILEIRO DE FILOSOFIA DA EDUCAÇÃO O devir-mestre - entre Deleuze e a educação 2, 2004, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

# Memória e História no Centro de Letras e Artes



Patrícia França\*

## 1. Introdução

A partir do século XX, começa a surgir uma maior preocupação com a preservação da memória, tornando-se comum a criação de arquivos, centros de memória e documentação, movimento que passa a ser valorizado e legitimado (CAMARGO, 1999).

Luciana Heymann (2012) aponta que na década de 1990, o arquivo se tornou objeto de novos investimentos intelectuais em vários campos disciplinares, com trabalhos desenvolvidos, sobretudo, nas áreas da filosofia, da antropologia e dos estudos culturais. Para a autora, tal cenário provocou uma mudança na abordagem tradicional: os arquivos, que antes eram vistos como depósitos dos fatos que configuram o passado, na atualidade passaram a ser considerados parte do processo de construção de discursos sobre o passado.

Com essa nova concepção, o arquivo passou a ser entendido como agente na construção de “fatos” e “verdades”, como *locus* de produção e não simplesmente de guarda do conhecimento (HEYMANN, 2012). Nesse sentido, as informações extraídas dos arquivos passaram a fomentar pesquisas e a produção de conhecimento científico. Os arquivos, de meros repositórios de documentos, passaram a se configurar em recursos para fins, não de guarda, mas sim de potencial objeto de pesquisa e desenvolvimento de novos estudos.

Nesse contexto, cabe destacar que os documentos que compõem o Arquivo Setorial do Centro de Letras e Artes podem ser considerados como um patrimônio documental de valor histórico, artístico e cultural, sendo, portanto, essencial a sua salvaguarda e fruição. Todavia, pode-se observar no cenário atual certa resistência no que tange ao fornecimento de recursos para o investimento e manutenção dos arquivos. Tal situação dificulta a conservação desses materiais, fato que no futuro poderá ocasionar a perda de registros com grande potencial para a pesquisa.

\* Arquivista, Supervisora da Unidade de Arquivo e Protocolo do Centro de Letras e Artes (UAPS/CLA).

Assim, ao longo deste artigo<sup>1</sup>, pretende-se refletir sobre a concepção do Arquivo Setorial do Centro de Letras e Artes (CLA) como um espaço voltado para a preservação da memória, e a partir disso refletir sobre a importância da memória existente nos acervos. Além de abordar, também, questões conceituais e metodológicas ligadas à arquivologia, tendo como ênfase a gestão dos documentos.

Nessa perspectiva, cabe ressaltar que o Arquivo Setorial do Centro de Letras e Artes almeja tornar-se um espaço para a cristalização da memória institucional desse centro acadêmico, com vistas a produzir conhecimentos, reflexões, hipóteses, deixando um patrimônio de valor inestimável para a sociedade, que poderá ser corporificado por meio de seus registros documentais.

## 2. Histórico do Centro de Letras e Artes (CLA)

O Centro de Letras e Artes é composto por três escolas: o Instituto Villa-Lobos (IVL), a Escola de Teatro (ET) e a Escola de Letras (EL). De acordo com o catálogo Fefierj (1976), as duas primeiras tiveram origem da seguinte forma:

O **Instituto Villa-Lobos** teve origem no antigo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), fundado em 1942 pelo maestro Heitor Villa-Lobos, que foi o idealizador do projeto de implantação do Canto Orfeônico nas escolas brasileiras.

O ensino de Canto Orfeônico foi implantado nas escolas municipais do antigo Distrito Federal, baseado no Decreto nº 19.890, de 18/04/31, da reforma do ensino. Referendado por Getúlio Vargas, tornou o Canto Orfeônico obrigatório nas escolas. Sob a direção de Villa-Lobos, cria-se então o Serviço de Música e Canto Orfeônico, logo denominado Serviço de Educação Musical e Artística, e, em seguida, transformado em Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (Decreto nº 4.993 de 26/11/42).

O Projeto de Decreto-Lei apresentado pelo Ministro da Educação, Gustavo Capanema, e inspirado na exposição de motivos de Villa-Lobos, esclarecia: “O Conservatório de Canto Orfeônico deverá ser não somente o nosso estabelecimento do padrão da didática do canto orfeônico, mas também o centro de pesquisas e orientação destinado a indicar a forma legítima de que se deverão revestir os cantos patrióticos e populares nas escolas brasileiras”.

Aos 17 de novembro de 1959, aos 72 anos, morreu Heitor Villa-Lobos. Sucedeu-o na direção do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, posteriormente denominado Instituto Villa-Lobos, o professor Otacílio Braga, que já exercia o cargo de Diretor substituto, assumindo a direção do Conservatório durante as inúmeras e longas viagens do compositor ao estrangeiro.

O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, subordinado diretamente ao Departamento Nacional de Educação, passou a denominar-se Instituto Villa-

---

<sup>1</sup>O artigo se baseia no capítulo I da dissertação de mestrado intitulada *O arquivo pessoal do teatrólogo Augusto Boal: o espetáculo continua*, defendida em 2015 no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV.

---

Lobos em 22 de setembro de 1967, pelo art. 1º do Decreto nº 61.400, do Presidente Costa e Silva. Pelo mesmo Decreto, o IVL ficava acrescido da escola de Educação Musical e do Centro de Pesquisas Musicais, sendo que a primeira em substituição ao canto orfeônico. Dizia ainda o referido que o Centro de Pesquisas Musicais deveria dedicar-se à pesquisa de som e imagem, à pesquisa musical e à pesquisa do comportamento musical brasileiro. Finalmente, o art. 5 incumbia o IVL do registro de professor de Educação Musical.

Em 1969, além dos cursos noturnos de formação de professor de Educação Musical, o IVL mantinha cursos de aperfeiçoamento de conhecimentos musicais frequentados por mais de uma centena de músicos profissionais.

O surgimento do IVL é anterior à criação da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (Fefieg), criada pelo Decreto-Lei nº 7732 de 20 de agosto de 1969, como Fundação de direito público “para desenvolvimento da educação superior e da pesquisa”. Neste novo período, o IVL constituiu-se em “Unidade Congregada” da Fefieg.

Um pouco mais tarde, em 1975, com a criação do Estado do Rio de Janeiro, a Fefieg ganhou novo nome – Fefierj, adaptando-se à sigla do novo Estado da União, através do Parecer nº 4.529 de 7 de novembro de 1975, que criou seu Estatuto, e da Lei nº 6.363 de 23 de setembro de 1976, que o aprovou. Esta sequência prossegue com o Decreto-Lei nº 6.655 de 5 de junho de 1979, que transformou a Fefierj em Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO). Com base neste Decreto-Lei foi aprovado, no mesmo ano, o primeiro Estatuto da Universidade, que vigorou por 23 anos. Durante muito tempo elaborou-se um novo estatuto para a instituição, o qual foi finalmente aprovado pela Resolução 2.245 de 15 de fevereiro de 2001. Posteriormente, foi aprovada a lei 10.750, de 24/10/2003, que altera a sua denominação para Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, mas mantém a sigla UNIRIO.

**A Escola de Teatro** é proveniente do Conservatório Nacional de Teatro (CNT), antigo Curso Prático de Teatro (CPT) em 1937. Em 1939, o Serviço Nacional de Teatro (SNT), instituição criada para animar o desenvolvimento e o aprimoramento do teatro brasileiro, dava à luz ao Curso Prático de Teatro (art. 3 do Decreto nº 92/37). Curso livre, sem currículo estabelecido, estreou com apenas três disciplinas básicas e 152 alunos inscritos. Essas matrículas dividiam-se entre os cursos de Ator, Dança e Canto. Para dirigir o CPT do SNT, foi convidado o teatrólogo Benjamin Franklin de Araújo Lima.

Em 17 de setembro de 1945, o Presidente Getúlio Vargas assinava o Decreto nº 7.958, pelo qual criava, “na Universidade do Brasil, com sede no Distrito Federal”, o “Conservatório Nacional de Teatro”. Em 15 de outubro, menos de um mês depois de ter assinado o decreto, Getúlio Vargas foi deposto e o decreto caiu com o Estado Novo. Mas o Curso Prático de Teatro sobreviveu. Em 1949, era regulamentado, fixava seu currículo, determinando a sua duração em dois anos e exigindo para o ingresso instrução secundária ou equivalente. No ano seguinte, passava a ter a duração de três anos. Em 28 de janeiro de 1952, o Curso Prático de Teatro teve um novo currículo aprovado, pela Portaria nº 47, do Ministro da Educação e Cultura, Simões Filho.

A partir de 3 de fevereiro, o Curso Prático de Teatro passa a chamar-se Conservatório de Teatro (Portaria nº 54). Cinco anos depois (18/3/58), o diretor

---

do SNT baixa um novo regulamento para o Conservatório, permitindo a entrada de alunos com certificado de curso ginásial. No mesmo ano, a 19 de novembro, o Ministro Clóvis Salgado institui o Conselho de Orientação Pedagógica do Conservatório de Teatro.

Em 1965, o Presidente Castelo Branco aprova a Lei nº 4.641, que dispõe sobre os cursos de Direção, Cenografia e Professorado de Arte Dramática em nível superior, cujos currículos mínimos foram aprovados pelo Conselho Federal de Educação. O Conservatório de Teatro reformulou então o seu currículo e cumpriu rigorosamente as novas exigências do CFE. No entanto, os cursos não foram reconhecidos e seus alunos os concluíam sem ter direito a diploma. Somente em 1975 foi aprovado pelo CFE o parecer que reconhecia os cursos de habilitação em Direção e Cenografia, criando então o bacharelado em mais duas áreas: Interpretação e Teoria do Teatro. A então denominada Escola de Teatro da Fefierj poderia, agora, conceder diplomas aos ex-alunos que lá tivessem terminado os cursos acima citados. A Escola de Teatro manteve até 1977 o curso de Ator em 2º grau.

Pelo Decreto-Lei nº 773 de 20 de agosto de 1969, o Conservatório de Teatro passara a constituir uma das unidades da Fefieg.

**A Escola de Letras** é mais recente, tendo sido criada em 2010, através da Resolução nº 3.397 de 10 de junho de 2010, por meio do Processo nº 23102.000018/2010-17.

## 2.1. Em busca da memória...

O Arquivo Setorial do CLA foi idealizado com o objetivo de preservar e divulgar a memória do Centro de Letras e Artes, cujos documentos representam um patrimônio de valor histórico, artístico e cultural e que poderá ter "um caráter político, na medida em que a memória é instrumento político, capaz de criar identidades, de produzir um discurso sobre o passado e projetar perspectivas sobre o futuro" (HEYMANN, 2005, p. 9).

O conjunto documental do Arquivo Setorial do Centro de Letras e Artes caracteriza-se por ser um patrimônio, pelo fato de seu conteúdo ser expressivo sobre as artes cênicas e a música, que fazem parte da cultura. Sendo assim, esse arquivo representa a memória desse centro acadêmico, uma vez que é formado por documentos que retratam o cenário artístico e cultural no Brasil.

A Unidade de Arquivo e Protocolo Setorial do Centro de Letras e Artes (UAPS/ CLA) está ligado diretamente ao Arquivo Central da UNIRIO, que é um órgão suplementar, responsável pela coordenação do sistema de arquivo de toda a Universidade, e tem a competência de elaborar as políticas relacionadas à gestão documental. Uma política de gestão adequada objetivará subsidiar a administração na tomada de decisões, além de preservar a memória coletiva, bem cultural imprescritível e inalienável da sociedade, refletida nos documentos que referenciam a cidadania, a política, a ciência e a cultura.

Nesse âmbito, cabe destacar o conceito de memória coletiva discutido por Halbwachs, em seu livro *A memória coletiva* (2003 [1950]), que se baseia na ideia de que a memória é um fenômeno social, para além de um fenômeno

individual, e que, por isso, tem uma dimensão social e coletiva. O autor foi o primeiro a pensar a memória como um fenômeno social, sugerindo que ela é um elemento fundamental na constituição dos grupos sociais: a cada grupo corresponderia uma memória, e desse modo existiriam tantas memórias coletivas quantos grupos sociais existem.

Michael Pollak enfatiza o conceito de memória coletiva ao afirmar que "é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais" (1989, p. 3). Nesse contexto, a necessidade da rememoração, de preservar vestígios e rastros de um tempo passado transforma a UAPS/ CLA no lugar onde se pode testemunhar o passado presente e, dentro dessa configuração, pode-se referir a esse arquivo como um "lugar de memória" (NORA, 1993).

Com relação à preservação da memória, Andreas Huyssen aponta que:

um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro (2000, p. 9).

Com base nessa premissa, Huyssen (2000) analisa que diante da aceleração radical do tempo estaria se produzindo o medo do esquecimento e isso levaria a uma preocupação constante com a memória, com a sua preservação, com o não esquecimento, produzindo uma *crise de memória*. Uma memória em que o passado ocupa o presente e ao mesmo tempo o presente se torna passado, porque tudo é história, como se essa se instaurasse imediatamente no momento em que acontece, e isso provocaria uma perda de referenciais.

Nesse sentido, a aceleração do tempo estaria promovendo a percepção de que o passado vivido é inapreensível e essa aceleração produz a necessidade de se instaurar lugares físicos, mas, sobretudo simbólicos, nos quais a memória estaria preservada, na chave de que é importante para a manutenção da memória institucional e de uma identidade que é coletiva.

Concordando com essa visão, o historiador francês Pierre Nora sugere que

a memória tem a necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado (1993, p. 15).

Essa obsessão pelo arquivo traduz-se nas ações voltadas para a criação de instituições, dos espaços de arquivamento, da acumulação dos traços. Trata-se de uma memória que pretende preservar os vestígios do passado, que materializariam de alguma forma esse passado. Logo, os lugares de memória existiriam porque a memória estaria em declínio, extinguindo-se, perdendo-se e os lugares de memória seriam refúgios do passado.

Portanto, para Nora,

os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (1993, p. 13).

Ainda segundo ele, "a lembrança é passado completo em sua reconstituição a mais minuciosa. É uma memória registradora, que delega ao arquivo o cuidado de se lembrar por ela e desacelera os sinais onde ela se deposita, como a serpente sua pele morta" (1993, p. 15). Portanto, quando a lembrança não acontece de modo natural, é preciso erigir lugares para que a memória não se perca. Dessa forma, o ato de preservar a memória através da criação da UAPS/ CLA é um movimento valorizado e merece apoio.

Heymann (2011) afirma que novos espaços vêm sendo erigidos para a preservação de um passado mais plural e diversificado, já que a valorização da memória e o investimento nos acervos vêm produzindo um "desejo de arquivo" (ARTIÈRES, 2005, p. 6) mais disseminado, um desejo que indica não apenas uma multiplicação de locais de arquivamento, mas uma nova relação da sociedade com os arquivos.

Com base nessa afirmação, percebe-se que o arquivo vem fortalecendo sua função de construtor de memória e, por isso, é importante refletir sobre a sua constituição e possíveis conexões com o contexto histórico, político e social de uma época. A reflexão sobre essa realidade contribui para que se inicie um processo de conscientização da imperativa necessidade de se preservar o patrimônio documental.

Nesse contexto, é importante refletir sobre o investimento que a Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) realizou no Arquivo do Centro de Letras e Artes, com a intenção de preservar e divulgar a memória desse centro acadêmico, que trouxe importantes contribuições para o estudo e desenvolvimento das artes cênicas, da música e das letras, de modo a influenciar a cultura brasileira.

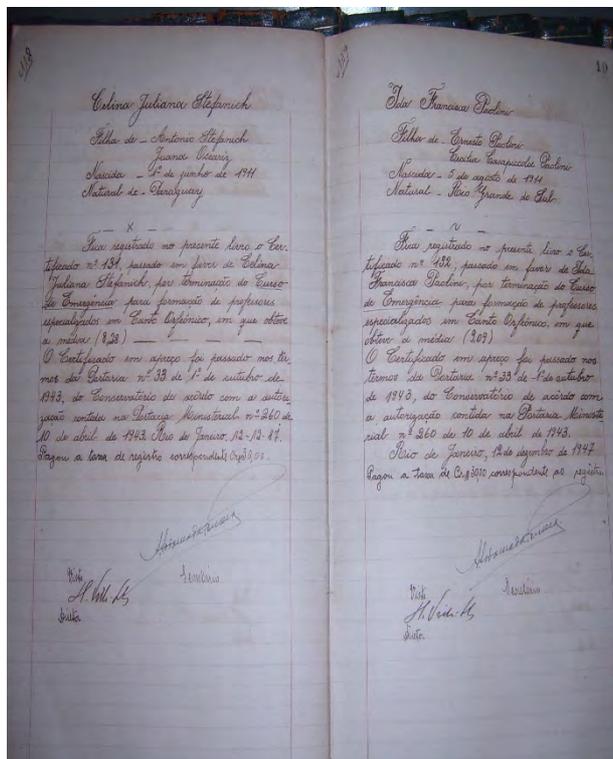
Dessa forma, a possibilidade de perda dos documentos ou de não ser possível o acesso a essa memória se configura como um desrespeito à sociedade, que assim seria privada do acesso a um bem cultural. Isso fez com que alguns professores do CLA, dentre eles o professor Silvio Augusto Merhy, despertassem para a importância da preservação dos documentos desse centro acadêmico. Essa memória institucional é formada por documentos que são importantes para a continuidade da instituição, para a tomada de decisões; além de que, no âmbito acadêmico, podem revelar fatos, o contexto histórico de uma época, a história do país, das artes, da música, enfim, as possibilidades podem ser infinitas.

Portanto, mediante a disponibilização desses documentos, novos saberes poderão surgir, trazendo benefícios e inovações para a comunidade. Nessa perspectiva, a UAPS/ CLA tem potencial para assumir a função de um "guardião de memória", ao abrigar documentos que são considerados importantes para a pesquisa, resguardando documentos referentes a teorias, metodologias, decisões, pensamentos e reflexões importantes para o progresso da sociedade.

Os documentos que compõem a UAPS/ CLA são formados por: dossiês de discentes, programas de disciplinas, diários de classe, fotografias de peças teatrais, livros de diplomas, atas, discursos, dentre outros. Alguns dos importantes documentos que integram o acervo do CLA podem ser vistos nas figuras a seguir:



**FIGURA 1.** Cenas da montagem de “Um Deus dormiu lá em casa”, acervo da Unidade de Arquivo e Protocolo Setorial do Centro de Letras e Artes (UAPS-CLA), foto de Patrícia França



**FIGURA 2.** Livro de registro de diplomas do CNCO, com assinaturas de Villa-Lobos, acervo da Unidade de Arquivo e Protocolo Setorial do Centro de Letras e Artes (UAPS-CLA), foto de Patrícia França

Como se pode perceber, o arquivo do CLA é formado por materiais que registram a história do teatro e da música no Brasil, promovendo ações que contribuem para salvaguardar a memória que, sem suporte, não existirá.

## 2.2. O processo de organização

A organização do arquivo do Centro de Letras e Artes começou em 24 de março de 2009, após a abertura do processo nº 23102.000.427/2009-01, e reunião com o Decano do CLA – na época o professor Dr. Zeca Ligiéro, logo após sendo substituído pelo professor Dr. José da Costa Filho. Os arquivistas orientados pela professora Sonia Helena da Costa Kaminitz, diretora do Arquivo Central neste período, deram início ao processo de organização do arquivo do CLA.

A partir daí, foi organizado um mutirão para inicialmente fazer a identificação do acervo e, logo após, separar os documentos em atividade-meio e atividade-fim; os mesmos foram classificados de acordo com o Código de classificação, temporalidade e destinação de documentos de arquivos relativos às atividades-meio da administração pública e, também, da tabela de temporalidade e destinação de documentos de arquivo relativos às atividades-fim das Instituições Federais de Ensino Superior (IFES). Após essas atividades, foi elaborada a primeira listagem de eliminação de documentos do CLA de acordo com a resolução nº 22 de 30 de junho de 2005.

Nas fotografias a seguir podemos visualizar como estava inicialmente o arquivo do Centro de Letras e Artes.



**FIGURA 3.** O arquivo do CLA antes da intervenção, acervo da Unidade de Arquivo e Protocolo Setorial do Centro de Letras e Artes (UAPS-CLA), foto de Patrícia França



**FIGURA 4.** O arquivo do CLA durante o processo de intervenção, acervo da Unidade de Arquivo e Protocolo Setorial do Centro de Letras e Artes (UAPS-CLA), foto de Patrícia França

A maior parte da documentação foi acondicionada em caixas de arquivo de poliondas brancas, tendo sido identificados a proveniência, o período, o assunto e o código de classificação.

Em relação à eliminação de documentos do CLA foi criada a primeira Subcomissão Permanente de Avaliação de Documentos do CLA, através da Portaria nº 728 de 22 de setembro de 2009, formada por: José da Costa Filho, Silvio Augusto Merhy, Liliane Ferreira Mundim, Eugênia Carlota Vasconcelos Machado, Adriano Gonçalves Alves e Patrícia Machado Goulart França. A Subcomissão avaliou a primeira Listagem de Eliminação de Documentos elaborada pelas arquivistas Fabiana da Costa Ferraz Patueli e Patrícia Machado Goulart França, com a documentação produzida no âmbito do CLA passando pelo processo de análise, avaliação e seleção de acordo com a TTDD, tendo como finalidade identificar os documentos de guarda permanente e os documentos destituídos de valor.

Outra preocupação da equipe de arquivistas da UNIRIO é a questão da sustentabilidade, pois a quantidade de documentos eliminada é muito grande, o somatório das últimas eliminações de todos os outros Centros Acadêmicos ficou em torno de 10 toneladas. Com vistas a cumprir o Decreto nº 5.940/2006, que torna obrigatória a separação dos resíduos recicláveis pelos Órgãos e entidades da Administração Pública Federal e sua destinação a cooperativas dos catadores de materiais recicláveis. Portanto, toda a documentação da UNIRIO que é eliminada, é enviada para empresa de reciclagem, e o valor financeiro consequente da venda desse papel é revertido para a Cooperativa dos Catadores, atendendo ao disposto no referido decreto.

O arquivista acompanha todo o processo desde a remoção dos documentos até a sua fragmentação no Centro de Reciclagem e, ao final do processo, é emitido um Atestado de fragmentação que é encaminhado ao Arquivo Nacional e, a seguir, é publicado o Termo de Eliminação de Documentos no Boletim interno da Instituição.

Após essa primeira etapa de análise, avaliação, seleção e organização física dos documentos, veio o projeto de Modernização e Revitalização do arquivo setorial do Centro de Letras e Artes, elaborado pelo professor Silvio Augusto Merhy, que foi contemplado pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) por meio do edital “Apoio às instituições de Ensino e Pesquisa Sediadas no Estado do Rio de Janeiro”.

A partir da obtenção de recursos financeiros através da Faperj, a sala que abriga o arquivo do CLA passou por reformas para se enquadrar aos padrões estabelecidos pela arquivística, no que diz respeito ao local de guarda dos documentos, o que vem de encontro com as políticas de preservação dos documentos. Além disso, foi adquirido para o arquivo em questão um mezanino, com pintura eletrostática e antiferrugem, que pode ser visto nas figuras nº 5 e nº 6, com a finalidade de aproveitar o espaço da melhor forma possível. Também foram adquiridos computador, impressora, mesa higienizadora e condicionadores de ar.



**FIGURA 5.** O arquivo do CLA após Intervenção arquivística e finalização do processo de revitalização



**FIGURA 6.** Caixas-arquivo após tratamento arquivístico

A inauguração do arquivo do CLA foi realizada no dia 11 de outubro de 2014, contando com a presença do reitor da universidade Luiz Pedro San Gil Jutuca, do vice-reitor José da Costa Filho, da decana Carole Guberninoff, da diretora do Arquivo Central professora Sonia Helena da Costa Kaminitz e das arquivistas, Alice Veridiana de Sousa, Fabiana da Costa Ferraz Patueli, Patrícia Machado Goulart França e Paulina Vieira Marques de Albuquerque (fig. 7).



**FIGURA 7.** Inauguração do arquivo do CLA, fonte: website do Arquivo Central da UNIRIO.

Nesse mesmo encontro o reitor concordou com a sugestão de homenagear o professor Silvio Augusto Merhy, responsável pelo projeto que financiou as obras de infraestrutura para o arquivo do CLA e seus equipamentos, decidindo então que a UAPS/ CLA passaria a se chamar "Unidade de Arquivo e Protocolo Setorial do Centro de Letras e Artes Professor Doutor Silvio Augusto Merhy".

Conforme destacado anteriormente, este é um empreendimento relevante para a sociedade, na qual os acontecimentos surgem e passam de modo acelerado. Olhando sob esse ângulo, é visível a premente necessidade de preservação da memória deste centro acadêmico. Assim, a criação de uma instituição voltada para esse fim é uma ação que merece amparo e sustentação. Portanto, preservar essa memória e torná-la acessível para todos é o objetivo maior da Unidade de Arquivo e Protocolo Setorial do Centro de Letras e Artes Professor Doutor Silvio Augusto Merhy.

### **3. Considerações finais**

Este artigo buscou descrever, de forma breve, o processo de organização pelo qual a Unidade de Arquivo e Protocolo Setorial do Centro de Letras e Artes Professor Doutor Silvio Augusto Merhy vem passando, com a intenção de preservar e disponibilizar a documentação que retrata as artes cênicas, a música e as letras.

Ao se iniciar o processo de organização desse arquivo, ficou latente o capital simbólico que o acervo possui e que requer investimentos, para que todos os registros documentais ali presentes não se percam por falta de tratamento arquivístico adequado.

Nesse contexto, prescindir desse arquivo poderá ser considerado como o apagamento de uma memória, negando-se à sociedade o acesso a um bem cultural. Através dos arquivos pode-se conhecer a realidade que foi vivida, os acontecimentos de uma época, e o olhar de cada pesquisador poderá fazer surgir novas percepções sobre temas variados, ainda que pesquisados em um único arquivo.

Em síntese, a criação da Unidade de Arquivo e Protocolo Setorial do CLA, que tem como finalidade abrigar, preservar e dar acesso à documentação desse centro acadêmico, pode ser considerada como a monumentalização da memória institucional do Centro de Letras e Artes, representada por meio dos registros documentais presentes no arquivo. Os cursos oferecidos pelo CLA modificaram o cenário das artes brasileiras, deixando um legado importante; portanto, os materiais que compõem esse arquivo são relevantes para a sociedade, sendo importante preservar e disponibilizar seus documentos.

---

**Referências**

ARRIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, jan./jun. 1998.

CAMARGO, Célia Reis. Os centros de documentação das universidades: tendências e perspectivas. In: SILVA, Zélia Lopes da (Org.). *Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: Ed. Unesp, 1999. p. 49-63.

CATÁLOGO FEFIERJ (Brasil). Brasília, MEC, Departamento de Divulgação, p. 117-165, 1976.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HEYMANN, Luciana Quillet. De “arquivo pessoal” a “patrimônio nacional”: reflexões acerca da produção de “legados”. In: SEMINÁRIO PRONEX DIREITOS E CIDADANIA, 1, 2005, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2005.

\_\_\_\_\_. Memórias da elite: arquivos, instituições e projetos memoriais. *Revista Pós Ciências Sociais*, Maranhão, v. 8, n. 15, jan./jun. 2011. p. 1-29.

\_\_\_\_\_. *O lugar do arquivo: a construção do legado de Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2012.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Tradução de Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História 10*, Revista do Programa de Estudos pós-graduados em História e do Departamento de História, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, jul./dez. 1989.

# Depoimentos



# Aniversário de 50 anos do IVL



**Bohumil Med**

Em 1969, convidado pelo professor Reginaldo Carvalho, então diretor do Instituto Villa-Lobos, comecei a dar aulas de trompa e de música de câmara na instituição. Fora trazido ao Brasil em 1968, contratado na Tchecoslováquia, hoje República Tcheca, pelo maestro Isaac Karabtchevsky para integrar o naipe de trompas na Orquestra Sinfônica Brasileira. Mesmo com meu português ainda bastante precário, não havia muita dificuldade para ensinar. A terminologia musical de origem italiana facilitava a função. A situação se complicou quando fui escalado para ensinar solfejo e teoria musical. Coitados dos alunos das minhas primeiras turmas coletivas! Com o tempo, meu português se tornou compreensível e o número das turmas sob minha responsabilidade aumentou. Como o pagamento era calculado pela quantidade de aulas dadas, ninguém reclamava da carga horária.

O ambiente dentro do instituto, um centro educacional da moda, no Rio, era atípico. Situado na praia do Flamengo, no antigo prédio da UNE, com paredes marcadas por um incêndio, as salas estavam sempre lotadas. Circulavam entre mil e dois mil alunos, uns regulares, outros nem tanto. No currículo, além das matérias tradicionais, existiam algumas menos convencionais como meditação, por exemplo, ministrada num grande salão com luzes apagadas e batidas de tambores. Era a aula preferida da moçada, ninguém faltava. Mas, liberdade demais incomodava os órgãos responsáveis que resolveram “moralizar” o instituto. Assumiu a direção um general que fiscalizava pessoalmente o desenrolar das aulas. A disciplina militar afastou muitos alunos e professores. Dos cinquenta professores sobraram pouco mais de dez. As aulas de meditação saíram do currículo e as festinhas regadas a caipirinhas nas areias da praia às sextas feiras após as aulas também acabaram. A fase boêmia do instituto foi substituída pelo rigor acadêmico. O Instituto Villa-Lobos mudou o estatuto e se transformou na FEFIEG (atual UniRio). Os professores foram recontratados com carga horária definida e presença controlada. Continuei lecionando lá até 1974, quando fui convidado para integrar o Departamento de Música da UnB e me mudei para Brasília. Mas mesmo depois de tanto tempo, lembro com saudades dos bons momentos ali vividos e dos amigos que lá deixei.

# Professor por 18 anos



**Ruy Wanderley**

Formado pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico em 1962, há 40 anos fui convidado para voltar à alma mater, então chamada FEFIERJ, atual UNIRIO, para lecionar Contraponto para uma turma de formandos dos quais fui paraninfo naquele 1977 tão intenso: Laura Ronai, Guerreiro, Urgel, Amarilis, Neaci, Paz, Helena Fernandes e muitos outros dos quais muito me orgulho.

Começou uma história fantástica na minha vida, na convivência com pessoas especiais que muito me enriqueceram, desde o Reitor Pernambuco de Oliveira, o diretor Américo, colegas ilustres como José Maria Neves, Ricardo Tacuchian, Dawid Korenchandler, Silvio Mehry, Nilze Vianna, Helio Sena, Eliane Sampaio, Ricardo Ventura, Carole, Nereida, Gnattali, Ermelinda, Turibio, Botelho, Helder Parente, Nicolas, Justi, Davi Machado, e muitos outros. Vieram outros reitores: Bárbara Heliadora, Guilherme Figueiredo, Cleto, Salomea Gandelman, em cuja gestão fiz um curso de Especialização chamado “Criatividade em Educação Musical”, tendo como mestres nomes ilustres como Faiga Ostrower, Koellreutter, Helder Parente e outros.

Lecionei Contraponto e fuga, Flauta doce, História da Música e Regência Coral. Trabalhei na administração: vice-coordenador, Chefe de Departamento e Coordenador nos últimos anos. Meu secretário nesses últimos anos foi, veja que honra, o grande compositor José Orlando Alves. Aposentei-me em 1995.

Constantemente encontro alunos e companheiros (impossível relacioná-los, são muitos), tenho notícias muito gratificantes de seus feitos, recebo livros que editaram, lauréis que receberam, CDs que gravaram, lembranças que publicaram, vitórias que alcançaram, enfim, a história não acabou. Dou graças a Deus pela bênção de ter sido professor na UNIRIO durante 18 anos, e pela continuidade dessa história.

# Relembrando o Instituto Villa-Lobos



**Rosa Zamith**

*“Uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reparação.”*

(Ecléa Bosi,

*Memória e Sociedade: lembranças de velhos.*

São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p. 39.)

Lembrar fatos ocorridos há 49 anos é ter a certeza de que eles se misturam com registros da nossa memória afetiva, auditiva e, muito especialmente, visual.

Como esquecer o prédio da Praia do Flamengo, incendiado na época em que sediava a União Nacional dos Estudantes (UNE), e onde depois se situaria o Instituto Villa-Lobos (IVL), integrando a Federação de Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (Fefieg)? Como não lembrar as salas de aula e corredores mal iluminados e divididos por armários pouco mais altos que nossas cabeças, ou aquela sala, mais ao fundo do prédio, com piso de cimento, que levantava poeira no decorrer dos exercícios? E ainda, a sala “privilegiada” logo na entrada do prédio, à esquerda, maior e mais limpa, que a querida Marlene Fernandes e outros professores utilizavam para aulas e apresentações musicais?

Junto com Luiz Fernando Zamith, trabalhamos no IVL nos anos de 1969 e 1970, sob a direção do Prof. Reginaldo Carvalho. O convite para darmos aulas de Rítmica Dalcroze partiu da Prof. Sonia Born, cantora, professora, grande musicista já falecida, que integrava o quadro docente do IVL.

Após ter chegado do Institut Jaques-Dalcroze, sediado em Genebra, onde participou de cursos de formação de músicos, Sonia criou, em 1968, na Pro-Arte do Rio de Janeiro, então situada na rua Leite de Abreu, o curso de Rítmica Dalcroze para profissionais com formação musical e duração de um ano. Era um pequeno grupo de professores integrado por mim, Luiz Fernando, Salomea Gandelman, Maria Cecília Barretto e mais duas participantes cujos nomes não sou capaz de lembrar. Foi após esse curso que Sonia nos convidou para dar aulas de Rítmica Dalcroze no IVL.

É importante lembrar que essa disciplina já tinha sido mencionada na reforma do então Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a Reforma Francisco Campos-Luciano Gallet, na gestão deste último como diretor, entre dezembro de 1930 e junho de 1931. Outras importantes disciplinas foram previstas para o novo currículo da instituição, como História de Música, Pedagogia Musical e Folclore Nacional, que se consolidaram no decorrer da década de 1930, em especial na gestão de Antonio Sá Pereira. Mas a disciplina de Rítmica não se concretizou. Sá Pereira possuía vasta cultura musical, sendo respeitado internacionalmente. Ele criou um método de musicalização com elementos tirados do método Dalcroze, que conheceu em Genebra durante viagem realizada em 1937. Esse método, voltado para a musicalização infantil, seria utilizado no Conservatório Brasileiro de Música e, posteriormente, na Escola de Música da UFRJ.

Qual o motivo desse volteio no tempo? A criação da disciplina Rítmica Dalcroze no IVL constitui um marco histórico nos currículos de música - até então, ela não era empregada na formação de músicos adultos, apenas utilizada como um componente na formação musical infantil.

É interessante lembrar que, enquanto o país vivia momento de dolorosa repressão e violência, o IVL inovava na formação musical de seus alunos, buscando novas metodologias de ensino, o que se diferenciava de outras instituições voltadas para o ensino da música. A realidade política do país contrastava com a abertura curricular da instituição musical.

O corpo docente era constituído de profissionais qualificados e com visão inovadora para a formação do músico, o que possibilitava trilhar caminhos ainda não vivenciados. A música podia estar ligada ao movimento corporal, a criação musical era pensada a partir de caminhos de vanguarda e a produção da música contemporânea internacional ficava acessível aos alunos.

Como já mencionado, trabalhamos, Luiz Fernando e eu, no IVL, nos anos de 1969 e 1970, com a Rítmica Dalcroze. Luiz Fernando se encarregou também da Percepção Musical e eu da Didática de Iniciação Musical e da Iniciação Musical Infantil, pelo curto período de um semestre. As aulas eram muitas e tomavam a semana, sendo o IVL nossa única fonte de renda. Sem o recebimento dos salários, fomos obrigados a nos afastar em dezembro de 1970 e buscar novos caminhos profissionais. Viemos a receber os atrasados somente no desenrolar de 1971.

Ficaram boas lembranças, a certeza de termos participado de um projeto importante de formação de músicos e alguns amigos, que infelizmente vejo pouco, mas que se mantêm no meu registro afetivo.

# O Instituto Villa-Lobos me trouxe boas lembranças



**Estela Caldi**

A lembrança à qual sou grata todos os dias: aprendi, dando aula, que os alunos foram o meu melhor espelho. O trabalho na escola me fez tomar consciência das minhas próprias dificuldades, facilidades e, talvez, algum talento. Aprimorou a minha descoberta do outro, me descobrindo ao mesmo tempo. Obrigada a todos eles por me inspirarem na tentativa de melhorar todos os dias.

A lembrança mais bonita: a de amizade e companheirismo na figura de Rick Ventura, professor de violão, chefe de departamento durante muitos anos, sempre disposto a ajudar tanto professores quanto alunos, o maior “resolvedor” de pepinos que jamais conheci.

A lembrança divertida: festejei o final do meu mestrado cantando tangos na sala Villa-Lobos. E Helder Parente dançou um tango com uma aluna, fazendo o maior sucesso.

A lembrança que mais me emocionou: foi ouvir, em um recital de piano a quatro mãos, dois dos meus alunos tocando, como gente grande, a *Sagração da Primavera* de Stravinski. Me refiro a Vítor Gonçalves e Gabriel Geszti.

# Minha carreira na UNIRIO



**Marilia Pinto de Almeida**

Em 1974, ingressei na carreira de magistério superior em música na Unirio, onde lecionei as seguintes disciplinas: Oficina de Música e Oficina de Artes Integradas, para o curso de Licenciatura em Música; Teclado Básico, Percepção Musical, Música de Câmara e Música e Ritmo para os cursos de Teatro. Tornei-me responsável pelas disciplinas de Música e Ritmo, durante 12 anos, no curso de teatro, organizando seus conteúdos em conceitos, para atuação dos alunos em montagens cênicas. Fui professora até 1994, e também Diretora do Instituto Villa-Lobos e Chefe dos Departamentos de Música do Centro de Letras e Artes e Diretora do Departamento de Assuntos Comunitários da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da UNIRiO.

Criei, junto com a Professora Vania Granja, especialista em Artes Plásticas, os Projetos Integrados que atendiam às expectativas quanto ao ensino da “Arte na Educação”, participando ativamente do “Movimento de Arte-Educação”, que se manteve vivo nos anos de 1980 a 1984, tendo apresentado um trabalho de montagem com os alunos da disciplina de Música e Ritmo, no “I Encontro Latino-Americano de Educação Através da Arte”. Destaco, aqui, o grande trabalho desencadeado pela Professora Vania Granja, que ao longo de sua história acadêmica pode trabalhar em um projeto comum, de grande interesse e relevância para os cursos de Música do IVL.

No ano de 1980, criei o Projeto Experimental de Educação Artística, que iniciou seus trabalhos com os alunos do IVL estagiando na Escola Paula Brito, na Rocinha. Na segunda fase, o projeto incluiu a Escola Municipal Nova Holanda, na favela de mesmo nome. Na ocasião, criticaram-me, dizendo que eu estava “favelizando a Universidade”. Mas, mesmo assim, continuei. A realização do trabalho educativo em uma favela encaminhou-nos ao desconhecido, ao qual só se tem acesso quando se leciona em uma escola ali localizada, por meio de um trabalho social ou, ainda, por idealismo.

Quero destacar o apoio e a participação dos professores Edir Gandra, Silvio Merhy, Regina Márcia, Helio Sena, Armida Teixeira, Vania Granja, Ivair Coelho Lisboa, Luiz Ricardo Ventura, Moema Renart de Brito, Ermelinda Azevedo Paz e Roberto Gnattali.

Nós, professores dessa época, concordávamos que a Universidade precisava de um eixo filosófico para nortear as pesquisas, a extensão e a formação no curso de Licenciatura em Música. Era preciso definir os rumos dessa formação. Nunca chegamos a formar uma comissão e/ou grupos de estudo para que isso pudesse acontecer. A filosofia ficou somente implícita nesses projetos, nos trabalhos que fazíamos individualmente e na representação em congressos, seminários, jornadas, workshops e outros. A nossa vontade de ver a Universidade crescer, ser forte e representativa no âmbito da política educacional, era o que nos fazia acreditar que esses projetos poderiam cruzar os seus muros, a Universidade progredir e dizer a que veio, frente à sociedade.

# Começo do Bacharelado em Canto



**Eliane Sampaio**

Eu estava dando uma aula, em minha residência, quando recebi um telefonema de uma pessoa que se identificou como Stella Valcacer. Isto foi no ano 1978. Disse-me que falava em nome do Sr. Guilherme Figueiredo, o qual mandava me perguntar se eu tinha interesse, na qualidade de professora de canto, de fazer parte da escola de música de uma nova universidade que estava se formando. Fiquei interessadíssima. Respondi afirmativamente e ela me retrucou que deveria esperar por um novo contato. Esperei muito, e quando já estava sem esperança, eis que a Sr<sup>a</sup> Stella Valcacer me chama de novo. Creio que já se passara um ano, ou pouco mais, quando fui convocada para ir ao escritório do Sr. Guilherme Figueiredo, que ficava na Av. Presidente Vargas. O convite foi feito também ao tenor Eduardo Álvares, que compareceu a este encontro, mas que veio, mais tarde, a declinar do convite por ter compromissos na Europa. Estávamos em plena ditadura. Eu fazia parte do quadro de recitalistas da Rádio MEC, que estava sob intervenção militar. O diretor era um coronel, e pelos corredores transitavam majores, capitães, tenentes. Todo o quadro de artistas, escritores, programadores, técnicos era suspeito, éramos todos subversivos pelo simples fato de sermos artistas, intelectuais etc. Eu não via a hora de cair fora! Ainda mais para exercer uma atividade para a qual me sentia plenamente preparada. Iria conviver com outros professores, muitos dos quais conhecia dos cursos da Pro Arte. Fui novamente ao escritório do Prof. Guilherme e ele me disse que a minha função na Escola da UNIRIO seria a de formar um núcleo de ópera, pois lá já havia duas professoras de canto originárias do antigo Conservatório de Canto Orfeônico: as professoras Maria Silvia Pinto e Nilze Araujo. Mandou-me, então, conversar com a Prof<sup>a</sup> Salomea Gandelman, que era a diretora e a responsável pela estruturação da escola. Comecei a trabalhar, me foi designada uma sala, se é que aquele espaço poderia ser chamado de sala. Entrava-se pela janela onde colocaram alguns degraus por fora, para subir e outros por dentro, para descer. Na parede, ao fundo, havia uma janela que dava para um pátio, janela esta que permanecia fechada e, mesmo assim, os professores que davam aula nas salas que se comunicavam com este pátio vinham me pedir para cantar mais baixinho porque estava atrapalhando aulas deles. O piano era velhíssimo mas, mesmo assim, eu estava contentíssima. Foi feita uma prova que selecionou alunos que se tornaram excelentes cantores e

professores: Reginaldo Pinheiro, tenor, que após vencer concursos no Brasil, estrear em ópera no Teatro Municipal, foi para a Alemanha com bolsa de estudos, onde se tornou conhecido cantor de concertos, ficando em 2º lugar no concurso Rainha da Bélgica, além de ganhar o 1º prêmio como intérprete do *lied* alemão, o 1º prêmio no Concurso Sertorgenborsh, na Holanda, os primeiros lugares nos concursos internacionais de Barcelona e Maria Todd, em Portugal, afora isso, é catedrático de canto na Musikhochschule de Freiburg; Viviane Farias, também vencedora de concursos nacionais tendo estreado, aos 19 anos, no Municipal, cantando o *Amor*, na ópera Orfeo de Gluck, *Musetta*, em *La Bohème*, foi solista com orquestra sob a regência do Maestro Morelenbaum, mora na Alemanha e é, hoje em dia, festejada *pop star*; Denise Jeanrenaud, que também foi para a Alemanha e por lá ficou, na ópera de Nuremberg; Paulo Sampaio de Medeiros que canta até hoje na ópera de Saint Gallen; Amarú Soren que tornou-se *Kapellmeister*; a contralto Karina Kubermann, originária da Lapônia, que passou na prova para o coro da ópera de Viena. Estes alunos formaram o primeiro Núcleo de Ópera, tendo encenado *Bastien et Bastienne*, de Mozart; *Dido e Eneas*, de Purcell; quadros da *Nozzedi Fígaro*, da *Flauta Mágica* e da *Lucia de Lamermoor*; a *Cantata do Café*, de Bach, encenada, com tradução para o português de autoria do Prof. Guilherme Figueiredo. Participação como solistas na *Missa em dó M* de Beethoven, com regência de David Machado; em concertos na Sala Cecília Meireles e no MAM. A Escola foi transferida para o atual campus, formando com a Escola de Teatro e a Escola de Letras o CLA. Quando viemos ocupar este espaço, fui requisitada para rever e reformular o programa do bacharelato de canto, momento em que introduzi a cadeira de fisiologia da voz, técnica de Alexander. Afora isso, consegui que os alunos do curso de canto fizessem expressão corporal com os alunos de teatro; junto ao Instituto Goethe, consegui que professores nativos ministrassem aulas de alemão na Escola; consegui ainda que os alunos de canto pudessem freqüentar as aulas de língua italiana, lá na Casa d'Itália; mas não consegui o mesmo em relação à Aliança Francesa. Fui professora convidada da *Musikhochschule* de Karlsruhe e estabeleci um intercâmbio entre as duas escolas, já que a reitora da *Musikhochschule* de Karlsruhe era originária da Pro Arte do Rio, amiga da Salomea e minha. Com este intercâmbio, vieram vários professores daquela escola ministrar aulas no IVL e alunos nossos viajaram para receber aulas na escola alemã.

# Como conheci o IVL



**Edir Gandra\***

**“Tudo tem seu dono. Nós não somos donos de nada. Mas o que recebemos, temos que passar adiante”.**

*(Vovó Maria Joanna – dona do Jongo da Serrinha Madureira – Rio de Janeiro)*

Comecei meus estudos de piano aos 5 anos de idade, a meu pedido, com a Prof<sup>a</sup>. Sonia Flessati, em Ribeirão Preto – SP. Mais tarde, passei a estudar no Conservatório Musical de Ribeirão Preto, sendo Diretora a Prof<sup>a</sup>. Diva Tarlá de Carvalho – que foi minha Professora de Piano, assim como a Prof<sup>a</sup>. Zilda De Marchi Foresti nos últimos anos do curso. A Instituição era supervisionada por São Paulo, onde concluí o curso de Bacharelado em Piano, devidamente registrado no MEC.

Anos depois, quando me mudei para o Rio de Janeiro, prestei concursos e trabalhei como professora do Estado, onde também dirigi as Escolas Santos Anjos e George Pfisterer no Leblon, e como Professora de Educação Musical do Município do Rio de Janeiro.

Estava estudando para prestar concurso em outra área, quando passei pela porta do IVL localizado na Praia do Flamengo, local em que encontrei uma amiga (aluna da Escola), que estava conversando com o Diretor da Instituição, o Prof. Americo Cardoso Campos.

Fui convidada a entrar e conhecer o Estabelecimento e, por sugestão dele, e avaliando que seria uma excelente forma de reciclagem e de aprimoramento para minhas aulas, ingressei no Curso de Licenciatura em Música, que concluí em 1978, abandonando a ideia de mudar de área.

Em 1/6/1979, fui admitida em regime de CLT, para lecionar no IVL como Professora da disciplina Música e Ritmo, que a Escola oferecia para os Cursos de Teatro. Música e Teatro funcionavam no mesmo prédio e faziam parte da FEFIEG (Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara), depois FEFIERJ (Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro).

\* Diretora do Instituto Villa-Lobos entre 1992 e 1995 e Decana do Centro de Letras e Artes da UNIRIO entre 1996 e 2000.–

Anteriormente, fui contratada em caráter temporário. Também lecionei nessa época, durante um semestre, a disciplina Teclado Básico.

Sáímos da Praia do Flamengo e passamos à Avenida Pasteur número 296, onde hoje funciona a reitoria.

Já na gestão da Prof<sup>a</sup>. Salomea Gandelman, sendo Decano o Professor da Escola de Teatro, Pernambuco de Oliveira, foi realizada uma grande reforma nos espaços onde está alocado o CLA, onde até hoje funcionam o Instituto Villa-Lobos (IVL) e a Escola de Teatro.

Com a aposentadoria da Prof<sup>a</sup>. Maria Sylvia Pinto, comecei a lecionar a disciplina Folclore Musical Brasileiro, tendo me especializado por incentivo dela, continuando a ministrar a de Música e Ritmo (mais tarde nomeada Música e Ritmo Cênico) para os Cursos de Teatro.

Como Professora de FMB (com base na área de Etnomusicologia) tive a oportunidade de apresentar em sala de aula e no IVL, Mestres de Grupos Folclóricos, contando histórias de vida e o fazer de suas performances. Por ex: Folia de Reis, Jongo, Boi Bumbá e outros.

Também investimos em representantes da diáspora africana, como os responsáveis pelos rituais, apresentando melodias, ritmos próprios e seus significados.

Em 1980, na ocasião em que funcionou o Curso de Licenciatura Curta em Educação Artística, através de um convênio com o Município do Rio de Janeiro, participei de um projeto de Educação Artística de 1.<sup>a</sup> a 4.<sup>a</sup> Séries na Escola Paula Brito (Piloto) na Rocinha, junto com a Prof<sup>a</sup>. Marília Pinto de Almeida, que exerceu a coordenação geral desse projeto e também o prosseguimento da segunda fase do mesmo, na Escola Nova Holanda, da qual não participei.

Em 1989, também em Convênio com a Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte, elaboramos e colocamos em prática no IVL, a Prof<sup>a</sup>. Marília Pinto de Almeida e eu, o Projeto Tradição Popular, apresentando Grupos Folclóricos no IVL/CLA, como: Folia de Reis Estrela Dalva do Oriente da Penha; Folia de Reis Mangedoura da Mangueira; Encontro de Folias; Grupo Cigano; Grupo de Danças Gaúchas e outros, convidando Escolas e Instituições vizinhas para assistir.

Em 1990 fui designada Chefe do Departamento de Educação Musical (DEM), no qual já exercera anteriormente a função de Sub-Chefe. Foi uma ótima experiência pela convivência maior com os colegas e a possibilidade de conhecer melhor as atividades do DEM e do IVL, além das próprias disciplinas.

Em 13/7/1992 assumi a Direção do IVL, continuando também a ministrar as aulas de Folclore Musical Brasileiro no Instituto.

Em 13/8/1992 – registrado em Ata de reunião do Colegiado do IVL – comuniquei a implantação do Curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, sendo os objetivos de minha gestão o oferecimento de cursos de pós-graduação *stricto* e *lato sensu*, além da ampliação dos Cursos de Extensão, o que foi realizado conforme Atas e Resoluções.

Com incentivo, supervisão e colaboração do Professor José Maria Neves, foi elaborado o Projeto de Mestrado em Música Brasileira, em uma Comissão, com a participação do próprio, da Prof<sup>a</sup>. Salomea Gandelman, da Professora Carole Gubernikoff e minha. Nessa primeira fase, meu nome constava como Professora, por ser pós-graduada em Etnomusicologia, uma das áreas do Curso.

Em 5/12/1992 foi aprovado o Projeto do Curso de Pós-Graduação *stricto sensu* em Música Brasileira do IVL/CLA pelos Conselhos Superiores da UNIRIO – Resolução no. 1033 de 23/12/92. Nessa ocasião, o Decano do CLA era o Prof. Luiz Paulo Sampaio.

Foi implantada a Coordenação de Pós-Graduação, cujos membros eram: Prof. José Maria Neves, Prof<sup>a</sup>. Salomea Gandelman e Prof<sup>a</sup>. Carole Gubernikoff. O relatório para reconhecimento do Curso, aprovado pelo MEC, foi feito pela Prof<sup>a</sup>. Carole Gubernikoff, tempos depois.

Em abril de 1993 comuniquei, na 3.<sup>a</sup> Jornada Nacional de Pesquisa em Música na UFRGS, a implantação do Mestrado em Música Brasileira do IVL. Em setembro do mesmo ano fiz o mesmo no II Simpósio Brasileiro de Música na UFBA.

Em 1992, por intervenção da Prof<sup>a</sup>. Salomea Gandelman, o Prof. Leonardo Sá foi cedido pela UFF (Universidade Federal Fluminense); ministrou o Curso de Extensão Música e Linguagem e também deu Assessoria Técnica na disciplina Harmonia.

Foi ampliado o Curso de Extensão – TEPEM (Percepção Musical), implantado pela Prof<sup>a</sup>. Ermelinda Azevedo Paz e ministrado por ela. A ampliação aconteceu graças ao Convênio com a Escola de Música Pró-Arte, que possibilitou a participação de vários professores alheios aos quadros, com a Coordenação e Supervisão de docentes do IVL.

Nessa gestão foram oferecidos inúmeros Cursos de Extensão, sendo importante registrar o Curso de Música Modal, ministrado pelo Prof. Helio Sena. Destaco também os Cursos Cultos e Religiões Afro-Brasileiros – Resistência Cultural e A Música e a Dança nos Rituais Afro-Brasileiros, coordenados por mim. Ainda, Ritmos Brasileiros e Reis do Congo.

O Doutorado em Música foi aprovado pelos Conselhos Superiores da UNIRIO em 10/6/97 – Resolução 1825, estando eu, nessa época, como Decana do CLA.

Para concretizar esses objetivos, foi necessário ampliar o quadro de Professores do IVL, que em 1992 era de quarenta (40), passando para cinquenta (50) na época em que encerrei as minhas atividades no CLA, entre novas vagas e as de Professores aposentados.

Incentivamos o oferecimento do estudo e conhecimento de várias áreas da Música, além da chamada Erudita (Clássica), eletro-acústica, MPB (Música Popular Brasileira), folclórica (cultura popular) etc.

Foi instalada uma Comissão para elaborar o Projeto do Curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira, que foi aprovado na gestão posterior à minha, da Prof<sup>a</sup>. Nereida Rangel.

Por iniciativa dos Professores, foram convidados para palestras, apresentações e Workshops, vários artistas e compositores da MPB, como por ex: Sergio Ricardo (pelo Prof. Helio Sena); Pedro Luiz e a Parede (pelo Prof. Jarbas Cavendish).

O Grupo Jongo da Serrinha, com o Mestre Darcy Monteiro, filho da Vovó Maria Joana – “dona” deste grupo – atuou durante o lançamento do livro *Jongo da Serrinha, do Ferreiro aos Palcos*, de minha autoria. Nessa ocasião foram servidas comidas típicas.

Destacamos a aquisição de um Cravo para as aulas da disciplina Cravo Complementar e também o oferecimento da disciplina referente à Música eletroacústica.

Foi criada a Orquestra de Câmara do Instituto Villa-Lobos, tendo como regente o Prof. e Maestro Ernani Aguiar.

Procuramos saber a situação de cada aluno que estava prestes a ser jubilado. Conversamos com eles e elaboramos um planejamento de horários, para que frequentassem as disciplinas que faltavam, com a colaboração dos professores em relação às disciplinas ministradas. Todos conseguiram se formar em tempo hábil.

Estabelecemos a pré-matrícula, para melhor planejamento do oferecimento de todas as disciplinas e número de turmas necessárias à demanda dos alunos.

Durante essa gestão, foram realizados vários eventos como Congressos, Seminários, Simpósios, Encontros: Congresso da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música); Seminário sobre “modinha” e de Educação Musical em conjunto com a Escola de Música Pró-Arte; I Simpósio de Música Antiga e Ateliê de Música Antiga Franco-Brasileiro - coordenados por mim e a Prof<sup>a</sup>. Rosana Lanzelotte – Mesas, Workshops etc, com a participação de cravistas franceses e brasileiros. Também foi realizado o I Encontro de Folclore da UNIRIO, coordenado por mim – realizado durante uma semana com mesas, apresentação de grupos folclóricos, feira de artesanato e outras atividades referentes à Cultura Popular. Participaram vários integrantes de cidades do Estado do Rio de Janeiro.

### **Obras e reformas**

Ouvimos as demandas e necessidades mais urgentes dos Professores e também as que percebemos ser preciso realizar:

- Prédio da Sala Alberto Nepomuceno e aulas de Instrumento e Canto: conserto do telhado; reforma da sala de aula de Canto; reforma da sala que passou a ser chamada “Chiquinha Gonzaga”, com palco, tratamento acústico e onde foi alocado um Cravo; tratamento acústico em todas as salas; reforma e afinação periódica de todos os pianos; instalação de ventiladores de teto; manutenção geral.

- Prédio das aulas teóricas, gabinete da Direção e Administração do IVL: conserto do telhado; reforma da sala que passou a ser chamada “Guerra Peixe”, com palco e tratamento acústico; conserto e manutenção dos aparelhos de som; reforma e adaptação acústica para aulas de música eletroacústica;

instalação de ventiladores de teto; manutenção e afinação periódica de todos os pianos.

- Sala Villa-Lobos: reforma, tratamento acústico e palco, aquisição de cadeiras mais adequadas, reforma e afinação periódica dos pianos.

- Concerto e manutenção de espaços que se fizeram necessários.

### **Agradecimentos:**

Nossos objetivos, atividades e realizações não ocorrem de forma solitária. São frutos da colaboração, capacidade, solicitações, ideias e incentivo das pessoas que nos cercam, além da formação pessoal e profissional, bagagem que trazemos sempre conosco.

Agradeço aos meus Professores, Colegas, Alunos e Funcionários, pelo que pudemos realizar.

### **Agradeço aos meus superiores:**

Decano Prof. Dr. Luiz Paulo Sampaio, pelo apoio e incentivo de sempre; aos Pró-Reitores; ao Reitor Prof. Dr. Sergio Luiz Magarão, pelo apoio e vontade política em relação ao crescimento e progresso do IVL/CLA, recebendo os parabéns do Ministro da Educação pela Escola de Música da UNIRIO; e ao Prof. Dr. Hans Jurgen Fernando Dohmann (*in memoriam*).

Assim, cada um de nós construiu, com dedicação e profissionalismo, desde a sua fundação, o Instituto Villa-Lobos – IVL. E continua a ser construída por outros essa Instituição que é modelo de excelência musical.

# Algumas lembranças dos meus primeiros cinco anos de trabalho no IVL



**Salomea Gandelman**

Em fins de março ou abril de 1981, Prof. Guilherme Figueiredo, reitor da então chamada Universidade do Rio de Janeiro, me convidou para uma entrevista a fim de me conhecer, procurar saber quem era eu, quem era aquela pessoa a quem ele estava sondando e, sobre a qual, tinha apenas informações profissionais objetivas. Depois de aprovada na entrevista, no final de abril fui informada que no dia 04 de maio eu teria um encontro com os professores do IVL, então funcionando nos prédios 296 da Avenida Pasteur, ocasião em que assinei meu contrato de auxiliar de ensino, com a dupla atribuição de coordenadora do curso e professora de piano. E foi o Sr. Benedito - que em futuro próximo viria a ser o chefe da Secretaria Escolar do Centro, onde trabalhava nossa querida Creseli - quem me apresentou o contrato que assinei. Passados 36 anos desde então, já não consigo lembrar quais os professores estavam presentes nesse primeiro momento, ainda mais que não os conhecia.

Ao chegar para o meu primeiro dia de trabalho, apenas o encarregado dos edifícios que estava no local me acompanhou até a que seria a minha mesa de trabalho, que encontrei completamente vazia, sem sequer um lápis. Sentei-me e fiquei esperando o desenrolar dos acontecimentos. Às 15 horas chegou a secretária do curso e dos departamentos, D. Mercedes, funcionária na parte da manhã no MEC, ainda sediado no Rio de Janeiro. Apresentou-se e me informou que traria memorandos e processos para eu despachar e assinar. O funcionamento dos Seminários de Música Pró-Arte, de onde eu vinha, era totalmente desburocratizado, de modo que tive que aprender o que era memorando e processo e, mais complicado ainda, o que escrever em um e em outro. Depois de conhecer os chefes de departamento que, na ocasião, eram, salvo engano, os Professores Silvio Mehry, José Maria Neves e Marília Pinto de Almeida, combinamos que teríamos reuniões semanais e cada departamento, por seu turno, pelo menos uma vez por mês. Durante nossa permanência no nº 296, lembro-me que tivemos, entre outros, um problema funcional e pedagógico importante e outro relativo ao planejamento dos novos espaços para onde nos mudaríamos. O primeiro dizia respeito ao vestibular: os alunos destinados ao bacharelado deveriam fazer a prova de teoria, ditado e solfejo, da qual, no entanto, os da licenciatura estavam dispensados, o que trazia muitas dificuldades para o funcionamento da disciplina. Não sem objeções, foi acertado que todos,

indistintamente, fariam a mesma prova. A segunda questão envolvia acertado que todos, indistintamente, fariam a mesma prova. A segunda questão envolvia o planejamento das salas do prédio dos fundos do 296, para onde nos mudaríamos. Tivemos que considerar a intensidade e o grau de propagação dos instrumentos usados, o número de alunos nas diferentes disciplinas e a necessidade de silêncio para as disciplinas teóricas. Assim, trompa, canto, clarineta (na ocasião não tínhamos os tímpanos, a bateria e outras percussões), piano e violão ficavam longe uns dos outros, assim como percepção, harmonia e composição localizavam-se em andar exclusivo, silencioso. Os Professores Luiz Ricardo Ventura, Antonio Guerreiro e Roberto Gnattali participaram muito ativamente desse planejamento.

Impulsionado pelo professor Lehninger, de violino, desenvolveu-se o Curso para Instrumentistas, originado no Projeto Espiral, criado pelo Instituto Nacional da Música quando Marlos Nobre era o seu diretor. Lehninger viajava pelo norte e nordeste do Brasil onde selecionava jovens violinistas, violistas e violoncelistas talentosos e os trazia para estudar na UNIRIO. Professor Guilherme não só apoiou o projeto como procurou o apoio de empresas que pudessem ajudar no sustento desses alunos; tomavam eles suas refeições no restaurante que funcionava onde é hoje a Sala Villa-Lobos, dormiam em quartos de pensão providenciados pela Reitoria, e estudavam na escola, com instrumentos emprestados pelo INM, além de fazer uma série de disciplinas previstas para o Curso. Bem agradável de ser lembrado, o chá das 17 horas, em um intervalo entre as aulas, era o momento em que os professores se encontravam na copa do prédio e conversavam um pouco, tempo de que nós, professores tanto precisamos e apreciamos. Quando nos mudamos para o nº 296, com a colaboração do Professor Rui Wanderley, criamos as aulas de Apreciação Musical, que se realizavam às segundas-feiras no final da tarde, destinadas a todos os alunos, para as quais eram contados créditos. Professor Wanderley escolhia o repertório para cada aula, fazendo comentários musicais e históricos muito interessantes. Eu mesma gostava de ouvir as suas aulas.

A Apreciação teve continuidade na forma dos Concertos das segundas-feiras às 18h30min, horário durante o qual não era oferecida nenhuma disciplina e tampouco eram emprestadas salas para estudo, de modo que todos os alunos pudessem estar presentes aos concertos. Conselho Britânico, Instituto de Cultura Italiano, Instituto Goethe e Consulado Americano foram algumas instituições que nos procuraram para apresentar seus artistas de passagem pelo Rio. Pena que não cuidamos da organização de um arquivo com os programas então realizados.

Já no prédio 436 tive como secretária minha amiga de ginásio no Instituto La Fayette, Beatriz Fagá, transferida pelo reitor, Professor Guilherme Figueiredo, do setor de guarda das roupas do Teatro Municipal para o IVL. Pessoa efficientíssima, tinha um modo muito particular de escrever textos longos – à época ainda não havia o computador –, redigia cada parágrafo a lápis, em uma tira de papel almaço, fazendo as correções na tira em que ocorrera o erro e, depois, montava o texto. Infelizmente teve uma morte súbita, quando se preparava pra vir para o trabalho. Em sua homenagem demos o seu nome, Beatriz Fagá, às salas da secretaria. Infelizmente, não sei por que, a placa com seu nome foi retirada e, ao que parece, desapareceu. O mesmo destino teve a placa com o nome do Maestro Benoni, um mestre de banda militar aposentado que,

também por intermédio do Prof. Guilherme Figueiredo, trouxe para o IVL a banda que regia, à qual se juntaram alguns instrumentistas da nossa escola e de outras proveniências. Foi ainda o Maestro Benoni quem trouxe para o IVL um técnico em reparos e manutenção de instrumentos de sopro que durante muito tempo cuidou dos instrumentos dos integrantes da banda. Na última sala do corredor do bloco II, onde já esteve instalado o laboratório de música eletroacústica em que funcionavam as aulas da Prof. Vania Dantas Leite, foi colocada uma placa com seu nome, cujo destino também ignoro.

Lembro-me que, à época, a carreira de professor, pelo menos em nossa universidade, ainda não estava organizada e, por isso, os professores permaneciam como auxiliares de ensino por tempo indeterminado; foi assim que, com a colaboração do Professor José Maria, criei um excelente curso de especialização, do qual praticamente todo o corpo docente participou, e que teve entre os professores colaboradores nomes memoráveis como Hans Joachim Koellreutter e Fayga Ostrower. Nossos professores puderam, então, dar o primeiro passo nas suas progressões funcionais.

Cabe registrar o empenho do Professor Guilherme em formar o bacharelado do IVL, embora suspeite que esse não fosse o projeto da licenciatura; com sua intervenção, recebemos a Professora Eliane Sampaio, vinda do madrigal da Rádio MEC e, com seu apoio, recebemos a Professora Estela Caldi. À época, o ingresso dos professores não se dava por concurso, mas por estudo do currículo do futuro ingressante. Assim também incorporamos o Prof. Justi ao nosso quadro docente.

O Professor Guilherme Figueiredo sempre prestigiou as atividades de nossa escola, comparecendo a todos os eventos para os quais era convidado, sobretudo os de encerramento de semestre, nos quais regularmente participava com sucesso o coral dos alunos do IVL, sob regência do Prof. Ruy Wanderley.

Creio que tenha sido em 1982 que o diretor de Pesquisa, Dr. Edson Teixeira (até então a Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa não havia sido criada) me procurou propondo que elaborasse um projeto para a Finep. Com a ajuda do Prof. José Maria e do secretário administrativo do Centro de Letras e Artes, Sr. Roberto Teixeira, internamo-nos na minha sala e fizemos um ambicioso projeto de criação de uma oficina escola para formar técnicos para manutenção e reparos de instrumentos de sopro, cordas e piano, que poderia atender o IVL e escolas de cidades do Estado do Rio, cabendo à UNIRIO a contrapartida da construção de três salas destinadas ao funcionamento destas oficinas, salas que foram localizadas ao lado da Sala Villa-Lobos. É bom lembrar que à época da criação do projeto, cada Centro tinha uma infraestrutura própria, com três secretários e um administrador de edifícios. Para nossa surpresa, o projeto foi aprovado e ganhamos uma pequena fortuna. A essa altura, porém, já havia ocorrido uma reestruturação de todos os centros e a administração foi centralizada. Embora então eu já fosse decana, não poderia ordenar despesas e tomar outras providências que fossem necessárias. Diante dos entraves, pelo menos para mim, intransponíveis, deixei a chefia do projeto, que passou para as mãos de outro professor e, lamentavelmente, o dinheiro acabou sendo devolvido. Felizmente a Finep não fechou as portas para a UNIRIO e em ocasiões posteriores atendeu às nossas demandas.

Meu relato não pretendeu dar conta do mundo de acontecimentos que, necessariamente, ocorreram na vida de um organismo tão vivo e dinâmico como uma escola. Limitei-me ao período entre o meu ingresso na UNIRIO até aproximadamente 1984, quando já era decana, narrando apenas alguns poucos eventos como me vieram à lembrança e, para os quais, muitas vezes, me faltaram datas precisas e os nomes completos.

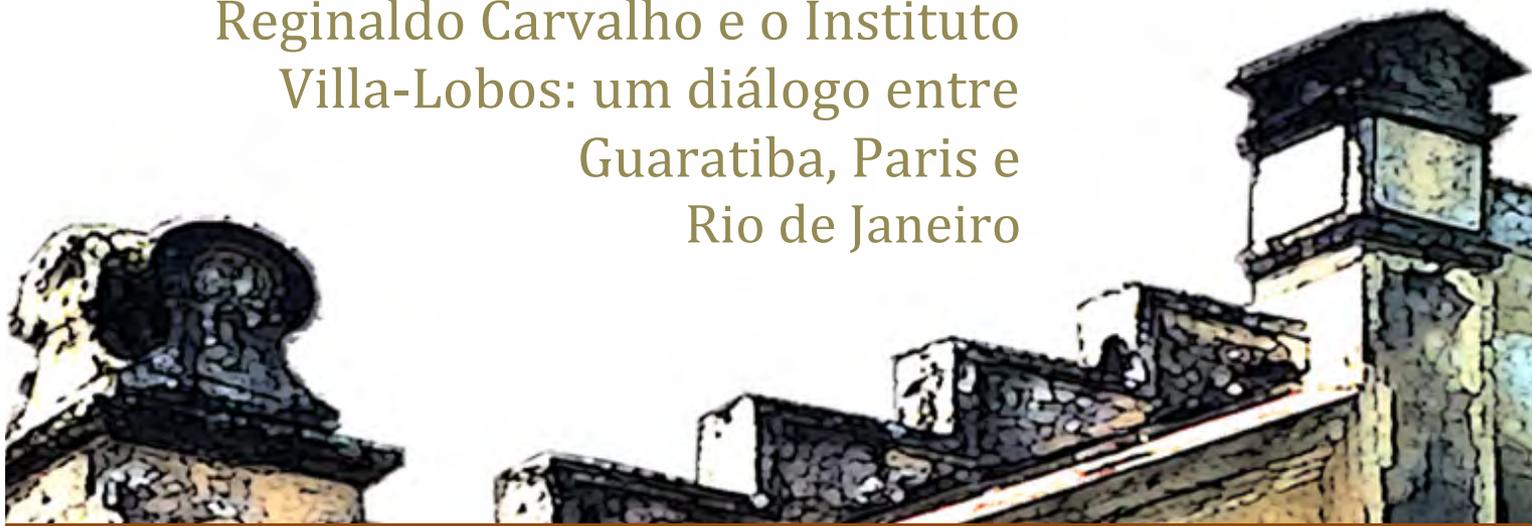
Rio, 21 de setembro de 2017

Salomea Gandelman

# Estudios



# Reginaldo Carvalho e o Instituto Villa-Lobos: um diálogo entre Guaratiba, Paris e Rio de Janeiro



Vladimir A. P. Silva\*

**Resumo:** O principal objetivo deste estudo é apresentar um recorte da trajetória pessoal e profissional do compositor Reginaldo Carvalho (Guarabira - PB, 1932 - João Pessoa - PB, 2013). A investigação, parte de um projeto mais amplo que culminará com a publicação da biografia do referido músico, está dividida nos seguintes períodos: 1932 - 1950 (Nordeste), 1950-1952 (Rio de Janeiro - RJ), 1953 - 1956 (França, Paris), 1956 -1960 (Rio de Janeiro - RJ), 1960 - 1964 (Brasília - DF), 1964 - 1965 (França, Paris) e 1966 - 1971 (Rio de Janeiro - RJ). A análise deste último período revela que suas ações foram relevantes no Instituto Villa-Lobos, contribuindo para a fundação e o estabelecimento da instituição, mostrando que o seu legado atravessa o tempo, ratificando a necessidade de um estudo mais aprofundado em torno dos conceitos de utopia, transgressão e resistência, que podemos vislumbrar na obra e nos gestos do compositor.

**Palavras-chave:** Reginaldo Carvalho, Instituto Villa-Lobos, UNI-RIO.

**Abstract:** The main objective of this study is to present a review of the personal and professional career of the composer Reginaldo Carvalho (Guarabira - PB, 1932 - João Pessoa - PB, 2013). The research, part of a larger project that will culminate in the publication of his biography, is divided into the following periods: 1932 - 1950 (Northeast), 1950 - 1952 (Rio de Janeiro - RJ), 1953 - 1956 (France, Paris), 1956 - 1960 (Rio de Janeiro - RJ), 1960 -1964 (Brasília - DF), 1964 - 1965 (France, Paris) and 1966 - 1971 (Rio de Janeiro - RJ). The analysis of this last period reveals that his actions were relevant in the Villa-Lobos Institute, contributing to the foundation and establishment of the institution, showing that his legacy goes through time, ratifying the need for a more in-depth study around the concepts of utopia, transgression and resistance, which we can glimpse in the work and gestures of the composer.

**Keywords:** Reginaldo Carvalho, Villa-Lobos Institute, UNI-RIO.

---

\*Vladimir Silva, tenor e regente, é doutor em Música (Regência) pela *Louisiana State University* (EUA). Já regeu vários grupos vocais/ instrumentais, atuando como regente e solista na Argentina, França, Itália, Áustria, Alemanha e Estados Unidos. Tem colaborado com universidades e participado de festivais e eventos artísticos e culturais no Brasil, na Europa e na América do Norte. Como professor convidado, lecionou nos Festivais de Música de Goiânia - GO (2007, 2016), Londrina - PR (2009 e 2010) e nos Painéis FUNARTE de Regência Coral (2008 a 2015). Seus artigos estão publicados nas revistas *Educação e Compromisso*, *Choral Journal*, *Per Musi*, *Musica Hodie*, *ICTUS* e *Opus*. Em maio deste ano, estreou a *Missa de Alcaçus*, de Danilo Guanais, no *Carnegie Hall*, e em julho apresentou conferência sobre a obra do compositor Reginaldo Carvalho no *11<sup>th</sup> World Symposium on Choral Music*, em Barcelona. Atualmente, é professor da UFCG e Diretor Artístico do Festival Internacional de Música de Campina Grande.

## 1. Introdução

Foi com grande alegria que recebi do professor Sérgio Barrenechea a incumbência de escrever sobre o professor Reginaldo Carvalho (Guarabira - PB, 1932 - João Pessoa - PB, 2013). Confesso que, além de honrado, fiquei também um pouco apreensivo por conta da ocasião. Afinal, estamos falando da celebração dos cinquenta anos do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO, uma das maiores instituições universitárias do país, e da qual Reginaldo foi diretor - fundador.

Muito embora já o conhecesse de nome, tive o prazer de ser apresentado ao compositor Reginaldo Carvalho em Uberlândia, Minas Gerais, em 1988, durante a realização do Painel FUNARTE de Regência Coral. Nos reencontramos no início da década de noventa, quando estive em Teresina por conta da realização do concurso público que permitiu meu ingresso na Universidade Federal do Piauí. Passei a conviver mais próximo do maestro, no dia-a-dia do Departamento de Educação Artística, no Centro de Ciências da Educação, na UFPI. Sedimentamos nossa amizade gradualmente, conversando sobre tudo, banalidades e temas sérios, especialmente sobre a sua obra, que tem sido objeto de minhas pesquisas há quase duas décadas.

Atualmente, o Grupo de Pesquisa em Regência, Educação Musical e Canto (GREC - CNPq), que coordeno na Universidade Federal de Campina Grande, tem se voltado para o estudo dos compositores do Nordeste, mais particularmente a vida e a obra de Reginaldo Carvalho. Os resultados das nossas pesquisas têm sido apresentados e publicados em diferentes congressos e revistas especializadas, nacionais e internacionais. Além disso, o Coro de Câmara de Campina Grande, sob minha coordenação e também ligado à UFCG, tem se dedicado à interpretação de suas obras, apresentando-as em diversos concertos e eventos artístico-culturais no Brasil, Estados Unidos da América e Europa.

O principal objetivo deste trabalho é apresentar um recorte da trajetória pessoal e profissional do compositor Reginaldo Carvalho, sobretudo entre 1967 e 1971, época em que fundou e dirigiu o Instituto Villa-Lobos. A investigação, parte de um projeto mais amplo que culminará na publicação da biografia do referido músico, está dividida em várias seções. Na primeira, abordo sua vida no Nordeste entre 1932 e 1950. Na segunda, o foco é a vida na capital fluminense, entre 1950 e 1952, e seu contato com Heitor Villa-Lobos no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO). Depois, sua primeira estada em Paris, de 1953 a 1956, época das grandes revoluções intelectuais e do seu casamento com Liliane Penna. Na sequência, volto ao Rio de Janeiro para discutir a sua rotina entre 1956 e 1960. Já em Brasília, de 1960 a 1964, destaco suas ações junto à

Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal e, logo em seguida, entre 1964 e 1965, sua segunda temporada em Paris e trabalho com Pierre Schaeffer. Maior destaque é dado, entretanto, à sua terceira e última temporada no Rio de Janeiro e ao trabalho desenvolvido no Instituto Villa-Lobos até 1971. Nas considerações (quase) finais, reflito brevemente sobre o seu legado, que atravessa o tempo, ratificando a necessidade de um estudo mais aprofundado, e que será realizado posteriormente, em torno dos conceitos de utopia, transgressão e resistência, que podemos vislumbrar na obra e nos gestos do compositor.

Para a elaboração deste material, consultei diversos documentos, incluindo partituras, fotos, textos e livros. Além disso, recorri às várias entrevistas que fiz com o compositor e seus familiares, na busca por informações precisas e com o intuito de contribuir para a preservação da memória e da história da música brasileira<sup>1</sup>.

## **2. Nordeste: 1932-1950**

Reginaldo Vilar de Carvalho nasceu em Guarabira – PB no dia 27 de agosto de 1932. Foi o penúltimo dos sete filhos do casal José Clementino de Carvalho e Maria Villar de Carvalho. Cresceu ouvindo as cantigas dos trabalhadores do roçado e das lavadeiras nas beiras do rio, os aboios dos vaqueiros, os cânticos de igreja, as marchas lentas e os dobrados das bandas de música, em sua cidade natal. No início da juventude, foi cursar o ginásio no Colégio Seráfico Santo Antônio, no Convento de Ipuarana, na cidade de Lagoa Seca, brejo paraibano. Além de estudar línguas, matemática, filosofia, física e química, no internato recebeu as primeiras aulas de teoria, percepção musical, técnica vocal, violino e órgão, tendo participado do coral infantil, de vozes afins, e do coral de vozes mistas e infanto-juvenil. Reginaldo também descobriu sua aptidão para a composição neste mesmo período, conforme relata:

Outro dia, em plena aula de grego, cujo professor, um doutor alemão de óculos redondos, um homem enorme de alto, austero, peguei um papel de música e coloquei debaixo do livro de grego. De repente, levantei o livro, escondendo o papel, e comecei a escrever “Santo, Santo, Santo!” O professor, sempre implicando, foi se chegando para perto da minha carteira, todos os colegas olhando para mim sem entender nada, o professor se pôs ao meu lado, espiando o que eu estava fazendo sem prestar menor atenção à aula. Quando eu acabei, olhei assustado de lado, vi aquele homenzarrão que, de repente, parou de falar e pediu para ver o papel de música. Ele era músico também e dono duma bela voz de barítono. Olhou bem, devolveu, e só falou isso: “Estamos em aula de grego.” Foi daí em diante que eu senti que era um compositor de música. Entretanto, anteriormente, eu já me aventurava a escrevinhar algumas outras pequenas peças. (SILVA, 2015, p. 37).

---

<sup>1</sup> Meus agradecimentos especiais a Naire Villar, que tem sido grande parceira nesta caminhada, por me atender de forma muito atenciosa, sempre em prol da divulgação da obra do seu pai, o compositor Reginaldo Carvalho.

A rotina com os frades franciscanos só permitia que Reginaldo Carvalho visitasse a família nos períodos de férias, como mostra o bilhete enviado por Frei Tomás (Figura 1).

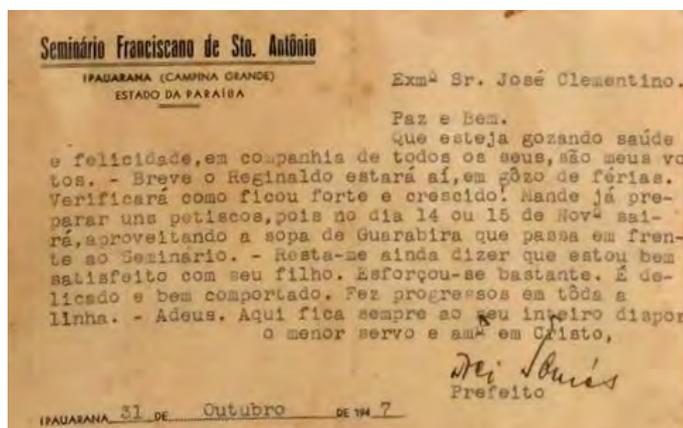


FIGURA 1. Recomendação para as férias. Fonte: Acervo pessoal do compositor.

As experiências musicais em Ipuarana foram determinantes para Reginaldo, que permaneceu por lá entre 1942 e 1949, tempo suficiente para concluir o curso secundário, que, conforme determinado pela legislação vigente àquela época, era constituído pelo ginásio, com duração de quatro anos, e o colegial, clássico ou científico, com duração de três anos. Frei Adriano Hypólito, diretor e prefeito da referida instituição e que também era músico, contribuiu significativamente para a formação de Reginaldo Carvalho<sup>2</sup>.

### 3. Rio de Janeiro: 1950 - 1952

Já certo de que queria seguir a carreira musical profissionalmente, Reginaldo Carvalho mudou-se para o Rio de Janeiro. Sobre esse momento singular, comenta:

Em 1950, fui para o Rio de Janeiro. Nessa época minha família já morava, há dois anos, no Recife, Pernambuco, onde meu pai, um homem culto e elegante, grande apreciador de música erudita, me levou ao Teatro Santa Isabel para assistir a um concerto de orquestra sinfônica, sob a regência do maestro gaúcho Vicente Fittipaldi, executando uma sinfonia de Beethoven. Fiquei deslumbrado com o timbre da orquestra ao vivo, completamente novo e diferente para mim, aquele ambiente pomposo e toda aquela plateia educada, bem vestida, fiquei tonto. Depois do concerto, eu não sabia o que falar. Papai percebeu

<sup>2</sup> A *Missa Breve*, Nº 2, em Dó menor, que Reginaldo Carvalho compôs em 1954 quando estava em Paris e tem apenas duas partes, é dedicada a Frei Adriano Hypólito. O caráter contrapontístico e a harmonia ortodoxa do *Kyrie* quando contrapostos às harmonias mais modulantes e à textura homofônica do *Glória* mostram duas fases do compositor. Enquanto a primeira está ligada ao universo sonoro vivenciado em Ipuarana, centrado na música gregoriana e renascentista, a segunda está relacionada ao mundo moderno no qual estava inserido naquele momento. Em estudos anteriores (SILVA, 2009), identificamos poucas passagens em contraponto imitativo na obra coral de Reginaldo Carvalho, dentre as quais se encontra o *Kyrie* desta missa, a cantata *Rezação* e o moteto *Santo, Santo, Santo*.

que eu estava comovido. Brindou-me ainda com uma ida a uma daquelas sorveterias do Recife, saborear algumas delícias. Não vou esquecer nunca aquela tarde de domingo. Dois dos meus irmãos moravam no Rio de Janeiro e me convidaram a ir morar com eles, custeando minha estadia e meus estudos superiores. (SILVA, 2015, p. 37-38).

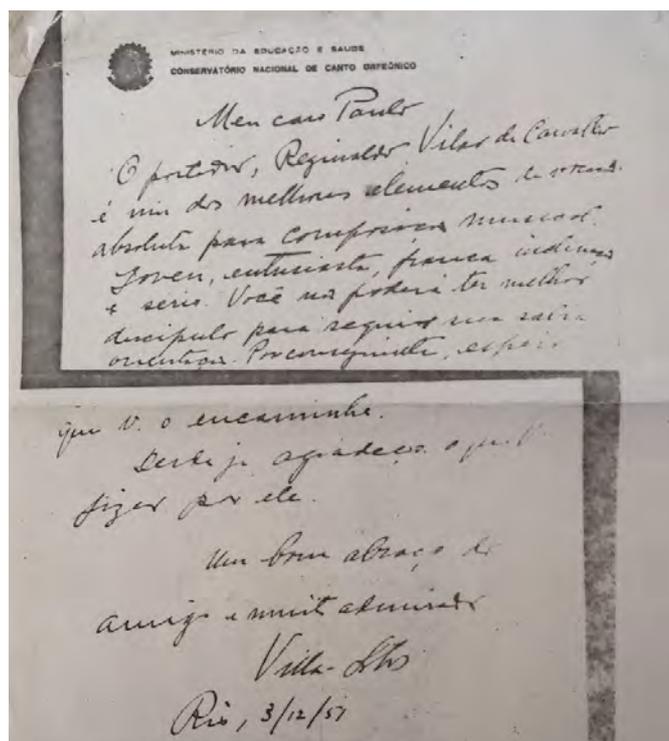
Com o apoio dos familiares, ao chegar no Rio matriculou-se no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), instituição na qual fez Curso de Especialização entre 1950 e 1952 e teve a oportunidade de estudar com os seguintes professores: Heitor Villa-Lobos e Arminda Neves d'Almeida (Prática de Ensino de Canto Orfeônico); Julieta Strutt (Percepção Musical, Som, Solfejo); Gazzi Galvão de Sá (Morfologia Musical); José Cândido de Andrade Muricy (Evolução e História da Música); Dinah Buccos Alves (Teoria Musical Aplicada); José Vieira Brandão (Regência); Lourdes Leite Cerqueira (Solfejo e Ditado Musicais); Brasília Itiberê (Cultura Popular, Folclore Musical, Etnomusicologia); Florêncio de Almeida Lima (Organologia e Organografia); Dr. Otávio Vieira Brandão (Musicoterapia); Iberê Lemos (Musicografia); Arnaldo Sodoma da Fonseca (Prosódia Musical); Helena Lorenzo Fernandez (Teoria do Canto Orfeônico); Iberê Gomes Grosso (Percepção Musical, Ritmo, Técnica e Solfejo do Ritmo); Asdrúbal Lima (Técnica e Expressão Vocais); e Adhemar Nóbrega (Estética Musical)<sup>3</sup>.

No CNCO, apresentou suas composições para Villa-Lobos, que o recebeu como aluno particular. A aproximação entre os dois pode ser atestada por meio de vários documentos, um dos quais é a recomendação que o maestro enviara ao professor Paulo Silva e na qual pedia para que o referido professor aceitasse Reginaldo como seu discípulo em contraponto e fuga.<sup>4</sup> Na mensagem, assim escreve Villa-Lobos:

Meu caro Paulo [ , ] O portador, Reginaldo Vilar de Carvalho [ , ] é um dos melhores elementos de vocação absoluta para composição musical. Jovem, entusiasta, franca inclinação e sério. Você não poderia ter melhor discípulo para seguir sua sábia orientação. Por conseguinte, espero que V. o encaminhe. Desde já, agradeço o que V. fizer por ele. Um bom abraço do amigo e muito admirador Villa-Lobos. Rio, 3/ 12/ 1951. (Figura 2).

<sup>3</sup> O Curso de Especialização, àquela época, não correspondia à Pós-Graduação *lato sensu*, como a concebemos hoje. Na verdade, "a Lei Orgânica do Ensino do Canto Orfeônico tratava do curso de especialização para a formação do docente da disciplina canto orfeônico, com duração de dois anos, oferecido pelos Conservatórios de Canto Orfeônico, distribuídos pelo país (BRASIL, 1946c, p. 30-31). Para cursá-lo, os candidatos deveriam possuir idade mínima de 16 anos, certificado de conclusão de segundo ciclo em conservatório de música ou de curso de preparação nos conservatórios de canto orfeônico, sendo submetidos a provas de aptidão musical para obtenção da classificação pretendida (BRASIL, 1946c, p. 37) (QUADROS Jr. e QUILLES, 2012).

<sup>4</sup> Essa aproximação pessoal e profissional pode ser percebida na foto que Villa-Lobos dedica ao compositor Reginaldo Carvalho com a seguinte epígrafe: "Ao Reginaldo Carvalho, meu amigo, uma esperança e um talento. Lembrança grata de Villa-Lobos. Paris, 23 de março de 1954". Há também uma carta, escrita por Arminda em Paris, no dia 13 de abril de 1956, e na qual ela e Villa-Lobos falam sobre aspectos da vida familiar de Reginaldo e Liliana, incluindo a morte do seu sogro e o nascimento do primeiro filho, bem como o que eles, o casal Villa-Lobos, andavam fazendo na Europa, mencionando, inclusive, o processo de composição da ópera *Yerma*, que seria estreada nos Estados Unidos no ano seguinte, mas que, de fato, só veio ocorrer em 1971.



**FIGURA 2.** Bilhete escrito por Villa-Lobos e endereçado ao professor Paulo Silva.  
Fonte: Acervo particular do compositor.

Instalado na Capital Federal, Reginaldo ingressou na Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro, sob a direção de Clêofe Person de Matos, em caráter especial, como ele próprio relata, “devido encontrar-se em plena mudança vocal, apenas por saber solfejo, conforme afirmava sem cessar, justificando-se, a sua diretora e, dessa forma, prestar ajuda à agremiação, não como cantor propriamente” (CARVALHO, 1995, p. 14). Na mesma época, fundou e regeu o coral dos Meninos Cantores de Santa Teresinha, no Túnel Novo, em Botafogo, atuando eventualmente como organista na Igreja Nossa Senhora do Rosário, no Leme<sup>5</sup>.

Um dos pontos marcantes da sua vida no CNCO ocorreu quando Villa-Lobos mandou imprimir e regeu duas composições de Reginaldo Carvalho num centro de Coordenação Didático-Pedagógico:

Eu estava com 19 anos. Fiquei muito assustado, não realizei, de momento, a importância do evento e sofri consequências de inveja por parte de professores e compositores “maduros” e amigos do grande mestre, porquanto, era sabido ele só regia as obras que

<sup>5</sup> Reginaldo Carvalho desenvolveu intensa atividade como cantor, apresentando-se em inúmeras ocasiões no Teatro Municipal e em outras localidades com a Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro, Coral dos Professores de Canto Orfeônico, Associação dos Servidores Cívicos do Brasil, em concertos *a cappella* e com orquestra, sob a batuta dos maestros Lambertto Baldi, Francisco Mignone, Villa-Lobos, Mário Tavares, Florêncio de Almeida Lima, Clêofe Person de Matos, Dinah Buccos Alves, Igor Stravinsky, Hugh Ross, José Vieira Brandão, Victor Tevah, Eleazar de Carvalho e Hans-Joachim Koellreutter.

ele compunha, com exceções de Bach, Beethoven, Ravel (há muito tempo) e Florent Schmitt recentemente. (SILVA, 2015, p. 42).

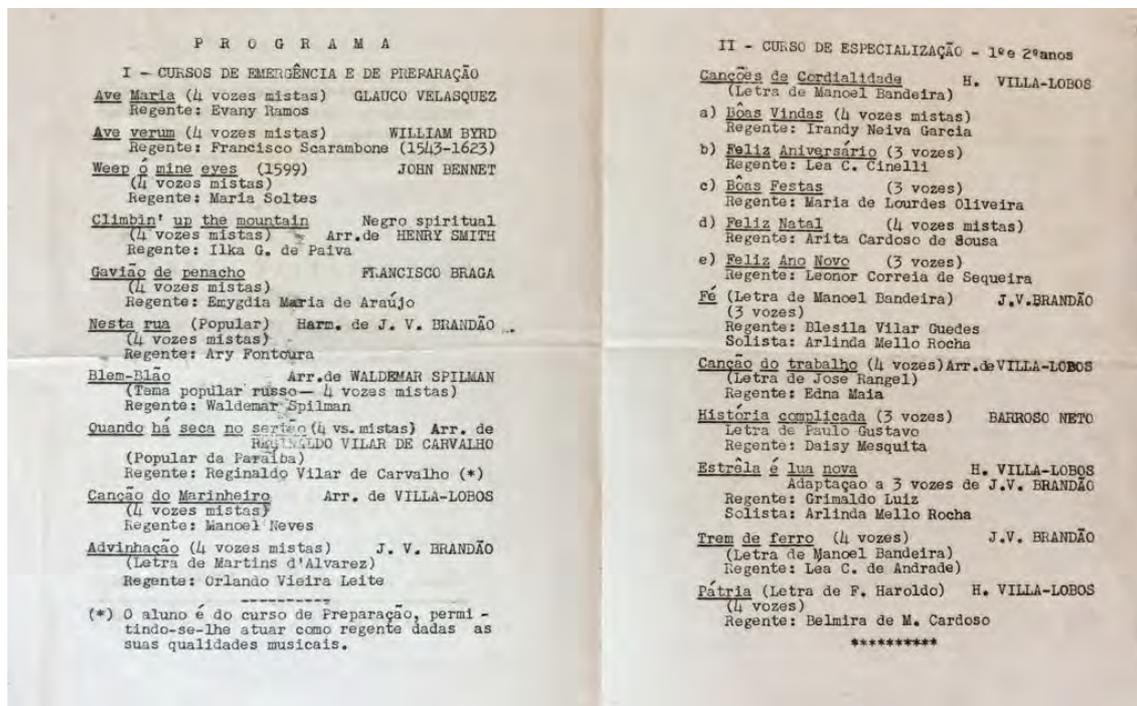
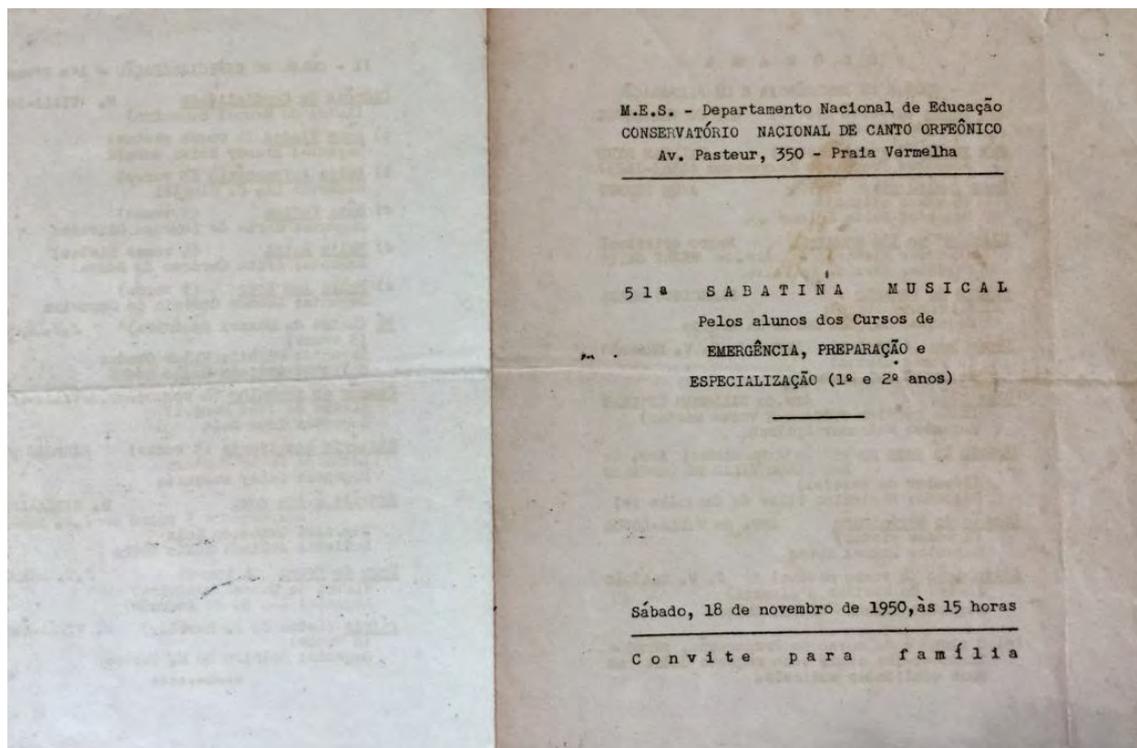


FIGURA 3. Programa da "51ª Sabatina Musical pelos alunos dos Cursos de EMERGÊNCIA, PREPARAÇÃO E ESPECIALIZAÇÃO (1º e 2º anos)", realizada às 15 horas do dia 18 de novembro de 1950, no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. No detalhe, a observação de que Reginaldo

Carvalho é do curso de Preparação e teve permissão para atuar como regente [e também arranjador, *grifos nossos*] “dadas as suas qualidades musicais”. Fonte: Acervo do compositor.

#### 4. Paris: 1953 - 1956

Por incentivo e recomendação de vários professores, dentre os quais Villa-Lobos, Eleazar de Carvalho, Paulo Silva e Andrade Muricy, Reginaldo mudou-se para Paris, onde viveu entre 1953 e 1956. Aliás, foi o próprio Villa-Lobos quem patrocinou a sua viagem de navio e fez

(...) uma carta semelhante àquela ao professor Paulo Silva, dirigida ao grande mestre francês Paul Le Flem. Tornamo-nos respeitosamente amigos e, através dele e de Villa-Lobos, conheci, pessoalmente, todos os grandes músicos da época: compositores e intérpretes, regentes, cantores e instrumentistas. (SILVA, 2015, p. 39).

Em Paris, Reginaldo Carvalho fez cursos de Apreciação em Artes Plásticas, Cinema e Literatura, Composição, Filosofia, Psicopedagogia, Política e Música Concreta. Nessa primeira fase na Europa sentiu-se atraído pelas imensas possibilidades das músicas experimentais, das quais se aproximou, sobretudo em Paris e Colônia, sempre incentivado por Villa-Lobos, Paul Le Flem e Olivier Messiaen, de quem também se aproximou (CARVALHO, 2015).

Foi durante a sua temporada na Cidade Luz que Reginaldo casou-se com Liliane Penna, fato amplamente divulgado no noticiário escocês e carioca da época por conta das circunstâncias em que ocorrera o matrimônio. Toda a história do encontro do casal é narrada no jornal *Última Hora*, edição do dia 6 de junho de 1955. Segundo o documento, Liliane, 19 anos, era filha de João Teixeira Penna, vice-cônsul do Brasil em Marselha<sup>6</sup>. Reginaldo, que na ocasião estava com 22 anos, conheceu Liliane em Paris, na casa de amigos. Foi amor à primeira vista e, por esta razão, ele pediu a mão da moça em casamento pouco tempo depois. O pai dela foi desfavorável à proposta, alegando que Liliane ainda era muito jovem. Descontentes, os jovens apaixonados decidiram fugir para a Escócia, pois lá poderiam realizar o sonho do matrimônio sem o consentimento dos pais. O filho do embaixador do México em Paris, Fernando Luís Legardi, que também estava voltando de Gretna Green, onde acabara de casar-se com uma italiana, orientou os dois nesse processo. Conforme relato do jornal,

(...) agora, a Lei exige que o casamento seja realizado pelo ‘Registrar’, o oficial do registro civil, o qual, mediante a importância de 10 shillings entrega a certidão sem que seja

---

<sup>6</sup> No Jornal *Última Hora*, o nome do pai de Liliane aparece como Ricardo Penna. Em entrevista a este pesquisador, a filha de Reginaldo Carvalho fez a correção, informando que o nome do seu avô materno era João Teixeira Penna. Na ocasião, ela também confirmou que o nome da mãe é Liliane e não Liliana, como consta no jornal.

necessário publicar os corriqueiros ‘banhos’ ou proclamas. Mas as três semanas de residência na Escócia continuam obrigatórias. Liliana (sic) e Reginaldo explicaram ao ‘Registrar’ o seu caso. O ‘magistrado’ preencheu as formalidades. Restam agora apenas alguns documentos a assinar. Eram precisas duas testemunhas. Liliana (sic) e Reginaldo não conheciam pessoa nenhuma de Gretna Green, mas dois habitantes da aldeia ofereceram seus serviços. Agora os dois namorados esperam apenas o prazo das três semanas. (JORNAL ÚLTIMA HORA, 1955).

Na mesma reportagem, quando indagada sobre quantos filhos gostaria de ter, Liliane menciona seis ou sete, como nos grandes romances. Segundo o repórter, Reginaldo confirmou as expectativas da futura esposa, mexendo apenas com os ombros. O certo é que desse casamento nasceram três filhos: Sérgio (já falecido), Marcos e Naire. A composição *Gretna Green Romantic Waltz* (Figura 4), para piano, é, em certa medida, uma homenagem à pequena vila onde se casaram, localizada no sul da Escócia, e traduz, portanto, o espírito de Reginaldo Carvalho naquele momento de intensa paixão. Dividida em três partes, a valsa tem uma atmosfera romântica, que remete o ouvinte aos salões de bailes nos quais casais enamorados dançam, celebrando a vida e o amor<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> No site do Projeto Sesc Partituras (<http://goo.gl/lhR4oN>), é possível encontrar a obra completa.



FIGURA 4. *Gretna Green Romantic Waltz* (1955). Fonte: Acervo particular do compositor.

## 5. Rio de Janeiro: 1956 - 1960

De volta ao Brasil, Reginaldo foi encorajado por Villa-Lobos a implantar, em território nacional, os modernos conceitos musicais que havia adquirido no exterior. É exatamente nessa época, em 1956, que compôs *Sibemol*, considerada a primeira obra brasileira eletroacústica. Não obstante as atividades composicionais e como regente, dedicou-se também ao magistério. Por meio da Portaria N° 236, de 8 de abril de 1957, do Ministério da Educação e Cultura, foi nomeado professor do Colégio Pedro II<sup>8</sup>. Nesta

<sup>8</sup> Reginaldo Carvalho também lecionou em vários outros colégios, dentre os quais o Notre Dame (Ipanema), o Instituto La Fayette (Tijuca), o Anglo (Copacabana), a Escola da Associação dos Servidores Civis do Brasil (ASCB - Botafogo), a Escola do SENAC (Botafogo) o Conservatório

mesma época, colaborou eventualmente com a Rádio Eldorado, como programador musical.



**FIGURA 5.** Por meio de telegrama, no dia 21 de abril de 1956, os pais do compositor Reginaldo Carvalho, José e Maria, celebraram o seu retorno ao Brasil. Fonte: Acervo particular do compositor.

Esta também é uma das suas fases mais produtivas, no campo da música incidental. Reginaldo Carvalho compôs cerca de quarenta obras para teatro e cinema, tendo trabalhado com vários diretores<sup>9</sup>. Sua produção é expressiva ao lado de Maria Clara Machado, uma referência no cenário literário e teatral brasileiro e que escreveu livros e peças para adultos e crianças, a maioria delas estreadas por sua própria companhia. Entre 1950 e 1966, o grupo apresentou cinco espetáculos, sendo quatro infantis e um adulto, para os quais Reginaldo Carvalho compôs música original: *O*

---

Nacional de Teatro (Botafogo-Flamengo), Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (Praia Vermelha - Flamengo), e na Escola São Domingos, onde regera os Pequenos Cantores de São Domingos, em Juiz de Fora, Minas Gerais.

<sup>9</sup> Levantamentos iniciais indicam que ele atuou com diferentes grupos e em muitos estados. Na capital fluminense, trabalhou com Luís de Lima, na Sociedade Teatro de Arte; Maria Clara Machado, n' O Tablado; Ziembinsky, no Teatro Nacional de Comédia (TNC); Rubens Correia e Ivan Albuquerque, no Teatro do Rio, Teatro Mesbla e Teatro de Ipanema; Gianni Ratto, no Teatro Maison de France; em Curitiba, Paraná, colaborou com Cláudio Correia e Castro, no Teatro Guaíra; em Brasília, Capital Federal, produziu com Mário Brasini, no Teatro Escola Parque; e em Teresina, Piauí, esteve ao lado de Antônio Murilo Eckhardt, no Teatro 4 de Setembro (CARVALHO, 1995, p. 21).

*Embarque de Noé* (1957)<sup>10</sup>, *A Bruxinha Que Era Boa* (1958), *O Cavalinho Azul* (1960)<sup>11</sup>, *Andrócles e o Leão* (1966) e *As Interferências* (1966)<sup>12</sup>.

Reginaldo Carvalho também assinou a trilha sonora do longa *Ladrão em noite de chuva*, produzido por Aloísio Leite e Armando Cavalcanti de Albuquerque<sup>13</sup>. Conforme dados da Cinemateca Brasileira,

(...) o projeto do filme começou em 1955 numa associação entre Millôr Fernandes, Armando Couto e Ludy Veloso na empresa Lu-Mi-Ar com distribuição pela Unida Filmes de Mário Falaschi. As filmagens começaram, porém, somente em 1958. O nome de Millôr Fernandes também aparece como Vão Gogo, Emanuel, que assinava na revista O Cruzeiro. Mosquito é pseudônimo de Paulo Nunes. A fonte ACPJ/I indica distribuição pela B. C. Filmes com apresentação da Satélite Filmes; Armando Cavalcanti de Albuquerque teria se encarregado da sonografia. A fonte ALSN/DFB-LM indica produção de 1961. (CINEMATECA BRASILEIRA, 2017).

Este filme foi censurado e a única cópia disponível encontra-se na Cinemateca Brasileira e ainda não está disponível para consulta pública<sup>14</sup>. Magaldi (2013) ressalta

<sup>10</sup> *O Embarque de Noé* é uma farsa bíblica em dois atos, que, segundo notas do programa, “foi escrita e encenada sem que a autora cogitasse da natureza do público a que estaria destinada.” O enredo tem como base o dilúvio, descrevendo os momentos que antecederam o embarque na arca, a partida para a longa viagem e da qual participariam seres humanos e bichos. Muito embora recheada de passagens engraçadas, a peça foi criticada pela forma como tratou o mito; por seus anacronismos, representados sobretudo por objetos, elementos *nonsense*, que iam de encontro às expectativas dos especialistas; e pela indefinição do público alvo, se adulto ou infantil. Com relação à música, o manuscrito d’*O Embarque de Noé* contém partes cavadas para flauta, fagote e piano. Ainda não achamos aquela referente à bateria.

<sup>11</sup> *O Cavalinho Azul*, obra em um ato e com nove quadros, estreou em 1960. Reginaldo Carvalho compôs a trilha sonora, para flauta, piano e contrabaixo, organizada em onze seções, e que foi executada por Martha Rosman (piano), Livolsi Bartolomeo (contrabaixo) e Carlos Guimarães (piano). A direção do espetáculo foi da própria Maria Clara Machado, acompanhada por Heloisa Guimarães (assistente de direção), Anna Letycia (cenário), Kalma Murtinho (figurinos), Fernando Pamplona (iluminação), dentre outros profissionais. A partitura editada está disponível no site: <http://goo.gl/dDTr5t>. Além do Brasil, a peça também foi apresentada em Paris, em maio de 1965. O texto foi traduzido por Michel Simon, com direção de Manuel Montoro e cenários e figurinos de Beatrice Tanaka. É possível que as conexões pessoais e profissionais do compositor com a França possam ter contribuído diretamente para a produção do espetáculo na Cidade Luz. O certo é que a temporada foi sucesso de público, destacando-se a presença de Maria Clara Machado e Reginaldo Carvalho na estreia.

<sup>12</sup> É importante ressaltar que, até o momento, não foram encontrados os manuscritos e/ou cópias das partituras d’*A Bruxinha Que Era Boa*, *Andrócles e o Leão* e *As Interferências*.

<sup>13</sup> Originalmente, a obra fora intitulada *Do tamanho de um defunto* e escrita para teatro, tendo sido publicada pela Civilização Brasileira, em 1957. A estreia do espetáculo aconteceu no Teatro de Bolso (Rio de Janeiro). Posteriormente, o texto foi adaptado pelo próprio autor para o cinema, recebendo o título *Ladrão em noite de chuva*, cuja trilha sonora tem a assinatura de Reginaldo Carvalho.

<sup>14</sup> A trilha, escrita para clarineta em si bemol, trompete, contrafagote e percussão (tambor e tarol), tem 35 seções, totalizando cerca de 30 minutos. A edição, elaborada por mim e Alexandro Lima para o projeto SESC Partituras, foi feita a partir da grade manuscrita (medindo 33 cm x 23,5 cm) elaborada pelo próprio Reginaldo Carvalho. A obra editada está disponível no endereço: <http://goo.gl/OXWQSZ>. A textura é homorrítmica, muito embora apresente pontos de imitação. Nota-se uma alusão à canção *Rosa Amarela* e às *Bachianas Brasileiras N.º 2*, mais particularmente a conhecida melodia d’*O trenzinho caipira*, reforçando as conexões de Reginaldo Carvalho com Heitor Villa-Lobos.

que, neste texto, Millôr faz uma crítica à organização administrativa do Rio nos anos cinquenta,

(...) com a anedota do ladrão que escolheu a casa do médico, entre outros motivos, porque pertence a um distrito policial, enquanto a casa ao lado já pertence a outro, cujo delegado não perdoa os presos. Sente-se a tremenda solidão de uma cidade em noite de chuva, em que ninguém deixa o seu recolhimento para o gesto de solidariedade, a ponto de levar o ladrão ao raciocínio: "... vou-lhe ensinar uma coisa, madame: quando precisar de socorro não grite 'Ladrão! Assassino!', que ninguém vem. Grite 'Fogo, Incêndio!', que logo corre uma multidão. A gente não é boa, madame, mas é curiosa. (MAGALDI, 2014, p. 272).

Outro aspecto relevante deste período é que, em 1958, Reginaldo Carvalho compôs a *Missa Sertaneja*, para coro misto a *cappella*. Trata-se de uma missa cíclica que está dividida em seis partes. O tema inicial de cada um dos movimentos é construído sobre o modo mixolídio, à semelhança das melodias dos cantadores da região Nordeste do Brasil. O texto difere do texto tradicional canônico da missa católica, rezada em língua portuguesa, pois a *Missa Sertaneja* tem um caráter popular, marcado pelo uso de coloquialismos, tais como a substituição do pronome pessoal "nós" por "a gente", no *Kyrie* e no *Cordeiro de Deus*, ou a expressão "CrenDeusPai", encontrada na frase inicial do *Credo*, que reproduz o modo de falar do povo sertanejo. Percebe-se que esta Missa está em sintonia com as tendências do cenário musical da segunda metade do século XX, associando, em certa medida, a expressão criativa e artística às diretrizes do Concílio Vaticano II. Ao verificar as datas nas quais as peças foram escritas, conclui-se, também, que as mudanças estabelecidas pela Igreja reiteraram uma tendência já existente, visto que alguns compositores já se empenhavam em produzir música sacra empregando elementos regionais, como é o caso de Reginaldo Carvalho, que compôs a *Missa Sertaneja* quatro anos antes do Concílio<sup>15</sup>.

## 6. Brasília-DF: 1960-1964

Em 1960, Reginaldo Carvalho mudou-se para Brasília, onde permaneceu até 1964. Nomeado chefe do Departamento de Música do Centro de Ensino de Ensino Médio da Secretaria de Educação e Cultura, do Distrito Federal e, à disposição da Comissão de

---

<sup>15</sup> O compositor afirma que a missa foi escrita para um coro de uma igreja localizada no alto do Morro do Chapéu Mangueira, no Rio, onde o seu irmão, Frei Anselmo, hoje Gilberto Vilar de Carvalho, era pároco naquela época e ligado à ordem dominicana. Ele acrescenta que, "quando chegou à comunidade e ouviu as beatas cantando os benditos, lembrou-se da música que ouvira na Paraíba, sentindo-se motivado a escrever a Missa. Como em Guarabira não se usava com frequência o pronome nós, substituí-o por a gente, adotando uma linguagem mais próxima do falar do povo, e que era uma tendência do momento. A minha visita naquele dia acabou na cozinha, onde tomei café e comi cuscuz" (CARVALHO, 2013).

Administração do Sistema Educacional da nova Capital Federal, trabalhou na elaboração das

estruturas de seus métodos modernos de educação para a juventude, com o fito de aplicá-lo ao Ensino Fundamental e Médio (1º e 2º ciclos) da Fundação Educacional do Distrito Federal (FEDEF, em que se transformaria a CASEB), depois Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal, que foram adotados e aplicados. (CARVALHO, 1995, p. 16).

Em Brasília, atuou em vários campos. Dirigiu a programação noturna da Rádio Educadora, fundou, foi presidente, diretor técnico, artístico e regente do Centro de Estudos Musicais Villa-Lobos (CEMVL) e do Coral de Brasília, grupo com o qual excursionou por diversos estados e cidades do Brasil<sup>16</sup>.



**FIGURA 6.** No primeiro aniversário de Brasília, em 1961, um coral formado por 4.200 vozes se apresentou sob a direção do maestro. Fonte: Acervo particular do compositor.

Em 1961, por ocasião dos festejos do primeiro aniversário de Brasília,

Mostrou um resultado de seu trabalho básico em educação musical, secundado por seus assessores colegas professores de Educação Musical (o novo nome de Canto Orfeônico com a Lei de Bases e Diretrizes), dirigindo uma grande concentração coral composta de 4.200 (quatro mil e duzentas) vozes de jovens estudantes de Iº e IIº graus, defronte da Esplanada Monumental do Eixo Rodoviário. (CARVALHO, 1995, p. 17).

Reginaldo Carvalho, que publicou seu primeiro livro, um *Tratado de Teoria da Música*, nesta época, participou das equipes que estruturaram a Fundação Cultural do Distrito Federal e a Universidade de Brasília (UnB), e recebeu várias homenagens,

<sup>16</sup> A mudança para o Planalto Central também geraria um problema para Reginaldo Carvalho, tendo em vista seus vínculos com o Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, desde 1957. Como a redistribuição não ocorrera da forma prevista em lei, instaurou-se um Processo Administrativo (Nº 061951/69), que só foi concluído em 20 de abril de 1971, conforme publicado na página 4 do Diário Oficial do Distrito Federal, do dia 27 de abril de 1971. O documento também traz informações relevantes e esclarecedoras sobre esta transferência, conforme descrito a seguir: “Declarou o Sr. HÉLIO DE MACEDO MEDEIROS, que o Professor REGINALDO CARVALHO fez parte do primeiro escalão de professores enviados à Brasília pelo Governo Federal, na inauguração da Capital, com a finalidade de implantarem o Sistema Educacional de Brasília. O referido Professor foi escolhido num concurso de âmbito nacional, tendo logrado o primeiro lugar entre outros professores de renome. O acusado prestou seus serviços, desde aquela época, no Colégio da CASEB que pertencia ao Ministério da Educação e Cultura e era o único Colégio oficial de Brasília.”

títulos e prêmios por sua atuação como educador e músico, dentre os quais o Prêmio Almirante Marquês de Tamandaré, da Marinha de Guerra do Brasil<sup>17</sup>.

## 7. Paris: 1964-1965

Em 1964, Reginaldo saiu de Brasília motivado por duas razões: o golpe militar e o prêmio que recebera do Governo Francês, uma bolsa de estudos para especializar-se em música concreta e eletroacústica, no *Centre Bourdan* da ORTF (*Office de Radiodiffusion Télévision Française*), oportunidade na qual trabalhou sob a orientação de Pierre Schaeffer e sua equipe, formada por Luc Ferrari, François Bayle, Maurice Ohana, Henri Chiarucci, Bernard Parmegiani e Guy Reibel. Ao falar sobre mudar para a Europa novamente, assim ele sintetiza:

Fiz minha escolha e entrei na luta. Fiz greve. Fui preso. Desencanto religioso. Por fim, a viagem de minha mulher para fazer mestrado na França, por um ano. Ao seu retorno, lá fui eu também me especializar em música eletroacústica. Retorno com divórcio já combinado, uma separação com elegância. Volto ao Rio de Janeiro, ao meu trabalho de origem. (CADERNOS DE TERESINA, 1993, p. 41).



FIGURA 7. Registro oficial da passagem de Reginaldo Carvalho pela França. Fonte: Acervo particular do compositor.

A análise dessa *Carte de Séjour Temporaire* confirma que Reginaldo Carvalho esteve na França, entre 1953 e 1956, pela primeira vez, retornando àquela nação em 1964, isto é, sete meses após a deflagração da ditadura militar no Brasil, fato ocorrido no dia 31 de março do mesmo ano. Reginaldo teve permissão para entrar na França como

<sup>17</sup> Sua produção bibliográfica inclui as seguintes publicações: *Teoria Musical*, Tomo I, 1979; *Literatice de Cordão*, 1991; *Esquema Essencial de Classificação para a Música Ocidental*, 1993; *Evolução da Cantoria*, 1993; *Organologia*, 1994; *Cantares Piauienses*, 1996; *Teoria Musical*, Tomo II, 1997; e *Regência Musical*, 1998. Além desses trabalhos, pretendia ainda publicar a sua dissertação, intitulada *Ajustamento da fala com a música no ensino fundamental*, apresentada em 1996, no Mestrado em Educação, da Universidade Federal do Piauí; um tratado sobre a teoria da fluxão (CARVALHO e CABRAL, 2009), bem como um dicionário, no qual iria tratar de uma das suas mais polêmicas questões, o “musiquês”, e vários outros ensaios.

estudante. A sua estada no país, originalmente prevista para o período de 18 de dezembro de 1964 a 30 de abril de 1965, foi prorrogada até 17 de dezembro de 1965.

## 8. Rio de Janeiro: 1966-1971

Em 1966, de volta ao Brasil, reinstalou-se no Rio de Janeiro onde, paralelamente à sua atividade no Colégio Pedro II, lecionou no Conservatório Nacional de Teatro e

(...) produzia música eletroacústica especialmente para teatro, quando foi nomeado, no mês de abril, pelo Presidente da República, sendo Ministro da Educação e Cultura o Deputado Tarso Dutra, que o indicou, Diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, do Departamento Nacional de Educação, então dirigido pelo professor Celso Kelly, que logo transformaria em Instituto Villa-Lobos (IVL), dentro de uma perspectiva moderna, imprimindo-lhe espírito novo e inovador, alto nível e categoria internacional, em homenagem ao grande mestre e fundador. O Instituto Villa-Lobos compunha, com diversas outras grandes escolas federais, a rede de Escolas Federais Isoladas do Departamento Nacional de Educação do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Essas grandes escolas passaram a constituir, no futuro, a Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara, posteriormente, do Estado do Rio de Janeiro, com as incríveis siglas respectivas de FEFIEG e FEFIER], depois constituintes da Uni-Rio (Universidade do Rio de Janeiro). (CARVALHO, 1995, p. 19).

É exatamente a partir deste momento que

(...) o movimento eletroacústico brasileiro começará a se desenvolver depois que Reginaldo Carvalho foi nomeado diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico do Rio de Janeiro e que, transformando toda a sua estrutura e mudando-lhe o nome para Instituto Villa-Lobos, fez daquela escola um centro de estudo e divulgação da música experimental. Durante o período em que Reginaldo Carvalho esteve à frente do Instituto Villa-Lobos, lá se reuniram todos os jovens compositores interessados pela pesquisa musical, não amadurecendo o trabalho por falta de recursos financeiros para a montagem de verdadeiros estúdios de pesquisa. O espírito que pairava sobre aquele instituto, era, entretanto, o espírito de pesquisa, estando todos convencidos, alunos e professores, da importância de viver intensamente a música contemporânea. (NEVES, 1981, p. 190).

Observa-se, todavia, que a sua produção eletroacústica, quando comparada ao número de arranjos e composições vocais, por exemplo, é quantitativamente inferior. Marcondes (1998, p. 176) enumera apenas cinco composições nesta área: *Caleidoscópio III*, para fita magnética, 1957; *Piano surpresa nº 2*, para fita magnética, s/d; *Rio da Parnaíba*, para fita magnética, 1976; *Sibemol*, para fita magnética, 1956; *Tudo certo!*, para fita magnética, 1993. É provável que este número seja bem superior, conforme relato do próprio compositor:

Como todo mundo sabe que eu adoro escrever música, e o faço o tempo todo que for possível e, ainda trabalho de graça, praticamente, os pedidos são muitos e sempre atendi. Às vezes são coletâneas inteiras, mando sempre os originais sem guardar cópias. Fora o que “joguei no mato” (podia fazê-lo porque eu somente sabia delas e nunca tinham sido tocadas ou cantadas) e que escondi no forro do Convento dos Dominicanos, no Rio de

Janeiro, e no forro da Escola dos Pequenos Cantores de São Domingos, em Juiz de Fora, Minas Gerais, vendi diversas, sem olhar quais, quando passava por aperto financeiro. Posso acreditar que sou ou tenho sido muito fecundo em produção, mas sou o menos executado compositor do Brasil. Pedem música e engavetam, que nem eu faço aqui em casa. Mas eu não estou nem aí com isso. (SILVA, 2015, p. 45).

A inexistência de um catálogo geral de composições e o desconhecimento do paradeiro dos seus trabalhos provocaram prejuízos, sobretudo do ponto de vista financeiro, uma vez que Reginaldo Carvalho não cobrava pelas obras escritas e quase nunca recebia o pagamento dos direitos autorais. À semelhança de Guerra-Peixe, Radamés Gnattali e outros orquestradores eruditos que ganhavam a base do seu sustento arranjando e compondo música para as rádios, antigamente, quando as rádios tinham orquestra e não havia sintetizadores, Reginaldo também vendia seus arranjos sem assinatura, recebia o pagamento no guichê e ia embora. Diz o compositor: “quem comprava, botava ou não nome do autor. Até em discos meu nome nunca, jamais entrou. Mas as minhas ‘chaves’ me fazem reconhecer o que eu fiz e isso me agrada. Só é chato porque somente eu é que sei” (SILVA, 2015, p. 46).

## 9. Reginaldo Carvalho e o Instituto Villa-Lobos

Desde a morte de Villa-Lobos, o CNCO vinha perdendo gradualmente o seu *glamour*. A precarização das condições de trabalho provocou o esvaziamento da instituição, tanto do ponto de vista do corpo discente quanto do corpo docente. O anacronismo entre aquilo que estabelecia a legislação, que acabara com o Canto Orfeônico por meio da LDB (Lei 4.024/1961), e as práticas pedagógicas vigentes no CNCO também contribuíram para esta situação. Era preciso um novo conceito, uma nova perspectiva educacional para o ensino de Música no país.

O Instituto Villa-Lobos foi criado com este propósito por meio do Decreto nº 61.400, de 22 de setembro de 1967, que alterava o Decreto-Lei nº 4.993 da Presidência da República de 26 de novembro de 1942, assinado por Getúlio Vargas e Gustavo Capanema, que criara o CNCO. O Decreto nº 61.575, de 20 de Outubro de 1967, estabelece que “o prédio número 132 da Praia do Flamengo, no Estado da Guanabara, desapropriado ex-vi do Decreto nº 45.050, de 13 de dezembro de 1958, passará a abrigar, além do Instituto Villa Lobos, o Conservatório Nacional de Teatro, cabendo ao primeiro a administração respectiva.”

Segundo o Regimento Administrativo da instituição, integravam o IVL a Escola de Educação Musical<sup>18</sup> (EEM) e o Centro de Pesquisas Musicais<sup>19</sup> (CPM), este último subdividido em Pesquisa do Som-Imagem, Pesquisa Musical e Pesquisa do Comportamento Musical Brasileiro. Ainda de acordo com o mesmo documento, o Conselho Departamental, órgão consultivo do Diretor, para estudo e solução das questões financeiras e administrativas, compreendia quatro departamentos: Formação Musical<sup>20</sup>, Prática Musical<sup>21</sup>, Cultura Pedagógica<sup>22</sup> e Didática<sup>23</sup>. Os chefes dos departamentos e seus respectivos substitutos eram escolhidos entre os professores das disciplinas e tinham mandato de um ano.

O corpo docente era multifacetado, incluindo professores de diferentes áreas,

(...) forçosamente eclético. Tinha que ser um pessoal super pra frente em princípio e jovem (...), moço, também, no caso. Tinha que ser gente corajosa, equilibrada, criativa, inovadora, capaz de abrir caminhos à educação - malgrado todas as condições restritivas dos princípios vigentes e de tornar a aprendizagem atrativa e significativa para os

---

<sup>18</sup> A Escola de Educação Musical tinha como finalidade: "a) Ministrando o ensino de Educação, formando profissionais de padrão universitário (Professores de Educação Musical). b) Ensinar a professores, em curso de aperfeiçoamento; c) Aperfeiçoar e propagar os conhecimentos de técnicas relativas à Educação Musical; d) Contribuir, por diversos meios, para auxiliar a solução adequada de problemas de ordem didática musical; e) Promover a divulgação de conhecimentos atinentes à importância dos problemas de ordem social; f) Manter cursos de especialização, de extensão, técnico-profissionais e outros, sem prejuízo para os cursos de formação de professores de Educação Musical; g) Realizar pesquisas, visando, tanto à restauração ou revivência das obras de música patrióticas que hajam sido, no passado, expressões legítimas da arte brasileira, como ao recolhimento das formas puras e expressivas de cantos populares do país, no passado e no presente; h) Providenciar a publicação do Boletim da Escola de Educação Musical, apresentando os assuntos de caráter didático que interessem especificamente aos professores de Educação Musical" (REGIMENTO ADMINISTRATIVO DO INSTITUTO VILLA-LOBOS, p. 1).

<sup>19</sup> Já o Centro de Pesquisas Musicais tinha como objetivos: "a) Realizar pesquisas que envolvem todo tipo de material sonoro, manifestado em todas as faixas de atividade musical contemporânea; b) Orientar e coordenar a ação de todos os interessados no comportamento musical brasileiro; c) Estimular e desenvolver as observações e experimentações no campo da linguagem musical; d) Propagar e aperfeiçoar as mais modernas técnicas relativas à captação e projeção do som-imagem; e) Contribuir de maneira adequada para solucionar a problemática musical vivenciada; f) Promover a divulgação das diferentes técnicas, abrangendo ao máximo a variada graduação sócio-profissional; g) Organizar grupos de estudos, objetivando aspectos específicos e técnico-profissionais encontrados na conjuntura musical contemporânea; § único - As atividades desenvolvidas no Centro de Pesquisas Musicais serão estruturadas em formas de trabalhos de estágio, com decorrência, prazo e realização anteriormente programadas, atribuindo-se certificado de comportamento, quando o candidato houver comparecido a, pelo menos 2/3 das atividades, e certificado de aproveitamento quando através de manifestação ostensiva do domínio das atividades, demonstrar adequada assimilação das técnicas ministradas. h) Providenciar a publicação do Boletim do Centro de Pesquisas Musicais, apresentando principalmente os aspectos técnicos contemporâneos, abrangendo a maior gama sócio-profissional e artística, e difundir especificamente a problemática e as várias posições e soluções encontradas na conjuntura musical da atualidade" (REGIMENTO ADMINISTRATIVO DO INSTITUTO VILLA-LOBOS, p. 2).

<sup>20</sup> Percepção Musical (Teoria, Solfejo, Ditado, Harmonia, Contraponto, Morfologia, dentre outras); Instrumentação, Orquestração, Músicas Experimentais; Técnica Vocal e Prosódia Musical.

<sup>21</sup> Vivência Musical (Prática Coral, Instrumental e Música Eletroacústica); Regência de Conjuntos Vocais e Instrumentais; Análise, Apreciação e História das Artes; Música Industrial e Comercial.

<sup>22</sup> Psicopedagogia, Folclore, Administração Escolar, Música Funcional (Psicoacústica).

<sup>23</sup> Didática e Prática de Ensino; Iniciação Musical.

estudantes, num clima de liberdade para aprender. Sem virar bagunça. (CARVALHO, 1972, p. 21).

Segundo anotações do maestro Reginaldo Carvalho, cuja data não é possível precisar, eram professores do Departamento de Artes Auditivas: Américo Cardoso Campos, Atílio Mastrogiovanni, Bohumil Med, Emília José Terraza, Giza Kiszely, Hélio de Oliveira, Jaceguay Monteiro Lins, João Batista Genúncio, Marco Vinício de Andrade, Reginaldo Carvalho, Silvio Augusto Merhy, Luiz Botelho Albuquerque, Carlos Alberto Farias Galvão, Conrado Jorge Silva de Marco, Victoria Elnecave, Yvone Zita Esteves Lima e Maria Sylvia Teixeira Pinto. Os professores do Departamento de Medicina Musical eram Dalton Vogeler Gomes, Ana Tysman Birman, Ronaldo Martins da Costa. Já o Departamento de Didática e Cultura Pedagógica contava com Armida Valeri Teixeira, Mário de Lucia Castillo, Palmyra Ferreira Andion Ribeiro, Wlakyria Augustus Martins, Paulo Jordão Bastos, Geraldo Adolpho Galvão Vianna e Ovídio de Souza Filho. No Departamento de Ciências Humanas estavam Antônio Jáder Marques Filho, Antônio Sérgio Lima Mendonça, Antônio Soares Martins de Almeida, Ilmar Gastão de Carvalho, Ivair Coelho Lisboa Rademaker de Nogueira Itagiba Filho, João Alberto Legey Vizeu, Maria da Glória Cavalcanti Beuttenmüller e Mário Antônio de Lacerda Guerreiro. O Departamento de Engenharia do Som contava com Cláudio Rosmann, José Alberto Portela Bonapace, Ricardo Ney Quaresma do Amaral e Rose Marie Gebara Muraro. Por último, no Departamento de Artes Visuais e do Gesto se encontravam Allan George Fairbairn Armstrong, Antônio Murilo de Macedo Eckhardt, Frederico Reichler, José Madureira Vasconcelos, Josias Reis Soares, Maria Regina Branco, Waltércio Caldas Júnior e Paulo César Capitoni<sup>24</sup>.

Como definido pelo Decreto nº 61.575, de 20 de Outubro de 1967, o IVL instalou-se na Praia do Flamengo em péssimas condições físicas, num prédio em ruínas, sujo, repleto de material obsoleto. Conforme narra Reginaldo Carvalho, somente após certo tempo, e por meio de decreto presidencial, chegaram os recursos para começo da reforma e aquisição de parte do equipamento básico do Centro de Pesquisa. Aos poucos, o prédio foi tomando forma, muito embora ainda sem portas e janelas. “A 26 de dezembro de 1969, após dois meses apenas de obras em ritmo febril (...) pôde-se inaugurar o Centro de Pesquisas, primeiro do Brasil e, no seu gênero, único no mundo: criado por decreto presidencial dentro de uma escola pública”. (CARVALHO, 1972, p. 20).

---

<sup>24</sup> Note-se que esta divisão departamental não corresponde àquela definida para a formação do Conselho, segundo o Regimento Administrativo.

Em matéria produzida por Benício Medeiros, veiculada no Jornal *Última Hora*, do dia 29 de março de 1971, com o título *O mutirão da vanguarda: entre a música eletrônica e a colher de pedreiro*, informa-se que

(...) graças à iniciativa dos alunos e à boa-vontade de alguns profissionais que estudam lá, a parte interna do IVL foi totalmente reconstruída. O pessoal montava shows e, em troca dos cachês, pedia material de construção. Aos poucos, foram chegando tijolos, sacos de cimento, canos, torneiras. O prédio recebeu novas salas e dependências mais modernas. E houve quem pegasse a colher de pedreiro, transportasse sacos de cimento. Cada um fez sua parte. Mas ainda há muito a ser feito. (JORNAL *Última Hora*, 1971).

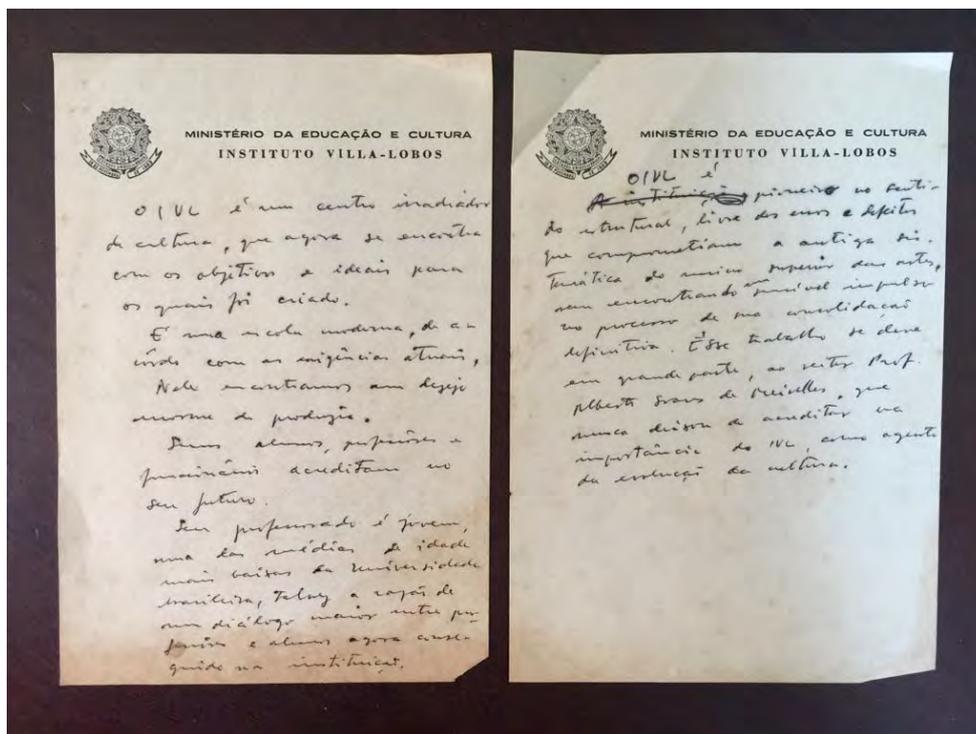


**FIGURA 8.** Fotografia do auditório do IVL. Na terceira fila, de baixo para cima, Reginaldo Carvalho, o segundo da esquerda para a direita, está sentado, usando óculos e com mão no maxilar. Fonte: Acervo particular do compositor.

Sob o ponto de vista pedagógico, além dos aspectos já mencionados e contidos no Regimento Administrativo do IVL, a proposta era que o Curso Básico fosse

precipuaemente atendido por três departamentos, isto é, Ciências Humanas, Artes Visuais, do Gesto e da Palavra e Artes Auditivas

(...) para romper com a conceituação cocoroco-romanticóide-imbecil-axiomático-arbitrário-pragmática que os conservatórios - que vivem disso, que não fazem nem deixam fazer - insistem em impor o que seja música, aliados aos que conseguiram se aguentar respirando com dificuldade de ser contemporâneos do presente, quanto mais contemporâneos do futuro! (CARVALHO, 1972, p. 20).



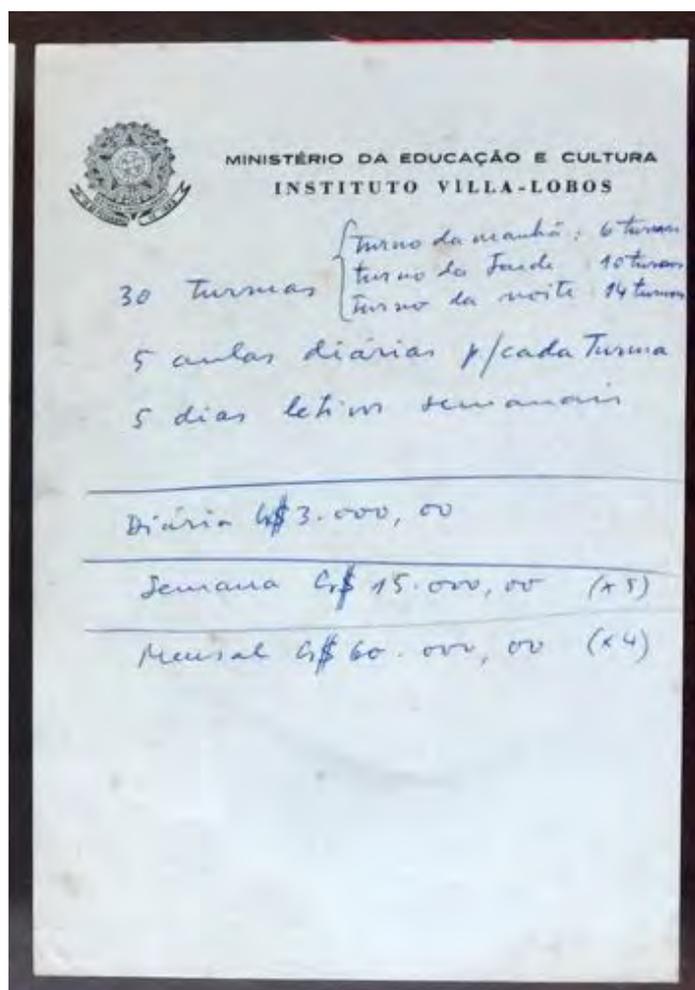
**FIGURA 9.** Documento manuscrito no qual Reginaldo Carvalho descreve o perfil do IVL<sup>25</sup>. Fonte: Acervo particular do compositor.

Em outro documento (Figura 10), também manuscrito, ele fala sobre os cursos de férias, período letivo especial, de caráter optativo, em que o aluno poderia adiantar seu curso, cumprindo as disciplinas do currículo normalmente. Para realizar tais atividades em caráter extraordinário, aponta seis justificativas:

<sup>25</sup> "O IVL é um centro irradiador de cultura, que agora se encontra com os objetivos e ideais para os quais foi criado. É uma escola moderna, de acordo com as exigências atuais. Nela encontramos um desejo enorme de produzir. Seus alunos, professores e funcionários acreditam no seu futuro. Seu professorado é jovem, uma das médias de idade mais baixas da universidade brasileira, talvez a razão de um diálogo maior entre professores e alunos agora conseguido na instituição. O IVL é pioneiro no sentido estrutural, livre dos erros e defeitos que comprometiam a antiga sistemática do ensino superior das artes, vem encontrando um sensível impulso no processo de sua consolidação definitiva. Esse trabalho se deve em grande parte, ao reitor Prof. Alberto Soares de Meirelles, que nunca deixou de acreditar na importância do IVL, como agente da evolução da cultura."

a) aproveitamento de pessoal; b) aproveitamento de equipamento ocioso; c) oportunidade do aluno terminar seu curso com mais brevidade; d) oportunidade de recuperação do aluno reprovado em alguma matéria do período anterior; e) oportunidade dos professores experimentarem novas formas de ensino e participação; f) a carga horária semanal de cada disciplina é dobrada em relação aos períodos regulares, podendo o aluno se matricular, no máximo em 3 (três) disciplinas.

Sob o ponto de vista econômico, Reginaldo Carvalho descreve valores relativos às despesas mensais do IVL (Figura 10). Se atualizado, esse montante corresponderia a R\$ 636.299,07 (seiscentos e trinta e seis mil e duzentos e noventa e nove Reais e sete centavos).



**FIGURA 10.** Documento manuscrito no qual Reginaldo Carvalho descreve as atividades dos cursos de férias e também parte da receita do IVL. Fonte: Acervo particular do compositor.

Ainda nessa perspectiva, em dezembro de 1970, quando o IVL contava com dezoito servidores em seu quadro, o custo mensal da folha de pagamento (Figura 11) era de Cr\$ 3.870,00 (três mil oitocentos e setentas Cruzeiros), equivalentes hoje a R\$ 21.850,07 (vinte e um mil e oitocentos e cinquenta reais e sete centavos). Em outro documento identificam-se os rendimentos pagos no exercício de 1970 ao professor

Reginaldo Carvalho, que, na condição de Diretor do IVL, função 6-C, recebera NCr\$ 11.839,37 (onze mil oitocentos e trinta e nove Novos Cruzeiros e trinta e sete centavos), correspondentes a R\$ 66.845,22 (sessenta e seis mil, oitocentos e quarenta e cinco Reais e vinte e dois centavos)<sup>26</sup>.

FEDERAÇÃO DAS ESCOLAS FEDERAIS ISOLADAS DO ESTADO DA GUANABARA  
INSTITUTO VILLA-LOBOS

QUADRO DEMONSTRATIVO DE VENCIMENTOS DOS SERVIDORES, PAGOS MEDIANTE  
RECIBO PELO I.V.L., EM DEZEMBRO DE 1970.

FUNÇÕES	QUANTIDADE	VENCIMENTOS	T O T A I S
AUX. CONTABILIDADE	1	320,00	320,00
ESCRITURÁRIA	1	300,00	300,00
ESCRITURÁRIO	1	250,00	250,00
OPERADOR/FOTOGRAFIA	1	200,00	200,00
OPERADOR DE SOM	5	200,00	1.000,00
AUX. BIBLIOTECA	2	200,00	400,00
INSPEÇÃO/ALUNOS	6	200,00	1.200,00
VIGIA	1	200,00	200,00
T O T A I S	18	-----	3.870,00

*Reginaldo Carvalho*  
Reginaldo Carvalho  
Diretor

EEC/ebc

**FIGURA 11.** Demonstrativo do pagamento dos servidores do IVL em dezembro de 1970. Fonte: Acervo particular do compositor.

A análise destes e outros documentos mostra que, reiterada vezes, Reginaldo Carvalho justificou e defendeu publicamente o Instituto e as ações ali desenvolvidas, como, por exemplo, no documento datilografado, no qual o maestro indica que as informações deveriam ser lidas numa aula-concerto. Assim ele escreve:

<sup>26</sup> Neste contexto, tomou-se como referência o INCC, da Fundação Getúlio Vargas, para efeito de cálculo.

O ESPAÇO DA ESCOLA: é bom, está sendo adaptado.  
O PROFESSOR tem sala; o aluno é quem passa lá.  
CURSO DE MÚSICA TRADICIONAL é 16 anos: no IVL é 4 anos.  
OBRIGATÓRIO é o curso básico de 2 anos.  
CONVÊNIO COM O ESTADO DA GB: o quartanista é considerado bolsista estagiário, dando toda a parte prática nas escolas da GB.  
ROBERTO DE REGINA: constrói seus cravos desde o ano passado. Vai lecionar cravo. Exportou para EUA e Alemanha.  
TIPO DE ALUNO: Miguel Gianessi - Veio criança de Veneza, já naturalizado. Tem um ano de IVL; foi trompista da Banda do Corpo de Fuzileiros, dos 18 aos 20. Ingressou na ENM em seguida, onde estudou trompa e teoria. Não gostou e procurou uma escola de maior adiantamento didático, entrando no IVL, no 1º básico. Estuda solfejo, teoria, composição, harmonia, história da música, música eletrônica, orquestração, folclore, industrialização e comercialização de música, vivência musical e regência. As aulas são de segunda à sexta-feira, das 18h20 às 10 horas. Acha o espírito da escola maravilhoso: a convivência saudável entre os dirigentes e alunos, o que facilita em muito o aprendizado, e os alunos adoram a escola. É única e exprimo o pensamento da totalidade dos meus colegas, em pesquisa que fiz.

Essa identificação dos alunos com o IVL também é um dos aspectos mencionados na matéria *Escola de Música com Equipamentos Eletrônicos*, publicada no *Jornal do Brasil*, edição dos dias 15 e 16 de novembro de 1970. A reportagem menciona que os alunos não querem ir para casa, preferindo ficar na escola, fato ratificado por Reginaldo ao dizer que “a escola pertence aos alunos e a eles devem ser dadas todas as chances de se aperfeiçoar”. Além disso, os discentes também atuavam como tutores, lecionando matérias de acordo com os seus conhecimentos. Um dos alunos-monitores diz que eles procuravam transmitir aos colegas os conhecimentos que tinham de um certo assunto, aprendendo com outros aquilo que eles poderiam oferecer, ressaltando que o sistema funciona e ainda ajuda a economizar verbas (JORNAL DO BRASIL, 1970).

É por isso que Reginaldo diz que os cursos, no IVL, começavam com o aluno e não com o conteúdo da matéria. O aluno tem que sentir os interesses do curso, os problemas, os objetivos e se capacitar da maneira como poderá por em execução esse objetivos através das disciplinas a serem estudadas.

A avaliação de rendimento era segundo a maneira como se usou o conteúdo do curso, tendo em vista a realização dos objetivos individuais. Nota-se aí que o conteúdo tem caráter experimental em relação à consecução dos objetivos. Os professores davam crédito a cada período de aula assistido. Em todos registrava a frequência. Não deveria haver punição pela perda de uma ou mesmo de todas as aulas. Aliás, não se devia desapoiar o aluno por deixar de comparecer quando tinha convicção de que a atividade em que estava empenhado tinha maior significação do que sua presença à aula. (CARVALHO, 1972, p. 21).

Rose Marie Muraro, uma das docentes da instituição, diz que migravam para o IVL “os jovens que iam abandonando as universidades porque não queriam mais servir ao sistema”.

Vinham de todos os lados. Cheguei a ter uns mil alunos. Havia o pessoal da área tecnológica, das ciências humanas, e apareciam basicamente artistas, músicos, pintores, cineastas... Alguns vieram a ser famosos depois. Paulinho da Viola foi meu aluno. Paulo Coelho também e vários diretores de teatro. (MURARO, 1999, p. 154).

O IVL era o centro de convergência das mentes em ebulição, politicamente engajadas, que estavam à procura de novas formas de expressão e criação artísticas. “Sabia-se não se tratar de academia, nem mais sequer democratização, popularização de academia. Era simplesmente não academia. Era a experiência da escola criativa, ‘escola-laboratório-do-futuro’” (CARVALHO, 1972, p. 21).



**FIGURA 12.** Inauguração do Laboratório de Som, no IVL. Fonte: Acervo particular do compositor.

Na reportagem publicada no primeiro caderno do *Jornal do Brasil*, no dia 12 de maio de 1967, intitulada *Conservatório de Canto Orfeônico tem novo Diretor disposto a modernizá-lo*, Reginaldo Carvalho expõe de forma inequívoca a sua posição:

Sei que vou encontrar sérios obstáculos [...] para pôr em prática essa reformulação, por ser considerado um dos líderes da música de vanguarda em meu País. Chegaram até, por isso, a chamar de audacioso o Ministro da Educação, por ter assinado a minha nomeação. [...] há cerca de 30 anos que se esperava uma total modificação da doutrina “obsoleta e superada” do Conservatório, que precisa ser atualizado na perspectiva da moderna música brasileira através de pesquisas de caráter especificamente musical ou educacional.

[...] há 11 anos existe [...] música concreto-eletrônica nacional, 'que elimina intérprete, regente, orquestra, etc., pois o compositor faz a música com a mesma liberdade de expressão do pintor moderno'.

[...] muita gente vai dizer que reformular o Conservatório fundado por Villa-Lobos será uma traição [...]. Acho justamente o contrário. Colocá-lo num museu é como se o estivéssemos enterrando. Villa-Lobos foi uma permanente revolução, sempre se renovando a cada obra. (*Jornal do Brasil*, 1967).

Em outra reportagem, fala-se que o currículo da instituição era moderno e fora "enviado a dezenas de países e importantes centros de ensino de música a fim de ser complementado e aperfeiçoado". Nas quase três dezenas de respostas recebidas reconheciam-se "a estrutura do Instituto Villa-Lobos como ideal e muitos demonstraram admiração e inveja pela existência da organização no Brasil". A matéria chama ainda a atenção para o fato de que "depois de dois anos de um curso básico, o aluno pode optar entre 16 especializações diferentes no campo da Música. Entre elas: Engenharia de Som". Sobre a infraestrutura do IVL, destaca as funções e equipamentos encontrados nos três estúdios, cada um com um perfil específico. No estúdio 1 produzia-se música eletrônica com um gerador de som e um osciloscópio. O segundo estúdio, naquela época dedicado à música não eletrônica, dispunha apenas de equipamentos provisórios, pois seria reformado, passando a fornecer som para todas as salas do Instituto; "Quando um professor estiver dando aula e quiser tocar alguma coisa para os alunos, bastará entrar em contato com o estúdio 2 e pedir o que desejar. A música será enviada diretamente para a sua sala sem afetar as outras aulas." O estúdio 3 era voltado para a composição. Nele, os alunos poderiam "compor sem fazer barulho. Só quem ouve o que se passa é ele mesmo" (*Jornal do Brasil*, 1970).

José Maria Neves também destaca o caráter progressista e revolucionário do IVL, dizendo que era um núcleo de renovação musical e pedagógica e que

(...) de fato, quando Reginaldo chegou ao Instituto, havia um grande grupo de professores perto da aposentadoria e quase nenhum aluno, pois que os dias de glória do canto orfeônico já tinham passado. A reformulação pedagógica é imediata, desde de fins de 1968, refletindo forte transformação de conteúdos musicais. Uma das máximas de Reginaldo, que fazia furor entre os alunos, era: "Conheça hoje a música do seu tempo, para não ter que reconhecê-la amanhã como a música do passado". (NEVES, José Maria. IN: FERNANDES, 1999, p. I).

Motta (1971), por sua vez, chama o IVL de um laboratório do futuro e defende que toda a trajetória da instituição nascera muito antes do próprio Reginaldo Carvalho assumir a sua direção, quando ele ainda estava em Paris, terminando seus estudos de Psicologia e Música na Sorbonne, e assim preconizou:

Já é difícil ao adulto ser contemporâneo do presente. É preciso formar jovens contemporâneos que conheçam a linguagem do seu tempo. Para isso, acho extremamente necessária a criação de uma escola de vanguarda baseada numa perspectiva do futuro.

O IVL se assume como uma escola de conscientização dos “garotos contemporâneos”, conscientizando-os sobre o mundo, “a época em que a gente vive, e, sobretudo, da importância da nossa geração no seu papel de modificar e inovar tudo que não tá legal. Dentro e em volta da gente” (MOTTA, 1971). O certo é que os reflexos das ações daqueles que transitavam pelo IVL se estendiam para além das suas paredes. A esse respeito Neves comenta:

Muitas pessoas lembram-se ainda da participação em massa dos alunos do IVL - e, em determinada época eles chegaram a ser legião - nos concertos dos Festivais de Música da Guanabara, por exemplo, quando simplesmente a escola mudava-se para o recinto do Teatro Municipal; e certamente lembram-se da reação mobilizadora destes alunos, que levava a reboque o resto da plateia, aclamando as peças mais revolucionárias e vaiando as mais conservadoras (Radamés Gnattali e Camargo Guarnieri, com um Concerto e com a cantata Guaná-Bará, foram injustamente execrados em um dos Festivais, conforme se pode ver registrado em um dos números de ‘A Bolha’, revista do IVL (NEVES, José Maria. IN: FERNANDES, 1999, p. II).

Muraro (1999) ressalta que o IVL era também o embrião da nova cultura e que por lá se encontravam pessoas de todos os níveis, incluindo “hippies, ex-aristocratas, futuros artistas, bichas místicas, tudo. Futuras estrelas da televisão. Tudo.” E afirma:

Ali se fizeram todas as experiências sexuais das quais não tomei parte. Eles me convidavam mas eu tinha família, não podia viver com aquela garotada. Não dava. E eu já sabia o resultado daquilo tudo. Era filme já visto: ‘a gente trepou ensaboado. A gente tomou ácido lisérgico, você não veio’. No entanto, eu tinha mil alunos e tinha aquela fitalhada toda gravada. Os militares apareciam por lá para ouvir o que eu falava, mais a mim do que aos outros, porque eu era muito dedurada. Quando falava, colocava o gravador ali ostensivamente. Toda vez que os militares vinham, o Reginaldo mandava ouvir as fitas. E eles acabavam desistindo! E eram as fitas do *Automação e o futuro do homem*. (MURARO, 1999, p. 154-155).

Não obstante a sua relevância, em muitos documentos percebe-se a luta dos que dirigiam o IVL na tentativa de resolver a questão financeira que assolava aquele centro artístico-cultural. Reginaldo comenta que

(...) havia tanta promessa de boca... A gente, não sendo político, é fogo! (...) A gente escreve, escreve, escreve e... neca de resultado. Argumenta e o interlocutor diz: ‘Não entendo nada do que ele diz!’ Chegou ordem de fechar e não fechar ao mesmo tempo. Opção? Pareceu-nos mais coerente, menos insensato, não fechar. Os alunos voltaram a se cotizar, a dar shows, concertos, recitais, espetáculos, oferecendo a renda à escola. (...) O Ministro Jarbas Passarinho interveio, comprou a guerra. Tudo serenou como por encanto. (CARVALHO, 1972, p. 21).

No Ofício 965/ DNE/ IVL/ 68, de 23 de agosto de 1968, Reginaldo consulta o Diretor Geral do Departamento Nacional de Educação sobre a possibilidade de colocar em regime de “Horas Extraordinárias” uma série de servidores ligados à casa, alegando aumento de serviço, sobretudo nos meses finais do exercício. No mesmo documento, reclama da redução do número de professores RETIDE e RESEX, outrora dez funcionários, agora apenas três.

O corte de verbas nas instituições ligadas à FEFIEG fez com que as aulas fossem praticamente suspensas no IVL, pois o orçamento liberado em 1970 fora suficiente apenas para o primeiro semestre, deixando os professores com os salários atrasados por vários meses. Tal situação fez com que os docentes assinassem um documento endereçado ao Presidente da Federação e no qual pediam prioridade no pagamento dos vencimentos de colegas como Marlene Migilari Fernandes Lins, Maria Aparecida Antonello Ferreira, Solange Sônia Born Widmer, Rosa Maria Barbosa Zamith, Luiz Fernando Zamith, José Alberto Pereira Rosa e Américo Cardoso Campos. (Figura 12).

EXM<sup>o</sup> SR. PRESIDENTE DA FEDERAÇÃO DAS ESCOLAS FEDERAIS ISOLADAS DO ESTADO DA GUANABARA

Nós, abaixo assinados, professores do Instituto Villa-Lobos, vimos à presença de V.Excia. para requerer o a tendimento à seguinte ponderação:

Dada a situação de maiores dificuldades finan ceiras que ora enfrentam os colegas MARLENE MIGLIARI FERNAN DES LINS, MARIA APARECIDA ANTONELLO FERREIRA, SOLANGE SÔNIA BORN WIMMER, ROSA MARIA BARBOSA ZAMITH, LUIZ FERNANDO ZAMITH, JOSÉ ALBERTO PEREIRA ROSA e AMÉRICO CARDOSO CAMPOS, propomos a V.Excia. que a eles seja dada prioridade no pagamento das re munerções atrasadas, referentes a serviços pelos mesmos pres tados durante o ano letivo de 1970.

Têrmos em que Pedem deferimento.

Rio de Janeiro, 18 de março de 1971.

*(Handwritten signatures and names follow)*

(ARY REIS PRAGA)

(MARIA REGINA BRANCO LIMA)

(ANTONIO MURILO DE MAREDO ECKHARDT)

(Jaceguay Monteiro Lins)

(GERALDO ADOLPHO GALVÃO VIANNA)

(Ricardo Wey Coaresma do Amaral)

(RICARDO WEY COARESMA DO AMARAL)

(PAULO JOAQUIM BASTOS)

(BOHUMIL MED)

Maria Antonia de laencima g...  
Rosa Maria Barbosa Zamith  
Luiz Fernando Zamith

**FIGURA 13.** Abaixo assinado dos professores reivindicando pagamento dos colegas em dificuldade financeira. Fonte: Acervo particular do compositor.

A falta de recursos, além de atingir diretamente a preservação do espaço físico, também afetava o corpo docente. Dos cinquenta e três professores, poucos continuaram. Alguns ficaram recebendo mediante recibo, sem vínculo empregatício, pois os contratos seriam feitos naquele ano, em 1971, se houvesse verba. A situação era tão grave que

(...) quando o Instituto Villa-Lobos iniciou, segunda-feira, suas aulas deste ano - vinte dias depois do prazo fixado por lei - seus 900 alunos se comprimiam no auditório para assistir às aulas de História das Artes. Só um professor comparecia. E isso porque os alunos resolveram formar uma caixinha, cada um contribuindo com 25 cruzeiros. O dinheiro servirá para pagar os professores que aceitaram uma redução em seus 'salários'.

Mas as aulas serão dadas de acordo com o movimento mensal dessa caixinha. Mais dinheiro, mais aulas. Menos dinheiros, menos aulas. E se o dinheiro acabar? Aí, pára tudo.

Além de todos esses problemas, o Instituto pode ter um prejuízo de milhões, se a situação perdurar por mais algum tempo. Com falta de técnicos, operadores e funcionários, os laboratórios de som, cinema e fotografia estão abandonados desde janeiro, e um material caríssimo - incluindo fitas, produtos químicos, papéis fotográficos e equipamentos especiais, que necessitam de manutenção constante - se deteriora aos poucos. As chuvas recentes, que inundaram o pátio interno do Instituto, provocaram a invasão de baratas e ratos em suas dependências. Os foles de vários amplificadores já estão roídos e mofados.

A escassez de funcionários é tamanha que, na falta de um vigia, um aluno do Instituto se dispõe a dormir no prédio, para guardá-lo durante os fins de semana. Reginaldo Carvalho, há quatro anos na diretoria, já procurou quase todos os empresários brasileiros, solicitando que enviem recursos, deduzíveis de acordo com a lei, do Imposto de Renda. Mas só vieram promessas e muitos alegaram 'receio de investir na Educação'. (*Última Hora*, 1971).

A segurança era, de fato, uma preocupação constante, razão pela qual a administração do IVL solicitou à FEFIEG vigilantes que pudessem prestar serviço entre as 23 e 7 horas da manhã, nos dias úteis, e, aos sábados, domingos e feriados, pelo período de 24 horas ininterruptas. A meta era garantir a guarda dos bens do Instituto, sendo um vigilante para a portaria enquanto o outro circularia dentro de todo o prédio. Para solucionar a questão, a Presidência da FEFIEG encaminhou membros da Organização de Vigilância do Estado da Guanabara (ORVIG). A presença de tais policiais naquela instituição era inadequada. Reginaldo assim comenta o episódio no *Ofício 282*, de 2 de setembro de 1971:

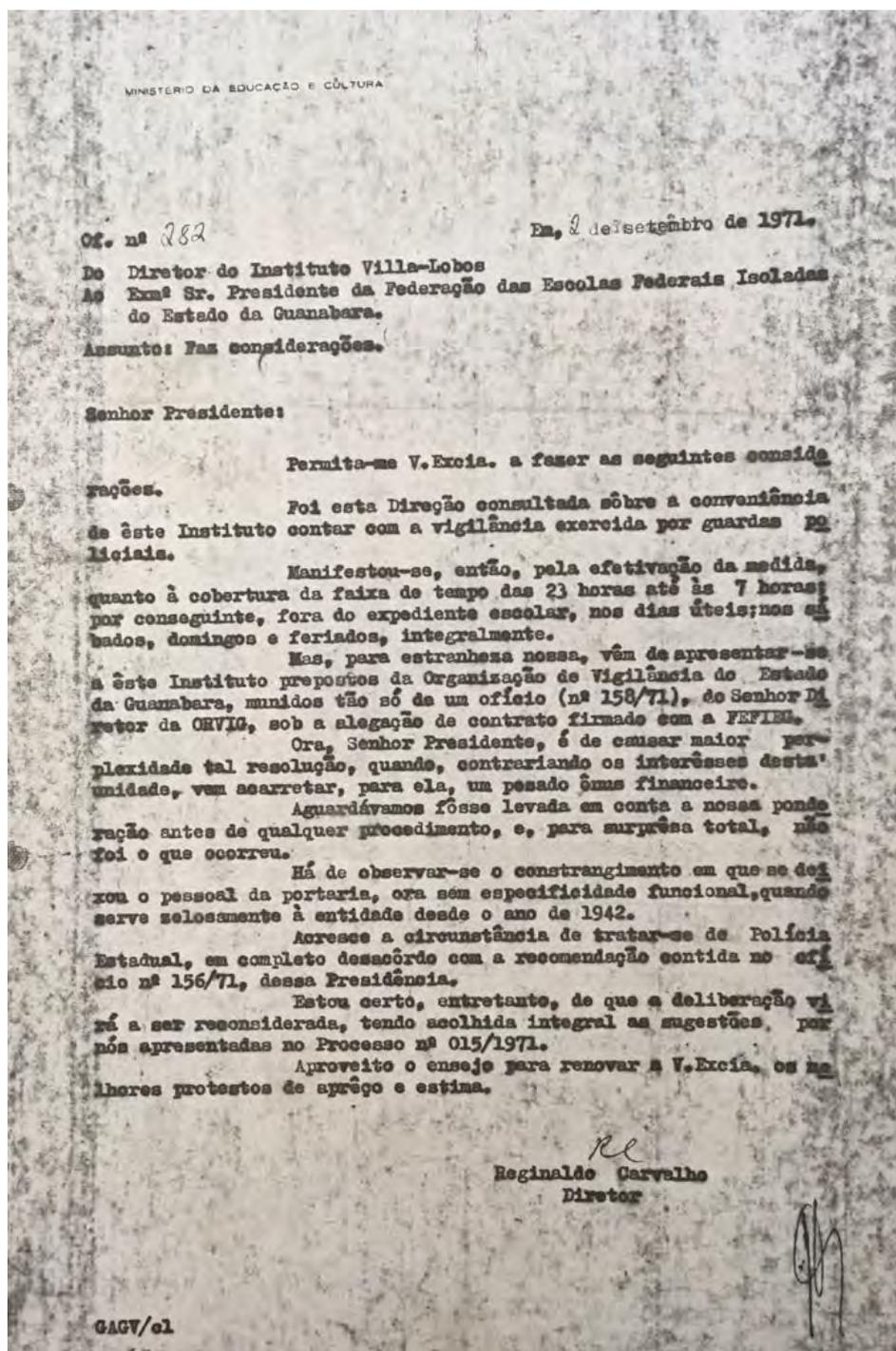
Ora, Senhor Presidente, é de causar maior perplexidade tal resolução, quando contrariando os interesses desta unidade, vem acarretar, para ela, um pesado ônus financeiro.

Aguardávamos fosse levada em conta a nossa ponderação antes de qualquer procedimento, e, para surpresa total, não foi o que ocorreu.

Há de observar-se o constrangimento em que se deixou o pessoal da portaria, ora sem especificidade funcional, quando serve zelosamente à entidade desde o ano de 1942.

Acresce a circunstância de tratar-se de Polícia Estadual, em completo desacordo com a recomendação contida no *ofício nº 156/71*, dessa Presidência.

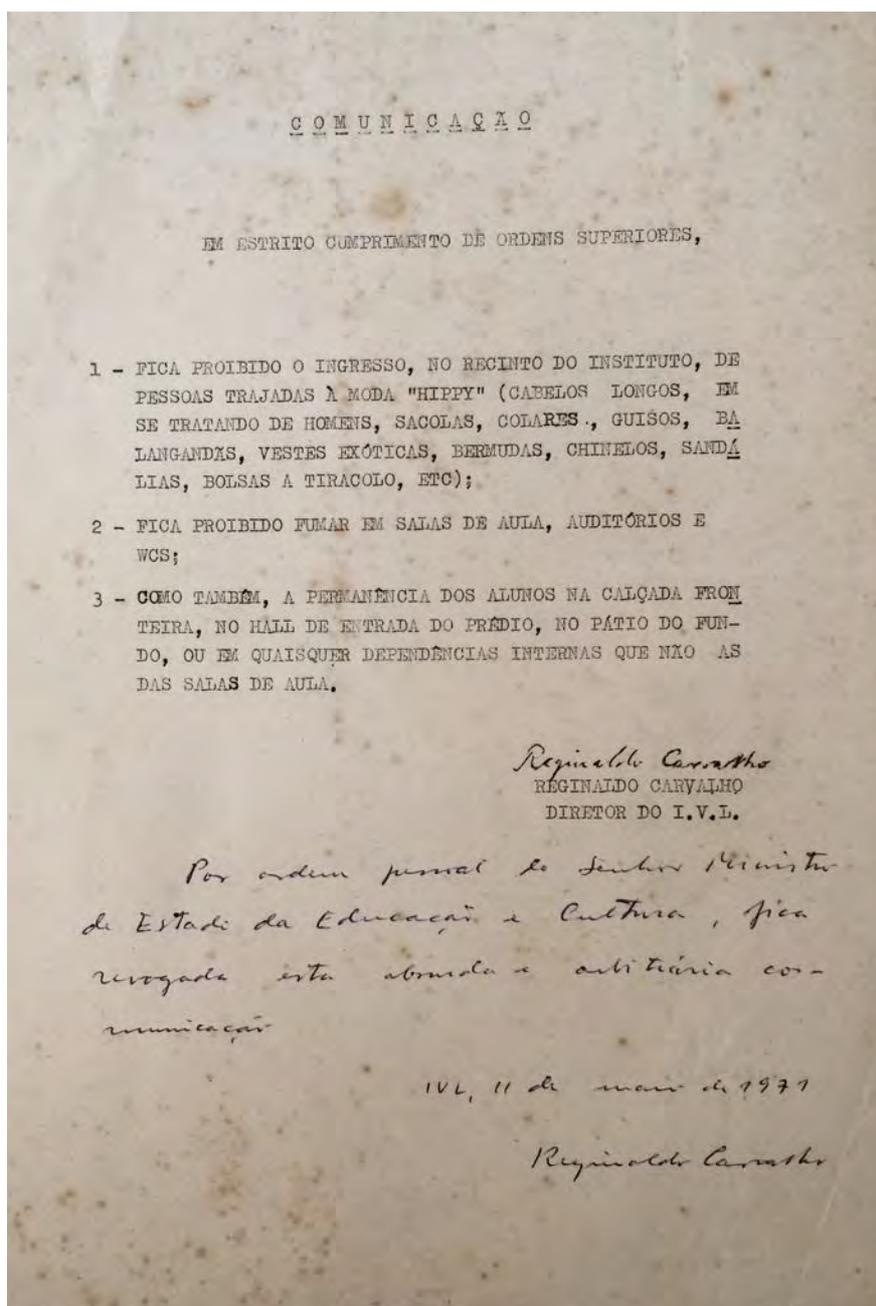
Estou certo, entretanto, que a deliberação virá a ser reconsiderada, tendo acolhida integral as sugestões por nós apresentadas no *Processo no 015/1971*.



**FIGURA 14.** Neste documento, a direção do IVL contesta a presença da Organização de Vigilância do Estado da Guanabara (ORVIG), na instituição. Fonte: Acervo particular do compositor.

Além dos problemas financeiros, com a infraestrutura e a segurança, o IVL ainda precisava lidar com a repressão e o estado de exceção imposto pelo regime militar. Conforme relata Motta (1971), um detetive de polícia, usando o nome do Ministro da Educação,

(...) ‘resolveu’ fechar a escola, alegando que era um antro de desocupados, hippies cabeludos e maconheiros. O Ministro Passarinho tomou conhecimento do absurdo do caso e, conseqüentemente, da situação caótica do Instituto. Quando viu realmente o que era e qual a importância desta escola, propôs-se imediatamente a prestar toda e qualquer assistência para que diretor, professores e alunos, pudessem prosseguir *sem* trabalho<sup>27</sup>. Só agora, com o apoio desse ministro legal, o IVL começa a funcionar num clima de tranquilidade, essencial para que ele possa realmente existir.



**FIGURA 15.** Portaria afixada no IVL. Dois detalhes merecem destaque: a expressão “em estrito cumprimento de ordens superiores” e o despacho de Reginaldo Carvalho, que diz “Por ordem

<sup>27</sup> Provavelmente, por erro tipográfico, a palavra “sem” foi impressa em substituição ao vocábulo “seu”.

peçoal do Senhor Ministro de Estado da Educação e Cultura, fica revogada esta absurda e autoritária comunicação. IVL, 11 de maio de 1971". Fonte: Acervo particular do compositor.

Em outro episódio bastante singular, o Corpo Marítimo de Salvamento decretou a proibição de guarda-vidas cabeludos ou barbudos. O debate entre os jovens e o poder constituído atingiu também o IVL (Figura 14). Um jornal impresso da época, ainda não identificado porque o documento original encontrado no acervo do compositor está incompleto, tem como manchete *Um novo combate aos cabeludos*:

Uma portaria amanheceu afixada, advertindo que cabeludo não entrava mais ali: Isto numa entidade em que o próprio diretor, Reginaldo Carvalho, 39 anos, é um cabeludo. Quem foi, quem não foi, acabou surgindo como responsável pela medida o detetive Nélson Duarte, uma espécie de Miguel, o caça-gazeteiros, das histórias da Luluzinha. Só que enquanto Miguel vive em busca de alunos relapsos, Nélson vive em busca de toxicômanos. E, para ele, cabelo grande já significa pelo menos uma predisposição para o vício. O caso rendeu e acabou no gabinete do Ministro Jarbas Passarinho, que desautorizou a portaria e estabeleceu de uma vez por todas que, numa escola de música, o importante não é o cabelo; é o ouvido.

A relação de Reginaldo Carvalho com os militares sempre foi bastante desconfortável. Em várias ocasiões, ele foi diplomático, como, por exemplo, na ocasião em que

(...) a fim de evitar um prejuízo maior para o IVL, pediria demissão da Direção do IVL, já sabendo que quem assumiria o cargo de diretor seria o General de Exército Jayme Ribeiro da Graça, que há alguns meses vinha atuando como professor da disciplina Estudo de Problemas Brasileiros (EPB). E como vice-diretor, o General Carlos Cadmo de Moura Brandão, que já ministrava a disciplina há mais tempo. Além de militares, ambos eram médicos, assim como era, também o General Alberto Meirelles, antigo presidente da FEFIERJ (VENTURA, 2017).

Abaixo transcrevemos um manuscrito no qual Reginaldo menciona a presença do referido militar no IVL. Nele, ironiza a respeito de suas ideias musicais e dos projetos de promoção cultural que o general tinha em mente para o Instituto.

O general Jayme Ribeiro da Graça, que reconhecidamente não sabe nada de música e que circunstancialmente ocupa o cargo de diretor do infeliz Instituto Villa-Lobos, agora federalizado e sob a 'suave' tutela da FEFIEG, após assistir aula de famoso professor, reconhecido no meio musical de todo o país como um dos mais capazes e eficientes professores de composição musical contemporânea vanguardista, entusiasmado, sobretudo com a 'expressão corporal' do maestro (sic), convidou-o (ante os alunos estarecidos) e 'ao seu conjunto' para fazerem alguns bailes, num clube, do qual é também diretor, em Vila... Isabel. Eita, Brasil!

Os militares, de fato, quiseram acabar com IVL, conforme relata Muraro (1999), visto que "era uma ameaça real à ordem estabelecida, a primeira manifestação concreta e localizada da Revolução das Mentalidades". Ela continua seu pensamento, dizendo que

Primeiro tiraram o dinheiro. Aí tínhamos que dar aula de graça e dávamos. Depois começaram a dedurar que ali se fumava maconha. Então escolheram um dos músicos e o acusaram como molestador de menores. Usaram um menor e o fizeram dizer que esse músico o tinha molestado. Mais tarde dei um depoimento a favor dele, porque sua vida ia ser destruída. Todos sabíamos que ali tinha dedo do DOPS. Foram manchetes em todos os jornais da época, todos. E o Instituto Villa-Lobos foi fechado.

Depois disseram que foi por causa da droga, que acharam droga lá. Mentira! Mais tarde soube que esse Nelson Duarte, o policial que fechou o Villa, era ele mesmo um traficante e a ação dele foi planejada só para fechar o Instituto, porque os militares não sabiam como lidar com aquela realidade desconhecida e incontrolável. E fecharam tanto o Instituto quanto a Escola Nacional de Teatro.

Fiquei espantada quando soubemos que Nelson Duarte era traficante. Foi um ano depois. Que coisa, hein? Mas aqueles dois anos foram uma época áurea, um tempo que para mim foi vital, para me fazer assumir a Revolução das Mentalidades. (MURARO, 1999, p. 156).

Carvalho (1995) fala com veemência ao descrever a sua saída do IVL, em 1971. Observa-se que, neste longo parágrafo, seu pensamento contínuo, intercalado apenas por vírgulas e parênteses, expressa, de modo inequívoco, seus sentimentos, sua indignação.

Apesar de eleito por unanimidade absoluta (menos o seu próprio voto), pelos professores, funcionários e alunos da instituição, para continuar na Direção do IVL, IES então integrante da FEFIEG (Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara) naquela ocasião presidida por um general-médico-homeopata aposentado, de nome Alberto Meirelles (era a época da ditadura militar, com toda a sua empáfia de presunção e prepotência e muito general), 'ex-nada' (preparado, quem sabe, para a guerra numa terra sem guerra, sem ter o que fazer, carecendo, urgentemente, de algum *curriculum vitae*, nem que fosse mesmo em área 'civil', a ser lido na boca do túmulo), auxiliado por um ex-sargenteo ex-chefe do almoxarifado (sic) do Corpo de Bombeiros, sua sombra, solicitou [ele, Reginaldo, *grifos nossos*] exoneração, em outubro de 1971, por absoluta incompatibilidade de convivência com a burrice reinante, a nomeação de 'espíões' como 'auxiliares de serviço' dentro do IVL e, principalmente, com a presença nefasta e absurda dum aparentada ali inserida com finalidade declarada de delação de toda e qualquer ocorrência considerada contrária à sua vontade, e dum ex-colega seu, outro general aposentado ex-professor de física, nomeado para dar aulas de Educação Moral e Cívica... 'àqueles artistas loucos' - que era como se referiam ao IVL e à Escola de Teatro - retornando ao seu trabalho de origem, no Colégio Pedro II (Humaitá, Rio de Janeiro/ RJ), do MEC, sendo acintosamente sucedido no IVL (uma Escola de Arte, de Música) (!) pelo tal general aposentado, a eminência-parda do IVL, ex-professor de física e colega de farda do ex-general-médico-homeopata-aposentado, então na função de presidente das Escolas Federais Isoladas, vindo do nada e ali colocado sem eleição, apenas por capricho e 'coleguismo-de-farda-e-caserna', para desmoralização da inteligência humana, respondendo pelo nome de general Graça. (CARVALHO, 1995, p. 19-20).

Destituído do cargo de diretor do Instituto que ajudara a criar e que contribuiu significativamente para a redefinição dos caminhos da Música e da Educação Musical no país, em 1972 Reginaldo Carvalho mudou-se para o Piauí, naquele período governado pelo interventor Alberto Silva. Em Teresina, assumiu a coordenação do Centro de Pesquisas Culturais, do Projeto Piauí, que posteriormente foi denominado Fundação

Projeto Piauí, transformado em Centro de Pesquisas Culturais e Comunicação Social e, enfim, Centro de Estudos e de Pesquisa Interdisciplinares (CEPI). Se exilado ou não, por conta própria ou por ordens superiores, Reginaldo atuou intensamente em Teresina, sempre com o espírito irrequeto e inovador. Tanto sob o ponto de vista artístico quanto pedagógico e administrativo, ele deixou sua marca no CEPI, na Escola de Música de Teresina, do qual foi diretor-fundador, e também na Universidade Federal do Piauí, onde lecionou por muitos anos. Depois de residir por mais de quatro décadas na capital piauiense, voltou à Paraíba, mudou-se para João Pessoa, onde viveu à beira-mar até o dia 29 de junho de 2013.

## 10. Considerações (quase) finais

Quanto mais investigo sobre a vida, a obra e o legado do professor Reginaldo Carvalho mais me sinto estimulado a continuar este trabalho, pois sei que ainda há muito para ser dito e revelado, sobretudo às novas gerações, àqueles que não tiveram a oportunidade de conhecê-lo.

Como compositor, ele escreveu para diferentes formações vocais e instrumentais, música de câmara, de concerto, para teatro e cinema. Sua vasta obra ainda está sendo coletada, catalogada, analisada e editada. Pouco a pouco, temos interpretado essas composições em concertos, apresentando ao Brasil e ao mundo a beleza do seu trabalho. A música coral, por exemplo, é a minha grande paixão. Na sua maioria, as obras para coro são curtas e sem muitas repetições. Algumas, à semelhança dos madrigais italianos renascentistas, são escritas de forma contínua, apresentando material rítmico, melódico e harmônico diferente em cada seção, de acordo com os versos do poema. Outras são estróficas. Geralmente, as peças são homofônicas e escritas para coro misto a quatro vozes. No entanto, ele também compôs para vozes afins. Reginaldo Carvalho tem verdadeira fascinação pela música coral *a cappella*, gosto que desenvolveu ainda no tempo em que estudava com os frades franciscanos, no Convento de Ipuarana.

Pode-se dizer que, de modo geral, Reginaldo Carvalho compôs com simplicidade e sem populismo, dialogando abertamente com o nacional e o universal, o passado e o presente, postura interativa que permite ao compositor visitar outros textos, evocando-os e inserindo-os dentro do seu discurso numa perspectiva dialógica. As técnicas composicionais que ele emprega abrangem múltiplas tendências, que resultam da sua formação e das preferências musicais desenvolvidas desde a infância, no ambiente familiar e escolar. Por ser um profundo conhecedor da cultura de tradição oral

e da música do povo de tantos lugares, em sua fala e gestos podemos ouvir elementos advindos da sua terra natal, do sertão piauiense, das terras fluminenses, da Cidade Luz.

Contador de histórias, gostava de falar, como diria Décio Pignatari, sobre o que *ouviveu*, narrativas *sui generis*, o fundamento da sua *literatice de cordão*, como ele assim ironicamente denominou um de seus escritos. Em 2014, quando finalizamos a programação do SESC Partituras em Guarabira, no retorno do brejo paraibano, sentindo o vento na subida da Serra, meu pensamento voou enquanto eu folheava o livro *Guarabira: nos passos de uma criança*, escrito por seu irmão, Gilberto Vilar. A cada curva e a cada página virada, mais revelações, outros mistérios por desvendar.



**FIGURA 16.** Reginaldo Carvalho em sua casa, em Teresina-PI, anos 1990. Fonte: Acervo particular do compositor.

Neste breve relato, destaquei vários pontos da trajetória do maestro em diferentes localidades, especialmente no Rio de Janeiro. Ao analisar o que vivenciaram aqueles que participaram da criação e implantação do IVL, percebo que muito pouco ou quase nada mudou. O discurso é o mesmo. As instituições continuam sem recursos claramente definidos para a arte, para a educação, para a pesquisa, para a ciência. Ainda prevalece, em muitos casos, a política do balcão, dos favores. Mais que isso. Se, naquela época, eles pediam com um pires de plástico à mão, hoje nós continuamos pedintes, mendigando à procura de apoio, contudo nosso pires é de porcelana.

O legado de Reginaldo Carvalho atravessa o tempo, ecoando aqui e alhures, fazendo história, conectando Guarabira, Paris e o Rio de Janeiro, ratificando a necessidade de um estudo mais aprofundado em torno dos conceitos de utopia, transgressão e resistência, que podemos vislumbrar nos seus gestos e na sua obra. Mas isso é assunto para depois, como já disse. Por hora, gostaria de agradecer ao IVL por esta oportunidade e parabenizar aos que escreveram e escrevem esta história. Por fim, cumprimento-os com alegria, tal qual faria o velho professor, se estivesse fisicamente conosco, aqui, dizendo *Saravá! Saravá!*

## Referências

CADERNOS DE TERESINA. Fundação Cultural Monsenhor Chave. *Maestro Reginaldo Carvalho*. Teresina, ano VII, n. 13, abril, 1993.

CARTE DE SÉJOUR TEMPORAIRE AL13979. Prefecture de Police. França, 1964.

CARVALHO, Reginaldo. *Gretna Green Romantic Waltz*. Partitura. Manuscrito. [s.l.] 1955.

\_\_\_\_\_. *Lista dos professores do IVL*. Manuscrito. [s.l.] [s.d].

\_\_\_\_\_. *Anotações sobre o IVL*. Manuscrito. [s.l.] [s.d].

\_\_\_\_\_. *IVL: A singular revolução no ensino artístico tentada, entre nós, pelo Instituto Villa-Lobos, na palavra de seu ex-diretor Reginaldo Carvalho*. Rolling Stones, Nº 8, Rio de Janeiro, 1972.

\_\_\_\_\_. *Curriculum Vitae*. Teresina, julho de 1995. Documento digitalizado.

\_\_\_\_\_. *Reginaldo Carvalho: depoimento* [janeiro 2013]. Entrevistador: Vladimir A. P. Silva. João Pessoa-PB, 2013. Gravação em vídeo.

CONSERVATÓRIO DE CANTO ORFEÔNICO TEM NÔVO DIRETOR DISPOSTO A MODERNIZÁ-LO. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 maio 1967. Primeiro Caderno, p. 10.

CONSERVATÓRIO NACIONAL DE CANTO ORFEÔNICO. *Programa da 51ª Sabatina Musical*. Rio de Janeiro, 1950.

CONGRESSO DA ANPPOM, 19., 2009, Curitiba. *Teoria da Fluxão: Um novo enfoque na Teoria Musical tradicional e na Prosódia Musical*. Anais... Curitiba: ANPPOM, 2009.

D'ALMEIDA, Arminda Neves. *Carta para Reginaldo Carvalho*. Paris, 23 de março de 1954.

VILLA-LOBOS, Heitor.[Bilhete] 1951, Rio de Janeiro [para] SILVA, Paulo. Rio de Janeiro.

DISTRITO FEDERAL. Órgão Oficial do Poder Executivo do Distrito Federal. Ano IV, Nº 60. Brasília, terça-feira, 27 de abril de 1971.

ESCOLA DE MÚSICA COM EQUIPAMENTOS ELETRÔNICOS. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 e 16 nov. 1970. Caderno B, p. 7.

Disponível em:

<<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19701116&printsec=frontpage&hl=pt-BR>> Acesso 6 de setembro de 2017.

FEDERAÇÃO DAS ESCOLAS FEDERAIS ISOLADAS DO ESTADO DA GUANABARA. INSTITUTO VILLA-LOBOS. *Quadro demonstrativo de vencimentos dos servidores, pagos mediante recibo pelo IVL*. Rio de Janeiro, 1970.

- INSTITUTO VILLA-LOBOS. *Regimento Administrativo*. Rio de Janeiro, [s.d].
- \_\_\_\_\_. *Abaixo assinado dos professores do IVL sugerindo prioridade no pagamento dos professores em maiores dificuldades financeiras*. Rio de Janeiro, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Ofício nº 282*. Rio de Janeiro, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Comunicação*. Rio de Janeiro, 1971.
- JORNAL ÚLTIMA HORA. [Sem título]. Rio de Janeiro, 6 jun. 1955. p. 3.
- JOSÉ E MARIA. [Telegrama] 1956, Recife [para] CARVALHO, Reginaldo. [s.l.]
- LADRÃO *em noite de chuva*. Brasil: 1959. Direção: Armando Couto. Disponível em <http://bases.cinematoteca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> Acesso em 4 de setembro de 2017.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2014.
- MARCONDES, Marcos Antônio (Org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. 2. ed. São Paulo: Art Editora, 1998.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Rendimentos brutos pagos no exercício de 1970*. [s.l], 1970.
- MOTTA, Graça. *Instituto Villa-Lobos: um laboratório do futuro*. s.l., 1971.
- MURARO, Rose Marie. *Memórias de Uma Mulher Impossível*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1999.
- NEVES, José Maria. Vivendo a Análise Musical. IN: FERNANDES, Marlene Migliari. *Processos de Estruturação em Villa-Lobos: Erosão* (poema sinfônico). Universidade do Texas: s.n., 1999.
- O MUTIRÃO DA VANGUARDA: ENTRE A MÚSICA ELETRÔNICA E A COLHER DE PEDREIRO. *Jornal Última Hora*. Rio de Janeiro, 29 março 1971.
- QUADROS JR, João Fortunato Soares de; QUILLES, Oswaldo Lorenzo. Música na Escola: uma revisão das legislações educacionais brasileiras entre os anos 1854 e 1961. *Música Hodie*, Goiânia, V.12 - n.1,p. 175-190, 2012.
- SEMINÁRIO FRANCISCANO DE SANTO ANTÔNIO. *Mensagem do Prefeito, Frei Tomás, para o Sr. José Clementino*. Lagoa Seca, 1947.
- SILVA, Vladimir A. P. Aspectos estilísticos do repertório coral na obra de Reginaldo Carvalho. *Música Hodie*, Goiânia, V. 1,n. 12, p. 67-91, 2009.
- \_\_\_\_\_. Entrevista com o compositor Reginaldo Carvalho. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 33-48, nov. 2015
- VENTURA, Ricardo. *O Instituto Villa-Lobos e a Música Popular*. Disponível em <<http://brazilianmusic.com/articles/ventura-ivl.html>> Acesso 8 set 2017.
- VILLA-LOBOS, Heitor. [Bilhete] 1951, Rio de Janeiro [para] SILVA, Paulo. Rio de Janeiro.

# Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical\*



Elizabeth Travassos\*\*

**Resumo:** O artigo examina aspectos da diversidade de perfis culturais dos estudantes de música do Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Uni-Rio). Procura-se mapear as preferências por determinados repertórios, relacionando-as com os cursos frequentados. Discute-se também a reivindicação de reconhecimento para a música popular, formulada por vários alunos, e a forma como veem suas experiências profissionais.

**Palavras-chave:** estudantes de música, etnografia da música, música popular.

**Abstract:** The article addresses the cultural diversity among students of music taking courses at the Instituto Villa-Lobos (University of Rio de Janeiro music school). It attempts to describe the musical repertoires chosen by the students and to correlate them with the choice of music courses and professional experiences. Special attention is given to the students' campaigning for the popular music.

**Keywords:** music students, musical ethnography, popular music.

Escrevendo sobre as escolas superiores de música nos Estados Unidos, Bruno Nettl constata que elas se dedicam quase que exclusivamente à música “clássica”. Instituições governadas por deuses (os “grandes mestres da música”), elas têm seus textos sagrados (um repertório canônico), rituais e corpo de sacerdotes. A descrição registra mudanças recentes que vêm transformando as escolas em “pontos de encontro para potencialmente todas as músicas” (Nettl, 1995, p. 5).<sup>1</sup> Se os clássicos continuam ocupando posição central e recebendo a reverência que a cultura musical do ocidente exige, as escolas assistem ao fortalecimento de setores dedicados a deuses menores, concorrentes, ou ao crescimento da atitude profana que questiona a existência mesma de cânones. Tornam-se crescentemente lugares de convergência e colisão de muitas

---

\* Artigo publicado originalmente em Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 119-144, out. 1999.

\*\* Elizabeth Travassos, doutora em Antropologia Social, foi professora de Folclore e Etnomusicologia do Centro de Letras e Artes da Unirio.

<sup>1</sup>Por música clássica entende a tradição escrita, majoritariamente europeia, do período compreendido entre aproximadamente 1720 e 1930, também chamada música da “common-practice”.

músicas, entre elas a música popular, que já foi objeto de proibição (Nettl, 1995, p. 82).<sup>2</sup> Do banimento passou-se à interação institucionalmente mediada que preserva a hierarquização na forma de círculos concêntricos, ocupados por tipos de música cuja legitimidade decresce à medida que se afastam do centro. No todo, as escolas são mais adequadamente descritas como mosaicos de repertórios justapostos do que como *melting pots* nos quais as misturas são possíveis.

A leitura da etnografia de Nettl inspira a apreciação comparativa entre sistemas classificatórios vigentes nas escolas norte-americanas, de um lado, e entre estudantes do Rio de Janeiro, de outro. Tomando como ponto de partida o material empírico produzido por uma investigação em curso sobre os perfis culturais dos estudantes de música do Instituto Villa-Lobos da Universidade do Rio de Janeiro (Unirio), exploro, neste artigo, algumas ideias sobre a hierarquização de repertórios, práticas e carreiras musicais. Conforme parece lícito concluir dos dados, o IVL atrai uma clientela com diferentes experiências musicais e relações com a cultura musical erudita. A diversidade de experiências dos alunos sinaliza, antes de mais nada, a impossibilidade de tomá-los como um grupo culturalmente uniforme, não obstante sua condição presente de estudantes universitários de música, majoritariamente membros de famílias das classes médias. Neste sentido, o corpo de alunos constitui um campo privilegiado para a investigação das fronteiras culturais do gosto musical.

Muitos estudantes engajam-se na discussão das hierarquias no campo musical, reivindicando maior atenção para repertórios e autores classificados como populares. A reivindicação apóia-se em critérios de qualidade válidos para a música erudita, implicitamente tomados como universais. Dessa forma, tende-se a reiterar a operação classificatória dominante, no Brasil, que cinde o universo da música em dois grandes campos hierarquicamente relacionados. Cabe perguntar até que ponto a reivindicação traduz uma demanda pela relativização dos valores estéticos ou um realinhamento de repertórios que deixa intocada a relação hierárquica entre “música artística” e as demais.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup>O autor data dos anos 80 algumas das referidas mudanças: “Some of the energy of the Heartland music school, at least before the late 1980s, was devoted to protecting students from bad music and promulgating what is often labeled as ‘serious’ music (or seriously called ‘good music’), or not so facetiously, ‘real’ music” (id. *ibid.*, p. 83). Em 1950, diz ele, a escola era definitivamente unimusical.

<sup>3</sup> Richard Middleton (1990, p. 124) observa, com relação à produção musicológica que se volta para a música popular sem rever as premissas da “mainstream musicology”: “Jazz is the classic case of the legitimation of a once disreputable music. In recent years, much ragtime research has trod a similar path. The key to the approach is that this is ‘art’, and the analytic and aesthetic criteria developed in classical musicology can be applied.” No conjunto de forças sociais capazes de elevar repertórios à condição de arte, está também a legitimação que se processa pela via da incorporação no horizonte de preocupações acadêmicas.

Embora a investigação não tome a instituição escolar como objeto etnográfico, e sim seus estudantes, ela tangencia alguns aspectos da organização do IVL que entram como dados subsidiários. Os estudantes não estão sozinhos na discussão da hierarquia entre tipos de música. Há muito debate, contemporaneamente, em torno do “cânone” musical, dentro e fora dos perímetros acadêmicos, gerando bandeiras que podem ser empunhadas por críticos do elitismo e do eurocentrismo costumeiramente associados à definição de uma música “artística”. Várias preocupações manifestas no debate interessam-me de perto, mas a investigação não ambiciona localizar as causas da perpetuação de desqualificações no terreno da música. A avaliação dos cursos do IVL também não está em jogo, mesmo quando os alunos entrevistados se dispõem espontaneamente a ajuizar a qualidade da formação musical propiciada na escola. Por urgentes que sejam essas tarefas, a pesquisa não responde a um objetivo pragmático de diagnosticar problemas para propor soluções ou subsidiar futuras providências de melhoria. Consequentemente, ela dificilmente servirá a leituras que pretendam conhecer o estado da educação musical. A opção etnográfica baseia-se na convicção de que a relevância das questões culturais não se confunde com a problematização do ensino de artes e música em nível superior.

A literatura brasileira que discute as relações entre música popular e educação formal é relativamente extensa e serve-se, com frequência, da comparação entre processos formais e informais de ensino e aprendizagem. A transmissão de saberes musicais é particularmente fértil para a observação dos processos pedagógicos em meios populares e espaços não-institucionalizados, dada a desproporção entre setores da população que têm acesso a algum tipo de educação musical formal e a vitalidade das práticas musicais entre aqueles, muito mais numerosos, a quem é vedada qualquer chance de “estudar música”. A exclusão aí parece ser ainda mais acentuada que na educação geral, sabidamente distante da democratização real. O recurso à literatura que trata da educação musical informal em meios populares é limitado porque interessam-me, sobretudo, os perfis culturais dos estudantes de música do IVL – que já passaram pelos processos de seleção e foram considerados pelo sistema de ensino capacitados para os estudos superiores de música.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup>Isso abrange uma seleção ampla com base na educação geral e uma seleção específica efetuada por meio dos testes específicos de habilidade musical, os quais variam conforme o curso a que se dirige o vestibulando. Os cursos do IVL são: Bacharelado em Música (Canto, Instrumentos – clarineta, contrabaixo, fagote, flauta transversa, oboé, piano, trompa, viola, violão, violino, violoncelo –, Composição, Regência, Música Popular) e Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Música. Os candidatos à Licenciatura, Canto, Instrumentos e Música Popular Brasileira fazem provas de percepção – subdividida em teoria, ditado e solfejo – e execução musical. Os candidatos à Composição e Regência fazem provas de percepção mais difíceis (ditado a duas vozes), além de provas de harmonia, história da música, leitura à

A existência de tais processos coloca-nos diante de indivíduos pertencentes às camadas beneficiadas tanto por estudos secundários eficientes face à seleção do vestibular quanto por estudos musicais prévios, em conservatórios, cursos preparatórios ou por intermédio de professores particulares. Embora a população estudantil não seja homogênea do ponto de vista da orientação cultural das famílias, seus membros submetem-se, neste momento, ao processo de educação musical formal e oficial. Esta experiência não exclui outras formas de aprendizado, simultâneas, nem anula necessariamente as anteriores, mas marca definitivamente os que a ela se submetem como músicos formados na escola.

Uma vez que se falou de música popular, outros esclarecimentos são necessários. Esta expressão remete, habitualmente, a uma lista de produtos e seus respectivos produtores. Definições baseadas em critérios sem efeito substantivador, como os que foram bastante discutidos por folcloristas e etnomusicólogos, enfatizam os processos de criação (“coletiva”, a partir de “fórmulas” e da contínua variação de material preexistente etc.) e de transmissão (oral/aural, por meio de contatos interpessoais etc.). Contudo, como já observaram vários autores, esses processos não estão ausentes da música erudita.<sup>5</sup> Ademais, a análise da gênese histórica da noção de cultura popular mostra que esta é, antes de tudo, uma categoria erudita (Chartier, 1995). Resulta de uma classificação de níveis de cultura elaborada por intelectuais, tingida de componentes políticos (o “povo” aparece como depositário de signos valorados de autenticidade e simplicidade, ameaçados pela crescente mercantilização da cultura) e sujeita a variações que ora excluem a música “urbana”, ora a “comercial”, ora a que é difundida em grande escala nos meios de comunicação de massa. Analogamente, a constituição de um repertório clássico e da ideologia da música “séria”, “elevada”, também já foi historicizada (v., por exemplo, DeNora, 1997). Esse conjunto de estudos impõe, pois, o tratamento de categorias como música popular e música erudita no âmbito de classificações histórica e culturalmente localizadas. Assim sendo, é necessário entender as classificações elaboradas pelos estudantes para saber a que se referem quando falam de popular e erudito. Da mesma forma, impõe-se pensar não em repertórios substantivos de obras e autores, mas em lógicas de produção e recepção que operam na organização de ambientes musicais (Bourdieu, 1982).

---

primeira vista e piano. Dados extraídos do Roteiro do Candidato publicado pela Fundação Cesgranrio para orientar os inscritos no concurso vestibular de 1999.

<sup>5</sup>Middleton (1990, p. 133) observa, com relação à definição de música folclórica adotada pelo International Folk Music Council em 1954 (“... produto de uma tradição musical que emergiu por meio do processo de transmissão oral”): “There is nothing in the whole definition which in principle could not be applied to the history of Beethoven symphony performance – or to the performance histories of music hall, the songs of Irving Berlin or rock’n’roll.”

É relativamente pequeno o número de alunos do IVL direcionados para carreiras de concertista, músico de orquestra ou conjuntos de câmara, compositor e regente. A maior parte deles já deu passos importantes no processo de constituição da identidade de músico profissional, tocando ou cantando em bares, teatros e estúdios, gravando jingles, compondo e executando trilhas sonoras. Por músico profissional entende-se aqui não só aquele que exerce atividades remuneradas, mas também aquele cuja prática, independentemente da geração de renda, se desenrola num determinado enquadramento de relações sociais que a distingue da prática de estudo (na qual o músico é aluno), de ensaio (que é preparatória da performance propriamente dita), ou de passatempo (que dispensa público e uma situação de performance formalizada).<sup>6</sup> Assim, um indivíduo ou grupo que procura aproveitar todas as oportunidades de apresentação pública, sem ganho financeiro imediato, faz música profissionalmente, sobretudo se elas contribuem para tornar conhecidos seu nome e seu trabalho.

Com relação aos estudantes que já fizeram estudos musicais e têm uma identidade profissional, cabe perguntar as razões da procura pelos cursos do IVL. Embora o tema não possa ser esgotado em poucas linhas, sabe-se que estão em jogo o desejo de uma formação melhor ou mais completa, a expectativa de novas oportunidades de trabalho geradas pela ampliação da rede de contatos, o valor simbólico do diploma de terceiro grau e a ansiedade gerada pela instabilidade dos ganhos como profissional autônomo de música. No primeiro caso, o curso superior de música pode coroar uma prática profissional intensa e bem-sucedida com a sistematização escolar e a aquisição de técnicas específicas. Somando as virtudes que se atribuem ao músico popular (ouvido, bossa, capacidade de improvisação etc.) ao prestígio do conhecimento sancionado pela escola, a dupla formação proporciona para alguns alunos a realização de sua demanda por uma cultura musical plena. A aliança entre saberes erudito e popular reflete um ideal de completude particularmente importante para os artistas na era moderna.<sup>7</sup> Numa perspectiva mais instrumental, o diploma é uma esperança de estabilização financeira porque possibilita os vínculos empregatícios com escolas oficiais.

Além do direcionamento majoritário dos estudantes, o IVL implantou, recentemente, um Bacharelado em Música Popular Brasileira (data de 1998 a entrada da

---

<sup>6</sup>A etnomusicologia tem chamado a atenção para os benefícios da abordagem dos contextos de performance (v. Seeger, 1987 entre outros). A noção é útil, neste caso, por permitir distinguir práticas profissionais, diletantes, ou de estudo e ensaio, a partir do contexto de relações sociais. Tal contexto afeta também o modo de recepção da música executada. Em outras palavras, não é necessariamente a qualidade intrínseca do repertório e de sua interpretação que permite cruzar a linha que separa o estudante do profissional músico.

<sup>7</sup>Ver as observações de José Jorge de Carvalho (1992) sobre o ideal de uma totalidade integrada pelas tradições clássica e popular.

primeira turma), o que contribui para fazer da instituição uma escola atípica, posta em comparação, frequentemente, com escolas ditas mais tradicionais e menos abertas à música popular. É preciso lembrar que um dos argumentos favoráveis ao novo bacharelado foi a expectativa de efeitos saudáveis que a existência desta carreira teria sobre o curso de Licenciatura, “inchado” por alunos que não escolheram a carreira de professor e, conseqüentemente, prejudicado em seus objetivos precípuos. O curso atraía os vestibulandos que não se encaixavam nos cursos de instrumento existentes, tornando-se, por força da escolha por eliminação, abrigo de guitarristas, saxofonistas, bandolinistas, pianistas populares, arranjadores. Ou abrigo de músicos que encaram o magistério como tábua de salvação, garantia de uma renda mínima, mas que investirão, de fato, nas atividades mais valorizadas de composição ou de performance.<sup>8</sup>

A realidade do IVL faz saltar aos olhos a peculiaridade da categoria música popular, que, neste caso, não designa a produção das camadas sociais populares. Tampouco indica a produção que, independentemente de sua origem, se destina ao “grande público” pela via dos meios de comunicação de massa. De fato, os estudantes fazem sérias restrições à música popular cujo sucesso se traduz em índices de vendagem. Seria então aquela que prescinde da escrita, seja como modo de composição, seja como modo de registro e transmissão – portanto a música dos que “tocam de ouvido”, dos que não “sabem música”?<sup>9</sup> Tanto o critério da oralidade quanto o da legitimidade social dos repertórios (medida pelo grau de absorção pelas instituições escolares) jogariam o Bacharelado em Música Popular do IVL num paradoxo – ser a escola que ensina aquilo que não se aprende na escola.

Música popular parece ser, então, um lugar vazio a ser ocupado por coisas diversas, em tipologias que devem ser contextualizadas. A importância desse lugar como encaminhamento profissional no campo artístico para jovens das classes médias do Rio de Janeiro deve ser compreendida no quadro da organização do setor musical como um todo, com seu mercado de recitais e concertos bastante estrangulado – embora prestigiado pela sociedade –, mecenato estatal limitado, uma indústria musical poderosa e muitos circuitos “alternativos” que incluem desde selos independentes até bares e casas noturnas com programação musical ao vivo.

O exame de dados obtidos por meio de um questionário, aplicado tão amplamente quanto possível, e de entrevistas com um número restrito de alunos

---

<sup>8</sup>Dados gerais sobre o alunado do IVL estão anexos (Distribuição dos alunos por curso e por sexo em 1998/99).

<sup>9</sup>É também Nettl (1985) quem observa a equivalência entre “saber música” e “saber ler e escrever música”, isto é, ter competência no código gráfico de representação do som (válido, basicamente, para o período da “common practice”).

permite desenvolver os argumentos acima.<sup>10</sup> As perguntas do questionário desencadearam o uso de categorias que designam tipos de música, a referência a práticas – tais como tocar um instrumento numa gravação em estúdio, dar recitais, fazer transcrições para compositores que não detêm a técnica da escrita musical etc. – e a instituições ou grupos que absorvem músicos – bandas, orquestras, coros etc. A tabela 1 resume os tipos de repertório mencionados (primeira coluna), o número de ocorrências dos tipos (segunda coluna), os cursos frequentados pelos estudantes (terceira coluna) e suas atividades (quarta coluna). Deixamos de registrar, aqui, as menções à atuação como professor de música (particular e/ ou em escolas), a mais bem distribuída entre todos os estudantes.

---

<sup>10</sup>A bolsista de IC Vera Alves de Andrade preparou um questionário para colher dados sobre as atividades profissionais dos estudantes. Aperfeiçoado após um balão de ensaio, foi aplicado a mais de uma centena de alunos. O questionário indaga o tipo de repertório praticado, como instrumentista ou cantor, e os “locais” dessa prática, dando as alternativas: bar, restaurante, estúdio, teatro, casa noturna, orquestra, coro, banda (as de maior ocorrência no balão de ensaio) e outras. Faço uso de 89 questionários preenchidos que representam 22,3% da população do IVL em 1999. As entrevistas, por sua vez, são em número reduzido e focalizam, a partir de poucas perguntas, os contatos remotos do indivíduo com a música, em família ou com amigos, os estudos musicais prévios à entrada na escola, as atividades e os projetos para o futuro.

Tabela 1<sup>11</sup>

Tipo de repertório	N	Cursos	Atuação profissional
“erudito”, “clássico”	8	Canto(2) Comp(1)Lic(1) Oboé(1) Piano(1) Viola(1) Violino(1)	coro(3) nenhuma(1) orquestra(3) teatro(1)
“erudito e modernos russos”	1	Piano(1)	nenhuma(1)
“barroco e medieval”, “renascentista”	2	Licenciatura(2)	coro(1) quarteto vocal(1)
“erudito/popular”, “MPB ao erudito”, “clássico/ rock”, “variado”	16	Comp(1) Flauta(3) Lic(8) Regência(1) Violão(1)Violino(1) Violoncelo(1)	banda(6) banda reggae(1) bar(1) casamento(3) casa noturna(4)coro(3) estúdio(8) música de câmara(2) orquestra(6) Orquestra de Violões da Uni-Rio(1) restaurante(2) teatro(6) transcrição(1) trilhas TV(1) técnico de áudio (1)
“popular”	6	Lic(5) Violão(1)	banda(1) bar(1) casa not(1) coro(2) estúdio(2) orq.(1) Orq Viol. Uni-Rio(3) rest(2) teatro(1)
“MPB”, “choro”, “bossa-nova”, “samba”, “popular latino” “jazz”, “pop”, “soul”, “gospel”, “funk”, “frevo”, “música de mídia”, “folclore”, “combinações entre estes	25	Comp(4) Flauta(2) Licenciatura(18) MPB(1)	banda(1) banda própr.(7) acompanhamento cantora(1) bar (14) casa not.(14) clube(1) coro(3) digitação partituras(1) estúdio(8) grupo de choro(3) mamulengo(1) orquest. (2) restaur.(9) teatro(8) trilhas(1)
“brasileiro”	2	Lic(1) Violão(1)	bar(1) casa not(1) estúdio(1) grupocontadores de estórias(1) orq (1) rest(1) teatro(1) transcrição(1)
“instrumental”	3	Lic(2) Violão(1)	banda pr.(1) bar(2) estúdio (1) gravadora (1)Orq Viol/Uni-Rio( 1 )
“próprio”, “inédito”	3	Lic(3)	banda católica(1) bar(1) casa not(1) coro(2) estúdio(1) orq(1) primeiro CD(1) teatro(1)
“erudito/sacro”, “sacro”, “religioso”	11	Canto(1) Comp(1)Lic(7) Piano(2)	banda evang.(1) coro(10) ministro de mús. (1) pian.igrej.(1) transc.(1)
em branco	12	Comp (2) Lic (6)Piano (3) Reg (1)	coro (1) transcrição/ teatro infantil (1) nenhuma(11)
<b>Totais</b>	89	Canto(3) Comp(9)Flauta(5) Lic(53) MPB(1) Oboé(1) Piano(7) Reg(2) Viola(1) Violão(5) Violino(2)	acompanhamento cantora(1) banda(8) banda catól.(1) ban.evang.(1) banda reggae(1) banda próp. (8) bar(20) casam(3) casa not(21) clube(1) cont.est.(1) coro(25) digit.(1) estúdio(21) grav.(1) gr.choro (3) mús.câm.(2) min. mús.(1) orq.(14) OrqViol/Uni-Rio(5) pian. igreja(1) 1º CD(1) quart vocal(1) rest(14) teatro(18) téc audio(1) transc.(4) trilhas(2) mamulengo(1) nenhuma(13)

<sup>11</sup>Divergências no entendimento do questionário tiveram consequências sobre as respostas. O campo “tipo de repertório” não foi preenchido por 12 alunos, dos quais 11 não informaram nenhuma atividade profissional; um, porém, participa de um coro (considerado talvez não-profissional); outro menciona transcrição / teatro infantil como atividades profissionais, sem discriminar o tipo de repertório (talvez porque o campo foi subordinado ao registro de atuações como instrumentista ou cantor). Apesar das variações de leitura, as respostas fizeram emergir tipos de música reconhecidos conforme categorias que não foram dadas de antemão.

O agrupamento das categorias na tabela foi orientado pelas preocupações deste artigo. Estudantes concentrados num repertório genericamente erudito ou clássico foram separados dos que mencionam períodos históricos da música européia. Outros têm prática eclética que inclui repertórios eruditos e populares ao mesmo tempo, ou que são ditos simplesmente “variados”. Alguns dedicam-se genericamente ao popular, mas a maioria prefere nomear gêneros e combinações entre eles (samba, choro, jazz, bossa-nova etc.). Até este ponto, está latente uma polarização entre erudito e popular como instrumento de reconhecimento de repertórios. Destaquei as ocorrências, em menor número, das categorias (repertório) “brasileiro”, “próprio”, “inédito” e “instrumental”, pois sugerem outras preocupações e oposições subjacentes (brasileiro/estrangeiro, próprio/alheio, instrumental/“canção”). Por fim, emerge com nitidez o grupo especializado em música religiosa, composto integralmente de fiéis de igrejas protestantes tradicionais ou evangélicas (são protestantes, batistas, adventistas, presbiterianos, evangélicos).

### **Experiências musicais e musicalizadoras**

Temporariamente oculta sob a identidade de estudante de música, a multiplicidade de experiências anteriores revela-se no contato com os alunos. Aparentemente nivelados pelas provas de habilidade específica, eles chegam à escola munidos de bagagens tão distintas entre si quanto a do filho de músicos respeitados no meio artístico e acadêmico, cujo convívio com obras e autores “sérios” começou precocemente; a do jovem a quem a família ofereceu aulas de música como parte “natural” da educação geral; a de um outro que adotou o violão, ou a guitarra, graças ao estímulo dos colegas de escola ou do bairro, grupo de pares no qual a oralidade regia toda a prática e que dispensava a aprovação da competência por parte de uma autoridade externa. Neste último caso, a aquisição posterior de domínio da escrita pode levar o estudante a minimizar a importância das vivências “tocando de ouvido”, sobretudo quando encaminhado para o universo da música culta. Um depoente afirmou que seus estudos musicais tiveram início na idade adulta, referindo-se assim à vivência musical na juventude: “Comecei adulto. De vez em quando rolava uma flautinha doce, até que violão eu tocava um pouquinho” (aluno de Comp.). O fato de seus amigos tocarem flauta doce e violão despertou sua curiosidade por instrumentos que passou a tocar com base em um aprendizado informal que não é lembrado – ou cuja lembrança não se organiza num relato descritivo de etapas e seus conteúdos.

O investimento familiar na cultura musical ocorre, em alguns casos, sem qualquer expectativa de profissionalização futura no campo da música, um resquício da educação humanística burguesa que teve seu apogeu no século passado.<sup>12</sup> Tanto filhos de sexo masculino quanto feminino recebem educação musical, entendida como necessária a uma formação integral que não prescinde de investimento na cultura. No caso das moças, sobretudo nas classes médias, tocar piano ainda é parte quase obrigatória da educação, fenômeno que pode parecer anacrônico à primeira vista, face às transformações na representação tradicional dos gêneros e no valor atribuído à prática pianística diletante. Por isso, ao mesmo tempo em que as famílias de algumas estudantes entrevistadas providenciaram aulas de piano para suas filhas, não se decepcionaram quando elas demonstravam uma queda de interesse pelo instrumento. Afinal de contas, não se tratava de dar às filhas o piano como ofício e sim o verniz cultural necessário. Se as aulas de piano são consideradas desejáveis, a compra de um instrumento, para algumas famílias, pode significar um gasto que deve ser ponderado: “E meu pai dizia assim: ‘é fogo de palha’, que ele não ia dar piano coisa nenhuma”, conta uma estudante de Composição. A escolha mesma de uma carreira artística não está, às vezes, dentro do horizonte de possibilidades profissionais:

... acho que porque não tinha ninguém na família, faculdade de música, assim, não era uma coisa que fazia parte da minha realidade, eu mal sabia que existia e eu não me imaginava trabalhando com música [...]. Eles não viam um curso de artes – qualquer curso ligado à área artística – como um curso de graduação, superior. Ficavam me perguntando: você vai viver de quê? vai trabalhar com quê? (aluna de Composição).

Paralelamente, famílias que fizeram questão de dar a seus filhos a chance de “saber música” preocuparam-se quando as atividades musicais ameaçaram tornar-se mais importantes do que os estudos que garantem um diploma de nível superior respeitável e capaz de possibilitar alguma segurança financeira:

Porque o meu pai fez questão que eu fizesse algum curso superior qualquer, porque eu queria fazer vestibular pra Escola de Música, ele não deixou, psicologicamente, era pressão danada, e fizemos um acordo e tal que eu faria uma faculdade qualquer e ele me ajudaria a estudar música (aluno de Regência).

De vez em quando, mas muito raramente, meu pai chega e fala se eu não queria fazer uma outra faculdade, de outra coisa... [...] Eles têm medo porque música é uma profissão meio incerta, tem vezes que você pode estar com dinheiro e outras não, você pode estar ganhando bem e outras vezes não estar, você trabalha como autônomo... (aluno da Licenciatura).

---

<sup>12</sup>Tal concepção de educação, segundo alguns autores, perde o sentido com a mercantilização plena da música, alcançada no estágio capitalista da indústria cultural: “... the widespread practical knowledge of music which comes from its educated amateur practice has been displaced and demoted. It is part of this syndrome that the integral place occupied by music in liberal humanist education has been lost, and music has become an increasingly isolated technical study.” (Chanan, 1994, p. 8).

A ansiedade paterna reproduz-se nos próprios estudantes à medida que cresce sua familiaridade com o mercado, contexto no qual o vínculo empregatício em escolas representa uma alternativa válida de estabilização financeira:

Todo mês a gente pensa: será que mês que vem vai dar? Esse que é o problema, por isso que eu acho que esse diploma de Licenciatura, acho importante, porque eu, pelo menos, com trinta anos, não estou mais a fim de ter essa preocupação. (aluna da Licenciatura).

São raros os estudantes do IVL que, ao discorrer sobre seus projetos e perspectivas futuras, não manifestam qualquer preocupação com a instabilidade financeira, não se sentem pressionados a testar sua capacidade de ganhar a vida como músicos e têm planos de continuar os estudos ainda por bastante tempo – por exemplo, em cursos de pós-graduação de sua escolha, no exterior. Membros de famílias das elites que mantêm vínculos com círculos intelectuais e artísticos, não precisam persuadir seus pais da legitimidade social de um diploma na área de artes e, conseqüentemente, dispensam a perspectiva pragmática que avalia a Licenciatura como curso útil. Munidos de recursos sociais e culturais que possibilitam a segurança íntima para assumir e sustentar ambições elevadas, tendem a escolher as carreiras “nobres” de compositor ou regente e parecem situar-se à distância do sentimento de vulnerabilidade financeira comum entre seus colegas.

Há também aqueles, vindos de ambientes distantes do cultivo das artes, ou simplesmente das expectativas de dar aos filhos maior proximidade com a cultura legítima, para os quais a entrada na escola constitui quase um choque cultural. Subitamente dão-se conta de que, diferentemente dos seus colegas, não conheciam sequer o nome dos professores de instrumento com quem iriam estudar – às vezes, concertistas ou mestres cuja notoriedade no meio acadêmico e da música culta atrai muitos bacharelados de instrumentos. A diferença entre sua trajetória musical anterior e a de seus colegas é estimada então em função de níveis: “... Lá [o conservatório no qual estudou] não é aquele nível, entendeu?” (aluno de Violão). Para os poucos estudantes vindos das baixas camadas médias, assim como para os que, independentemente da renda e inserção social das famílias, não foram introduzidos ao mundo da música de concerto, a experiência escolar no IVL pode ser difícil. Sentem-se ou sentiram-se durante certo tempo deslocados e relatam o impacto do desconhecimento dos códigos estéticos da escola:

Meu primeiro ano de Unirio foi terrível, eu peguei desgosto com o violão, porque eu tinha uma facilidade, eu chegava e tocava tranquilo, na prova eu toquei tranquilo, mas o professor me colocou tanta coisa na minha cabeça, aquela coisa de ter que ser perfeito, eu fiquei me achando o cara mais burro do mundo, e eu tinha medo [...]. (aluno de Violão).

O sucesso nos estudos musicais prévios à entrada na escola, que autorizava o desejo de dedicar-se profissionalmente à música, é abruptamente posto em xeque. Aparece o medo de errar – dramático para solistas da música de concerto –, de não estar à altura de suas ambições. Outra jovem, iniciada no piano na infância com uma professora particular que, ao lado da família, apostava nas suas qualidades de instrumentista, tomou consciência de que não possuía a técnica adequada nem conhecia o repertório certo, aquele que é considerado *conditio sine qua non* para a formação de um pianista. Perdeu a desenvoltura para apresentar-se em público, uma vez que nada confirmava a viabilidade de seu sonho e redirecionou a trajetória transferindo-se do Bacharelado para a Licenciatura. Episódio revelador do redimensionamento das ambições diante das possibilidades objetivas de realizá-las, a transferência tende a confirmar a reputação da Licenciatura como o curso que “pesca” alunos insatisfeitos – por diversas razões – com os bacharelados em instrumento.

Um estudante de violão, já estabelecido no mercado como professor de música, atribui à disponibilidade de recursos econômicos a possibilidade de colocar para si a meta de ser concertista:

... seu sonho tem que estar dentro da tua realidade, se eu fosse um cara rico, talvez eu quisesse ser um violonista de nome, você tem que ver qual é a realidade de um violonista de nome; [...] ser só concertista não dá, não dá porque você não vai ganhar dinheiro, e sem dinheiro... eu teria parado de tocar violão há muito tempo, eu não teria como fazer uma faculdade... (aluno de Violão).

Sua percepção retira o peso das qualidades individuais inatas como determinantes do êxito musical, mas subestima a diferenciação propriamente cultural entre instrumentistas em formação.

Um grupo numericamente expressivo de estudantes teve iniciação musical nas igrejas protestantes e encontra nessas igrejas o principal estímulo aos estudos.<sup>13</sup> Diferentemente dos ateus e membros de outras religiões, cuja vocação musical não tem relação necessária com a religião, os protestantes geralmente adquiriram as primeiras competências musicais nos círculos de sociabilidade e escolas ligados às igrejas que frequentam. Na verdade, foram elas que ofereceram a alguns de seus fiéis, na ausência de qualquer estímulo proveniente da orientação cultural da família e da escola regular, a possibilidade de imaginar, para si mesmos, uma carreira musical:

---

<sup>13</sup> Dentre os 89 estudantes, 22 são protestantes (aproximadamente 24%); destes, 11 (50%) fazem música sacra.

Eu comecei a tocar na igreja, onde toco até hoje, eles estavam oferecendo aula de violão aos sábados, e eu tinha de 8 para 9 anos e estava fazendo aula, mas não tinha violão ainda, eu fazia numa guitarra, aí nesse meio tempo tinha um contrabaixo vazio lá, e aí comecei a tocar contrabaixo... [...] a igreja é uma escola, a igreja tem essa vantagem que você tem contato com tudo, eu toco um pouco de teclado, porque lá não tinha quem tocasse e aí eu comecei a pegar, dei meu jeito, então é uma escola, você tem outros grupos, outros conjuntos, e estavam precisando de um cara para tocar, e aí eu estava sempre em todas. (aluno de Violão).

... ninguém ensinava... era 1,2,3, e vamos lá [...] eu comecei frequentando, ouvindo, e já ia conhecendo as músicas, depois é que eu comecei a tocar, aí eu já conhecia a melodia e era mais fácil, você vai de ouvido mesmo. (aluno da Licenciatura).

As chances de tocar eram muitas e a prática incitada sem exigências técnicas ou de preparo anterior que pudessem inibir um debutante. Conforme as entrevistas com estudantes revelam, as igrejas são espaços musicais inclusivos que não colocam pré-requisitos técnicos rigorosos. Aí a regra parece ser o fomento à participação que, por sua vez, promove a prática musical. A alimentação recíproca dos dois é prontamente captada por um aluno, ao explicar que, quanto mais ia às igrejas evangélicas, mais tocava, e quanto mais era chamado para tocar, mais ia às igrejas:

... já fui em várias igrejas evangélicas e isso ajudou no meu desenvolvimento musical, porque eu tocava muito em igreja, igreja era uma coisa constante, toda semana eu estava lá tocando, aliás uma coisa influencia a outra, porque por eu tocar, eu ia mais à igreja e indo mais à igreja, eu tocava [mais]... (aluno da Licenciatura).

## **Tipos de repertório e hierarquização no campo da música**

À primeira vista, a tabela apenas confirma o que já se sabia sobre os estudantes do IVL, minoritariamente interessados na música erudita. Alguns especificam seus repertórios inscrevendo-os em períodos histórico-estilísticos consagrados: barroco, medieval, renascentista, modernos russos. No desenho de círculos concêntricos proposto por Nettl, tais repertórios ocupam uma posição ligeiramente deslocada do centro. Do ponto de vista dos estudantes, as especializações são escolhas estilísticas relacionadas com projetos de carreira e de construção de identidades pessoais no campo da música. Ao distinguir, na massa de repertórios que o leigo chama eruditos ou clássicos, aqueles que mais apreciam ou que melhor se ajustam a suas habilidades, revelam o gosto formado que permite escolher. Simultaneamente, estes alunos distinguem-se dentro da totalidade de estudantes. A opção por repertórios que têm como apreciadores não o “grande público” da ópera e da música clássico-romântica, mas músicos e estudiosos, repertórios que, em alguns casos, implicam o uso de instrumentos “históricos” menos acessíveis (como o alaúde, a viola da gamba) e a relação com mestres

conhecidos por sua especialização revelam a orientação para um círculo cultural relativamente restrito.

Contrariando a tendência de concentração na Licenciatura, os que tocam repertórios eruditos (genéricos ou específicos) são, geralmente, alunos dos bacharelados de instrumento e canto, cursos cuja própria organização canaliza a prática para tais repertórios. São representados, pelos alunos, como cursos nos quais só se estuda música clássica, cujos professores podem, eventualmente, rejeitar as incursões no popular. As possibilidades de atuação profissional praticamente limitam-se a coros e orquestras, além, é claro, da onipresente atividade como “professor de música”. A limitação é ainda mais severa para os pianistas, que não contam com a alternativa da profissionalização em orquestras.

Num outro ponto da tabela, encontram-se as referências a repertórios “próprios” e “inéditos”, indicativos do valor atribuído à produção de uma obra “assinada”, mesmo por quem não é compositor: como membro de uma banda dona de um estilo original ou como cantor que arregimenta autores e instrumentistas em torno de seu potencial de interpretação ou, ainda, como arranjador que dá roupagem original a certas obras, estes músicos encaram as carreiras como trajetos na direção de uma individualização ideal. Dificilmente realizam-se como executantes de música alheia ou colaboradores de um projeto musical com o qual não se identificam. Os espaços sociais de atuação da maioria dos estudantes (bar, restaurante, casa noturna, orquestra, estúdio) recrutam instrumentistas e cantores como intérpretes de repertório sobre o qual têm pequeno controle. Em alguns casos, o que se impõe é “o que está tocando nos rádios” naquele momento. As oportunidades para mostrar um trabalho próprio – composições, arranjos, improvisação instrumental, interpretação de repertórios selecionados pelo próprio intérprete – são menores, de sorte que as músicas próprias e inéditas configuram para muitos um ideal distante. Sobre instrumentistas que tocam em restaurantes, disse um baixista, aluno da Licenciatura: “... devem ganhar razoavelmente, mas, musicalmente, você tem que ficar tocando as músicas da onda, todo dia fazendo o mesmo trabalho...”. Da mesma forma como escolhas de estilos históricos têm valor distintivo, o repertório próprio é valorizado na mesma medida em que se valoriza a autonomia do músico na organização de sua carreira. Neste sentido, é significativa a única menção à “música de mídia” que apareceu nos questionários examinados. Longe de revelar que apenas um aluno dentre os consultados reproduz o que “está na onda” – muitos fazem-no para ganhar a vida –, mostra que esta prática profissional dificilmente é assumida como central.

A chamada música instrumental é prestigiada como a nata do popular. Associada a músicos “anfíbios” que atuam também no circuito erudito, evoca um refinamento do gosto, a posse simultânea dos saberes escolares e das habilidades consideradas típicas do músico popular. Trata-se de um tipo de música destacado por sua qualidade intrínseca, que reflete a “preocupação artística” de seus produtores. Sofre a marginalização imposta pelos meios de comunicação de massa e confina-se a espaços restritos e selos fonográficos alternativos. Suas dificuldades são atribuídas à organização do mercado, às grandes empresas fonográficas, quando não ao despreparo do público. A música instrumental figura como repertório difícil, que exige cultivo por parte de músicos e ouvintes, distante do gosto das massas. Produto dirigido a ouvintes musicalmente qualificados, estabelece uma relação entre músicos e seu público semelhante àquela que caracteriza a música erudita.<sup>14</sup>

As referências a repertórios populares sobressaem na tabela, combinadas ou não com repertórios eruditos. Aqui a concentração dos estudantes na Licenciatura é alta, confirmando, de certa forma, a constatação de um inchaço do curso decorrente da absorção de estudantes que são, antes de tudo, *performers*. Alguns gêneros populares são mencionados com muita frequência – MPB, samba, bossa-nova e choro –, outros destacam-se por serem raros. O rótulo MPB constituiu-se, a partir dos anos 60, em oposição de um lado ao iê-iê-iê (posteriormente ao rock), de outro à bossa-nova, em debates que eventualmente retomavam a questão da autenticidade nacional e das raízes genuínas da música popular. Uma única referência ao rock e a preferência generalizada por MPB, samba, bossa-nova e choro remetem à hierarquização da música popular dominante entre os alunos, que, no entanto, podem indignar-se contra exclusões que percebem no ambiente escolar. A rebeldia diante de uma escola dedicada aos clássicos – é assim que alguns estudantes vêem o IVL –, que clama por maior atenção ao popular, é paralela a uma estrita categorização deste universo, com base em critérios de qualidade – relativos à estruturação internadas obras, por certo, mas também ao modo de recepção que estas encontram em diferentes segmentos do público.

A música popular praticada pelos alunos do IVL define-se contra um outro popular<sup>15</sup>, incapaz de identificar seus praticantes como músicos-artistas, potencialmente contaminador porque ligado aos setores do mercado que se pautam pelo critério quantitativo da vendagem e sucesso junto ao grande público. Consequência natural do

---

<sup>14</sup>Em recente matéria sobre a música instrumental, uma espécie de mesa-redonda reunindo os nomes mais expressivos identificados com este segmento, dizia um dos participantes: “As pessoas entendem certos códigos mais simples, uma parte do povo é despreparada para ouvir uma música como a erudita ou a música instrumental brasileira” (*Jornal do Brasil*, 09/05/99, Caderno B, p. 1 e 4).

<sup>15</sup>Disse um dos entrevistados: “existe música popular e música popular”.

gosto partilhado que raramente é chamado a explicitar-se porque raramente sofre contestação, a desclassificação de certos repertórios e autores é fruto de uma filtragem da música popular que seleciona aquela que os estudantes consideram digna. O bacharelado em Música Popular Brasileira surgirá talvez como instância autorizada para ditar níveis de qualidade, mas antes mesmo de sua implantação já operavam vetos silenciosos a músicas e músicos que despertam o riso quando mencionados, ou a revolta diante de coisas que “nem chegam a ser música”.

O caso do rock – que não está entre os repertórios integralmente desclassificados – é curioso. A exposição a este tipo de música, assinalado apenas uma vez nos questionários, é imensa dentro do universo observado, onde há não só ouvintes de rock, mas também alguns “ex-roqueiros”. Contudo, essa experiência é avaliada como adesão passageira a um tipo de música pouco satisfatório, o que resulta na negação explícita do rock como alternativa de carreira e na negação implícita de sua influência formadora. Tal tomada de posição decorre dos critérios de qualidade adotados pelos estudantes, que excluem tipos “fáceis”, “superficiais”, de música popular. Os que já passaram pelo rock contam como se cansaram de tocar peças cuja harmonia exige “poucos acordes”, assim como se cansaram de repetir o mesmo repertório ao longo dos anos. Um deles fez sua conversão ao choro e, paralelamente, da guitarra elétrica ao bandolim, integrando presentemente um conjunto de chorões em vias de profissionalização.

O gosto pelo choro, bastante disseminado, também conduz à reflexão sobre as hierarquizações no universo da música popular. Há muito aclamado por músicos de formação erudita (Villa-Lobos vem logo à mente), o choro é música instrumental, o que de saída eleva seu *status* frente às formas cantadas e coreográficas, mais “populares” porque menos autônomas. Na ortodoxia purista da tradição clássico-romântica, servir à dança, à literatura ou a qualquer fim externo é curvar a música a uma funcionalidade, ferir a intransitividade da obra de arte (v. Todorov, 1977). O choro cabe bastante bem no figurino da música “pura”, razão pela qual é possível tratá-lo com critérios de qualidade válidos para a música erudita.

A hierarquização que torna inaceitáveis para os estudantes certos tipos de música popular é análoga àquela que exclui todo o popular em nome das qualidades técnicas e estéticas da música erudita. Ao explicar suas escolhas, os estudantes invocam o domínio técnico pleno dos recursos instrumentais e vocais, solicitado apenas por repertórios mais exigentes, a possibilidade de crescimento do músico, incitando-o a ir do fácil e simples ao difícil e complexo (tocar sempre a mesma coisa é cansativo e indica

a estagnação do músico), a individualização pela via da autoria ou conquista de um perfil estilístico original, a liberdade face às pressões extramusicais – sobretudo pressões mundanas, como o aplauso garantido. As premissas cristalizadas em torno da música culta – não é mero entretenimento, exige audição concentrada, supõe um sentido de evolução (aumento da complexidade e capacidade expressiva) – encontram eco entre os estudantes que praticam música popular.

Tais premissas, integrais à ideologia romântica da arte e do artista, manifestam-se também quando os praticantes de música popular são convidados a falar sobre suas experiências profissionais. Como se vê na tabela, eles têm nos bares, casas noturnas e restaurantes – ou simplesmente “na noite” – o grande mercado que recruta seus serviços. Nenhuma idealização dos modos de vida boêmios, “não-burgueses”, geralmente associados às atividades artísticas e à frequência da “noite”, transparece nas conversas. Tocar na noite, na verdade, é objeto de uma dura avaliação. A condição de operário da música, às vezes mal-remunerado e com pouca capacidade de negociar contratos, é uma das razões de queixa. Outra razão, talvez mais importante, é a desvalorização do músico por um público pagante que não está interessado na qualidade propriamente artística do que ouve, e por empresários que procuram aumentar seus lucros com baixo investimento. Engajado na produção destinada a um público anônimo e leigo, portanto público inferior na hierarquia das legitimidades, o músico da noite ressent-se da ausência de uma recepção propriamente musical e do tratamento dispensado por patrões:

... na noite é... nos bares me sinto às vezes quase que prostituída tocando em bar [...]. E pelo tratamento que é dado a você [...]. O garçom é mais importante.  
– não que o garçom não seja importante, mas cada um tem o seu espaço, o seu lugar, sabe? [...] E, e não é questão de estrelismo nem nada, é questão de condições de trabalho, né? (aluna da Licenciatura).

A valorização da música gratuita, não-funcional, e a demanda de um público interessado são partilhadas por muitos estudantes, quer se dediquem à música erudita ou popular. Tocar na noite é uma “escola”, como salientou um aluno, um intenso aprendizado que deve conduzir, entretanto, a outros patamares de carreira, a menos que se queira “ficar velho tocando em bar”. Outro estudante, saxofonista e flautista, ressalta a importância que sua ampla experiência em orquestras de bailes teve para o conhecimento da música brasileira. Mas estes músicos da noite não enfeitam a vida boêmia com o *glamour* que ela costuma ter para certos setores da sociedade. Ao contrário, a rotina de bares e restaurantes pode ser vivenciada como desgastante artística e financeiramente. Um depoente lembrou que mesmo um “puta pianista” como

Luizinho Eça “morreu pobre”. Por isso, o formato de recital, que mais dignifica o músico, deve ter vigência na música popular também:

... eu prefiro, então, tocar em lugares tipo o [Centro Cultural] Banco do Brasil, essas coisas, em que as pessoas já vão sabendo o que vão escutar e vão para escutar, elas não vão lá pra paquerar não sei quem, e por um acaso tem música. Eu prefiro, eu prefiro, não que eu não faça isso, mas eu prefiro, se eu pudesse escolher... (aluna da Licenciatura).

Ainda convém distinguir experiências musicais na “noite”. Tocar num restaurante pode ser uma experiência desalentadora de sujeição a um público sem gosto musical, ainda que os ganhos não sejam ruins.

Em contrapartida, tocar em certos bares de Santa Teresa (bairro carioca frequentado por intelectuais, estudantes, artistas) é apresentar-se diante de um público de “pares”, no sentido em que o gosto musical de ouvintes e músicos guarda identidade. O *ranking* de músicas é estabelecido por suas qualidades intrínsecas, mas tem relação também – embora não se o diga – com o *status* cultural do público ouvinte.

A preferência por MPB, choro e bossa-nova, ao lado das menções isoladas ao funk, soul, blues, gospel e rock, mostra ainda a tendência a associar música popular a tradições reconhecidamente brasileiras (a única exceção é o jazz, o que merece investigação). Além de alguns alunos identificarem seu repertório simplesmente como “brasileiro”, constata-se nas entrevistas a sinonímia entre popular e nacional, que repercute um dos principais temas da história do pensamento sobre a música no Brasil, pelo menos desde Mário de Andrade. Apesar do desgaste sofrido pelas propostas de nacionalismo artístico de maneira geral, no século 20, e apesar, ainda, da existência de uma produção musical reconhecida como brasileira e erudita, as falas deslizam do “popular” para o “brasileiro”:<sup>16</sup>

O que eu sempre percebi e vi na música popular eram as pessoas, os grandes talentos, vejo pessoas que pesquisaram dentro da raiz da música brasileira, as grandes pessoas que a gente conhece que ficaram famosas, né? [...] adorei cantar Bach num coro que eu cantava, era a música que eu mais gostava, porque eu achava lindíssima, e tal, mas isso para mim não é um canal de expressão... Como eu acho que é o [canal] direto, que é a coisa mais direta da música popular, né? Brasileira... (aluna da Licenciatura).

A própria escola parece inclinar-se pela produção nacional: atestam-no a criação de um curso de Música Popular Brasileira, bem como seus símbolos ostentados. Ao contrário das instituições que celebram os grandes mestres da música universal

---

<sup>16</sup>Uma observação adicional: o único aluno que se referiu a um repertório popular latino-americano é equatoriano. Moêma Brito, em pesquisa sobre o currículo da Licenciatura, colheu depoimentos que também atestam a força de uma vertente nacionalista no IVL. Um dos ex-estudantes consultados por Brito (1990, p. 8) pedia a “nacionalização” do currículo musical: “O currículo terá que ter a cara do Brasil – menos informações e conceitos de música européia e mais profundidade naquilo que nosso país potencialmente possui.

tornando visíveis seus nomes, bustos e outras representações iconográficas, o IVL sugere a veneração de mestres nacionais cuja escolha não deve ter sido ao acaso: Villa-Lobos dá seu nome à escola (por ele fundada) e à maior sala de recitais, Guerra-Peixe e Alberto Nepomuceno são homenageados batizando outras salas ocupadas por performances públicas. O jardim abriga o busto de Mário de Andrade, que mesmo não tendo sido compositor, assumiu a liderança intelectual da linhagem de músicos nacionalistas. Como nas escolas descritas por Nettle, o panteão local de músicos só incorporou compositores – não intérpretes – cuja obra é reconhecida como erudita. É significativo que pelo menos um deles evoque também a combinação harmoniosa entre interesse estético e científico pelo folclore e criação sofisticada, aspecto que a presença de Mário de Andrade só vem reiterar.

Simultaneamente, estão ausentes, dentre os tipos de repertório, categorias que designam músicas “étnicas”, embora algumas, como blues e soul, possam evocá-las. Apenas um estudante serviu-se da categoria “folclore” para identificar seu repertório, o que parece entrar em contradição com o interesse, reaceso ultimamente entre estudantes, pelas tradições orais. Há os que “sobem os morros” do Rio de Janeiro, circulam entre partideiros com seus cavaquinhos, freqüentam o jongo da Serrinha, incorporam os idiomas reunidos sob a denominação de “forró”. Entretanto, “músico folclórico” não é, no Brasil, uma especialização profissional socialmente reconhecida. Artistas cuja obra é calcada em estilos da tradição oral (Luiz Gonzaga, por exemplo) são ditos populares. Pertence ao universo do folclore quem não transpôs a fronteira do anonimato e da música funcional desvinculada do mercado.

A multimusicalidade que penetra nas escolas norte-americanas, como mostra Nettle, é paralela ao multiculturalismo reivindicado por grupos que se identificam com base em nacionalidade e etnia. No Brasil, músicas indígenas e afro-brasileiras *per se* (caem na rubrica “folclore”) não constituem repertórios disponíveis à escolha dos estudantes: não são concebidos como tipos autônomos, mas como fontes de inspiração e de variedade a serem exploradas em outro plano – erudito ou popular. Os estudantes negros, minoritários no IVL, poderiam ser candidatos à reivindicação de mais familiaridade com tradições afro-brasileiras, e talvez à especialização em torno de repertórios a elas vinculados. Entretanto, não há indícios convincentes de convergência entre identidade étnica e estilístico-musical. Nenhum dos entrevistados informou uma adesão religiosa aos cultos afro-brasileiros, como o candomblé, cuja música, portanto, só integra o leque de experiências dos alunos quando mediada pela bibliografia e discografia.

A ausência de repertórios “exóticos” (por exemplo, música indiana) também dá uma medida da forte inclinação por uma prática musical brasileira “nacionalizada”, isto é, que não identifica exclusivamente grupos étnicos ou regionais.

Por fim, há os adeptos do repertório “sacro” ou “religioso”, com preocupações distintas e carreiras peculiares. O coro canaliza a maior parte dos músicos das igrejas, como cantores, regentes, acompanhadores, embora existam também as bandas que absorvem instrumentistas. Seu engajamento no debate sobre a hierarquia de repertórios é menos evidente: na verdade, parecem ser um grupo pouco comprometido com o mapeamento do universo musical nos termos da dicotomia entre erudito e popular. Sua preocupação com uma música propriamente brasileira é algo que ainda não foi suficientemente investigado. Pensam sua prática em outros termos, opondo música religiosa à “música do mundo”, em bloco, e aceitam a subordinação da produção cultural à religião. De fato, os agentes religiosos que têm autoridade nas igrejas protestantes tradicionais e evangélicas têm, simultaneamente, poder de censura moral e estética sobre a atividade musical dos fiéis: “Quando eu era de música evangélica [...] existia um certo preconceito de eu ir tocar a música do mundo, os mais fechados criticavam, ninguém impunha, mas todo mundo te colocava uma certa culpa” (aluno da Licenciatura).

Nicho de produção musical presa à esfera da religião, que contradiz a autonomia da vida propriamente cultural nas sociedades modernas, o repertório sacro é composto e interpretado também por estudantes que buscam formação superior no ambiente laico da escola. A lógica que orienta sua participação simultânea nesses dois “mundos” tão diversos deve ser olhada com mais cuidado. Acatando a doutrina de suas igrejas no que tange à música ao mesmo tempo em que frequentam uma escola leiga, alguns são totalmente absorvidos pelo mercado musical que as igrejas oferecem. Outros veem, no mercado mais amplo, oportunidades de exercer a profissão de músico dissociadas da vida religiosa. Neste caso, flexibilizam as restrições estéticas das igrejas, as quais se traduzem, por exemplo, na evitação de músicas evocadoras da cultura afro-brasileira: “... na igreja existe até um pouco de preconceito com ritmos brasileiros, como se associasse samba à coisa de macumba, não é uma coisa clara, mas existe um certo preconceito” (aluno da Licenciatura). Se a vida musical começa a ampliar-se para além dos círculos das igrejas e se o músico move-se entre várias igrejas com graus distintos de austeridade e controle moral e estético, a pressão mundana pode sobrepor-se.

As observações resumidas nas páginas anteriores bastam para mostrar a variedade de experiências dos estudantes de música do IVL. Os grupos mais numerosos

e de mais visibilidade estão orientados para a música popular e para a classificação hierárquica – contestada – que a inferioriza perante a música erudita. Entretanto, como a expressão música popular recobre repertórios que estão numa perigosa fronteira com a produção rasteira da indústria cultural, os estudantes precisam reiterar a qualidade intrínseca, musical, e o valor artístico do que fazem. O curso de Licenciatura tem sido a porta de entrada para esses músicos que vêm a escola como um *establishment* erudito que discrimina injustamente determinadas obras e autores. Confrontados com a hierarquia vigente na escola, recorrem aos valores dominantes e apropriam-se deles para serem reconhecidos como artistas também. Isto significa que suas possibilidades de advogar um verdadeiro pluralismo estético está limitada, não por sua prática, mas pelas formas de organizá-la conceitualmente, com categorias e critérios de seleção aceitáveis no campo artístico. Em outras palavras, muitos estudantes têm e desejam ter experiências e formações variadas que incluem o conhecimento escolar dos clássicos e as “levadas” do popular, a audição concentrada e o contato distraído, a música pura e o divertimento da dança. Entretanto, quando se trata de pensar as suas próprias carreiras como músicos profissionais, têm que reivindicar para si a dignidade de artistas.

#### Distribuição dos alunos por curso e por sexo em 1998/99.

Curso	Alunos cursando 1998/ 2º semestre			Alunos cursando 1999/ 1º semestre		
	masc %	fem %	Subtotal	masc %	fem %	Subtotal
Licenciatura	142 = 68%	65 = 32%	207	145 = 65%	176 = 35%	221
Instrumento	53 = 64%	29 = 36%	82	61 = 64%	34 = 36%	95
Composição	17 = 94%	1 = 6%	18	20 = 95%	1 = 5%	21
Canto	8 = 50%	8 = 50%	16	9 = 52%	8 = 48%	17
Regência	9 = 90%	1 = 10%	10	11 = 91%	1 = 9%	12
MPB	15 = 83%	3 = 27%	18	24 = 75%	8 = 25%	32
Total	244 = 69%	107 = 31%	351	270 = 67%	128 = 34%	398

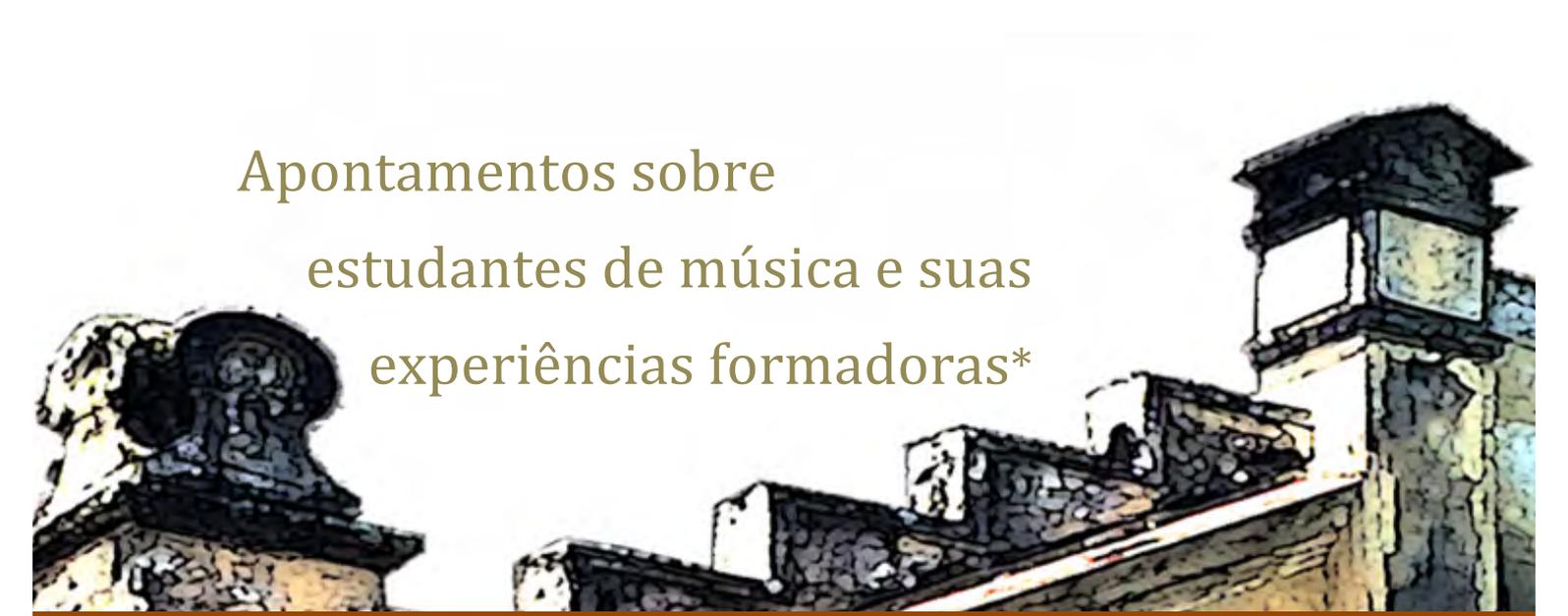
(Fonte: Informações Estatísticas da Secretaria dos cursos do CLA).

A Licenciatura concentra mais da metade dos alunos do IVL. O curso de Música Popular Brasileira, apesar da implantação recente, já congrega mais alunos do que Canto ou Regência. Alunos do sexo masculino predominam em todos os cursos, exceto Canto. A alta concentração de homens em Composição e Regência reflete e reforça a tendência de produzir compositores e maestros do sexo masculino. A mesma tendência masculina vem sendo observada no bacharelado de Música Popular. Pode-se supor que o novo curso reduz o “inchaço” da Licenciatura reduzindo o número de alunos do sexo

masculino, que passam a se encaminhar para a Música Popular. Permanecem procurando a Licenciatura estudantes do sexo feminino, cuja “vocação” para o magistério primário e secundário faz parte das representações tradicionais das ocupações apropriadas aos gêneros. Esta hipótese deve ser testada quando estiverem disponíveis dados sobre a procura global da Licenciatura nos próximos anos (tanto por meio do vestibular quanto por meio de transferências internas, que contribuem para atestar o reencaminhamento dos alunos “desviantes”, da Licenciatura para a Música Popular). Alguns estudantes intuem que este último será o curso de maior crescimento no futuro imediato.

## Referências

- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BRITO, M. R. de. *Reflexão sobre o curso de Educação Artística, Licenciatura Plena, Habilitação em Música, do Instituto Villa-Lobos da Uni-Rio*. Rio de Janeiro, 1990. Relatório de pesquisa.
- CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR: as várias faces de um debate. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.
- CHANAN, Michael. *Musica practica: the social practice of Western music from Gregorian chant to Postmodernism*. London: Verso, 1994.
- CHARTIER, Roger. “*Cultura popular*”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.
- DeNORA, Tia. *Beethoven and the construction of genius: musical politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.
- NETTL, Bruno. Notes. In: *The Western impact on world music: change, adaptation and survival*. New York: Schirmer Books, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Heartland excursions: ethnomusicological reflections on schools of music*. Urbana: University of Illinois Press, 1995.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- TODOROV, Tzvetan. *Théories du symbole*. Paris: Seuil, 1977.



# Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras\*

Elizabeth Travassos\*\*1

**Resumo:** A abordagem etnográfica de segmentos estudantis vinculados à escola superior de música permite encarar desde outro ângulo esta instituição, objeto tradicional dos discursos de educadores e administradores. Neste artigo, retomo as ideias de individualismo quantitativo e qualitativo, do sociólogo Georg Simmel, com o objetivo de pensar duas perspectivas da reprodução social do músico. Exponho também alguns dados sobre experiências formadoras de estudantes, tal como se revelaram na investigação que conduzi acerca da população estudantil do Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

**Palavras-chave:** estudantes universitários, individualismo, carreiras musicais

**Abstract:** Music schools are traditional targets of the educational, political and administrative discourses. The ethnographic approach to music students and music schools enables the observer to look at this kind of institution from a different point of view. In this article, I refer to the ideas of quantitative and qualitative individualism, developed by Georg Simmel, in order to call attention to two different perspectives on the social reproduction of musicians. I refer also to the empirical data produced in my research among music students enrolled in the Instituto Villa-Lobos (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro).

**Key words:** undergraduate students, individualism, musical careers

## Introdução

Uma das constatações paradoxais a respeito da música é ela ser, simultaneamente, o que une e o que separa. A música congrega e identifica – daí sua presença obrigatória nos rituais que celebram a comunhão de um grupo social e seu potencial de discriminação entre “nós” e os “outros”. Ela também diferencia, classifica e hierarquiza – daí a força com que distingue e mesmo estigmatiza, particularmente nas

---

\* Artigo originalmente publicado na *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 12, p. 11-19, mar. 2005.

\*\* Elizabeth Travassos, doutora em Antropologia Social, foi professora de Folclore e Etnomusicologia do Centro de Letras e Artes da Unirio.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no fórum “Culturas, identidades e políticas: impactos na educação musical”, no XIII Encontro Anual da Abem, em outubro de 2004. Uma primeira versão foi apresentada na sessão temática “Escolas de música, ideologias da arte e etnomusicologia”, no I Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (Abet), em Recife, em novembro de 2002.

sociedades de classes. A música “unanimiza” (conforme uma ideia apreciada por Mário de Andrade) e é, ao mesmo tempo, a mais “classante” das artes – na expressão de Pierre Bourdieu (1979, p. 17). Observando a diversidade de gostos entre estudantes de música que frequentam o mesmo campus universitário carioca, deparei-me com ambos os poderes da música.<sup>2</sup> Lugar onde se cultiva o “bom gosto”, a escola de música é um espaço privilegiado para observarmos a distribuição de valor que permeia as classificações sociais dos repertórios.

Neste artigo, retomo algumas observações sobre estudantes e escolas de música, elaboradas a partir do material que reuni e da literatura sociológica que discute as dimensões ideológicas do individualismo nas sociedades modernas. Trata-se de integrá-la a uma etnomusicologia fundada nos pressupostos metodológicos do relativismo cultural e estético. Desde os anos 1950, essa disciplina contribui para o entendimento dos universos sonoros humanos a partir daqueles pressupostos. Os pontos de partida do estudioso são, pois: a constatação da diversidade e particularidade das músicas (no plural) e das teorias da música (explícitas ou implícitas em mito-cosmologias); o questionamento dos universais e de crenças etnocêntricas na natureza e evolução da música. Todos eles ligam-se a um outro pressuposto, o da coerência sistêmica das instâncias da cultura, que permite estabelecer conexões e cadeias de mediações entre estilos e gostos, ideias, valores, sociabilidades e instituições sociais.

Os pressupostos que caracterizam a abordagem etnomusicológica adotada – herdados da antropologia e sua experiência no trato das alteridades culturais – são importantes para o entendimento dessa forma de alteridade que se surpreende ao cruzar certas fronteiras culturais e estéticas nas sociedades modernas. Nestas, porém, intervêm fenômenos específicos, vinculados à cultura nas sociedades de classes, à crença na autonomia da estética e da obra de arte, ao funcionamento do mercado de bens culturais e à “mediatização” tecnológica das comunicações. Trata-se de fenômenos que vêm sendo abordados por diversas disciplinas que nos oferecem um leque de instrumentos adicionais: sociologia da cultura, antropologia, sociologia da música e estudos de música popular.

As fronteiras estético-musicais não são linhas fixas, mas linhas em movimento recriadas constantemente por grupos que se identificam com base nas mesmas preferências em matéria de música. Estas estão, geralmente, em correlação positiva com outras definições ético-estéticas (isto é, definições do que é belo ou feio, atraente e

---

<sup>2</sup>A pesquisa que deu origem a esta comunicação foi desenvolvida entre 1998 e 2002 no Instituto Villa-Lobos da Unirio, com o apoio do CNPq. Agradeço aos estudantes que participaram como bolsistas de iniciação científica e a todos os demais que colaboraram com idéias e informações.

correto ou repugnante e impróprio, agradável ou desagradável aos sentidos). A discussão das fronteiras estético-musicais nas sociedades de classes envolve duas questões espinhosas: 1) a relação entre cultura (entendida como o conjunto de formas expressivas e artefatos) e estratificação social; 2) a relação entre música (uma província da produção espiritual) e cultura (no sentido antropológico de ordenação simbólica do mundo por meio de sistemas de representações).

A primeira pode ser resolvida por meio de abordagens sociológicas deterministas: a pesquisa empírica, nesse caso, apenas ilustra a ideia de que a sociedade causa ou determina a cultura e, mais especificamente, a ideia de que as opções musicais dos indivíduos remetem, em última instância, à classe social. Na vertente crítica ao determinismo estão as abordagens que procuram compreender as relações entre ordenações simbólicas e morfologia social, bem como as mediações entre essas duas instâncias. A produção cultural deixa de ser tomada como reflexo do social; ao contrário, reconhece-se que ela pode ter eficácia como elemento definidor de grupos sociais. As elites intelectuais e artísticas, por exemplo, definem-se basicamente por sua relação íntima com a cultura (entendida como cultura legítima). Meus apontamentos sobre estudantes de música alinham-se com essa última vertente e é nessa medida que considero fundamental conhecer as representações, ideias e valores que conformam o campo da música.

A noção de subcultura é acionada por alguns autores para conceituar a fragmentação cultural das sociedades modernas (Gordon, 1997, p. 41). Note-se que ela transfere, para um grupo relativamente restrito (resultante da combinação de fatores tais como etnia, religião, classe, geração), a perspectiva especular que concebe a música como reflexo da cultura – ver a crítica de Middleton (1990). Esse é um dos motivos pelos quais prefiro a noção de “perfis” culturais de estudantes, e não de grupos, tribos ou subculturas estudantis.<sup>3</sup> A diversidade de gostos e experiências musicais dos estudantes não seria corretamente categorizada como diversidade subcultural, no Rio de Janeiro, pois os indivíduos, na maior parte das vezes, não estão confinados a um grupo cujas fronteiras coincidem com fronteiras estéticas.

Para evitar a reificação das fronteiras, alguns estudiosos adotam o conceito de “mundos artísticos” formulado por Howard Becker (1982): uma “rede de pessoas cuja atividade cooperativa organizada por meio de seu conhecimento compartilhado de certos meios convencionais de fazer as coisas, produz o tipo de obras de arte associado

---

<sup>3</sup>Sobre a noção de perfil, ver Travassos (2002).

àquele mundo artístico” (Becker, 1982, p. X, tradução minha).<sup>4</sup> Além de ter proposto a abordagem da arte como “atividade cooperativa”, Becker deu destaque às convenções e racionalizações estéticas produzidas pelos membros das redes. A ideia de “mundos artísticos” permite salientar um dado importante das carreiras estudantis: a circulação entre redes de amigos e conhecidos amplia o trânsito entre diversos ambientes musicais. Tornar-se estudante numa escola superior de música significa adquirir certa desenvoltura nos deslocamentos entre mundos musicais, saber alternar suas expectativas e “afinar” sua sensibilidade às circunstâncias. O grau de compatibilidade e proximidade dos mundos musicais varia, e com ele a relativa dificuldade de circulação dos indivíduos.

A perspectiva etnográfica que adotei para observar os estudantes na escola provocou algumas perguntas sobre a reprodução social dos ofícios do músico: como alguém se torna (aprendiz de) compositor de música eletroacústica? Quem “descobre” esta “vocação”? Como alguém se torna músico da noite? Tecladista em igreja evangélica? Digitador de partituras? Quais dessas atividades contribuem na constituição de uma identidade profissional de músico? Como um jovem que toca violoncelo e ingressa no curso de licenciatura em Educação Artística se torna sanfoneiro em grupo de forró universitário? Há “gramaticalidade” entre os mundos artísticos? (Velho, 1994).

Músicos e educadores, com muita razão, perguntam-se há tempos como proporcionar à sociedade uma escola que forme bons instrumentistas, compositores, regentes e professores de música. O tema da “formação do músico” tem sido abordado pela educação musical, campo que dispõe de instrumentos teórico-analíticos e preocupações específicas. Ao formular perguntas como as que foram enumeradas antes, eu não tinha em mente discutir pedagogias da música, mas sim observar a inter-relação entre grupos sociais, orientação cultural e trajetórias individuais de músicos. Residualmente, acabei observando aspectos que dizem respeito à formação do músico num sentido amplo – em outras palavras, à reprodução social do músico.

Escolas e estudantes de música também têm sido analisados por etnomusicólogos e cientistas sociais, em diversos contextos nacionais e níveis de educação, revelando, portanto, várias tradições de institucionalização do ensino de música. Bruno Nettl (1995) e Henry Kingsbury (1988) escreveram sobre escolas norte-americanas de nível superior; Antoine Hennion, Françoise Martinat e Jean-Pierre Vignolle (1983) sobre conservatórios públicos de nível médio, na França. Uma instituição *sui generis* como o

---

<sup>4</sup>O trecho original em inglês diz: “I have used the term in a more technical way, to denote the network of people whose cooperative activity, organized via their joint knowledge of conventional means of doing things, produces the kind of art works that art world is noted for.”

Ircam, em Paris, foi cenário da pesquisa de campo de Georgina Born (1995), que discute vanguarda, tecnologia e alta cultura no contexto francês. Margarete Arroyo (1999) aliou etnomusicologia e educação musical na observação de um conservatório em Uberlândia (MG). Flávio Pereira (1999) analisou as clivagens entre campos artístico e acadêmico no Departamento de Música da UnB. José Alberto Salgado e Silva (2003) analisou a prática musical de estudantes numa orquestra de música popular. Esse trabalho vem juntar-se ao corpus de observações etnográficas sobre escolas e estudantes de música. Mais especificamente, exploro neste artigo a importância de tomar, como pano de fundo das análises de alguns paradoxos vividos por formandos e formadores, o individualismo, entendido como configuração social e cultural da modernidade.

### **A sociologia do individualismo e a reprodução social do músico**

Há tempos os cientistas sociais constataram que as escolas de artes não formam só artistas, mas também públicos. Parte dos egressos da escola de música é constituída de músicos – isto é, praticantes de música socialmente reconhecidos como “profissionais”. Outra parte integra o grupo de “consumidores sofisticados” (na expressão de Howard Becker), que também são produzidos pelo sistema escolar.<sup>5</sup> O fenômeno está relacionado, aliás, com a percepção de semelhanças entre as instituições do conservatório e do seminário de formação de sacerdotes: nos dois casos, trata-se de inculcar uma devoção.<sup>6</sup> Quanto mais especializada e distante da vida cotidiana a música, maior a necessidade de instituições que se ocupem da reprodução dos ouvintes e dos críticos que constituem, respectivamente, o público consumidor e os mediadores entre público e músicos, num regime de mercado.

Tal constatação tem pouco impacto social, pois os conservatórios e escolas de música de nível superior continuam sendo (na consciência de estudantes, professores, administradores e diretores) instituições formadoras de músicos e de professores de música, caso mantenham cursos orientados para o magistério. O ensino de música e de artes nos níveis fundamental e médio da educação não é encarado, necessariamente, da mesma forma. Nos discursos que justificam sua necessidade ou sua relevância, enfatizam-se benefícios de ordem social, moral e psicossocial (a música propicia a coesão social, fortalece o civismo, é coadjuvante na educação geral, refina a sensibilidade, etc.).

---

<sup>5</sup>Ver Becker (1982); ver também Kingsbury (1988, p. 19).

<sup>6</sup>Diz Kingsbury (1988, p. 19, tradução minha): “o objetivo do ensino no conservatório parece ser mais inculcar uma devoção do que preparar para uma carreira”. A percepção das semelhanças entre conservatório e seminário – latente também no livro de Bruno Nettl (1995) sobre a “típica” escola superior de música nos EUA – não é gratuita. Está relacionada com o lugar de substituta da religião que a arte veio a ocupar nas sociedades secularizadas na era moderna.

A diferença entre a definição socialmente aceita de escola superior de música e a constatação de sua destinação mais ampla revelam a oscilação entre duas orientações da ideologia individualista que são características das sociedades modernas do Ocidente.<sup>7</sup> Muita inspiração, neste momento, provém da leitura dos sociólogos que se ocupam do individualismo enquanto configuração social e simbólica central para o entendimento da cultura do Ocidente moderno (Dumont, 1985; Simmel, 1971).

Tomei consciência de que estava lidando com representações divergentes da formação musical escolar lendo a tese de Margarete Arroyo (1999) sobre dois mundos sociais musicalizadores na cidade de Uberlândia: os congados e o conservatório estadual. Em suas conversas e entrevistas com diretores do conservatório, Arroyo registrou declarações que evidenciam duas perspectivas conflitantes: uma delas afirma que a escola de música promove uma “seleção de aptidões” (Arroyo, 1999, f. 225); outras falas revelavam preocupação com a evasão de estudantes, cujo índice revelaria o fracasso da instituição no cumprimento de suas funções sociais. Se a seleção dos vocacionados para a música é assumida como premissa, a evasão é apenas sua decorrência lógica. Mas se a evasão preocupa os dirigentes, então há uma segunda premissa em jogo, contraditória com a primeira: a boa escola retém seus alunos até a conclusão do curso. O dilema entre formar futuros profissionais ou futuros diletantes não é desconhecido em outras instituições de educação artística.

Os reflexos do dilema entre essas alternativas são particularmente dramáticos na implementação de políticas educacionais.<sup>8</sup> Falar sobre ele equivale a revolver crenças enraizadas e requer o esforço relativizador que a antropologia e a etnomusicologia propõem. É o que procuro fazer nesta seção, com o objetivo de ampliar a consciência sobre os mundos simbólicos em que nos movemos.

### **Singularidade e *uniqueness***

As representações da formação musical escolar refletem valores vinculados ao que Georg Simmel denominou “individualismo quantitativo” (*Einzelheit*, traduzido em

---

<sup>7</sup>Ao falar de sociedades modernas ocidentais, refiro-me, mais do que a uma área geográfica delimitada, às sociedades que participam do processo de modernização desencadeado, grosso modo, a partir do século XVI, na Europa Ocidental. Este processo abrange aspectos diversos: secularização, racionalização, fragmentação, individualismo e democratização – todos eles objeto de teorias sociológicas importantes.

<sup>8</sup>Maura Penna (1995, p. 129), analisando a proposta da Educação Artística no nível fundamental da educação, focaliza o dilema entre manter o isolamento do ensino técnico-profissionalizante da música, em conservatórios aos quais poucos têm acesso, e “[...] ampliá-lo para corresponder às demandas de democratização da cultura”. Mário de Andrade também tratou do dilema em várias ocasiões: na conferência “O artista e o artesão” (Andrade, 1975), nas frases sobre o “gênio” e o “músico útil” no ensaio sobre a música brasileira (Andrade, 1972), entre outras.

inglês por *singleness*) e “individualismo qualitativo” (*Einzigkeit*, traduzido por *uniqueness*). Para o autor, como para outros, individualismo é um conceito sociológico que designa uma visão de mundo com múltiplas dimensões, associada a determinadas formações sociais (Dumont, 1985).

Em sua dimensão moral, pressupõe a crença no valor intrínseco do indivíduo como representante singular da humanidade e exprime-se, por exemplo, na ideia de “direitos humanos”. A dimensão política postula a autonomia e capacidade de tomada racional de decisões por seres humanos independentes de tutela, fundamento da democracia. Nas teorias econômicas, exprime-se na ideia de que a maximização do interesse do indivíduo é um móvel básico da conduta humana. Trata-se, como demonstrou Louis Dumont (1985), de uma ideologia histórica e culturalmente situada, e não de um universal decorrente da existência de indivíduos biológicos concretos. O processo histórico da modernização é também o da emergência dessa visão de mundo e da emancipação progressiva dos indivíduos vis-à-vis a configurações totalizadoras como as da religião.

O tipo de individualismo vitorioso no pensamento revolucionário europeu do século XVIII baseia-se no princípio da igualdade, segundo o qual todos os homens estão sujeitos às leis universais da razão e partilham o mesmo estatuto ontológico. Conforme salienta Georg Simmel (1971, p. 220, tradução minha), essa é uma das ideias mestras da história intelectual ocidental:

[...] quando o homem é libertado de tudo aquilo que não é inteiramente ele próprio, o que sobra como substância real de seu ser é o homem em geral, sua humanidade, que vive nele e em todos os demais seres humanos, a essência fundamental e sempre idêntica que estava apenas encoberta empirico-historicamente.<sup>9</sup>

Uma dimensão que teve eco duradouro no pensamento sobre as artes é a de auto-aperfeiçoamento individual, desenvolvimento harmonioso de qualidades que devem ser cultivadas. Essa ideia baseia-se na crença nas qualidades únicas do indivíduo e contrasta com outras dimensões do individualismo mais diretamente ligadas ao princípio da igualdade. Ela representa a segunda orientação do individualismo, que aparece no pensamento contra-revolucionário europeu e acentua as diferenças entre os homens, determinadas não por restrições e constrações exteriores, mas a partir de dentro. Simmel (1971, p. 222, tradução minha) chamou individualismo qualitativo a essa

---

<sup>9</sup>Em inglês: “...when man is freed from everything that is not wholly himself, what remains as the actual substance of his being is man in general, mankind, which lives in him and in everyone else, the ever identical fundamental essence that is merely empirico- historically disguised”.

perspectiva que enfatiza cada manifestação particular e insubstituível da humanidade: “O que passou a importar então não era mais que alguém fosse um indivíduo livre, mas que fosse um indivíduo particular e insubstituível”.<sup>10</sup>

Essas “duas forças da cultura moderna”, como disse Simmel, geram diferentes concepções da educação e das realizações humanas em geral. Valoriza-se, num caso, tudo o que representa e favorece a humanidade comum. Aproximamo-nos dessa vertente, quando a educação musical privilegia aspectos tais como “musicalidade” e “sensibilidade musical”, entendidas como próprias da espécie humana.

A universalidade da música (que só se realiza, contudo, na particularidade de cada uma das muitas músicas conhecidas historicamente) é um pressuposto de alguns etnomusicólogos. John Blacking (1995), dentre eles, defendeu a ideia de um conjunto de capacidades cognitivo-afetivas específicas da espécie, capacidades pré-verbais que geram a música e outros modos de pensar e agir. Nesse sentido, a etnomusicologia tem se alinhado com as convicções mais universalistas e democratizantes, as quais apostam no potencial musical de todo e qualquer indivíduo.

No segundo caso, valoriza-se a originalidade da manifestação individual, que pode implicar a transgressão de regras, colocando o indivíduo em oposição à sociedade. Historicamente, esta última concepção corresponde à insurreição romântica no final do século XVIII e à contestação dos modelos normativos de beleza e correção. De fato, um dos protótipos do indivíduo é o artista, que se distingue dos semelhantes por realizações notáveis que atestam seus dotes especiais. Na música, compositor e solista são as figuras que melhor encarnam o artista – não admira vê-los investidos, em casos extremos, das propriedades do sagrado. São músicos que têm um “nome”; sua assinatura integra de tal forma o produto de sua atividade que chega a afetar, efetivamente, a recepção do mesmo pelos ouvintes. A relação entre o produto (obra ou representação da obra) e o homem que o gerou é de “autoria”: as noções interligadas de autor e de obra – como demonstrou Michel Foucault (1992) – são cruciais para identificar o músico de quem estou falando.<sup>11</sup> Seus discursos (peça musical escrita ou interpretação, isto é, realização sonora) têm o estatuto de “obra” e devem ser recebidos de maneira condizente com essa condição. Não

---

<sup>10</sup>A versão em inglês diz: “What mattered now was no longer that one was a free individual as such, but that one was a particular and irreplaceable individual.”

<sup>11</sup>“A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências.” (Foucault, 1992, p. 33).

são discursos flutuantes e passageiros como o exercício privado, o ensaio, a demonstração em aula.<sup>12</sup>

Sendo o artista representante máximo da *uniqueness* do indivíduo, o músico anônimo e substituível não tem o mesmo prestígio nem as mesmas recompensas materiais e morais.<sup>13</sup> Este último encontra-se, com frequência, nas fileiras das orquestras e outros conjuntos de grande porte, no dia-a-dia dos estúdios de gravação, bailes, casas noturnas, nas salas de aula. O professor pode apresentar as propriedades do indivíduo único “assinando” suas “obras” – isto é, deixando uma marca indelével em seus alunos. Orquestras e conjuntos, por sua vez, podem operar como indivíduos coletivos, e seus integrantes anônimos como átomos de um organismo maior que, este sim, apresenta os traços da singularidade.<sup>14</sup> É possível, portanto, a individualização qualitativa por intermédio de projetos coletivos com fortes traços de *uniqueness*.

Observe-se que o par renome versus anonimato não é homólogo ao par individualismo qualitativo versus quantitativo. Eles superpõem-se apenas parcialmente, e em virtude da vigência, tanto na música erudita como na popular, do sistema do estrelato – fenômeno decorrente da entrada da música no mercado.<sup>15</sup> Ou seja: se o artista tornou-se o indivíduo único por excelência, e se as ideias de talento, vocação e gênio vieram instituir e naturalizar a desigualdade entre indivíduos nas sociedades democráticas, a tendência ganhou combustível adicional do estrelato. Assim, na medida em que a carreira musical pode responder a anseios de fama, riqueza e poder – recompensas da “estrela” –, seria conveniente introduzir uma outra figura, que Georg Simmel chamou “indivíduo conspícuo” (mencionado em relação com o individualismo no Renascimento e que me permito adaptar à era contemporânea).

Outro bloco de representações privilegia a “musicalidade” entendida como característica da espécie humana e a música como prática à qual todos os homens estão habilitados, em condições normais, da mesma forma como estão habilitados à fala. Nesse caso, tão importante quanto reproduzir músicos profissionais é reproduzir amantes da música, diletantes, críticos e ouvintes educados – indivíduos que desenvolvem

---

<sup>12</sup>Sabemos que “a palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor” (Foucault, 1992, p. 39), mas não interromperei a exposição para encetar uma discussão acerca da “obra musical”.

<sup>13</sup>Cabe lembrar a análise de H. Kingsbury do recital como rito de iniciação e confirmação do status do intérprete, separado por sua posição espacial, visibilidade e audibilidade. Nesse rito do “culto do individualismo”, venera-se uma determinada representação das forças morais e físicas do indivíduo. Honra-se, também, o princípio meritocrático segundo o qual diferenças de poder emanam das diferenças de mérito.

<sup>14</sup>Ver o comentário de José Alberto Salgado e Silva (2001) sobre a Orquestra Itiberê Zwarg.

<sup>15</sup>O campo musical ordena-se hierarquicamente tendo no topo as “estrelas”, cuja gênese histórica Jacques Attali (1996) reconstitui no âmbito do processo de comodificação da música, o qual coincide historicamente com os estertores dos mecenatos religioso e secular e encontra seu ápice na indústria cultural.

adequadamente sua musicalidade potencial. Nos níveis básicos da educação, há entre nós espaço razoável para o reconhecimento da musicalidade como traço universal. No nível superior da educação musical, contudo, o impacto dos valores ligados à individualização qualitativa é grande. Escolas de artes, e as de música entre elas, são ambientes propícios à realização de projetos orientados pelo ideal do individualismo qualitativo.

### **A institucionalização da desigualdade**

As categorias de Simmel prestam-se ao entendimento do paradoxo que Margarete Arroyo (1999) surpreendeu nos discursos dos diretores do conservatório e são úteis também para compreendermos determinados fenômenos na escola superior de música da Unirio. De saída, deve ser dito que não se dirigem a esta escola exclusivamente músicos que aspiram às carreiras prestigiadas, imediatamente reconhecidas como “artísticas”, e que tendem a exigir aspirações ao renome. Também ocorrem à escola projetos modestos, voltados para o magistério, para a prática musical em orquestras, bandas e outros conjuntos, para os ofícios dos bastidores da música, como arranjo, produção e gravação.

As diferenças de valor entre os cursos, percebidas por professores, dirigentes e estudantes, têm ligação com as orientações quantitativa e qualitativa, ou mesmo com essa forma moderna de individualismo conspícuo oferecida pelo estrelato na indústria cultural. As maneiras como os estudantes modelam, transformam e negociam seus projetos de carreira durante o período escolar também estão ligadas àquelas orientações.

Os bacharelados (Canto, Instrumentos, Música Popular Brasileira, Composição e Regência) e a licenciatura em Educação Artística estão ordenados numa hierarquia dada pelas provas de ingresso – chamadas testes de habilidade específica – e por noções acerca de sua dificuldade relativa. A mera separação dos cursos incorpora, como fato natural, a divisão de trabalho entre compositor e intérprete, entre regente e os dois anteriores, entre professores e os demais. De fato, parece ser uma das funções da escola reproduzir não só os músicos, mas reproduzir também a divisão do trabalho musical.

Composição e Regência são cursos mais difíceis; também exigem do candidato, ao ingressar, maior habilidade perceptiva (reconhecimento das distâncias entre os sons e sua representação gráfica). Não está claro qual das proposições ocupa o lugar de causa e qual o de efeito: provavelmente, as duas ligam-se tautologicamente, isto é: os níveis de

complexidade que se espera atingir durante os cursos causam os testes mais difíceis e estes causam a reputação de que os cursos aos quais dão acesso são mais difíceis. Os estudantes de composição e regência devem aprofundar o estudo de matérias consideradas realmente musicais (harmonia, contraponto, análise). A hierarquia das carreiras institucionaliza-se com base em graus de complexidade que a instituição espera que o estudante atinja em certos tipos de conhecimento. Está em jogo, também, o fato de esses dois cursos propiciarem acesso às posições mais elevadas na hierarquia de prestígio das profissões musicais.

A dificuldade do curso de composição terá relação com o agigantamento da imagem do compositor? Em nenhuma outra área da música o indivíduo (enquanto valor) conta tanto quanto na composição. Do Romantismo às vanguardas no século XX, a liberdade do compositor cresceu proporcionalmente às dificuldades e impasses que cercam sua atividade.<sup>16</sup> Tudo isso tornou imperiosa a produção concomitante de teorias da música que racionalizam as escolhas e situam-nas na história, o que faz do compositor que reflete sobre a “linguagem” que usa, *ipso facto*, um intelectual produtor também de ideias.<sup>17</sup>

A licenciatura em Educação Musical tem status ambíguo.<sup>18</sup> Curso ligado às origens do Instituto Villa-Lobos, ele atrai o maior número de estudantes, mas padece dos efeitos combinados da menor dificuldade de acesso e do baixo status do professor de música, associado ao baixo status de sua clientela (crianças e jovens sem perspectiva imediata de carreira musical – “musicalizados” que não serão “músicos”). Quem se candidata a uma carreira mais próxima à formação musical encarada como musicalização universal e democrática também fica mais distante da “música”. Musicalizar amplamente entra em conflito com a meritocracia dos mundos artísticos, com a desigualdade naturalizada pela crença nos dotes musicais desigualmente distribuídos e com a aposta na roda da fortuna que conduz, quiçá, ao estrelato.

Tal hierarquização é produto da organização da vida musical e das ideologias que a sustentam. A valorização da “criação” sobre a “reprodução” (tanto no sentido de realização sonora de um texto escrito, a partitura, quanto no de transmissão do saber),

---

<sup>16</sup>A hipertrofia da tarefa do compositor tornado Criador de estatura sobre-humana foi magistralmente representada no Doutor Fausto, de Thomas Mann. Alguns processos contemporâneos de criação musical mantêm uma relação crítica com essas ideias.

<sup>17</sup>Sobre a solidariedade entre teoria da música e composição, ver Joseph Kerman (1985).

<sup>18</sup>Houve um tempo em que os reprovados nas provas de habilidade específica para outros cursos de música podiam ser “reconduzidos” à licenciatura, desde que apresentassem notas suficientes nas provas de percepção musical. A licenciatura era anunciada como porta de entrada para estudantes com desempenho musical relativamente fraco. A mudança dessa regra e o surgimento do curso de Música Popular Brasileira, em 1998, constituem duas importantes medidas que alteram a visão da literatura.

da regência sobre a execução instrumental ou vocal, da execução solista sobre a coletiva, e de todas essas sobre o ensino de música, institui uma pirâmide que tem no seu ponto mais alto as práticas nas quais se exigem identificação individualizada do produtor de música, sua “assinatura”.

Tudo isso, entretanto, diz respeito à ordenação institucional. Outro lado da moeda são as trajetórias estudantis, balizadas por essa ordenação, mas nunca inteiramente moldadas por ela. As combinações de atividades musicais diversas, as transferências de um curso a outro, os retornos à escola após a formatura para completar um segundo curso, os trancamentos e desistências – toda a movimentação dos estudantes pelos canais disponíveis de circulação entre os currículos e carreiras – expressam alternâncias entre as dimensões qualitativa, quantitativa e conspícua do individualismo. Passo a expor brevemente dois exemplos.

### **Um exemplo de adesão ao forró<sup>19</sup>**

O chamado forró universitário gerou grupos integrados parcialmente por estudantes e egressos do Instituto Villa-Lobos da Unirio.<sup>20</sup> Quando um aluno do IVL abandonou o violoncelo pela sanfona e passou a tocar numa bem-sucedida banda de forró, sua decisão foi objeto de comentário dos colegas, no campus. A mudança de rumo teria semelhança com uma conversão que transformou a prática musical e a carreira profissional do jovem músico. Nem todas as adesões ao forró têm este caráter de transformação pessoal com implicações sobre a identidade social e musical: tocar numa banda de forró pode ser uma alternativa entre outras no mercado de música popular. Exige determinados conhecimentos técnicos e familiaridade com o repertório, mas não obrigatoriamente uma conversão estético-ideológica, nem uma nova identidade musical. Da mesma forma, não impede que se continuem praticando outros tipos de música. Nesse sentido, integrar uma banda de forró – em caráter temporário e sem abandonar outras atividades – é uma opção característica do músico versátil – ver os perfis de estudantes de música em Travassos (2002).

Esse parece ser o caso de um outro aluno, percussionista profissional com experiência em MPB e samba. Na época em que conversamos, acompanhava artistas de renome em temporadas de shows, excursões e gravações, além de participar de um

---

<sup>19</sup>Agradeço aos estudantes que concederam entrevistas esclarecedoras para a equipe do projeto que coordenei.

<sup>20</sup>“Forró universitário” é expressão que passou a designar a moda de dançar (e tocar e/ou cantar) forró entre jovens das camadas médias de São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e outras capitais fora do Nordeste.

grupo de forró. Tudo parece ter ocorrido meio ao acaso: os músicos com quem estava tocando resolveram incluir um baião no repertório de seu show. Espera-se de um instrumentista profissional que não se embarace com a variedade estilística da música popular. Por isso, respondeu prontamente às necessidades do grupo, adquiriu uma zabumba e começou seu treinamento nas “levadas” da música nordestina.<sup>21</sup> Tratou de ouvir os “trios de forró” (zabumba, triângulo e sanfona), comprou discos do Trio Nordestino.

Algum tempo depois, colegas da Unirio levaram-no para outros grupos de forró. Atraído pelas casas cheias de jovens dançando animadamente, teve que aprender as levadas e para isso aliou-se a um colega de banda, mais experiente. Estudavam juntos, em casa. Enquanto o colega tocava, o neófito no forró fazia anotações por escrito para estudar sozinho depois. Os shows em que tocavam várias bandas eram como um laboratório de pesquisa, onde ele via e ouvia diversos zabumbeiros tocando o mesmo gênero, cada um deles com sua maneira e com variações próprias.

No relato desse estudante, chamaram a atenção vários pontos: o recrutamento de instrumentistas para grupos de forró por meio das redes sociais que cruzam a Unirio; a transmissão de conhecimentos entre participantes do forró universitário (*peer teaching*, segundo Becker); a escrita como *aide-mémoire*; o uso de discos e shows como mestres. O músico, que nasceu numa família que pratica o samba em casa, se tornou percussionista profissional antes mesmo de ir à escola de música para um curso superior de educação artística; depois, foi capturado pela moda do forró universitário. Sua adesão ao forró é, provavelmente, transitória como a moda, mas o percussionista proporcionou a si próprio estímulos formadores e acrescentou, ao arsenal da percussão e ao conhecimento da música popular, a zabumba e o forró.

### **Um músico militar estudante**

Outro relato de estudante conta-nos da satisfação de superar as dificuldades e chegar a uma universidade pública, apesar das chances pequenas, que o distanciam da maioria dos seus colegas. A música entrou em sua vida quando ele ainda era um menino. O pai (que tocava cuíca e frequentava rodas de samba) levou-o à casa de um conhecido que tocava saxofone. Esse senhor mostrou ao futuro aprendiz uma clarineta e um trompete, pendurados na parede, pedindo-lhe que escolhesse um deles. A clarineta foi

---

<sup>21</sup>Na terminologia dos músicos populares, a “levada” é uma célula rítmica, ou rítmico-harmônica, que caracteriza determinados acompanhamentos da melodia principal, constituindo fator básico de identificação dos gêneros musicais.

eleita. Começaram as aulas de instrumento, pelas quais o professor – que tocava em pequenos conjuntos nas portas das lojas da cidade – nunca cobrou nada. O mestre levou-o para a banda de música da cidade, onde teve início seu aprendizado de “teoria”. Aos 16 anos, já tocava saxofone na porta das lojas. A música surgia para o rapaz como um campo profissional.<sup>22</sup>

Ouvindo os conselhos dos colegas sobre a conveniência de uma carreira na Marinha ou no Exército, fez da música e das armas um projeto – no sentido que Gilberto Velho (1994) empresta ao conceito. Depois de várias reprovações, foi admitido numa banda militar. A estabilização financeira tornou o curso superior uma ambição possível. Em 1999, ingressou no Instituto Villa-Lobos, no almejado curso de clarineta. As dificuldades de estudar e trabalhar ao mesmo tempo fizeram-se sentir – o estudante amargou uma reprovação em seu instrumento. Transferiu-se então para o curso de licenciatura, na expectativa de escapar de outras reprovações.

Esse estudante, que descreveu a si próprio como “meio escurinho”, não estava inteiramente à vontade no Instituto Villa-Lobos. A cor da pele, particularmente, parecia-lhe um dado importante.<sup>23</sup> A instituição rejeita qualquer discriminação racial ou social, mas há descompasso entre a igualdade formal e a realidade das interações cotidianas. Sua vivência era a de desrespeito ao princípio democrático: “Discriminação tem: de cor, de dinheiro [...] Não tinha que ter, somos todos alunos aqui”.

O músico militar contrariou as chances objetivas de ingresso na escola superior pública. Somou de maneira eficaz as diversas experiências de aprendizagem, incluindo aquela que o habilitou a perceber os choques entre saberes musicais e compreender a diferença de exigências entre a banda, os examinadores nos concursos, a universidade. Um dado que não pode ser desprezado é a progressiva movimentação do músico em círculos mais amplos que o do grupo social de origem. À diferença das famílias de classe média que podem ver na música uma opção de risco, a família do estudante enxergou a música como profissão possível e mesmo desejável.

Nos relatos desses dois estudantes, que são também músicos profissionais, manifestam-se aquelas duas forças motoras da cultura moderna. A expectativa de

---

<sup>22</sup>A prática musical profissional é uma alternativa para homens oriundos das camadas desfavorecidas desde os tempos da Colônia – quando a maioria dos músicos era recrutada entre homens livres “de cor” – adentrando o período republicano e a implantação da indústria cultural; ver Neves (1999) e Tinhorão (1990).

<sup>23</sup>Os estudantes negros são minoria no IVL da Unirio. Alguns são oriundos das classes médias e convivem estreitamente com os colegas brancos, pois o conjunto de suas experiências sociais e culturais os integra, aparentemente sem dificuldades. No caso do estudante militar, a variável “cor da pele” pode ser tão relevante quanto a origem popular. Sobre as superposições entre classe e cor, no Brasil, ver o apanhado de Letícia Vianna (1999).

singularizar-se no meio profissional pelo domínio da zabumba e do repertório do forró universitário ocupa lugar importante na carreira do percussionista. Além de ampliar e diversificar as oportunidades de trabalho, ele engajou-se num projeto coletivo (bandas de forró) com uma marca estilística muito nítida. À medida que proliferam as bandas de jovens universitários tocando forró, o caráter único do projeto sofre danos e pode ser reformulado. Bem ao contrário disso, o outro músico profissional apostou numa vertente homogeneizadora, a banda militar, e aparentemente não alimentava sonhos de individualização qualitativa por meio da música.

## Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- \_\_\_\_\_. O artista e o artesão. In: \_\_\_\_\_. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975. p. 11-33.
- ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, estudantes e professores*. Tese (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Transl. by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- BECKER, Howard S. *Art worlds*. Los Angeles: University of California Press, 1982.
- BLACKING, John. *Music, culture and experience*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.
- BORN, Georgina. *Rationalizing culture: Ircam, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 1992. (Coleção Passagens, 6).
- GORDON, Milton. The concept of the sub-culture and its application. In: GELDER, K.; THORNTON, S. *The subcultures reader*. London: Routledge, 1997. p. 130-142.
- HENNION, Antoine; MARTINAT, Françoise ; VIGNOLLE, Jean-Pierre. *Les conservatoires et leurs élèves. Rapport sur les élèves et anciens élèves des écoles de musique agréés par l'état*. Paris: La Documentation Française, 1983.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- KINGSBURY, Henry. *Music, talent and performance*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.
- NETTL, Bruno. *Heartland excursions: ethnomusicological reflections on schools of music*. Urbana: University of Illinois Press, 1995.
- NEVES, José Maria. Arte, artesanato e tradição moral na música colonial brasileira. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 174-197,

1999.

PENNA, Maura. Ensino de música: para além das fronteiras do conservatório. In: PEREGRINO, Yara Rosas (Org.). *Da camiseta ao museu: o ensino das artes na democratização da cultura*. João Pessoa: Editora Universitária, 1995. p. 129-140.

PEREIRA, Flávio Santos. *Hierarquia, prestígio e poder de influência na música erudita*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de Brasília, Brasília, 1999.

SILVA, José Alberto Salgado e. Observações sobre uma orquestra. *Cadernos do Colóquio* 2001. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música/Unirio, 2003. p. 24-32.

SIMMEL, Georg. Freedom and the individual. In: *On individuality and social forms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971. p. 217-226.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.

TRAVASSOS, Elizabeth. Perfis culturais de estudantes de música. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 4., 2002, México. *Actas...IASPM*, 2002. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/Travassos.pdf>>. Acesso em: 3 jan. 2005.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

VIANNA, Letícia. Bezerra da Silva: produto do morro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

# Turívio Santos e o Instituto Villa-Lobos da UNIRIO



**Vinícius Souto\***

[viniciusrsouto@gmail.com](mailto:viniciusrsouto@gmail.com)

**Clayton Vetromilla\*\***

[cvetromilla@gmail.com](mailto:cvetromilla@gmail.com)

***Resumo:** O presente texto se insere em uma pesquisa sobre o ensino-aprendizagem do violão no meio acadêmico brasileiro. Aqui, depois de uma breve contextualização de caráter histórico, apresentamos dados colhidos sobre a passagem do professor Turívio Santos pelo Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Embora o estudo se encontre em suas fases iniciais, foi possível esclarecer alguns aspectos sobre o Bacharelado em Violão do Curso de Graduação em Instrumento da Universidade.*

Este estudo se insere no subprojeto “Ensino do violão: iniciação à técnica e ao repertório brasileiro”, vinculado ao projeto de pesquisa “Guerra-Peixe e o violão: música de câmara”.<sup>1</sup> Partimos da hipótese de que a gênese de um repertório tende a ser determinada e determinante do estágio de desenvolvimento alcançado pelos instrumentistas que dele fazem uso, implicando, portanto, uma análise ampla não só dos métodos e metodologias empregadas no processo de ensino-aprendizagem do instrumento, mas também de sua inserção na esfera acadêmica. Aqui, reunimos informações sobre a presença do violão em cursos universitários, para, depois, apresentar dados

---

\* Vinícius Souto é estudante de Graduação matriculado no curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira – Arranjo da UNIRIO.

\*\* Clayton Vetromilla, Doutor, é violonista e professor de Violão do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO.

<sup>1</sup> Coordenado pelo professor Clayton Vetromilla, do Departamento de Piano e Instrumentos de Corda, o projeto está cadastrado na Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa (PROPG da UNIRIO) sob o número 000098/2011 ([http://sistemas.unirio.br/projetos/projeto/index?ID\\_PROJETO=836](http://sistemas.unirio.br/projetos/projeto/index?ID_PROJETO=836)). Atualmente, o projeto conta com Vinícius Souto como Bolsista de Iniciação Científica (Bolsa / IC Unirio).

colhidos sobre a passagem do professor Turíbio Santos pelo Instituto Villa-Lobos (IVL) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).<sup>3</sup>

### **Breve contextualização**

Com a colaboração de violonistas renomados como Isaías Sávio, Henrique Pinto, Barbosa Lima e Turíbio Santos, a matéria jornalística intitulada “Violão: das serestas boêmias aos concertos” situou a prática violonística no Brasil do início da segunda metade dos anos 1970 em dois planos. Encarado como um “instrumento popular”, o violão é associado às “ruas” e aos “botecos”, estando “restrito à musicalidade dos homens humildes, amantes de modinhas, valsas, serestas” e ao “som de rua, expressão boêmia”. Em oposição, o “violão clássico” galgara um lugar nos “saraus de gente fina, onde se recitam poesias entre árias e números de piano”, sendo executado nos “salões” e também nas “salas de concerto” (Maksoud, 1976, p. 120).<sup>4</sup>

Entre outros aspectos, o autor trata da importância da figura do violonista, pedagogo, intérprete e compositor, Isaías Sávio (1900-1977). Natural do Uruguai, Sávio chegou ao Brasil no ano de 1931 e teria sido aquele que implantou no país os “princípios pedagógicos” da técnica moderna do violão desenvolvida por Francisco Tárrega (1852-1909). Consultado pela reportagem, Sávio, então com 76 anos de idade, afirma que, quando aqui chegou, “ninguém tocava violão por música, não havia programas, não se publicavam músicas. Canhoto [(Américo Jacomino)] era o grande violonista da época, mas nunca se falara em violão clássico” (Maksoud, 1976, p. 122).

Pesquisas atuais demonstram, contudo, a necessidade de se redimensionar certas informações. Por exemplo, a figura do pedagogo espanhol (Tárrega) está presente em trabalhos de cunho pedagógico publicados no Brasil desde a década de 1920, conforme atestam as pesquisas de (Nogueira, 2000) e (Orosco, 2001). Por outro lado, o que parece definitivo é o papel crucial de Sávio para a implantação do primeiro curso oficial de violão no Brasil, no

---

<sup>3</sup> Agradecemos aos funcionários do Arquivo Central da UNIRIO, na pessoa do seu diretor, Flávio Leal, e da Arquivista, Patrícia Machado França.

<sup>4</sup> Para um estudo detalhado sobre o assunto ver (Taborda 2011).

Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1947, cujo reconhecimento pelo Governo Federal veio em setembro de 1960 (Bartoloni, 1995).

A matéria menciona ainda que, para uma “formação clássica” do estudante de violão, “exige-se tanto estudo quanto qualquer outro instrumento”. Por exemplo, “horas de dedicação à técnica e ao domínio do repertório”, ao longo de anos de disciplinas complementares como Teoria Musical, Harmonia, Análise Musical, Apreciação Musical, História da Música, “além do convívio constante com matérias de cultura geral e outros gêneros musicais, inclusive o popular”. Além disso, posteriormente, depois de atingir os pré-requisitos de habilitação, “resta ainda ao violonista enfrentar a luta por um lugar entre os profissionais, quase sempre subsidiado pelo ensino, como meio mais seguro de garantir o mínimo necessário à sobrevivência, tanto no caso de concertistas quanto no do músico popular” (Maksoud, 1976, p. 123).

De fato, conforme a pesquisadora Sandra Alfonso, é a década de 1970 que marca a inclusão do violão nos cursos superiores de música no Brasil. Para comprovar sua tese, a autora se vale de diferentes dados, que, embora incompletos, contribuem para esboçarmos o panorama no qual o curso do IVL veio a se inserir na década seguinte. Inicialmente, Alfonso (2009, p. 117) destaca que, à época, entre as muitas dificuldades a serem superadas, não havia violonistas brasileiros diplomados em instituições de ensino superior, fazendo-se necessária uma autorização especial do Conselho Federal de Educação (CFE),<sup>5</sup> através do título de Notório Saber.

Em relação ao ensino superior de Violão no Rio Grande do Sul, por exemplo, confrontando as informações obtidas pela pesquisadora com o levantamento histórico de Souza (2001) e de Wolff (2008), é possível estabelecer que o CFE, pelo Decreto nº 60.094, de agosto de 1968, autorizou o funcionamento do “Curso de Violão” do Liceu Palestrina (depois, Faculdade de Música Palestrina), que, à época, possuía no quadro de seus professores, entre outros, os violonistas Herman Pizzaelli (pelo menos desde 1971) e Álvaro Pierri (desde 1973). Na mesma ocasião, o Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) alcançou o mesmo intento, trazendo em seu quadro

---

<sup>5</sup> Atualmente, Conselho Nacional de Educação, do Ministério de Educação (MEC).

de professores do curso de “Licenciatura em Educação Artística” os violonistas Pedro Duval e José Gomes. Flávia Domingues Alves iniciou sua graduação em Violão no Liceu Palestrina no ano de 1976 e, em 1982, foi pioneira no Bacharelado em Violão da UFRGS. Marcos Correia, primeiro formando do curso da UFRGS, em 1984, passou a atuar na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), onde o Curso de Bacharelado em Violão existia desde 1976, fundado pelo violonista uruguaio Álvaro Pierri.

Em relação ao Estado de São Paulo, Alfonso (2009, p. 117) apurou que, em 1971, Henrique Pinto (1941-2010) foi autorizado pelo CFE, através do Decreto nº 69.351 de 14 de outubro de 1971, a atuar como professor de violão no curso de Licenciatura em Música da Faculdade Paulista de Música, atualmente FIAM-FAAM (São Paulo, São Paulo). Também é mencionado por Alfonso (2009, p. 118-119) o início do Bacharelado em Violão na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) que, conforme esclarece Sampaio (2002, 56-57), ocorreu no ano de 1976, com os professores Maria Rachel Tostes do Carmo e José Lucena Vaz, sendo Lindolfo Antunes Bicalho o primeiro formando da turma, em 1980.<sup>6</sup> Em relação ao Estado do Rio de Janeiro, ficamos sabendo que, em 1973, Jodacil Damaceno (1929-2010) passou a atuar como professor de violão no curso de Licenciatura em Música da Faculdade de Música Augusta de Souza França (Bonsucesso, Rio de Janeiro),<sup>7</sup> tendo recebido autorização para exercer tal função através do Ofício nº 2510/72 de 19 de outubro de 1972, expedido pelo CFE (Alfonso, 2009, p. 117-119).<sup>8</sup>

Ao esclarecer detalhes sobre o Bacharelado em Violão na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Amorim (2014, p. 81-82) corrobora e amplia os dados apresentados por Alfonso (2009, p. 119). O curso advém de uma iniciativa do compositor Ricardo Tacuchian que, em 1980, propôs ao violonista Turíbio Santos que fundasse a cátedra de Violão na Escola de Música da UFRJ. Da mesma maneira, em 1981, através de um expediente

---

<sup>6</sup> Entramos em contato, através de mensagem eletrônica, com Lindolfo Antunes Bicalho e com Antônio Gilberto de Carvalho, que, ao que consta, foi um dos primeiros alunos do Curso de Violão da Fundação Mineira de Arte (FUMA), solicitando registros (Diplomas ou outros documentos) sobre o assunto, mas, até o presente momento, não obtivemos retorno.

<sup>7</sup> Atualmente, Sociedade Unificada Augusto Motta (UNISUAM).

<sup>8</sup> Posteriormente, em 1983, conforme Alfonso (2009, 147-150), Damaceno fundou o curso de Bacharelado em Violão da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

semelhante ao que ocorreu na UFRJ, o citado violonista, Turívbio Santos, implantou o curso de Violão na Unirio, atendendo a um convite do reitor, o escritor e dramaturgo Guilherme de Oliveira Figueiredo (1915- 1997), por iniciativa do musicólogo Luiz Paulo de Oliveira Sampaio, docente da instituição desde 1980 (Tacuchian, 2010, p. 13).

### **Turívbio Santos e o curso de Bacharelado em violão no IVL da Unirio**

Pelo Decreto nº 61.400, de 22 de setembro de 1967, que “Provê sobre nova denominação para o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, e dá outras providências”, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (instituído pelo Decreto nº 4.993, de 26 de novembro de 1943) passa a ser denominado Instituto Villa-Lobos (IVL), sendo composto pela Escola de Educação Musical e pelo Centro de Pesquisas Musicais. Segue-se, então, o Decreto-lei nº 773, de 20 de agosto de 1969, que autoriza a instituir a Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (FEFIEG), congregando, entre outras instituições, o IVL. Os estados do Rio de Janeiro e da Guanabara, a partir de 15 de março de 1975, passaram a constituir um único estado, sob a denominação de estado do Rio de Janeiro (conforme a Lei Complementar nº 20, de 1º de julho de 1974), e, conseqüentemente, a FEFIEG passou a denominar-se Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro (FEFIERJ). A Lei nº 6.655, de 05 de junho de 1979, transforma a FEFIERJ em Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), que, pela Lei nº 10.750, de 24 de outubro de 2003, passou a ser denominada Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, mantendo, por tradição, a sigla UNIRIO.

Sabemos que o curso de Música, habilitação em Instrumento, modalidade Bacharelado, do IVL da UNIRIO, obteve o reconhecimento pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), pela Portaria MEC nº 122, de 01 de abril de 1982, publicada em 05 de abril de 1982. Nos dias atuais, os componentes curriculares da modalidade/habilitação Violão estão alocados no Departamento de Piano e Instrumentos de Corda (DPC) do IVL, sendo a nomenclatura oficial do curso: Curso de Bacharelado em Música (código e-MEC 15777), Habilitação em

Instrumento (código e-MEC 35624), do Centro de Letras e Artes (CLA) da UNIRIO. Um levantamento da documentação oficial revela momentos da trajetória de Turívbio Santos no IVL do CLA da UNIRIO.

Por exemplo, uma “Ficha de Dados Pessoais”, preenchida e assinada pelo próprio Turívbio Santos, com data de 28 de maio de 1979, sugere que, desde aquela ocasião, o professor atuava no IVL como prestador de serviços (horista). Posteriormente, o “Formulário de Atualização de Dados Cadastrais”, preenchido e assinado em 06 de outubro de 1980, deixa claro que a sua admissão na universidade ocorreu em 07 de abril de 1980. O “Ofício PRA/nº 052”, de 17 de fevereiro de 1982, assinado pelo pró-reitor Waldemar Augusto Ribeiro, trata da “Renovação de Contrato de Trabalho” de Turívbio Santos, mencionando o título de “notório saber” recebido pelo professor no ano anterior.<sup>9</sup>

O “Boletim nº 10, de 1983” reproduz o conteúdo da “Portaria nº 188, de 27 de julho de 1983”, que designa o “Professor Adjunto” Turívbio Santos como “Chefe do Departamento Músico-Instrumental [do Curso de Música]” do CLA da UNIRIO. Localizamos outros indícios de atividades do professor na UNIRIO até o ano de 1989, quando ele se desliga formalmente da instituição.<sup>10</sup> Até o presente momento, é possível determinar, portanto, que, desde maio de 1979, Turívbio Santos atuava na UNIRIO, embora tenha passado à categoria de professor efetivo da instituição somente em abril de 1980.

Também podemos refutar vários autores que situam o ano de 1986 como o período do desligamento do professor da UNIRIO. Nesta data, Santos assumiu a direção do Museu Villa-Lobos, a convite do presidente da Fundação Nacional Pró-Memória, Joaquim Arruda Falcão Neto. Pelo que se pôde apurar, até 1989, o professor ainda mantinha vínculos com a UNIRIO. Quanto ao início do Curso de Bacharelado em Violão, a documentação encontrada até o presente momento é lacunar.

Em um documento em cujo cabeçalho consta “Estrutura curricular - 1980/ 1984”, há uma lista das “Disciplinas obrigatórias” do curso de “Bacharelado em Música, Habilitação Instrumento”. Em todas as etapas do curso

---

<sup>9</sup> Processo MEC 248.660/ 81, Processo CFE 1.316/ 81 e Parecer CFE 824/ 81, publicado no Diário Oficial da União em 15/01/82.

<sup>10</sup> Ver, por exemplo, autorização para afastamento do país em 1987.

(oito períodos ou semestres), há uma disciplina denominada “Instrumento” (de I a VIII). Através de um Ofício de 02 de setembro de 1981, assinado pelo vice-reitor, professor Milton Antonio Aguiar, ficamos sabendo quais eram tais instrumentos, ou melhor, as terminalidades oferecidas à época. O documento trata da “Oferta de opções no Curso de Música” e solicita a abertura de outras terminalidades para Curso de Música (a saber: Clarineta, Violoncelo e Viola), além dos “anteriormente oferecidos” (a saber: Flauta Transversal, Piano, Violão e Violino).

O Boletim nº 29, de 1981, inclui a Resolução nº 224, de 03 de outubro de 1981, na qual o reitor promulga uma Resolução aprovada pelo Conselho Universitário, em reunião realizada no dia 01 de outubro de 1981, segundo a qual “Ficam criadas no Curso de Música (Bacharelado), as seguintes terminalidades: a) Clarineta; b) Violoncelo; e c) Viola”. Conseqüentemente, houve o remanejamento do número total de vagas para o Concurso Vestibular 1982, cabendo 4 (quatro) vagas específicas para a terminalidade Violão. Ou seja, deduzimos que, de fato, naquela data (segundo semestre letivo do ano de 1981) a terminalidade Violão estava vigente, conforme sugerem outros indícios:

- Lista de chamada “Centro de Letras e Artes – UNIRIO / Departamento: Músico instrumental / Disciplina: Violão I / Professor: Luiz Ricardo da Cunha Ventura [Rick Ventura (1948-2008)] / Semestre: 1º/1981 / Período: 1º/3º”, na qual estão nomeados nove (9) discentes.

- Lista de chamada “Centro de Letras e Artes – UNIRIO / Departamento: Músico instrumental / Disciplina: Violão II / Professor: Turíbio Santos / Semestre: 2º/1981 / Período: 2º/4º”, em que estão nomeados cinco (5) discentes, incluindo, em separado, um nome sob a legenda “Curso de Bacharelado em Música: Habilitação em Violão”.

- Lista de chamada “Centro de Letras e Artes – UNIRIO / Departamento: Músico instrumental / Disciplina: Violão I / Professor: Turíbio Santos / Semestre: 2º/1981 / Período: 1º”, na qual estão nomeados dois (2) discentes.

- Diário de Classe “Carga horária: 30h / Ano 1981 / Créditos: 1 / Curso: Bacharelado em Música – Habilitação Violão”, seguido de uma tabela preenchida à mão e assinada por Turíbio Santos, cuja data inicial é 03 de agosto.

Até o presente momento, não localizamos um documento nos mesmos moldes daquele citado anteriormente (ou seja, a Resolução que aprova a criação da terminalidade Violão no Curso de Música - Bacharelado); contudo, parece plausível pressupor que uma primeira turma, de três discentes, ingressou no Curso por meio de Concurso Vestibular realizado em julho de 1981. Vale acrescentar que localizamos também uma lista geral de discentes, na qual constam dez nomes, organizados segundo “[número de matrícula] / Nome do Discente / Curso / Data de ingresso / [Situação no curso]”. Todos eles pertencem ao Curso “Música /Violão”, sendo que, dois (2) ingressaram em 1981;<sup>11</sup> três (3), em 1982; e cinco (5), em 1983. Quanto à situação do mesmo grupo de estudantes, dois (2) nomes estão assinalados com “\*\*\*\*”, o que nos leva a crer que abandonaram o curso; dois (2) trancaram matrícula (em, respectivamente, 1982 e 1983); dois (2) cancelaram matrícula (em 1987); um (1) concluiu o curso em 1985; e três (3) o fizeram em 1987.

Há, porém, outro documento que põe em dúvida a lógica que até aqui expusemos. Trata-se da “Ata da reunião de professores dos departamentos de música”, datada de 02 de maio de 1979, aonde se lê: “Na ordem do dia foi primeiramente levantado o problema da falta de professores para as turmas de Música de Câmara, Flauta Doce e Bacharelado em Violão”. Teria tal documento suscitado a contratação do professor Turíbio Santos em 28 de maio de 1979? Àquela altura (início de 1979), o Curso de Bacharelado em Violão estava, de fato, em funcionamento?

### **Considerações finais**

Os dados e as informações preliminares aqui apresentadas nos instigam a pesquisar mais amplamente o contexto no qual a prática violonística alcançou a esfera universitária. Embora não tenhamos alcançado plenamente o intento deste projeto, é possível estabelecer dois aspectos. Primeiro, que o professor Turíbio Santos atuou na UNIRIO entre os anos 1979 e 1987. Segundo, que, embora já houvesse a disciplina Violão sendo ministrada pelo professor Ricardo

---

<sup>11</sup> Observamos que tal informação é contraditória, tendo em vista que haveria, conforme as “Listas de Chamada”, três discentes matriculados no período.

Ventura, a nomenclatura “Curso de Bacharelado em Música: Habilitação em Violão” passou a vigorar oficialmente desde o segundo semestre de 1981 (Disciplina: Violão I, Semestre letivo: 2º; Período: I, Professor: Turíbio Santos), cujos ingressantes, muito provavelmente, o fizeram mediante vestibular ocorrido em julho daquele ano.

Ao mesmo tempo, somente a reunião de bibliografia pertinente e o exame de documentos permitirão uma análise sobre as correntes de pensamento pedagógico (métodos e professores) ou artístico (compositores e intérpretes), que estão intimamente relacionados ao violão no âmbito do ensino superior. No caso da presença do violão entre os cursos de Música oferecidos pelo IVL da UNIRIO, muitas lacunas ainda devem ser sanadas. Por exemplo, além de Turíbio Santos (e Rick Ventura), quais outros professores atuavam na época? No que consistiam as ementas das disciplinas específicas pertinentes ao curso (objetivos, metodologia, repertório, referenciais teóricos etc)? Como funcionava a prova de habilidade específica (atualmente, Teste de Habilidade Específica) que ocorria juntamente com o vestibular?

### Referências

- ALFONSO, Sandra. *O violão, da marginalidade à academia: Trajetória de Jodacil Damaceno*. Uberlândia, MG: EDUFU, 2009.
- AMORIM, Humberto. *Ricardo Tacuchian e o violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2014.
- BARTOLONI, Giacomo. *O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950*. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. *Turíbio Santos*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.
- MAKSoud, Henry. Violão: das serestas boêmias aos concertos. *Visão*, São Paulo, p. 120-123, nov. 1976.
- NOGUEIRA, Genésio. *Dilermando Reis: sua majestade o violão*. Rio de Janeiro: Gráfica PB e Bastos Copiadora e Editora Ltda, 2000.
- OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. *O compositor Isaías Sávio e a sua obra para violão*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SAMPAIO, Renato. *O violão Brasileiro de Mozart Bicalho*. Belo Horizonte: Hematita, 2002.

SANTOS, Turíbio. *Mentiras..., ou não?* uma quase autobiografia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SOUZA, Márcio de. O violão chega à faculdade. *Revista Assovio* (Associação gaúcha do violão), n. 8, mar. 2001.

TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TACUCHIAN, Ricardo. A criação dos cursos de violão na UFRJ e na Unirio. *Chronos*: publicação cultural da Unirio, n. 7, p. 11-18, 2010.

WOLFF, Daniel. O violão clássico em Porto Alegre. *Revista Brasileira* (Academia Brasileira de Música), Rio de Janeiro, p. 18-25, 2008.

# Villa-Lobos e Chopin, o diálogo musical das nacionalidades



**Lúcia Silva Barrenechea e Cristina Capparelli Gerling\*\*<sup>1</sup>**

*No primeiro concerto público de que participei, toquei Chopin e Villa-Lobos, dois autores dos quais nunca mais me desliguei (...) [Chopin e Villa-Lobos] assim de par, vão bem. Polonês, exilado, internacional, Chopin carregou em suas raízes artísticas, pela vida afora, terra da Polônia: as longas ausências, a glória internacional, as voltas ao mundo, arraigavam Villa-Lobos profundamente ao seu Brasil.*

(Arnaldo Estrêlla, 1965)

## **Introdução**

A epígrafe acima ilustra uma associação usual em notas de programa, em textos que acompanham gravações e em livros que discutem a obra de Villa-Lobos. Frases tais como “longinquamente à Chopin” (Andrade Muricy, 1961), “as presenças de Chopin e Bach associadas à seresta e ao camponês” (Mariz, 1988) ou ainda, “... a romântica influência de Ernesto Nazareth, por sua vez influenciado pelo forte romantismo de Chopin” (Machado da Silva, 1988) embora muito sugestivas, não se aprofundam em explicações. Diversas manifestações de influência no estilo composicional de Villa-Lobos (1887-1959) vêm sendo apontadas por estudiosos brasileiros (Neves, 1981, Kiefer, 1981, Wisnik, 1983, Kater, 1990 e Corrêa do Lago, 1999). Ao discutir o fenômeno neste trabalho, entendemos que a influência de um compositor sobre outro “não é um fato a ser comprovado, mas sim uma hipótese, uma proposta de relacionamento entre um compositor ou uma obra e outra, e como qualquer hipótese, requer confirmação através do estudo de evidências apropriadas” (Platoff, 1998. p.46).

---

\*\* Lúcia Barrenechea é professora Titular de Piano do IVL da UNIRIO e Cristina Capparelli Gerling é professora Titular de Música da UFRGS.

<sup>1</sup> Trabalho publicado originalmente em GERLING, Cristina Capparelli (org.). *Três estudos analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri*. Série Estudos, v. 5. Porto Alegre, p. 11-73, dez. 2000.

Em 1949, Heitor Villa-Lobos escreveu *Hommage à Chopin*<sup>1</sup> em resposta a uma comissão da UNESCO em torno dos eventos comemorativos do centenário de morte do compositor polonês.<sup>2</sup> Nas duas peças que integram a *Hommage*, Villa-Lobos faz referências explícitas a Chopin, tanto pela adoção da grafia francesa, *Nocturne* e *Ballade*, quanto pelo conteúdo musical propriamente dito. Contudo, esta última peça para piano mantém afinidades fortes e estreitas com suas predecessoras, é uma composição cuja escrita exhibe as características mais determinantes do compositor das *Bachianas*, dos *Choros* e de outras peças-chaves. Ao longo de sua produção pianística, Villa-Lobos opera sínteses de elementos díspares, criando uma música de transformação, de diálogo entre futuro e passado. Ao levar este fato em consideração, perguntamo-nos sobre o efeito da escuta interpretativa da música de concerto do século XIX, de Chopin em particular, e o resultado deste processo na música para piano de Villa-Lobos.

Dada a presença constante de música francesa na vida cultural do Rio de Janeiro nas décadas iniciais do século XX, a maioria dos estudos tecem considerações sobre esta em relação à produção de Villa-Lobos. Wisnik (1983), Bruno Kiefer (1981) e Vasco Mariz (1983) mencionam o repertório com o qual o compositor estaria familiarizado até a terceira década do século XX: listam uma significativa quantidade de obras executadas em concertos nesta cidade, as quais Villa-Lobos teria tido ampla oportunidade de conhecer e estudar. Outros fatos concretos relacionam-se ao seu casamento com a conceituada pianista e professora de piano Lucília Guimarães em 1913, a amizade com o compositor francês Darius Milhaud (1892-1974) que vem para o Brasil em 1917 e a convivência com vários pianistas, entre estes, Nininha Guerra, “que se mantinha a par da atividade musical francesa mais recente” (Wisnik, 1983, p. 40), mais a providencial

---

<sup>1</sup> *Hommage, apothéose, deploration, dirge, dump, élégie, epicedium, lament, nenta, plante, planetus, tombeau, trenodia e trenos* são alguns dos títulos de composições musicais com os quais compositores têm prestado homenagens aos seus predecessores próximos ou remotos. Depois do final do século XVIII, quando Haydn e Mozart estabelecem uma das mais belas homenagens entre compositores vivos em suas respectivas séries de quartetos de cordas, homenagens tornam-se raras no decorrer do século XIX. No entanto no início do século XX, *La Revue Musicale* revigora o costume de promover eventos nos quais são executadas homenagens musicais. Entre os tributos musicais compostos no século XX citamos: Debussy – *Hommage a Romeau* (1905) e *Hommage a Haydn* (1909), Tansman – *Hommage à Arthur Rubinstein* (1973), Chavez – *Hommage à Rubinstein* (1975), Honneger – *Hommage à Ravel* (1921), Guarnieri – *Ponteio 49 (Homenagem a Scriabin, 1959)*, Marlos Nobre – *Homenagem a Arthur Rubinstein* (1974), entre outras. Para mais detalhes sobre o assunto, ver a tese de doutorado de Gary Rownd (1990).

<sup>2</sup> A UNESCO, fundada em 1945 com sede em Paris, França, celebrou o centenário da morte de Frédéric Chopin com o estabelecimento de um programa de bolsas de estudos para jovens poloneses, a publicação de um catálogo completo das obras de Chopin e a organização de um concerto com as obras encomendadas a Howard Hanson, Lennox Berkeley, Carlos Chavez, Oscar Esplá, Jacques Ibert, Florent Schmitt, Alexandre Tansman, Gian Francesco Malipiero, Bohuslav Martinu, Andrzej Panufnik e Heitor Villa-Lobos. Os compositores tiveram liberdade de escolha de gênero e o número de executantes; as composições não deveriam ultrapassar 15 minutos de duração. Esplá, Chavez, Berkeley e Villa-Lobos escreveram peças para piano solo, enquanto os demais escreveram composições para várias combinações de câmara.

aproximação ao pianista polonês Arthur Rubinstein (1887-1982) que em 1918 apresentou-se em 14 recitais no Rio de Janeiro.

Traços estilísticos associados à música francesa da *belle époque*, tais como passagens sobre fragmentos escalares de tons inteiros (e.g. *Danças Características Africanas*, 1914-1917) e uma atmosfera impressionista articulada por alternâncias de acordes construídos sobre quintas abertas que, ao se sucederem, não seguem a resolução convencional (*Suíte Floral*, 1917-1918), persistem em outras peças tais como em passagens características da *Prole do Bebê nº 1* (1918). O estabelecimento de padrões de cores e sonoridades através do jogo das mãos entre o preto e o branco do teclado aponta para escolhas conscientes. Villa-Lobos absorve, interpreta e modifica padrões associados à escrita pianística de seus contemporâneos. Traços marcantes desta escrita inovadora podem ser cristalinamente detectados nas *Proles* e nas *Cirandas*. Os pianistas podem (e devem!) identificar arabescos debussystas na obra de piano de Villa-Lobos, mas é importante lembrar que, enquanto a música de Debussy caracteriza-se eminentemente por uma miríade de desenhos que se sucedem e se contrastam, as melodias de Villa-Lobos tendem a um maior grau de sustentação do fio condutor do discurso. Enquanto em Debussy a escrita musical tende a pulverizar-se em fragmentos contrastantes, detecta-se em Villa-Lobos uma tendência para a escrita de períodos mais estabilizados e sobretudo pela adoção de caminhos melódicos sequenciais. Ao contrário de Debussy, que conduz a construção musical em estágios para um ápice apoteótico, Villa-Lobos preferencialmente recapitula suas melodias memoráveis no seu estado mais reconhecível. Estes padrões, sobrepostos às colunas mestras de sons graves e longos, ensejam *ostinatos* de forte presença rítmica. Essa escrita desvela uma textura estratificada, podendo ser reduzida a três ou quatro níveis e, ao adotar esta prática, estabelece um elo com a música para piano dos meados do século XIX. Se, na falta de estudos mais aprofundados e comprobatórios, concordamos que “a verdadeira contribuição da música de Debussy na formação do estilo de Villa-Lobos permanece aberta à discussão...” (Loureiro Chaves, 1989), este trabalho tem por objetivo investigar a insinuante influência chopiniana operante em níveis mais profundos na obra para piano de Heitor Villa-Lobos.

Trabalhos recentes enfocando influências estilísticas observadas em composições musicais tem sido o objeto de estudo de Jean LaRue (1970), John Platoff (1988), Leonard Meyer (1988), Joseph Straus (1990) e Kevin Korsyn (1991), entre outros. Leonard Meyer refere-se à “replicação de um padrão, seja no comportamento humano seja nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, e que resultam em

uma série de escolhas feitas dentro de um âmbito limitado de possibilidades” (Meyer, 1988, p.3). Segundo LaRue, “o estilo de uma peça consiste na predominância na escolha de elementos e procedimentos que um compositor faz ao desenvolver um movimento e ao dar-lhe um formato” (1970, p.8). Prevalecendo nas duas definições o conceito de escolha, discussões sobre estilo referem-se principalmente àquelas feitas a partir de um repertório de alternativas. A opção por esta ou aquela alternativa composicional traduz-se na adoção de modelos, os quais, como nos esclarece Meyer, implicam tanto o estabelecimento de determinados limites quanto a filiação implícita ou explícita a uma determinada tendência estética.

Joseph Straus (1990, p.1), ao discutir a influência musical sobre as tendências estéticas adotadas por compositores, menciona que “a crítica musical tem dividido a música do século XX em duas correntes opostas, a neoclássica e a progressista”. Os compositores neoclássicos enxergam na música do passado a chance de recriar e reelaborar o que já existia, enquanto os progressistas buscam uma nova linguagem musical e rejeitam o passado. Ao mencionar que a música de uma era recebe a carga significativa de influência da precedente, este fenômeno se manifesta principalmente na forma de reações e respostas aos predecessores. A história mostra que os filhos de Bach reagem ao estilo do pai, Haydn reage ao estilo de C. P. E Bach, Beethoven reage ao estilo de Haydn e assim por diante. O próprio Chopin reage contra Beethoven ao tomar como modelo para sua *Fantasia Improvisada opus póstumo*, o terceiro movimento da *Sonata op. 27 nº2 em Dó# menor (Ao Luar)*, embora tenha recomendado que esta obra não fosse publicada (Oster, 1983, p. 189-207).

Se as partituras circulavam entre compositores nos séculos antecedentes, na primeira metade do século XX esta circulação sofre um significativo incremento, de forma que os compositores dificilmente podem fugir às mais variadas e persuasivas teias de influências. O conhecimento amplamente disseminado de estilos passados e de alternativas composicionais variadas enseja não só uma maior possibilidade de escolhas, mas também sentimentos de intimidação e ambiguidade com relação às chamadas “obras dos grandes mestres” da música ocidental. Straus (1990, p. 8) explica que “se por um lado, estas obras são uma fonte de inspiração, a pedra de toque na escala de valores musicais, por outro, tornam-se uma fonte de ansiedade, um peso inescapável”. Os compositores do século vinte deparam-se com um repertório substancial de alternativas e modelos a serem testados, negados, frequentemente deformados e por vezes até mesmo adotados. Este processo de alteração com o passado implica uma luta direta e inevitável com a própria história. Como conciliar o

peso da tradição do passado com a obrigatoriedade de originalidade do presente? Como construir um texto musical no qual a imaginação vence a convenção?

Straus (1990) e Korsyn (1991), ambos calcados na obra de Harold Bloom (1973 e 1975), categorizam a influência musical em três tipos:

- 1) a “influência da imaturidade” na qual um jovem compositor emula os traços estilísticos de um mestre do passado recente ou remoto à procura do seu estilo e voz própria;
- 2) a “influência da generosidade” na qual um compositor continua a tradição dos seus antepassados como uma maneira de enriquecer sua própria produção, ou mesmo como uma produção compartilhada;
- 3) a “influência da ansiedade” na qual o compositor entra em altercação, em luta com o artista do passado, tenta neutralizá-lo, ou mesmo comete um ‘assassinato simbólico’, uma releitura na qual a deformação é um ingrediente imprescindível.

O problema crucial confrontado pelo compositor do século XX está na sua capacidade de absorver e transformar o passado, de tal maneira que este se anule e renasça renovado. Esta altercação com o passado não é um processo de causa e efeito como nos alerta Meyer (1989, p. 144), mas sim o resultado de uma interpretação, sejam as fontes internas ou externas. De qualquer forma o passado é inescapável, o legado musical tem um preço muito alto para o compositor do presente, será que ainda resta algo a ser dito? Os ilustres predecessores não teriam esgotado todas as possibilidades? Ao se fazer estas perguntas, o compositor pondera se nasceu tarde demais...; segundo Kevin Korsyn (1991), esta é a “influência da ansiedade”.

Para Straus, este conceito de deformação na releitura é uma arma poderosa, pois ao reler e ao apresentar o resultado deste processo, o artista se digladiava com o passado, vinga-se dele, falsifica-o, submete-o à sua própria visão. Esta distorção interpretativa confere à obra seu estilo distinto, um conceito oportuno na produção musical do século XX, em que tantas correntes historicamente opostas passam por um contínuo enfrentamento.

Em 1958, numa entrevista concedida a Fernando Lopes Graça, Villa-Lobos agradece ao pai a formação da sua personalidade artística, admite ter sofrido a influência de J.S.Bach, Florent Schmitt e Stravinsky e, credita à “natureza, especialmente a de meu país” a responsabilidade por uma influência constante e insistente (Anna Stella Schic, 1989). Esta última frase em particular revela que o compositor gostaria de ter

sido um Adão no paraíso, o primeiro a descobrir, nomear e usufruir das alternativas musicais oferecidas pela cultura do seu país. Na sua juventude, Villa-Lobos foi justamente conhecido como um compositor progressista, inovador, de prodigiosa invenção. Sua criatividade, prolixidade e capacidade de quebrar barreiras contribuíram decisivamente para o estabelecimento de novos limites na composição brasileira. No entanto, o mesmo compositor com uma longa e reconhecida trajetória, ao insistir na manutenção de uma imagem de espontaneidade genial, torna-se, nesta instância, tão artificial quanto o foi o jovem Brahms ao negar qualquer conhecimento da música de Chopin (Korsyn, 1991, p. 16). O compositor brasileiro, mesmo tendo criado obras inusitadas, não consegue silenciar as vozes dos seus antecessores, e vê-se forçado a conviver com a ambivalência. Justificada está a gratidão ao pai, um músico amador que o iniciou no aprendizado musical. Ao escrever a série das *Bachianas Brasileiras*, presta uma homenagem duplamente vantajosa. Por um lado é uma homenagem segura ou mesmo cômoda por tratar-se de um compositor historicamente consagrado e, por outro, valoriza sua produção elevando-a ao patamar dos grandes mestres. O reconhecimento da influência de Stravinsky é discutido por Kater (1990, p. 52-65) que considera inquestionável a associação entre o *Sacre e o Nonetto*. Na música de piano argumentamos que, embora elementos recorrentes de polirritmia e politonalismo possam ser encontrados tanto na música de um quanto de outro, seus processos de elaboração assumem feições radicalmente diversas nas respectivas produções. Enquanto o russo do entreguerras adora um neoclassicismo calculado e esmera-se na elaboração metódica e insistente de células rítmicas de pequeno porte, o brasileiro tende a produzir frases musicais de grande efeito. Nestas, salvo as obrigatórias exceções, o uso de padrões rítmicos é suporte para melodias sequenciais e salientes.

Enquanto devemos dar crédito às palavras do próprio Villa-Lobos, um estudo da influência de Florent Schmitt (1870-1958) foge do escopo deste trabalho. Ao adotar um silêncio sintomático, Villa-Lobos deixa de mencionar as influências de tantos outros compositores cuja produção ele teria conhecido. A omissão destes nomes pode ser entendida como um certo constrangimento ou um desconhecimento do quanto sua produção poderia estar sendo influenciada por figuras do passado não muito distante.

No caso específico da *Hommage à Chopin*, trata-se de um tributo e de uma obra comissionada para uma comemoração específica, portanto alusões ou recortes chopinianos não seriam surpreendentes. O surpreendente é o grau de semelhança entre esta obra com as que lhe antecedem, em especial *New York Skyline* (1939) na qual o compositor emprega processos composicionais inusitados e o *Poema Singelo* (1942).

*Hommage à Chopin*, a última composição para piano de Villa-Lobos, por este ou por qualquer outro título é indiscutivelmente uma obra cuja escrita pianística e resultado sonoro remetem-nos ao autor dos *Choros nº5*, *Alma Brasileira* e de tantas outras peças memoráveis. Nesta, assim como em suas predecessoras, os gestos musicais e pianísticos identificados com o idioma e os recursos do século XX são emoldurados pelas convenções do século XIX e de Chopin em particular. Portanto, ao proceder a uma análise estilística da obra *Hommage à Chopin*, este trabalho discute a influência de Chopin nesta obra específica e aponta para este fator determinante em outras obras da sua produção pianística.

Se *Hommage à Chopin* reflete uma intenção consciente de prestar uma homenagem, de compor um tributo musical, seu débito para com o passado demonstra “não um sinal de incapacidade, mas sim de valor” (Straus, 1990, p. 10). Como mencionado no início, Villa-Lobos homenageia, mas não imita, mantendo uma coerência com sua própria linguagem. Ao adotar intencionalmente certos pressupostos composicionais sem a mínima perda de identificação com sua obra anterior, torna-se um compositor [ainda mais] forte (Bloom, 1975). Sendo sua última obra para piano, descarta-se a possibilidade de “influência da imaturidade”, afinal um repertório extenso e característico já estava escrito e divulgado, o convite lhe foi feito pela UNESCO, justamente por tratar-se de um compositor de estatura internacional fortemente identificado com as causas nacionais. Um outro olhar demonstra, como veremos nos exemplos apresentados, que ao longo de sua produção pianística, processa-se uma simbiose, na qual o pianismo de Chopin é um dos ingredientes fundamentais. Enquanto a “influência da ansiedade” perpassa a obra do autor, neste processo o patrimônio da humanidade é enriquecido pela produção pianística mais consistente, atraente e imaginativa da primeira metade do século XX.

*Notturmo* pode ser definido como “uma peça que sugere uma atmosfera noturna, via de regra quieta e de caráter meditativo” (Brown, 1980, 13, p.258-59). No início do século XIX o termo noturno intercambiava-se com outros tais como romance, serenata, pastoral e divertimento. O termo era empregado para peças de um só movimento, para voz ou piano, de caráter delicado, com melodias ternas, harmonias simples, sem um caráter completamente definido. No século XVIII, o termo *notturmo* já estava largamente disseminado, mais foi John Field o primeiro compositor a adotar a forma francesa de escrita – *Nocturne* – e, entre 1813 e 1835 ele produziu dezoito noturnos num esquema ternário simples. Neste esquema a melodia principal da mão direita apoia-se, geralmente, no acompanhamento arpejado da esquerda. Field é um antecedente

historicamente importante para Chopin, mas foi este último quem elevou o noturno ao ápice do gênero.

Chopin escreveu vinte e um noturnos e desde os dois primeiros, em Sib menor e Mib (Op. 15 nº1 e nº2), enriqueceu e ampliou imaginativamente os padrões de acompanhamento deste gênero de peça musical para piano. Nos subsequentes, empregou harmonias complexas, variou os andamentos entre as seções e acrescentou seções intermediárias de grande dramaticidade. Soube variar e ornamentar melodias a cada nova manifestação e como demonstrado no *Nocturne Op. 27 nº 2* usou figuras decorativas irregulares, acrescentou fortes contrastes de dinâmicas e produziu frases irregulares e até mesmo imprevisíveis. Chopin redefiniu o noturno como uma peça curta de grande porte e abrangência e sobretudo cujo caráter lírico e translúcido das sessões exteriores transforma-se e adquire contornos dramáticos e pungentes na seção intermediária.

O *Nocturne* de Villa-Lobos segue o esquema ternário simples e é uma peça de caráter meditativo, revelado através de um material melódico de conteúdo lírico que flui delicadamente. As frases são irregulares e o acompanhamento abrange toda a gama de registros do instrumento. Com trinta e seis compassos no total, portanto de curta duração, a primeira seção Moderato (semínima = 69) termina no c. 9, a seção intermediária inicia-se no c. 10 com mudança de andamento (Lento, semínima = 58) e a indicação 'Tempo Primo' no c. 27 sinaliza o retorno da seção inicial.

Tabela 1: Divisão das seções, métrica e andamento no *Nocturne*

Métrica	Seção	Compassos	Andamento
4/4	Introdução	1	Moderato
	Seção A	2-9	
	B	10-26	Lento
	A'	27-36	Tempo primo

Segundo Samson “quando Chopin usou o título *Ballade* pela primeira vez para uma peça para piano, ele efetivamente criou um novo gênero, pelo menos para seus próprios propósitos” (Samson, 1992, p.111). Este autor também afirma que este novo gênero tira seu sustento da associação indissolúvel entre o texto literário e o musical. Chopin não faz nenhuma alusão direta a um texto literário mas cria uma narrativa nas suas quatro baladas. Referindo-se à *Balada em Sol menor*, assim se expressa Carl Berger (1994, p.72):

Numa obra de arte a lógica formal e o significado expressivo são inseparáveis. Ao descrever a lógica musical da *Ballade*, nós também identificamos a ideia poética principal

da obra. ... uma narrativa que procede de um início fraco e aberto, tímido e moderado e através de sucessivas ondas de nervosa intensificação e aceleração, conclui com um final excepcionalmente forte, fragoroso e fogo, no qual o destino final é alcançado mais por um ato de desespero do que pelo uso de progressões ordenadas e lógicas. O final, enquanto distintamente enfático, não é nada triunfal, mas sim heroico e trágico.

Seguindo os passos de Chopin, outros compositores deixaram-se encantar pelas possibilidades composicionais dessa peça com fortes alusões literárias, entre eles Liszt, Franck, Fauré e Debussy, coincidentemente compositores que moraram na França como é o caso de Liszt e Franck, ou lá nasceram como os dois últimos. Os compositores de origem germânica escreveram um menor número de composições com este título, mas tanto o jovem Brahms quanto Clara Wieck Schumann produziram *Ballades*. Schumann comenta, com referência à *Deuxième Ballade* de Chopin, que Clara tocava melhor que o próprio compositor (Daverio, 1997, p. 149). A balada, como peça narrativa para piano, permanece mais chegada ao centro de gravidade francês, o que reforça o elo com a obra de Villa-Lobos, cuja produção pianística inicial reflete francesismos tanto nos títulos quanto nas escolhas de elementos de linguagem.

Com setenta e sete compassos, portanto mais condensada do que qualquer uma das quatro baladas de Chopin, a de Villa-Lobos tem aspectos inegáveis em comum, longas melodias líricas, uma trajetória inquieta e um caráter agitado. Enquanto as baladas de Chopin são escritas em seções menos distintas e com variadas recorrências, a de Villa-Lobos é claramente seccionada em três partes principais com indícios mínimos de transformação temática, o retorno da seção A é quase idêntico ao início.

Tabela 2: Divisão das seções, métrica e andamento na *Ballade*

Métrica	Seção	Compassos	Andamento
8/4	<b>Introdução + A</b>	1 2-17 18-22	Allegro Allegro non troppo Meno
4/4	<b>B</b> a b a	23-29 30-35 36-47	Allegro Vivace
8/4	<b>A'</b>	48-67	Tempo primo
4/4	<b>Coda</b>	68-77	

Essa releitura compacta denota um tipo de deformação, uma resposta e um enfrentamento a um gênero canônico. Como a duração da composição fica aquém do requerido, teria o compositor se intimidado e abreviado a sua tarefa? Na primeira peça, *Nocturne*, bem como em *Impressões Seresteiras*, cuja linguagem pianística nos remete à escrita pianística do século XIX, se não diretamente à Chopin, o compositor também não

emprega reprises com melodias ornamentadas. Por outro lado, enquanto fiel ao seu próprio estilo, na *Ballade*, Villa-Lobos exige do pianista um alto grau de habilidade na manutenção das três vozes da composição nos seus planos distintos, uma forte característica dos dois compositores.

### **Análise Estilística**

Ao comentar sobre influências musicais, Platoff (1988, p.47) estabelece três condições para que esse fenômeno possa ser considerado. A primeira é exterior à obra, designada pelo autor como consciência, e, nesse caso específico o requisito fica estabelecido *a priori* pelos títulos adotados. As outras duas condições são internas e são respectivamente designadas como semelhança e grau de modificação. Através da textura, conteúdo melódico e harmônico, gestos musicais e estilo brilhante, conteúdo rítmico e topografia do teclado, nos propomos a detalhar essas duas condições e as escolhas resultantes adotadas na *Hommage à Chopin*, bem como em outras peças para piano de Villa-Lobos. Neste processo, apontaremos para várias peças da autoria de Chopin e de Villa-Lobos, para delinear teias de relacionamento que se estendem até o compositor homenageado. No item topografia do teclado comentaremos sobre peças de outros compositores, entre eles Ravel e Milhaud, para refletir sobre a influência significativa de Chopin na escrita pianística propriamente dita e sua ação direta ou indireta sobre Villa-Lobos.

### **Textura**

Como observado por Leonard Ratner (1962, p. 299) “enquanto cada compositor do século dezanove, de Weber a Strauss, valorizou o timbre na textura e desenvolveu sua paleta peculiar, foi Frédéric Chopin aquele que provavelmente mais se destacou e mais se comprometeu com a valorização da cor do seu próprio meio, o piano, o que definitivamente estabeleceu os procedimentos para a exploração colorística daquele instrumento”. Ratner salienta as seguintes características de textura na música de piano do século XIX e ilustra cada uma destas com exemplos da música de Chopin, principalmente das peças curtas:

- 1) A condução das vozes ou partes da composição apoia-se, via de regra, em arcabouço passível de ser reduzido a acordes de três ou quatro vozes. Este arcabouço consiste, sobretudo, de dois elementos, uma linha do baixo e um movimento composto pelas vozes superiores;
- 2) Vozes são adicionadas para preencher todos ou quase todos os espaços dos registros médio e superior, resultando em sonoridades de sete a oito estratos;

- 3) Essas sonoridades de múltiplos estratos são então espalhadas por sobre uma figuração linear padronizada. Uma vez que o efeito desejado é a criação de uma determinada sonoridade e não a manutenção de um número estrito de vozes, torna-se possível aumentar e diminuir o número de vozes no complexo e operar modificações na figuração, se a estrutura de acordes, condução vocal ou mesmo a própria textura requerem ajustes para um determinado efeito musical;
- 4) Além do formato distinto, frequentemente a figuração contém alguns elementos distintos ou singulares, os quais são responsáveis pelos efeitos especiais de cor, tais como uma nota estranha ao acorde, uma suspensão, uma bordadura, uma cambiata, uma apojatura, enfim, um elemento saliente à harmonia prevalecente;
- 5) Quanto à estrutura, peças que empregam esse tipo de figuração não se distinguem por questões de desenvolvimento temático ou expansão da frase, mas sim pela preocupação em preencher o tempo da frase com uma única cor especial;
- 6) Pairando acima da textura ou mesmo encravada na mesma, soa inequívoca uma melodia simples, atrativa e lírica. No caso de Chopin, o estilo melódico tem afinidades fortes com o lirismo da ópera italiana do início do século dezenove.

A primeira peça da *Hommage à Chopin* de Villa-Lobos baseia-se nesta textura múltipla descrita acima, cinco estratos passíveis de serem reduzidos a três que se amalgamam, e dentre estes o baixo e a melodia fundem-se na mão esquerda e são emoldurados pelo acompanhamento executado pela mão direita no registro agudo (Exemplo 1).

The image shows a musical score for a piece titled 'Nocturne, c. 2-3'. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef and contain complex textures with many triplets. The third staff is in treble clef and contains a few notes. The fourth staff is in bass clef and contains a few notes. The fifth staff is in bass clef and contains a few notes. The score is written in common time (C) and has a key signature of one sharp (F#).

Exemplo 1: *Nocturne*, c. 2-3 Textura em múltiplos extratos.

Villa-Lobos mantém a mesma textura multi-estratificada durante todo o desenrolar da composição e com isto obtém tanto um sentido de fluidez, quanto de suporte sólido para a melodia. Na seção intermediária do *Nocturne* (Exemplo 2), cada uma das cinco vozes é deslocada para o registro grave do instrumento. A

ausência de sons no registro agudo contribui para a atmosfera sombria e confere variedade timbrística à peça.

Exemplo 2: *Nocturne*, c. 11-12

Raramente deixando a melodia ao encargo da mão esquerda nos seus noturnos, Chopin, assim como seu predecessor John Field, adota a divisão tradicional entre acompanhamento na mão esquerda como apoio para a melodia da direita. No entanto o *Nocturne op. 15 n<sup>o</sup>1* remete a melodia para a mão esquerda, enquanto a direita executa um acompanhamento de múltiplos estratos sonoros (Exemplo 3). Este desenho reforça afinidades de textura entre os dois compositores.

Exemplo 3: Chopin *Nocturne op. 15 n<sup>o</sup>1*, c. 29-30

Ainda que pouco empregado nos noturnos, Chopin escreve passagens marcantes nas quais a melodia aparece no registro grave na mão esquerda tal como nos *Prelúdios op. 28 n<sup>o</sup>6, 15 e 22* ou mesmo no *Estudo op. 25 n<sup>o</sup>7* (Exemplos 4, 5 e 6).

Exemplo 4: Chopin *Prelúdio op.28 nº15*, c. 28-29

Exemplo 5: *Chopin Prelúdio op. 28 nº6*, c. 1-2

Exemplo 6: *Chopin Prelúdio op. 28 nº 22*, c. 1-2

Já nas quatro baladas, Chopin utiliza texturas muito complexas, um exemplo pertinente pode ser encontrado na *Ballade em Sol menor op. 23* (Exemplo 7).

Exemplo 7: *Ballade em Sol Menor op. 23*, c. 40-41

Na *Ballade* de Villa-Lobos podemos observar que o material melódico principal, após o compasso de introdução, encontra-se aninhado ente o padrão de ostinato e as figurações decorativas (Exemplo 8).

Exemplo 8: Villa-Lobos: *Ballade*, c. 3-4

Villa-Lobos demonstra domínio da textura, ao usá-la para estabelecer a ambiência da peça e também como um recurso na obtenção de contraste entre seções. A maior parte da seção B da *Ballade* (c. 30-47) está construída sobre figurações de oitavas e de acordes enriquecidos por sons adicionais, passagens em polirritmo, o que cria um contraste com os múltiplos estratos da seção inicial. A coda (c. 68-77) tem seu caráter virtuosístico constituído por passagens escalares que perpassam todo o teclado. Pelos procedimentos de textura acima descritos pode-se concluir que nessa última composição Villa-Lobos demonstra seu domínio no uso da textura, para criar um clima dramático e de grande abrangência sonora.

Além das texturas em múltiplos estratos, Villa-Lobos também se utiliza de um recurso encontrado na música de Chopin: o uso de um motivo tanto como material melódico quanto para o acompanhamento. A isto Charles Rosen refere-se como “a técnica clássica de iniciar com um motivo que mais tarde torna-se acompanhamento” (Rosen, 1995, p. 356). Para defender seu argumento mostra os compassos iniciais do *Improviso op. 36 em Fa#* de Chopin (Exemplo 9):

Exemplo 9: Chopin *Improviso op. 36 em Fa#*

Rosen mostra ainda que neste *Improviso* “a melodia inicia por inverter a linha do acompanhamento dos compassos iniciais e termina (c. 10-11) por ecoar este movimento” (Rosen, 1995, p. 356-7). A breve introdução que antecede a seção A da *Ballade* de Villa-Lobos apresenta um procedimento semelhante. A mão esquerda anuncia um fragmento melódico de segundas descendentes que, já nos próximos compassos, terá sua continuação expandida na mão direita (c.3). Neste ponto o fragmento descendente Réb-Dó-Dób-Sib, inicialmente apresentado com destaque pela mão esquerda torna-se parte do acompanhamento, e portanto, é elemento secundário. No final da seção (c. 22), a melodia da mão esquerda é reapresentada inicialmente em diminuição pela mão direita, mas as duas últimas notas desta seção são a reiteração do fragmento de segunda menor descendente (Exemplo 10).

Exemplo 10: Villa-Lobos *Ballade*, c. 2-3 e 22

Esse procedimento é usado também no início do *Nocturne*, mas neste caso a textura é invertida. A mão direita inicia com uma figuração secundária e de caráter ostinato em tercinas, enquanto a esquerda no c. 2 apresenta a melodia principal. Esta melodia, no entanto tem o contorno coincidente com o material derivado das figurações em tercinas (Exemplo 11).

Exemplo 11: Villa-Lobos *Nocturne*, c. 1-2

### Conteúdo Melódico e Harmônico

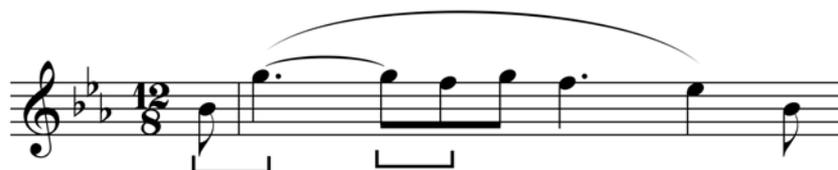
Villa-Lobos, um melodista privilegiado, dá primazia a este parâmetro de tal maneira que “frequentemente todos os elementos composicionais são calculados para que a apresentação melódica seja a de maior efeito” (Elkins, 1971). Enquanto a importância das melodias folclóricas na obra de Villa-Lobos recebeu maior destaque, menciona-se menos a herança das melodias de cunho operístico, lírico, exaltado, tais como as empregadas por compositores europeus, destacando-se entre estes Chopin. O uso destas melodias faz parte de movimentos nacionalistas e de suas várias manifestações no século XIX na Europa. No Brasil, essa influência resulta de uma combinação de vários fatores: o amálgama das melodias europeias do século XIX com a música brasileira em geral e de piano em particular no início do século XX e a veiculação da música de concerto europeia por tantos pianistas brasileiros e estrangeiros que por aqui atuavam.

Charles Rosen (1995, p. 307) observa que muitas das melodias de Chopin estão estruturadas em intervalos recorrentes como na *Ballade em Lá*, op. 47 (Exemplo 12). Nesta peça o intervalo de sexta ascendente seguida de uma segunda descendente, define um contorno típico do compositor polonês (Exemplo 13).

Exemplo 12: *Ballade em Lá*, op. 47, c. 1-2

Exemplo 13: Chopin: Motivos extraídos da *Ballade em Lá*, op. 47

Rosen chama atenção para a consistência entre as relações temáticas desta *Ballade*, em que os dois contornos melódicos são repetidos quase que obsessivamente por toda peça, e com isto "é de se esperar que tal consistência venha a se constituir num tipo de melodia mais caracteristicamente sua" (Rosen, 1995, p. 307). De fato, a sexta ascendente seguida de uma segunda descendente é a marca registrada dos contornos melódicos chopinianos, tal como nos exemplos 14 a 19:



Exemplos 14: *Nocturne Op. 9 n.º 2*



Exemplo 15: *Valsa Op 64 n.º 2, c. 1-2*



Exemplo 16: *Noturno póstumo em Mi menor, c. 2-3*



Exemplo 17: *Noturno Op. 62 n.º 1, c. 3-4*





O intervalo de sexta ascendente, combinado com o intervalo de segunda descendente serve de arcabouço para a frase inicial do *Nocturne* (Exemplo 23).

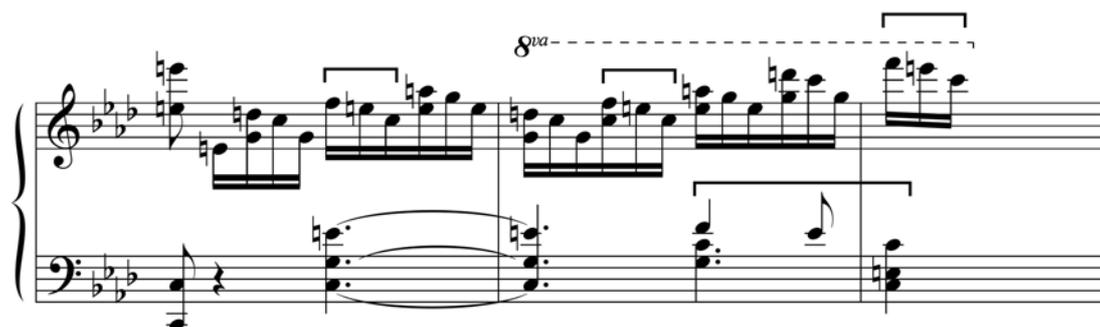
measure numbers: 2 4 6 7 8

Bb min.: V I

Exemplo 23: *Nocturne* de Villa-Lobos, gráfico do contorno intervalar, c. 2-9

Como explicitado no exemplo anterior, essa frase apresenta o intervalo de sexta como uma elaboração de bordaduras em movimento descendente e se estende do Dó# ao Fá, c. 2 a 7. A nota Fá funciona como pivô melódico para Réb no compasso 7, e este é um enarmônico de Dó#. Assim o salto ascendente de sexta (c. 7) espelha o movimento descendente da frase. O movimento ascendente e descendente sobre o intervalo de sexta, seguido pela segunda descendente reitera a presença de um intervalo melódico usado em estruturas composicionais de Chopin. É interessante observar que, a curto prazo, nesses compassos iniciais, Villa-Lobos evita Fá e Sib, podendo-se dizer que essa ausência no movimento descendente é estratégica na manutenção da harmonia em um plano tão remoto e vago quanto possível. Desta forma a cadência em Sib menor (c. 7-8) ratifica uma referência tonal de longo alcance. Ao empregar a sexta ascendente e a segunda descendente tanto no *Nocturne* quanto na *Ballade*, Villa-Lobos não só estabelece uma coesão entre os dois movimentos como também um relacionamento indelével com o compositor homenageado.

Outra menção ao estilo melódico de Chopin caracteriza-se pelo que Rosen (1995, p. 304) chama de "acompanhamento heterofônico", "um contraponto ilusório [...] no qual tanto a voz principal quanto a secundária delineiam o mesmo motivo, porém defasado quanto ao relacionamento das vozes". Rosen ilustra este procedimento e cita a *Ballade op. 47* (Exemplo 24).

Exemplo 24: Chopin: *Ballade op. 47 em LáB Maior*, c. 33-35

No seu *Nocturne*, Villa-Lobos (vide Exemplo 25) emprega esse procedimento no início da seção A, e neste caso a segunda descendente da melodia é insistentemente apresentada no acompanhamento. Na *Ballade* (vide Exemplo 26) o compositor utiliza-se de outro procedimento, a segunda descendente estrutura-se fora de fase em diferentes vozes.

Exemplo 25: *Nocturne* de Villa-Lobos, c. 2Exemplo 26: *Ballade* de Villa-Lobos, c. 12-15

Mesmo tendo escrito quase que exclusivamente para o piano, Chopin foi um revolucionário no emprego do cromatismo como parte da textura, harmonia e forma, não se limitando ao cromatismo de linhas melódicas ou nas figurações pianísticas. Villa-Lobos absorve e transpõe para o idioma corrente essa característica, pois o uso de cromatismo no contorno melódico do *Nocturne* é constituído de uma passagem de linhas cromáticas descendentes paralelas, porém defasadas em relação ao baixo (vide exemplo

27). Assim também o final da seção A da *Ballade* apresenta uma melodia cromática descendente sustentada por um pedal sobre a tônica (vide exemplo 28).



Exemplo 27: *Nocturne* de Villa-Lobos, c. 13-15



Exemplo 28: *Ballade* de Villa-Lobos, c. 19-22

As linhas cromáticas da *Hommage à Chopin* exibem um contorno próximo de certos recortes chopinianos, tais como os que se encontram no quarto movimento da *Sonata em Si menor op. 58* (vide exemplo 29). Esta característica já se encontra presente em *Impressões Seresteiras* do *Ciclo Brasileiro* (vide exemplo 30), *Poema Singelo* (vide exemplo 31) e algumas das peças da *Prole do Bebê nº 1 e 2* (vide exemplo 32). A razão pela qual o emprego das linhas cromáticas sinuosas e de pequeno âmbito, tanto nesse tributo musical, quanto em peças anteriores, soa tão convincente, é que a influência de Chopin sobre Villa-Lobos permeia a obra deste último de maneira concreta, porém raramente mencionada e menos ainda sistematizada.



Exemplo 29: Chopin: *Sonata em Si menor op. 58*, 4º mov, c. 24-27



Exemplo 30: *Impressões Seresteiras* de Villa-Lobos, c. 16-20

Exemplo 31: *Poema Singelo* de Villa-Lobos, c. 1-4Exemplo 32: *O Bozinho de Chumbo da Prole do Bebê nº 2*, c. 5-7

Enquanto o conteúdo melódico empregado nesse tributo musical exhibe pontos inegáveis de aproximação com elaborações melódicas de Chopin, a linguagem harmônica tem um pé firme no século XX. Nos seus estudos, Peppercorn (1992, p.21) afirma que a "harmonia propriamente exerce pouca atração para Villa-Lobos; ele prefere, no entanto, explorar outros campos mais próximos ao seu coração. Cor, timbre e som constituem-se no que realmente importa-lhe; harmonia é um mero apoio necessário, a estrutura formal de um fundamento inevitável". Villa-Lobos, o moço inquieto e rebelde que se recusou a frequentar os bancos da academia, sentiu-se livre para desenvolver e empregar procedimentos harmônicos perfeitamente afinados com seus contemporâneos, mesmo os mais progressistas. Elkins (1971, p.77) apresenta o seguinte comentário:

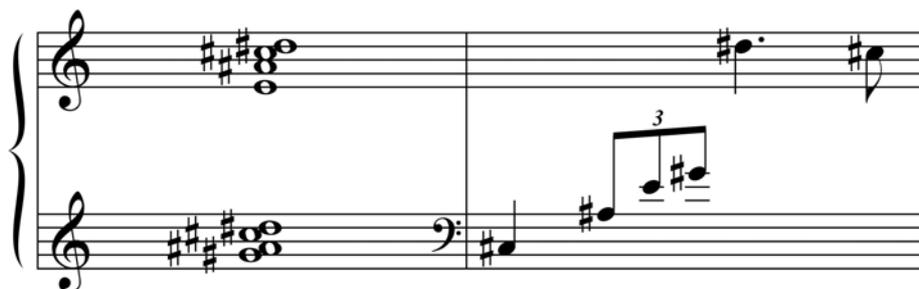
Na música de piano de Villa-Lobos, podemos achar uma ampla e diversa gama de procedimentos harmônicos tradicionais e contemporâneos [progressivos]. Algumas de suas composições baseiam-se em progressões standardizadas, quase que lugares-comuns; outras no entanto empregam construções cordais de terças e também de quartas que são inovadoras, dissonantes e com sons agregados. Mesmo nas obras mais dissonantes podemos perceber planos tonais, talvez vários planos tonais simultâneos, estabelecidos pelo papel preponderante de uma melodia frequentemente quase diatônica, a repetição persistente de um padrão, ou a ênfase dada a uma nota em particular através do deslocamento de registros, do material de apoio subjacente ou o estabelecimento de um som através da ênfase dada pela dinâmica ou pelo ritmo.

Assim como outros compositores atuantes na primeira metade do século XX, tais como Milhaud, Prokofiev, Stravinsky e Bartók, Villa-Lobos mantém uma orientação harmônica de referência tonal de longo alcance no seu discurso musical, mesmo quando eventos imediatos se caracterizam por intensa dissonância. Nessa sua última composição para piano, o compositor segue uma diretriz musical já adotada na série das *Bachianas Brasileiras*, qual seja, o emprego de uma matriz tonal estável no longo prazo e discernível por cadências bem delineadas. No *Nocturne* as cadências ocorrem nos compassos 7-8, 18-19 e 32-33. Na *Ballade* as cadências ocorrem nos compassos 1-2, 17-

18, 46-48, 63-64 e 68-76. Estas cadências têm uma orientação tonal bem definida e, ao articularem pontos de chegada, delimitam relações tonais inequívocas.

Lorenzo Fernandez (1946, p. 285) observou a maneira pela qual Villa-Lobos explora o uso de dissonância nas cadências; o compositor invariavelmente constrói acordes de tônica e dominante com tons agregados e apojeturas sem resolução. Este procedimento gera sonoridades em clusters e também acordes politonais. O uso da politonalidade, tão disseminado nas décadas medianas do século vinte é, no entanto, apenas uma maneira de combinar e sobrepor sonoridades pouco comuns com um vocabulário tonal.

No início do *Nocturne* deparamo-nos com um acorde de sons dobrados e agregados como num cluster. Ao acorde de Dó# menor, o compositor justapõe uma sexta e uma nona, empregando também dobramentos em diferentes registros (vide exemplo 33). Cabe a este acorde anunciar a ambiguidade harmônica que perpassa toda a seção A da primeira peça do tributo.



Exemplo 33: Nocturne, c. 1-2

Essa primeira peça conclui com um acorde de tônica ao qual agregam-se uma sétima menor, uma nona menor e uma quarta justa (vide exemplo 34). Estas justaposições produzem um acorde híbrido de Lab Maior e Sib Menor, ou seja, uma acorde bitonal. Com o uso desta ambiguidade tonal no seu final, o compositor atinge uma meta, qual seja, preparar o ouvinte para uma continuação no próximo movimento.



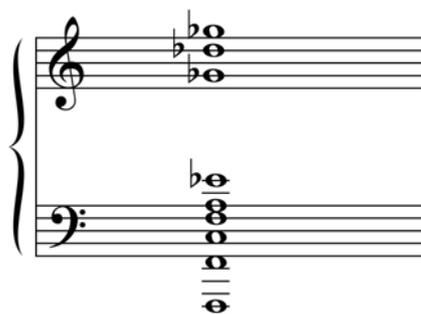
Exemplo 34: Nocturne, c. 36

Chopin é um mestre na arte de surpreender o ouvinte com acordes inesperados e até mesmo agressivos como é o caso das sonoridades iniciais e do deslocamento radical de registros do *Scherzo nº 1 op. 20* em Si menor. Estas sonoridades criam uma moldura e exigem uma explicação e uma resolução no decorrer da obra. O acorde inicial da *Ballade* de homenagem apoia-se em uma sonoridade associada à dominante. Esta sonoridade, na ênfase e grandiosidade, atinge em cheio o ouvinte no final melancólico do *Nocturne* a um estado de quietude. Mesmo que o baixo Fá seja o som fundamental do acorde, a mão esquerda articula uma sonoridade de sexta francesa (Dób- Mib- Fá- Lá) como o resultado de dois trítonos superpostos, enquanto que a mão direita reforça esta sonoridade com o dobramento das quartas Láb e Mib. O som resultante reforça significativamente a qualidade de agitação sobreposta ao acorde de função dominante; sua resolução na tônica, na forma de uma oitava no registro grave do instrumento, cria um equilíbrio engenhoso entre o som maciço do acorde da dominante e a simplicidade da sonoridade da tônica (Exemplo 35).



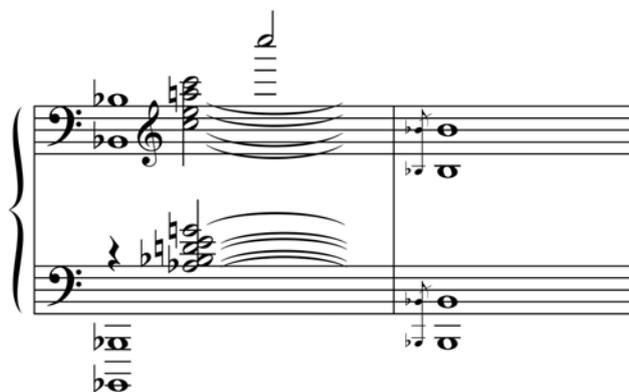
Exemplo 35: Sonoridades iniciais da *Ballade*, c. 1-2

Na *Ballade*, a Coda é anunciada pelo acorde da dominante com apojeturas duplas superpostas e sem resolução, uma nona e uma sexta (vide exemplo 36), as quais ressoam através de toda a seção (compassos 68-75), até que a tônica seja novamente alcançada.



Exemplo 36: *Ballade*, c. 68

Uma vez alcançada a tônica, Villa-Lobos repete o mesmo procedimento da introdução: utiliza-se de um bloco maciço de sons agregados, os quais por sua vez transformam o acorde final em um coleção de quartas justas e aumentadas superpostas, mas sem a tríade de Sib menor (Exemplo 37).



Exemplo 37: Compassos finais da *Ballade*, c. 76-77

Essa sonoridade soa como uma apojetura para o Sib final principalmente pelo uso do Dó no registro agudo (terceiro tempo do c. 76). A disposição das oitavas e do acorde reforçam o movimento de bordadura Sib-Dó-Sib, ou seja, a segunda descendente faz-se ouvir pela última vez na conclusão definitiva da peça.

### Gestos Musicais e Estilo Brilhante

Villa-Lobos revela um conhecimento do estilo pianístico e composicional de Chopin, e como um fato inegável desta instância, inicia a *Ballade* do tributo musical com um gesto semelhante ao encontrado no mencionado *Scherzo* e no *Estudo op. 10 n.º 12* do homenageado. Seguindo-se a essa sonoridade grandiosa construída sobre o grau da dominante, a *Ballade* prossegue virtuosística com uma passagem construída sobre uma escala octatônica descendente e que alcança a tônica no registro grave do instrumento. Apoiada neste Sib grave (tônica) a mão esquerda estabelece um pano de fundo torturado para a melodia executada pela mão direita a partir do compasso 3 (vide exemplo 38). No eu *Estudo Revolucionário op. 10 n.º 12* (vide exemplo 39) Chopin escreve uma introdução de oito compassos apoiada em uma sonoridade agregada, mas com função de dominante e na qual as duas mãos executam rápidas passagens com figuração predominantemente escalar. Esta passagem conduz ao ponto forte estrutural da peça (c. 9) na tônica e a seguir (c. 10) a mão direita inicia a apresentação da melodia principal.

Exemplo 38: *Ballade* de Villa-Lobos, c. 1-3

Exemplo 39: Chopin: *Estudo op. 10 nº 12 (Revolucionário)*, c. 1, 9-10

Essa estratégia composicional não é uma exclusividade de Chopin, mas atribui-se a ele uma rara destreza na elaboração de uma ársis prolongada e sua resolução em um tempo forte estrutural. Gestos semelhantes têm sido empregados para estabelecer tensão e drama, um exemplo encontra-se no primeiro movimento do *3º Concerto para Piano e Orquestra* de Prokofiev; outro é de Rachmaninoff, na cadência que anuncia a passagem triunfal do piano no terceiro movimento do *Concerto nº 2 em Dó menor*. O início da *Ballade* de Villa-Lobos nos remete a este mesmo procedimento composicional. Com esta escrita prolonga-se a tensão que antecede a tônica através de uma passagem virtuosística cujo impulso rítmico aumenta progressivamente até que o objetivo seja finalmente alcançado. No caso de Villa-Lobos este gesto é condensado na passagem descendente, veloz e brilhante, que a mão direita executa sobre uma harmonia associada com a dominante, em direção ao grave do instrumento, e que é retomado pela mão esquerda. Esta apresenta o material inicialmente tido como melódico, mas que subsequentemente transforma-se em acompanhamento, enquanto a mão direita apresenta o material melódico principal.

A *Ballade em Sol menor op. 23* de Chopin termina com uma sucessão cromática de oitavas descendentes e seguida de acordes nos registros extremos do instrumento (Exemplo 40).



Exemplo 40: Chopin: *Ballade em Sol menor op. 23*, c. 260-264

Na peça de homenagem (Exemplo 41), Villa-Lobos termina empregando um gesto semelhante, oitavas cromáticas constituem-se em um desenho reiterado e alterado ritmicamente que é seguido por oitavas duplas no agudo e no grave do piano.



Exemplo 41: *Ballade*, c.74-77

Muito se tem falado sobre a natureza operística e sinuosa das melodias de Chopin, longas apoajaturas, trinados, contornos cromáticos, ou seja, a melodia fartamente ornamentada, como nos exemplos 42 e 43:

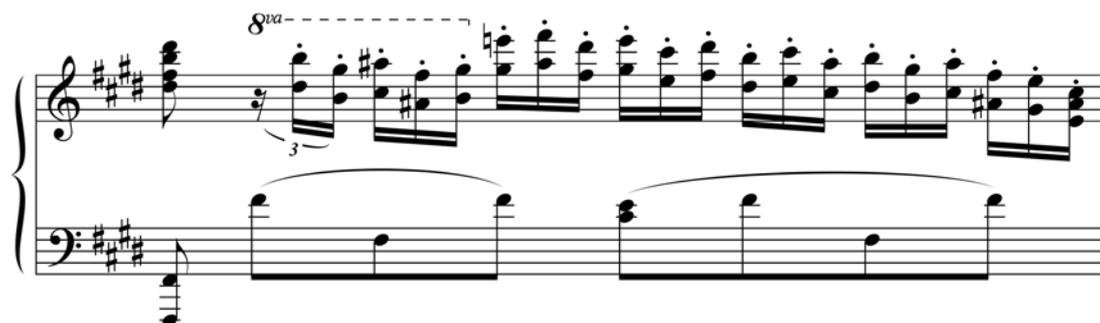


Exemplo 42: Chopin: *Nocturno Op. 9 nº 2*, c. 13-16

Exemplo 43: Chopin: *Noturno op. 27 nº 2*, c. 2-9

Ainda que essas melodias tenham sua gênese nas óperas de Donizetti e Bellini, o tratamento de Chopin transformou-as em passagens complementares idiomáticas ao instrumento, ao empregar notas duplas, terças, sextas e ao explorar uma cor do registro mais agudo do piano (vide Exemplos 44, 45 e 56). Mesmo insistindo na sua origem operística, estas passagens contribuem de maneira refinada para a identificação imediata de um dos aspectos mais marcantes no estilo do seu compositor: a linha ornamentada e *cantabile* e de caráter sentimental ao mesmo tempo em que o trabalho digital é da mais sofisticada virtuosidade e identificação com o teclado.

Exemplo 44: *Improviso em Fá# maior, Op. 36*, c. 82Exemplo 45: *Berceuse em Reb maior. Op. 57*, c. 31

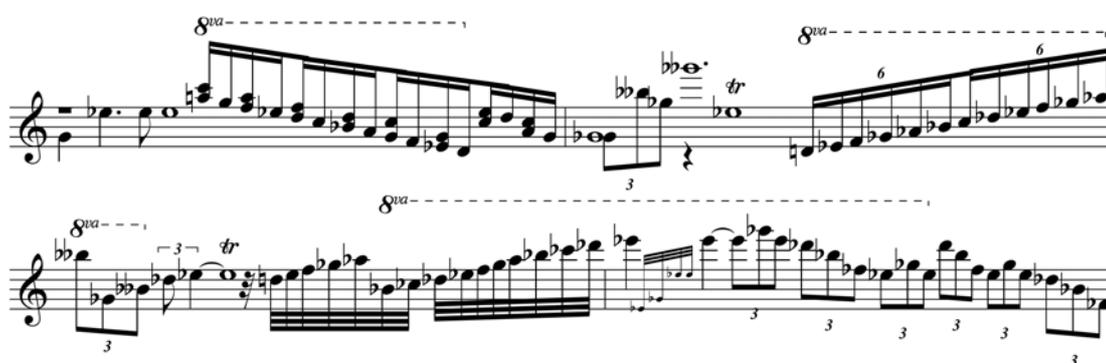


Exemplo 46: *Concerto em Mi menor op. 11*, segundo movimento.

Villa-Lobos indiscutivelmente captura esse aspecto e, à sua maneira, porfia com o homenageado. No *Nocturne* há uma passagem cintilante de notas duplas descendentes em grupo de quintuplas (vide exemplo 47) e na *Ballade* o discurso musical é permeado de uma profusão de passagens escalares rápidas, trinados, notas duplas e arpejos virtuosísticos como no Exemplo 48.



Exemplo 47: *Nocturne*, c. 8-9

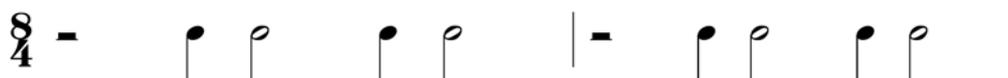


Exemplo 48: *Ballade*, c. 4-7

A Coda da *Ballade* (c. 68-77) consiste em dez compassos de passagem de bravura na qual todo o teclado é perpassado numa variedade de figurações tais como arpejos, oitavas, notas duplas intermediadas por notas simples, movimento paralelo e movimento contrário e com diversos níveis de intensidade e de padrões ritmos altamente diferenciados. As páginas que finalizam a mais sofisticada virtuosidade pianística das quatro baladas de Chopin foram certamente levadas em consideração por Villa-Lobos na escrita da uma peça de homenagem, pois espelham o heroico e o trágico descritos por Berger (1994, p. 72), gestos por demais característicos para serem uma coincidência.

## Conteúdo Rítmico

A música de Villa-Lobos distingue-se pela energia motora e pela utilização de fragmentos rítmicos, associados a células melódicas salientes e reiteradas. A este respeito Bruno Kiefer (1981, p. 57) refere-se ao “ostinato, puramente rítmico ou melódico ou rítmico-melódico assumindo importância extrema”, como sendo uma das técnicas de construção musical preferenciais do compositor carioca. Este elemento, o ostinato, aparece extensivamente nesta última composição para piano, e assim como na música do homenageado, estes padrões estão inseridos no material de acompanhamento. Na primeira peça, a escolha recai sobre o movimento de tercinas no acompanhamento, tal como fez Chopin nos seus próprios noturnos. A seção A da *Ballade* também apresenta padrões rítmicos reiterados como padrão de acompanhamento. Passagens sincopadas tanto na melodia principal quanto nos elementos secundário constituem-se no material musical empregado em extensas passagens tais como nos compassos 2 a 17 (Exemplo 49).



Exemplo 49: *Ballade*, seção A

Na seção B (c. 23-29) uma nova passagem sincopada é introduzida pela mão esquerda e este padrão estende-se por sete compassos (vide exemplo 50). O mesmo material rítmico reaparece posteriormente (c. 36-39).



Exemplo 50: *Ballade*, c. 23-29

O compasso quaternário simples da primeira peça subdivide-se no nível de pulsação, gerando tercinas e, uma ambiguidade entre pulso e subdivisão, uma ocorrência frequentemente encontrada nos noturnos de Chopin. Em duas instâncias apenas, c. 8 e 33, este padrão da subdivisão é modificado para uma figuração de três contra cinco. Esta é a passagem mais complexa quanto ao parâmetro ritmo, mas mesmo assim a divisão do pulso permanece inalterada.

Ainda que o desenrolar do ritmo na *Ballade* seja mais complexo e variado e que passagens sincopadas sejam empregadas nos c. 30 a 35, o compositor mantém bem discernível tanto a pulsação básica quanto o arcabouço quaternário. Na seção B (c.36 a

47) o discurso apresenta uma variedade de passagens em polirritmia e estas se originam de seções anteriores. Não obstante as passagens em síncope e o emprego de algumas figurações que resultam em polirritmia, *Hommage à Chopin* faz parte das composições em que o compositor mostra o seu lado austero, sua calculada vontade de firmar-se na internacionalidade musical do pós-guerra europeu, escreve com economia de meios e abandona a prolixidade de figurações rítmicas contrastantes do *Ciclo Brasileiro* e o uso prevalente de figurações sincopadas utilizadas desde o tempo das *Danças Características Africanas*. Pode-se dizer que nesta homenagem o parâmetro ritmo caracteristicamente exacerbado em composições anteriores, assume um papel menos relevante. Ao adotar frases periódicas e claramente delineadas, entra em sintonia com padrões encontrados na música do homenageado.

### Topografia do Teclado

Através desses exemplos de uso de figurações do teclado evidencia-se que Villa-Lobos detinha um refinado controle dos aspectos físicos da arte de tocar piano e da exploração destes recursos pianísticos para deixar a mão que executa mais eficiente e o resultado mais brilhante, um aspecto que Chopin demonstrou com consciência inigualável. De posse da herança musical e pianística de Chopin, este marco definidor na escrita foi adotado por vários compositores, sobretudo os franceses Debussy e Ravel. Villa-Lobos pertence à categoria dos compositores que encontram no próprio teclado os padrões que se transformam em matéria-prima da composição.

Souza Lima (1946, p.153) foi o primeiro a observar a frequência com a qual Villa-Lobos escreve para o piano a partir de padrões sugeridos pela alternância desigual das teclas brancas e pretas do instrumento. Ao mencionar este fenômeno a exemplo da *Baratinha de papel* da *Prole do Bebê nº 2*, este autor acredita que sequências de sons baseadas neste jogo formam a base de todas suas composições posteriores (Exemplo 51).



Exemplo 51: *A Baratinha de Papel* da *Prole do Bebê nº 2*, c. 1-2

No primeiro compasso da *Baratinha*, enquanto as notas ascendem aos pares, no segundo compasso o padrão se mantém, mas a direção é invertida. Enquanto isso, a voz inferior formada de teclas exclusivamente pretas faz um movimento ascendente e descendente. Se para Souza Lima esta simetria está baseada inteiramente na topografia

do teclado, sem que considerações intervalares ou harmônicas interfiram no desenho (Souza Lima, 1946), é importante observar que este desenho produz uma bitonalidade. Jamary Oliveira (1984, p. 34), ao comentar este procedimento, retruca que “esta não é a primeira vez que Villa-Lobos usou esta fórmula, nem realmente criou-a ou manteve-a em todas suas composições tardias”. Oliveira observa ainda que “a combinação de teclas pretas e brancas era, no entanto, uma das características relevantes na música de piano de Villa-Lobos e que assume consequências óbvias no [seu] estilo”. Mesmo que Villa-Lobos não tenha de fato criado este artifício, dele se apodera de maneira muito pessoal e rejuvenescedora. Ravel (*Noctuelles*, vide Exemplo 52) adota esse artifício, para construir passagens de curta duração e contorno intervalar marcante.



Exemplo 52: *Noctuelles, Mirroirs*, de M. Ravel, c. 120

Numa passagem muito breve em *Scarbo* (Exemplo 53), também de Ravel, a mão direita alterna duas notas brancas seguidas de duas notas pretas formando sempre intervalos de segunda.



Exemplo 53: *Scarbo, Gaspard de la Nuit*, de M. Ravel, c. 448-449

No entanto, é a presença de Darius Milhaud no Brasil (1917 e 1918) e sua amizade com Villa-Lobos que daria pistas mais concretas tanto para a adoção desta escolha composicional quanto para o efeito resultante. Na sua coleção de peças *Saudades do Brasil*, na peça *Botafogo* em especial (vide exemplo 54), Milhaud explora uma mão, a direita, nas teclas brancas enquanto a esquerda permanece nas pretas. Villa-Lobos nesta época escreve *Uma Camponesa Cantadeira* da *Suíte Floral* (1918) em cujo início a mão esquerda articula as teclas brancas e a direita, as pretas numa formação pentatônica. A sonoridade resultante entre o jogo de mãos é a bitonalidade (vide exemplo 55).



Exemplo 54: *Botafogo* de Milhaud, c. 29-32

Com muita simplicidade

Exemplo 55: *Uma Camponesa Cantadeira* de Villa-Lobos, c. 3-5

Oliveira (1984, p.35) observa que essa “alternância binária, isto é, formações consecutivas de preta e branca, ou o seu reverso, são mais frequentes do que alternância de três, quatro ou mais notas”. Esses padrões ocorrem tanto na dimensão vertical quanto na horizontal ou mesmo simultaneamente como declinado na combinação de terças e sétimas e que ocorre tanto nos intervalos harmônicos quanto no desenrolar da linha melódica. No *Poema Singelo* (vide exemplo 56) uma alternância de três vezes revela-se como um padrão sistemático de teclas pretas e brancas. Este autor observa também que em *O Lobosinho de Vidro* (vide exemplo 58) há uma alternância ternária, isto é, um padrão de três notas forma um padrão branca-branca-preta em ambas as mãos, enquanto que na *Baratinha de Papel* (vide exemplo 57) a alternância entre teclas pretas e brancas ocorre em uma única voz.

Exemplo 56: *Poema Singelo* de Villa-Lobos, c. 100-101

Exemplo 57: *A Baratinha de Papel* de Villa-Lobos, c. 68-69

Exemplo 58: *O Lobosinho de Vidro* de Villa-Lobos, c. 67-68

Os exemplos acima ilustram algumas das escolhas feitas por Villa-Lobos na sua abordagem “topográfica” do instrumento. Este aspecto da escrita pianística não é uma invenção sua, a própria ideia de execução pianística resultante em padrões composicionais tem a sua expressão mais bem realizada no século XIX em Chopin. No século XX foi Villa-Lobos quem manteve com consistência e constância este jogo, assegurando-lhe a atração que o mesmo exerce sobre os pianistas. Em outras palavras, existe em Villa-Lobos um veio pianístico de primeira ordem e sua exploração ocorre sempre com uma graça especial.

No *Nocturne* há uma passagem descendente em terças na qual a tecla preta ora está na voz superior, ora na inferior, em alternância estrita. Para manter o padrão os sons Mi e Si, integrantes da harmonia dos compassos precedentes, estão ausentes. Essa passagem prepara o início da seção intermediária da peça (Exemplo 59).

Exemplo 59: *Nocturne*, c. 8

Outro tipo de alternância binária ocorre na *Ballade* (c. 41-45) e é constituído por um padrão de duas notas pretas e uma branca (vide exemplo 60). Este desenho contribui para o efeito de hemiola. A complexidade dessa passagem é aumentada pela presença de colcheias na mão esquerda, resultando em polirritmia.



Exemplo 60: *Ballade*, c. 41-45

Um arpejo na Coda (vide exemplo 61) revela um padrão constituído de teclas branca-preta-preta-preta em movimento ascendente. Este padrão intrínseco ao idioma pianístico confirma o quanto Villa-Lobos conhecia e tirava partido das mais refinadas possibilidades do instrumento. O polegar toca a nota branca, enquanto as pretas são dadas ao segundo, terceiro e quarto dedos respectivamente, uma posição muito natural para a mão direita no teclado.

Exemplo 61: Coda da *Ballade*, c. 68-69

Segundo neste procedimento, as duas mãos apresentam padrões distintos em simultaneidade e formam uma passagem complexa nos compassos 69-71 (vide exemplo 62). A mão esquerda executa um padrão pentatônico criado pela alternância binária entre a tecla preta e a branca em movimento descendente. A mão direita apresenta outro padrão binário formado por notas duplas, pretas na parte inferior e brancas na superior, seguidas de uma nota branca simples em movimento ascendente. Se a nota superior é retirada, então o padrão da mão direita é o mesmo que o da esquerda, só que o ponto de início é diferente. Na linha superior, o padrão é alterado, para que o ambiente harmônico conte com o apoio da dominante e que eventualmente se encaminhe para a tônica da composição, Sib.

Exemplo 62: *Ballade*. C. 69-71

Essa alternância binária é transformada em oitavas duplas constituídas pelos tons Mib-Ré-Réb-Dó na mão direita, sendo que o padrão teclas preta-branca na mão direita já se encontrava presente na linha intermediária do compasso anterior (vide exemplo 63, compasso 71). A mão esquerda em movimento contrário apresenta o padrão tecla preta-branca Solb-Lá $\flat\flat$ -Mib-Fáb. Estas oitavas tornam-se gradativamente mais vagarosas, pois o compositor emprega um ritardando escrito, que resulta em um deslocamento métrico até a meta final, o tom de Sib.

Exemplo 63: *Ballade*, c. 72-76

Concordamos com Jarmy Oliveira (1984, p. 46) que o emprego desse jogo topográfico é o resultado de uma “completa e complexa manipulação de um único meio, de uma maneira excepcional, uma contribuição real da habilidade criativa de Villa-Lobos, não como um compositor exótico ou instintivo, mas um compositor que, como ele próprio sugeriu, trabalha com o mais severo e estrito controle da consciência”. Nessa última peça para piano os padrões de fraseado, de sonoridade e de passagens técnicas propriamente ditas integram e valorizam a combinação entre o que cai bem na mão e o conteúdo estético. Villa-Lobos assimila e incorpora estes padrões, patenteando o entrosamento completo entre uma linguagem musical própria e uma escrita pianística madura e magistral, em que a imaginação sobrepuja a convenção.

### **Considerações Finais**

...a fórmula se faz segunda a criação do autor...  
(Villa-Lobos, 1952 apud Kater, 1991)

Charles Rosen (1980, p. 88) comenta que "a influência de um artista sobre outro pode tomar uma variedade de formas, do plágio ao empréstimo, da citação literal até eventualmente (...) uma forma profunda e invisível (...)". Na sua última composição para piano, já distante dos tempos em que incorporava elementos exóticos e voltado para uma produção de inserção internacional, Villa Lobos presenteia-nos com a sua interpretação e sua transformação dos gestos musicais do compositor polonês tão presente e reverenciado em um outro inconfundível, o dele próprio. Essa homenagem explícita é a culminância de um processo composicional onde modelos do século anterior ao seu, exemplificados por Chopin, marcam uma indelével presença de forma não tão invisível, mas sempre sutil ou mesmo transcendente como deve ser operada a influência de um mestre sobre o outro.

A replicação de gestos convencionais tão característicos e tão definidores mostra que Villa-Lobos conhecia e entendia a eficácia dos mesmos. O nacionalismo romântico, o estudo das obras de J. S. Bach e o fervor patriótico são ingredientes operantes na produção de ambos e é assim que ambos se utilizam do folclore como forma de livrar-se da dominação estrangeira e de preservar uma identidade cultural. Ambos se valem da "natureza incorruptível" (Rosen, 1995, p. 411-412) e da espontaneidade das canções populares dos seus respectivos países; Villa-Lobos enaltece sua total imersão no folclore brasileiro, uma herança dos movimentos nacionalistas do século anterior, melodias, modalismos e figurações rítmicas polonesas podem ser identificadas em um número significativo de peças do homenageado.

Cioso de resguardar sua originalidade, Villa-Lobos apresenta uma interpretação pessoal e única dos gestos chopinianos ouvidos, filtrados e traduzidos sem, contudo, apresentar modificações significativas ao seu estilo pessoal. Permanece o mesmo compositor em cuja obra já havia ocorrido um transplante da grandiosidade retórica e uma síntese de múltiplas possibilidades que transcendem os limites temporais. Os gestos que escolhe manter, adaptar e revestir de acordo com os limites harmônicos e tímbricos da sua época e da sua inventividade estão intimamente relacionados com os que conferem uma identidade singular à sua obra anterior. Ao longo de sua produção Villa-Lobos escolhe contornos melódicos, cuja origem é indiscutivelmente encontrada na música de concerto do século precedente. A preservação desses gestos cruciais na peça de homenagem atesta o entrosamento entre dois ícones de nacionalismos distintos. Nesse tributo musical o compositor brasileiro, com rara felicidade, emula o estilo brilhante e ornamental do homenageado, ao empregar figurações de caráter eminentemente virtuosístico. O gesto ascendente dos compassos iniciais da *Hommage* identifica o autor de maneira inequívoca, uma análise do contorno intervalar revela um conteúdo em sintonia com a prática melódica de Chopin. O leitor poderá argumentar que estes gestos e contornos melódicos são convenções presentes na obra da maioria dos compositores europeus da prática tonal, mas sendo esta uma afirmação verdadeira a grosso modo, carece ainda de estudos para demonstrar sua operacionalidade em casos específicos.

Se é correta a afirmação de que Villa-Lobos transformava qualquer ruído, gesto ou contorno em som (Machado da Silva, 1988), pode-se argumentar que os gestos iniciais e finais das *Ballades* foram por ele absorvidos e metamorfoseados para servir a seus próprios desígnios. Enquanto traços discerníveis de Bach, de Schumann, de Liszt ou Debussy podem ser identificados, mesmo com certa frequência aqui e ali em outras peças para piano do compositor brasileiro, faz-se necessário considerar que nenhum destes compositores teria produzido sem a influência, isto é, sem reinterpretar seus predecessores. O estudo da obra de Bach é uma das premissas dos românticos do século XIX, e nessa trajetória de enfrentamento e resgate do passado, são os franceses do final daquele século que buscam seus antigos mestres para definir uma tradição nacional independente. Villa-Lobos absorve a linguagem da herança comum europeia e estabelece um processo de transformação que impregna e determina uma escrita pianística própria. Nesse tributo musical confirma suas escolhas e oferece uma síntese da sua trajetória, uma constante articulação entre manutenção de modelos convencionais e a sua transformação em material novo. O que tantos músicos identificam como uma intuição adquirida ao longo de uma prática musical e que

respinga em citações, confirma-se. Resguardado sob o pseudônimo de Epaminondas Villalba Filho (Peppercorn, 1992. p. 232) o jovem compositor da valsa *Tristorosa* já em 1910 apontava para o diálogo de aceitação com a linguagem pianística de Chopin. Quatro décadas de produção pianística, durante as quais processos de escuta, repúdio e reinvenção convergem para formar uma obra consistente com o mais alto valor artístico, culminam com um tributo explícito do autor a uma fonte de referência preferencial. Através deste tributo, o compositor brasileiro identifica-se com os que melhor escreveram para o instrumento e neste diálogo entre linguagens musicais confirma mais uma vez sua posição definitiva na tradição universal da música ocidental.

## Referências

### Partituras

CHOPIN, Frédéric. *Ballades*. New York: Schirmer, 1939.

\_\_\_\_\_. *Concerto em Mi menor, Op. 11*. New York: Fischer, 1932.

\_\_\_\_\_. *Etudes*. New York: Schirmer, 1943.

\_\_\_\_\_. *Impromptus*. New York: Schirmer, 1943.

\_\_\_\_\_. *Nocturnes*. Vienna: Wiener Urtext Edition, 1980.

\_\_\_\_\_. *Piano Music: Selections*. New York: Fischer, 1932.

\_\_\_\_\_. *Preludes*. Munich: Henle, 1982.

\_\_\_\_\_. *Scherzi*. Milan: Edizioni Curci, 1948.

\_\_\_\_\_. *Sonata em Si menor, Op. 58*. Munich: Henle, 1976.

\_\_\_\_\_. *Waltzes*. New York: Schirmer, 1943.

MILHAUD, Darius. *Saudades do Brasil*. Boca Raton, Florida: Master Music Publication, 1998.

RAVEL, Maurice. *Piano Masterpieces of Maurice Ravel*. New York: Dover, 1986.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Hommage à Chopin*. Paris: Max Eschig, 1955.

\_\_\_\_\_. *The Piano Music of Heitor Villa-lobos*. Raleigh, North Carolina: CMP, 1973.

\_\_\_\_\_. *A Prole do Bebê nº 1*. New York: E.B. Marks, 1946.

\_\_\_\_\_. *A Prole do Bebê nº 2*. Paris: Max Eschig, 1927.

### Livros, artigos e outras fontes consultadas.

BERGER, Karol. Chopin's Ballade op. 23 and the Revolution of Intellectuals. In: RINK, John, SAMSON, Jim (eds). *Chopin Studies*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 72-83.

BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1973.

\_\_\_\_\_. *A map of misreading*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

BROWN, Maurice. BALLADE (ii). In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980, vol. 2, p. 78-79.

\_\_\_\_\_. NOCTURN. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980, vol. 13, p. 258-59.

DAVERIO, John. *Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

ELKINS, Laurine A. *An examination of compositional techniques in selected piano works of Heitor Villa-Lobos*. 1971. Dissertação [Mestrado] University of Texas.

ESTRELLA, Arnaldo. Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*, vol. 1. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, 1965, p. 20- 32.

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. A Contribuição Harmônica de Villa-Lobos para a Música Brasileira. In: *Boletim Latino-Americano de Música*, Rio de Janeiro, vol. 6, p. 283-300, 1946.

KATER, Carlos. Villa-Lobos de Rubinstein. In: *Revista de música Latino-Americana*, vol. 8, nº2, p. 246-253, 1987.

\_\_\_\_\_. Aspectos da modernidade de Villa-Lobos. In: *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 1. nº2, p. 52-65, 1990.

\_\_\_\_\_. Encontro com Villa-Lobos. In: *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, vol. 4, p. 89-95, 1991.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

KORSYN, Kevin. Towards a New Poetics of Musical Influence. In: *Musical Analysis*, vol. 10, nº 1-2, p. 3-72, 1991.

LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: Norton, 1970.

LOUREIRO CHAVES, Celso. Villa-Lobos e Debussy. In: *Em Pauta*, Porto Alegre, vol. 6, p. 40-46, 1989.

MACHADO DA SILVA, Maria Augusta. Um Homem Chamado Villa-Lobos. *Revista do Brasil*, vol. 4, nº1, p. 45-66, 1988.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

\_\_\_\_\_. Reavaliando Villa-Lobos. *Revista do Brasil*, vol. 4, nº 1, p. 31-35, 1988.

MEYER, Leonard B. *Style and Music*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

MURICY, Andrade. *Villa-Lobos: uma interpretação*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1961.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

OLIVEIRA, Jamary. *Black Key versus White Key: A Villa-Lobos Device*. *Revista de Música Latina Americana*, Austin, Texas, vol. 5, nº1, p. 33-47, 1984.

OSTER, Ernst. The *Fantasia-Improptu*: A Tribute to Beethoven. In: \_\_\_\_\_. *Aspects of Schenkerian Theory*, ed. David Beach. New Haven: Yale, 1983.

PLATOFF, John. Writing About Influences: *Idomeneo*, A Case Study. In: *Explorations in Music, the Arts and Ideas, Essays in Honor of Leonard B. Meyer*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1988.

\_\_\_\_\_. *Villa-Lobos: Collected Studies*. Cambridge: Scholar Press, 1992.

RATNER, Leonard. *Harmony: Structure and Style*. New York: McGraw-Hill, 1962.

ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. Influence: Plagiarism and Inspiration. In: *Nineteenth Century Music*. 4/2, p. 87-100, 1980.

ROWND, Gary R. *Musical tombeaux and hommages for piano solo*. 1990. Tese [doutorado]. University of Kentucky.

SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos: O Índio Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

SOUZA LIMA, João. Impressões sobre a Música Pianística de Villa-Lobos. In: *Boletim Latino Americano de Música*, vol. 6, p. 149-155, 1946.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence Tonal Tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

# Partituras



# Peça para Clarinete Solo

Clarinete Si $\flat$ 

1977

Onildo Goulart da Silveira

5

11

16

21

26

31

Levi Chaves 2017

IVL 50 anos, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017

**Onildo Goulart da Silveira**, natural do Estado do Rio de Janeiro, da cidade de Campos dos Goytacazes, São Fidélis. Formado pela instituição FEFIERJ em 1977, no Curso de Licenciatura Plena em Música. Foi professor de Educação Artística do Colégio Meritiense e Colégio Fluminense, ambos em São João de Meriti. Aos 75 anos, aposentado, morando até hoje em Éden, na Baixada Fluminense, foi como Mestre de Banda, com grande destaque, que fez a iniciação musical de diversos instrumentistas, hoje engajados em bandas civis e militares e orquestras sinfônicas. Formou o grupo vocal “Quarteto Interlúdio” e várias bandas de colégios e igrejas na região, preparando, inclusive, os alunos que se destacavam para dirigentes de grupos. Na 1ª Igreja Batista de Éden, foi Ministro de Música e dirigiu a Banda de Música Louvor, premiada muitas vezes pela FUNARTE com as primeiras colocações, como uma das melhores bandas em sua categoria, e em vários concursos e encontros de bandas civis do Estado do Rio de Janeiro.

*A Peça para Clarinete solo* é um dodecafônico que foi composto em 1977, no final do curso na classe da professora Marlene Fernandes. A peça foi extraída e editada de um manuscrito, por seu filho Levi Chaves, atualmente aluno do Curso de Bacharelado MPB / Arranjo, que continha vários estudos de séries dodecafônicas, feitas na época em que cursou essa matéria com a ilustre professora.

# Impressões brasileiras

Em comemoração do aniversário de 50 anos do Instituto Villa-Lobos

PATRICK C. BRAGA (n. 1994, Rio de Janeiro)

**Brilhante**  $\text{♩} = 144$

Piano

*ff* *mp* *mf* *f*

*ped.*

7 **poco rit.**  $\text{♩} = 132$

*mp* *f* *mp*

*ped.*

13 **Vivo**  $\text{♩} = 152$

*mp* *sub. mf*

*ped.*

20 *mp* *subito mf*

*ped.*

27 *cresc.* *mp* *m.s. poco più f*

37 *mf*

45 **Refletivo**  $\text{♩} = 132$

*ped.*

52 *mp* *p*

**Patrick Braga** (n. 1994, Rio de Janeiro) é um compositor brasileiro de música clássica contemporânea. É formado em música, urbanismo e economia na Universidade Cornell, nos Estados Unidos, e foi um estudante visitante em música e geografia na Universidade de Oxford, no Reino Unido. Escreveu e produziu duas óperas; suas composições já foram apresentadas em Los Angeles e Monterey (Califórnia), Sarasota (Flórida), Ithaca (Nova York) e Oxford (Reino Unido). Atualmente está morando na cidade de Nova York.

Esta música é uma seleção de passagens escritas sob a supervisão do Prof. Roberto Sierra, na Universidade Cornell, onde o compositor integra influências de várias culturas musicais brasileiras, como o samba e a bossa nova, com tradições eruditas euroamericanas, como o octatonicismo.

## Prelúdio

Caio Senna

Piano

Largo  $\text{♩} = 35$

1. *mp*  
2. *p*  
3. *pp* (una corda)

ceder

5 a tempo

9

13 a tempo *pp* (una corda) *f* (tre corde)

ceder

17 ceder *mp* *p*

21 ceder

© 1996 by Caio Senna

## Intermezzo

para Marisa Rezende

Caio Senna

Piano

*p*

*cresc.*

*mf*

*p*

*cresc.*

*pp*

*não crescer*

# Incerteza

Caio Senna

Piano

Largo  $\text{♩} = 50$

*p*

*f* ma non troppo

*p*

crescendo

*f*

a tempo

*p* cedendo

piú *p*

molto cedendo

*pp*

© 1981 by Caio Senna

*Incerteza*

poesia de Maurício Lissovsky

Caio Senna

1

As-sim deum so-pro só sur-giu da noi-teum mar mu-dan-doo tom de voz pro-me-te mea-fo-

Piano

5

gar. Um e-co dis-pli-cen-teum ven-to que ba-teu nas cos-tas do Ja-pão e na Chi-naa-ban-do-

9

nou o sen-so do sa-ber, o ru-moa-do-mi-nar, par-tiu p'raem-bri-a-gar o véu da so-li-

13

dão... eas-sim deum so-pro só sur-giu da noi-teum mar, des-fez-se deu-ma vez nas lu-zes da ma-nhã.

© 1981 by Caio Senna

## Correnteza

Flávia Lanari

Caio Senna

1

Um sol se põe, Um sol se põe

no vai - vem,

Um sol se põe no - vai - vem

de mi - nhas pál - - - pe - bras.

Flávia Lanari

Caio Senna

2

On - du - la - da vi -

são en - tre mon - tes: o

ga - do pas - tan - do ca - pim lu -

nar

© 1996 by Caio Senna

Flávia Lanari

Caio Senna

1  
8

Sin - to ter

3  
pp

6  
8

si - do a - pe - nas um ser des - co - nhe - ci - do que'o fo - go se - du -

11  
8

ziu.

ppp cedendo

## *O boi e burro no presépio*

### VI

música de Caio Senna  
poema de Guimarães Rosa

1  
8

O boi é'um ros-to'a me-nos, o boi é'um ros-to'a me-nos, o boi é'um ros-to'a me-nos

The first system of the musical score is in 4/4 time. It features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a measure rest, followed by a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This sequence is repeated three times. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, supporting the vocal melody.

4  
8

en-tre'os hu-ma - nos. O boi é'um ros-to'a me-nos, o boi é'um ros-to'a me-nos,

The second system continues the piece. The vocal line starts with a measure rest, followed by a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. This is followed by the same eighth-note sequence as in the first system. The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

7  
8

o boi é'um ros to'a me nos en-tre'os hu-ma - nos.

The third system concludes the piece. The vocal line begins with a measure rest, followed by the eighth-note sequence, and ends with a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. The piano accompaniment provides a final harmonic resolution.

## XIII

música de Caio Senna  
poema de Guimarães Rosa

1  
8

Boi-zi-nho tris-te, pre-sen-te/e/au - sen-te. Que/o/a-mor e - xis-te de-cer-to/en-

5  
8

ten-des. Boi-zi-nho

10  
8

tris-te, pre-sen-te/e/au - sen-te. Que/o/a-mor e - xis-te de-cer-to/en - ten-des.

© 1997 by Caio Senna

Natural de São Paulo, o compositor **Caio Senna** é Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e professor, na mesma instituição, desde 1997. Como integrante do grupo de compositores *Prelúdio 21*, coproduz, há dez anos consecutivos, a série “Prelúdio 21 – Compositores do Presente”, no teatro do Centro Cultural Justiça Federal no Rio de Janeiro. Em 2011, ganhou o Prêmio Icatú de Artes, que lhe ofereceu uma bolsa de residência artística de um ano na *Cité Internationale des Arts*, em Paris, França, durante o período de agosto de 2011 a julho de 2012.

*Correnteza* é uma coleção de 8 peças atonais, para voz e piano, compostas entre 1992 e 1993, baseadas em poesias breves (quase haicais) da poetiza Flávia Lanari, prima do compositor. Lançadas em livro homônimo no final da década de 80. As mais curtas são as de número 1, 2 e 3, que aqui estão publicadas.

*Intermezzo* é uma peça para piano encomendada por Marisa Rezende, em 2013, para ser apresentada no concerto em sua homenagem na EM-UFRJ. Na concepção original, a peça era uma seção de uma obra maior, composta por fragmentos de autoria de vários dos ex-alunos de Marisa. A peça é construída a partir do material inicial do *Intermezzo opus 117 no 2* de Brahms, mas também cita um elemento da peça *Contrastes*, de autoria dessa compositora.

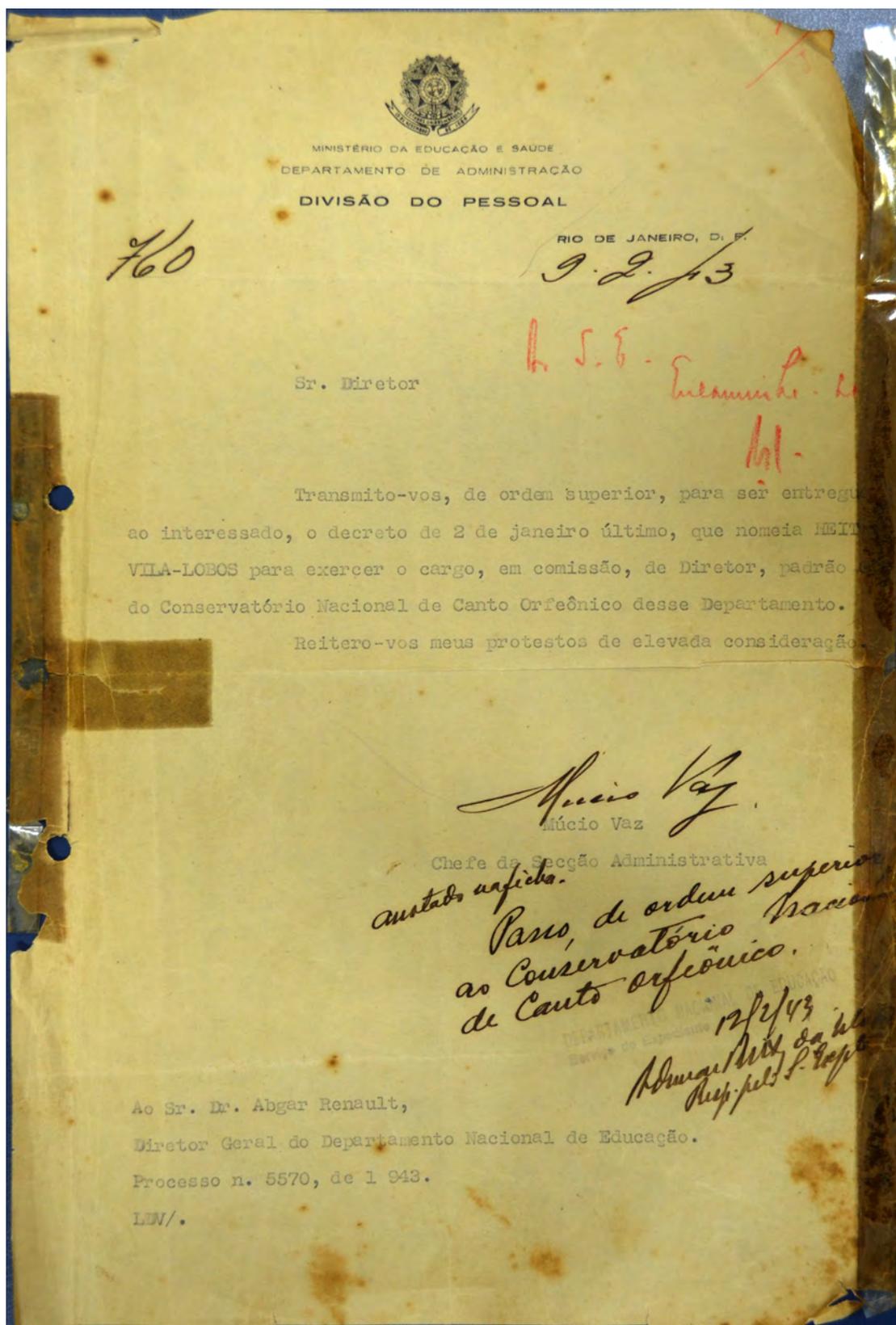
*Incerteza* é uma das primeira peças para piano solo do compositor, composta em 1981. O poeta Maurício Lissovsky escreveu um poema, em 1985, de modo a transformá-la em canção. O título foi dado pela pianista Wilma Graça e reflete a dúvida entre seguir com a arquitetura (curso que o compositor entrara dois anos antes) ou ir para a música.

*O Boi e o Burro no Presépio* é um longo ciclo de canções baseado em dezoito poemas dos vinte e quatro que compõem a obra homônima de Guimarães Rosa; por sua vez, inspirada em quadros que retratam o nascimento de Jesus, porém iluminando as figuras do Boi e do Burro, tradicionalmente associadas ao Presépio.

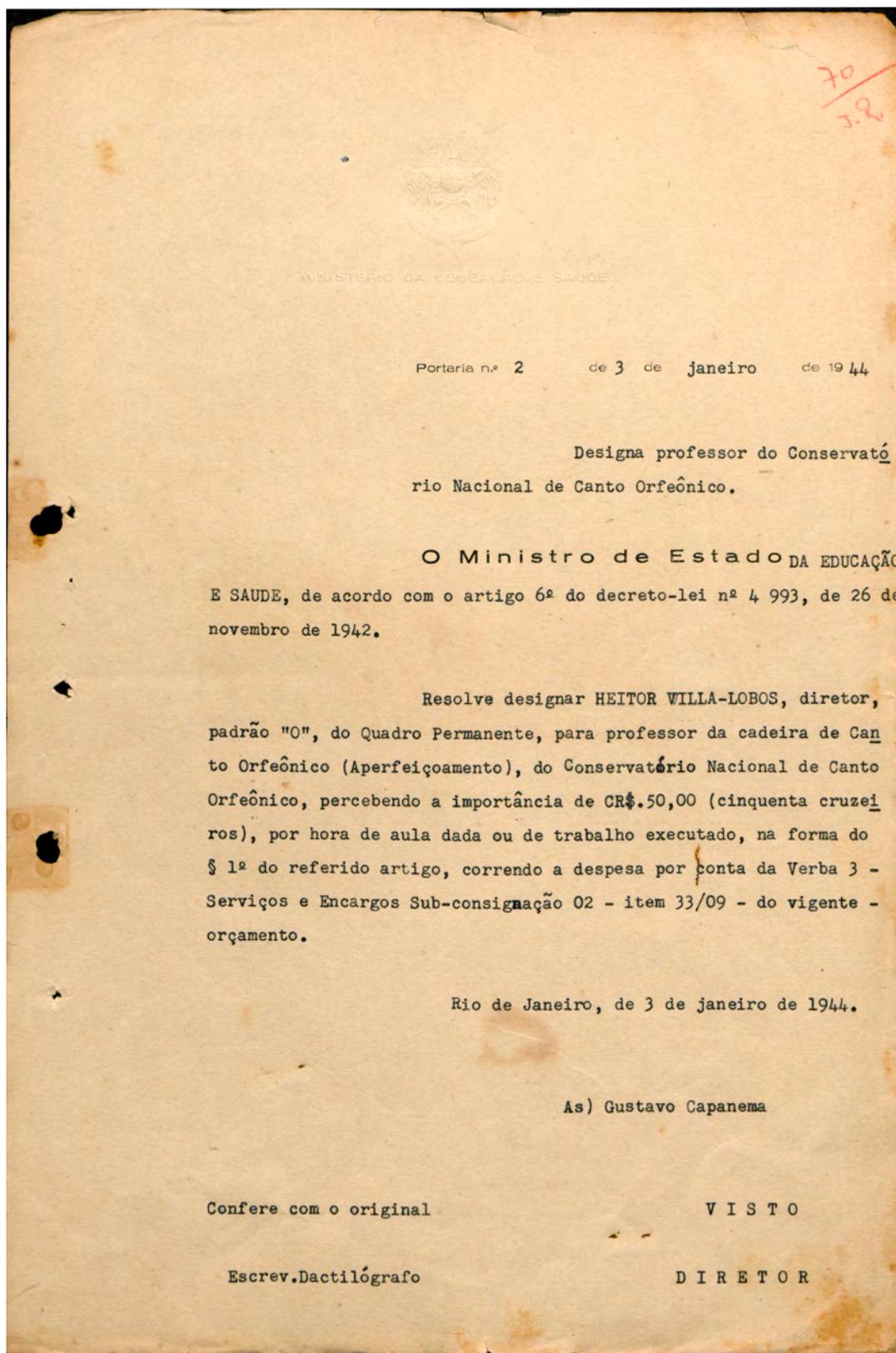
*Prelúdio* é dedicado à ex-aluna do compositor Julia Alexim.

# Imagens

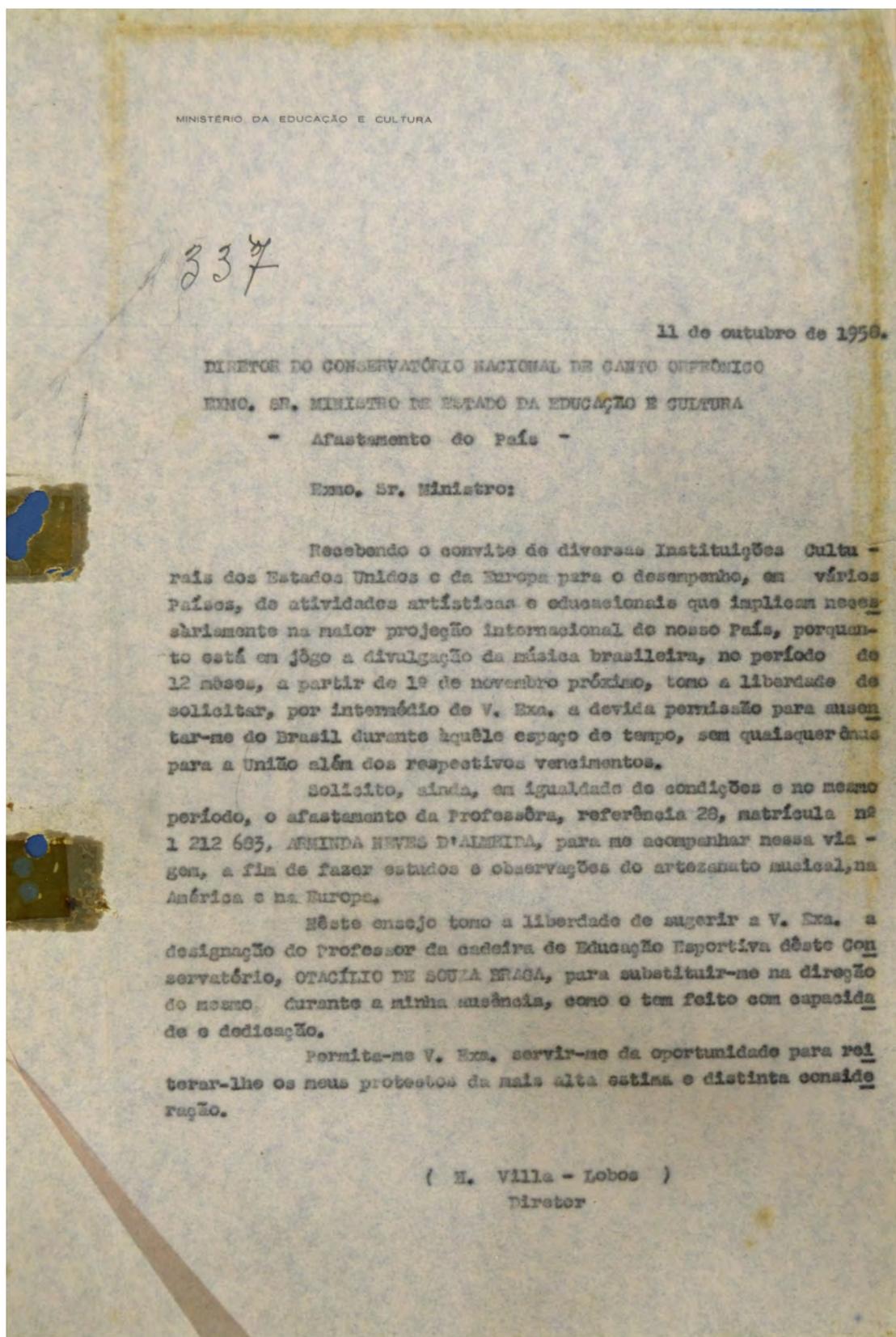




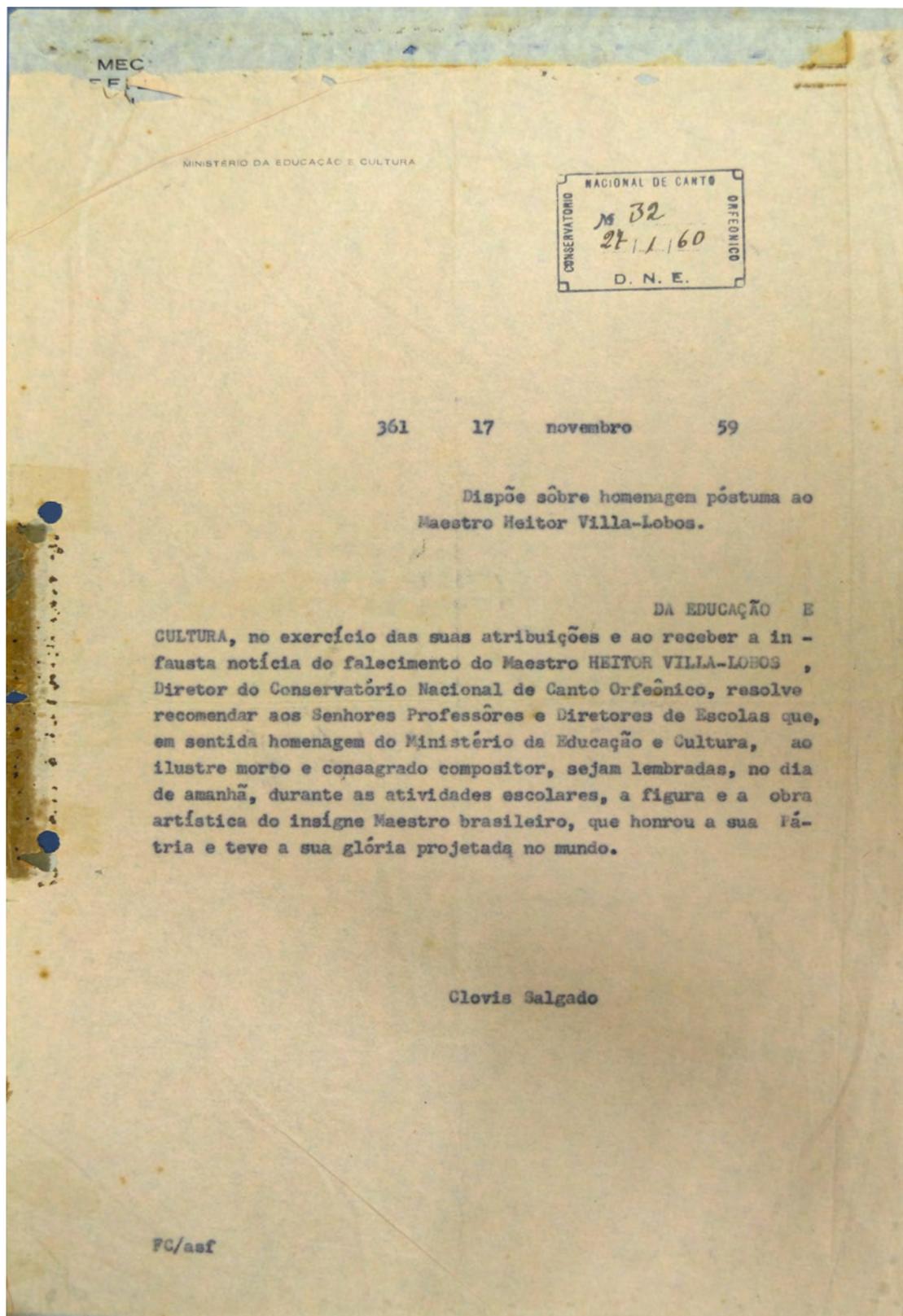
Memorando de nomeação de Heitor Villa-Lobos como diretor do CNCO, 1943, acervo da Unidade de Arquivo e Protocolo Setorial do Centro de Letras e Artes (UAPS-CLA).



Designação de Heitor Villa-Lobos para direção do CNCO, 1944, acervo da Unidade de Arquivo e Protocolo Setorial do Centro de Letras e Artes (UAPS-CLA).



Solicitação de afastamento de Heitor Villa-Lobos para viagem internacional, 1958, acervo da Unidade de Arquivo e Protocolo Setorial do Centro de Letras e Artes (UAPS-CLA).



Comunicação de Homenagem póstuma a Heitor Villa-Lobos, 1959, , acervo da Unidade de Arquivo e Protocolo Setorial do Centro de Letras e Artes (UAPS-CLA).



Banda escolar, possivelmente a Banda dos Pequenos Jornaleiros, década de 1940, acervo da Unidade de Arquivo e Protocolo Setorial do Centro de Letras e Artes (UAPS-CLA).



Coral do Instituto Santo André homenageia Villa-Lobos e Manuel Bandeira, 1958, acervo da Unidade de Arquivo e Protocolo Setorial do Centro de Letras e Artes (UAPS-CLA).



Aluno do Curso de Licenciatura em Música realizando seu estágio em escola pública, possivelmente final da década de 1970, acervo da Unidade de Arquivo e Protocolo Setorial do Centro de Letras e Artes (UAPS-CLA).



Guilherme Figueiredo parabeniza o Prof. Benone Rodrigues Nascimento e a Banda Sinfônica do IVL na Sala Villa-Lobos, década de 1980, acervo da Unidade de Arquivo e Protocolo Setorial do Centro de Letras e Artes (UAPS-CLA).



Concerto da Banda Sinfônica do IVL sob a direção do Prof. Benone Rodrigues Nascimento na Sala Villa-Lobos, década de 1980, acervo da Unidade de Arquivo e Protocolo Setorial do Centro de Letras e Artes (UAPS-CLA).



Grupo Cantos da Terra, à frente Álvaro, Ivanira, Prof. Hélio Sena, Lurdinha, atrás, Vanderley, Vânia, Prof<sup>a</sup>. Armida Valeri Teixeira, Denise e Paulo Nane, década de 1970, acervo pessoal de Armida Valeri Teixeira.



Grupo Cantos da Terra, sentados, Pedro Castello, Neila Ruiz, Mayra Rodrigues, Claudia Helena Alvarenga, Sheila Zagury, atrás em pé, Paulo Roberto T. Da Silva, Pierre Jatobá, Rosana Araújo, Edu Feijó, Sérgio Sansão, Geraldo Leão, Prof<sup>a</sup> Armida Valeri Teixeira, Julio Moretzsohn, Ana Lúcia Santoro, Verônica Aldé, Adriana Miana, década de 1980, acervo pessoal de Armida Valeri Teixeira.



Trio UNIRIO, Zdenek Svab, Lilia do Amaral Manfrinato Justi e Luis Carlos Justi, década de 1980, acervo pessoal de Zdenek Svab.



O conjunto **ARSMUSICA** (do latim: arte musical) surgiu da decisão de seus componentes, músicos das Orquestras do Rio de Janeiro, frente a crise que assola o meio musical carioca, de voltar a ter pelo menos o prazer de fazer música em conjunto.

Assim é que 6 violinos, 1 viola, 1 violoncelo, 1 contrabaixo, 2 oboés e 2 trompas estão se reunindo em horários alternativos para, sob a direção musical do trompista Zdenek Svab e do oboísta Luis Carlos Justi, e sem regente, prepararem um repertório que vai do barroco ao contemporâneo.

Cada músico precisa dar muito de si para manter essa cooperativa, mas o que os une é sobretudo a ótima sensação de não ser um músico "funcionário", e sim um artista criando para o público o universo interior dos compositores estudados.

Aqui estamos portanto apresentando nosso trabalho, feito com toda vontade profissional, tentando despertar os nobres interesses das pessoas que têm visão. Visão no futuro de uma nação, que só evolui se tiver cultura e educação como base de sua existência. Queremos dar a nossa contribuição, participar da educação e dos movimentos musicais, oferecendo projetos como: "Música nos Jardins da Cidade", "Clássicos para os Trabalhadores", "Jovens Solistas", "Os Grandes Solistas", "Música Didática nas Escolas", "Música Ilustrada nas Creches", "Clássicos nos Hospitais", "Grandes Noites Clássicas", "Barroco Mineiro e **ARSMUSICA**", mas para isso esperamos poder contar com pessoas ou empresas, que possam viabilizar estes projetos.

.....  
**Contatos:** Lia Gandelman, Tel./ Fax: (021) 205-1089 - Luis Carlos Justi, Tel.: (021) 553-4811 - Zdenek Svab, Tel.: (021) 447-2374

#### **Programa**

**G. F. HÄNDEL**  
 Abertura da Ópera Rodelinda

**W. A. MOZART**  
 Brincadeira Musical  
 Allegro - Menuetto - Adagio - Presto

**A. NEPOMUCENO**  
 Serenade

**J. HAYDN**  
 Sinfonia Nº 44 em Mi Menor - TRAUERMUSIK  
 Allegro - Menuetto - Adagio - Finale - Presto

.....

Fazem parte do **ARSMUSICA**:

**Primeiros Violinos**  
 Ricardo Amado (spalla) - Luis Carlos Marques - Mariana I. Salles

**Segundos Violinos**  
 Clifford Pantton - Walter Hack - Vera Barreto

**Viola**

Jairo Diniz

**Violoncello**

Yura Ranevsky

**Contrabaixo**

Antônio Arzolla

**Oboés**

Luis Carlos Justi - Lia Gandelman

**Trompas**

Zdenek Svab - Philip Doyle

.....

**Apresentação:**  
 Osmar Prado

**Texto de Apresentação:**  
 Ubirajara Carvalho da Cruz

Conjunto Ars Musica, década de 1980, acervo pessoal de Zdenek Svab.



  
 CLÁSSICOS NO LEBLON

**13 de outubro de 1997**

**Camerata Amadeus**

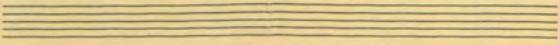
A *Camerata Amadeus* é um conjunto formado por cameristas dos mais experientes do Rio de Janeiro: Zdenek Svab, José de Freitas, Paulo Sérgio Santos, Aloysio Fagerlande, Elione Medeiros, Luis Carlos Justi, Philip Doyle, Antonio Arzolla e alguns jovens talentos que, cada vez mais, se destacam no cenário musical nacional: Carlos Prazeres, Cristiano Alves, Fernando José Silveira, Ismael de Oliveira, Leandro Lobo.

O grupo surgiu do esforço de seus participantes, por inspiração do saudoso Homero de Magalhães, para a realização da *Serenata Gran Partita*, de Mozart, para 13 instrumentos, realizada em 1996 com grande sucesso.

Conjuntos de instrumentos de sopro, normalmente formados por oboés, clarinetas, trompas, fagotes e contrabaixo, tiveram especial significado entre 1750 e 1830. No mundo musical vienense dessa época eram comuns apresentações com essa formação em peças originais (octetos de sopro, no mais das vezes) e em arranjos das óperas e oratórios mais famosos, feitos por músicos dos melhores de então: o próprio Mozart, além de seus *Divertimentos* e *Serenatas* para octeto de sopros, teria feito arranjos de várias óperas como *O Rapto do Serralho*, *Don Juan*, *A Flauta Mágica*, que ganhavam um colorido todo especial na voz alegre dos instrumentos de sopro. O arranjo para sopros do *Septeto de Beethoven*, feito por Druseltzky (1745-1819), vem diretamente desta prática.

**Programa**

1ª Parte	2ª Parte
<i>W.A. Mozart</i> Serenata em Dó menor, KV 388 <i>Allegro</i> <i>Andante</i> Memetto - Trio <i>Allegro - Tema com variações</i>	<i>L. Van Beethoven</i> Octeto em Mi bemol maior, Op. 103 <i>Allegro</i> <i>Andante</i> Memetto - Trio Finale



Camerata Amadeus, 1997, acervo pessoal de Zdenek Svab.









Fotos do encerramento do Concerto de Abertura das Comemorações dos 50 anos do Instituto Villa-Lobos e dos 75 anos do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em que os grupos Corais Oficina e Juvenil da UNIRIO, Orquestra Sinfônica da UNIRIO, Banda Sinfônica da UNIRIO, Unirio Horn Clube, Grupo de Trompetes da Unirio, Camerata de Esquina, Camerata de Cordas Villa-Lobos, SwingLAB, UniBones, Big Band Unirio, Orquestra de Música Popular da UNIRIO, Grupo da Orquestra de Cordas Dedilhadas da UNIRIO, executam o “Trenzinho do Caipira” de Heitor Villa-Lobos com um arranjo do Prof. Josimar Carneiro, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 10/09/2017, acervo do Instituto Villa-Lobos.

## Artigos de Jornais de 1968 a 1994

RIO DE JANEIRO, 20 DE SETEMBRO DE 1968 — TRIBUNA DA IMPRENSA - 2.º CADERNO/3

★ E, já que estamos na era elétrica, a "Degrau", envia notícia, de que no próximo sábado, dia 20, às 21 horas, será apresentado no Instituto Villa Lobos (Praia do Flamengo, 152), uma audição de Música Concreta e Eletrônica. Na apresentação, serão ressaltados os trabalhos do maestro Reginaldo Carvalho e do professor Jorge Antunes que traçarão em linhas gerais, a evolução da Música Experimental

Porto Alegre - 20-9-1969

DIARIO DE NOTICIAS

**CONCLAVE DE ESTUDANTES** — Movimento inédito está programando o Diretório Acadêmico Angelo Crivellaro, do L. M. P., procurando aglutinar representações de quase todos os municípios do Estado, num autêntico conclave de estudantes universitários da música. Trata-se de uma promoção corajosa do presidente Milton Bado e que deverá receber todo apoio do mundo oficial, pois suas palavras são uma realidade, quando diz: "o estudante de música é o mais sacrificado e menos compreendido, precisamos apoiar as idéias do prof. Reginaldo Carvalho, diretor do Instituto Villa Lobos do MEC, no que tange à estrutura do ensino técnico de música, em nível médio". Quanta profundidade! Um apoio que deve ser dado pelo governador do Estado a este movimento. Parabéns a Milton Edegar Bado.

**CORREIO DA MANIÁ — Rio de Janeiro, 4.<sup>a</sup> feira, 28 de abril de 1971**

---

● **VERBA — O Instituto Villa-Lôbos não vai fechar. Quem garante é o seu diretor, professor Reginaldo de Carvalho, depois de manter encontro com autoridades do MEC, que prometeram recursos para pagar as dívidas do ano passado, garantir o funcionamento da escola até o fim do ano e contratar seus 56 professores.**

Diário de Notícias ☆ 7/11/72 ☆ 3<sup>a</sup>-Feira ☆ Página 3

---

**NA PASTA DA EDUCAÇÃO**

— nomeando o Professor Jayme Ribeiro da Graça para exercer, por quatro anos, o mandato de Diretor do Instituto Villa Lôbos, da Federação das Escolas Isoladas do Estado da Guanabara;

# JORNAL DO BRASIL

Vice-Presidente Executivo: M. F. do Nascimento Brito  
Editor: Walter Fontoura

Nº de Junho, 18 de março de 1960  
Diretor-Presidente: Contessa Pereira Carneiro

Diretor: Bernard de Costa Gomes  
Diretor: Lyral Sales

Foi com surpresa e indignação que presenciei o cenário chulo armado pela Secretaria de Segurança, em frente ao prédio antigo da UNE, na Praia do Flamengo. Incrível, 30 policiais civis (mal formados e mal remunerados) armados de escopetas, metralhadoras e bombas de gás, e, pasmem, 60 soldados PMs (mal remunerados) do Batalhão de Choque tomaram, na tarde do dia 13 de março, o edifício onde funcionava a Escola de Artes e Música da Uni-Rio. Por incrível que possa parecer, ninguém sabia de nada, nem o diretor da escola, nem os alunos; os policiais sequer sabiam para que estavam ali, e quem passava pelo local se assustava com o volume do aparato policial. Fico a pensar, se não seria mais proveitoso aqueles policiais com todo o arsenal que dispunham saírem à procura de marginais que assolam a nossa cidade. Porque aqueles que comandam essas batidas nunca sabem de nada, a não ser repetir a frase mais sem graça dos últimos 16 anos: "São ordens superiores". Quem dá essas ordens, ou melhor, quem deu a ordem no dia 13? Será que o Governador Chagas Freitas, com a inegável habilidade política que tem, com os milhões de votos que comanda, não teve a sensibilidade de perceber que estudante universitário vota? Que as comunidades estudantis despejam a cada pleito milhões de votos nas urnas oposicionistas, e que por isso merecem um pouco mais de consideração? Já era tempo de as autoridades perceberem que não podem agredir os princípios básicos da autonomia universitária. A população dispensa espetáculos como os do dia 13 de março e espera que essa operacionalidade e denodo no cumprimento do dever, sejam colocadas a serviço dessa sofrida população. **Maurício de Oliveira — Rio de Janeiro.**

## BOLSISTAS DA UNI-RIO E FUNARTE GARANTINDO O FUTURO DAS CORDAS BRASILEIRAS

Susana Schild

**E**LES têm entre 15 e 22 anos e nos arcos que fazem deslizar desde março, praticamente o dia inteiro, estão grandes esperanças. Tanto do próprio grupo — sete rapazes e uma moça, vindos do Ceará e de Brasília — como da Uni-Rio e da Funarte, patrocinadores de bolsas-de-estudo integrais visando a um duplo objetivo: a profissionalização desses jovens como instrumentistas de cordas e através deles começar a suprir uma deficiência crônica nas orquestras do país — cujo ponto mais vulnerável é exatamente o naipe de cordas. Os primeiros resultados desses esforços foram aferidos esta semana quando os bolsistas e alunos do curso de instrumentos da Uni-Rio se apresentaram em programa variado que tem como solista Erich Lehninger e como regente Américo Cardoso Campos.

### Iniciação

Em meados da década de 70, Alberto Jaffé e Daisy de Luca, através do Projeto Espiral criado pelo Instituto Nacional de Música na gestão de Marlos Nobre, começaram no Sesi do Ceará a dar aulas de instrumento em grupo, uma inovação no Brasil que tornaria acessível o até então aristocrático ensino da música a um número bem maior de pessoas. E através do método de Jaffé, Josélio Carvalho, Maria Valiana, Francisco Augusto Saraiva, Angelo Monte, Geraldo Augusto da Costa Monte e Amaury Dutra, do Ceará, e mais Jairo Diniz Silva e Laércio Binhorrelli Diniz distribuídos entre viola, violino e violoncelo, tiveram, através do projeto, a oportunidade de tocar um instrumento pela primeira vez, e ampliar portanto as perspectivas profissionais oferecidas pelo Sesi.

Diante das escassez de instrumentistas de cordas no país, e partindo do princípio de que orquestra-cultura-músicos-instrumentistas de cordas são pontos interligados, a Uni-Rio através de convênio com a Funarte criou bolsas-de-estudo por tempo indeterminado visando exatamente suprir essa lacuna. E para preenchê-la recorreram a jovens iniciados no Projeto Espiral, selecionados pelo Professor Erich Lehninger. No Rio, desde março, os jovens moram em uma pensão em Botafogo, estudam na Uni-Rio o dia inteiro no curso de instrumentos em nível pós-secundário mas não universitário.

— A idéia — esclarece Stella Walcácer, assessora de Guilherme Figueiredo, diretor da Uni-Rio — foi começar com instrumentistas de cordas, exatamente os de maior carência nas orquestras e também de formação mais demorada.

Um mutirão de esforços possibilitou a vinda e manutenção do grupo. Enquanto



Através de bolsas fornecidas por grandes empresas e sob a coordenação da Uni-Rio, um grupo de jovens instrumentistas do Ceará e de Brasília tem amplo apoio no seu aprendizado.

a Funarte pagou as passagens de ônibus e deu oito instrumentos, a Uni-Rio arca com habitação, refeições, assistência médico-hospitalar. Oito empresas contribuíram com quantias de Cr\$ 60 a Cr\$ 150 mil, e até particulares doaram instrumentos. Todos esforços, somados e divididos dão uma média de pouco mais de salário mínimo por mês por aluno. Muito pouco, objetivamente, diante das intenções e perspectivas de trabalho.

Os jovens, com seus instrumentos, têm a partir dessas bolsas-de-estudo uma perspectiva fundamental:

— Aqui, estudando o dia inteiro, participando da formação de grupos, podemos pensar em profissionalização. No Ceará ou em Brasília o nível do ensino é muito fraco — há poucos professores e muitos alunos, e realmente é muito difícil pensar em tocar profissionalmente, ter um bom nível musical — afirmam os jovens, que têm aulas na Uni-Rio com Erich Lehninger (violino e viola) e de violoncelo com Watson Clis.

— O mais importante — lembra ainda Stella Walcácer — são as entradas que

recebem para todos os concertos do Rio, complementação fundamental na formação de qualquer músico.

Os jovens vivem o Rio de Janeiro, o ambiente musical, as aulas, os concertos com um entusiasmo evidente. Os planos comuns são de formar uma Camerata Uni-Rio, e a longo prazo terem condições de prestar um vestibular para a Escola de Música. Distantes dos garotos prodígios das biografias romancescas, eles vêm de famílias modestas e só depois de adolescentes tiveram acesso ao primeiro instrumento. E como estudantes do Sesi teriam inevitavelmente uma profissão na área industrial, a sensibilidade artística e musical talvez adormecida para sempre.

Saloméa Gandelman, coordenadora dos cursos de Música da Uni-Rio, lembra que a deficiência de instrumentistas de cordas provém da forte tradição do piano. Como geralmente a opção musical é decidida pelos pais — e pela tradição indicam o piano — há uma carência crônica em cordas, que exatamente a implantação do Projeto Espiral visava suprir, ensinando

em grupo, uma inspiração no método japonês Shinichi-Suzuki.

— Há toda uma teoria de que talento se desenvolve e de que todos têm uma sensibilidade em potencial. Outro aspecto fundamental é que talento gera talento. Esses jovens começaram na adolescência e, ao invés de uma perspectiva de se transformarem em garçons, cabeleireiros, tiveram a oportunidade de desenvolver a sensibilidade musical. Foram selecionados exatamente por estarem num ponto em que precisavam de mais estímulo, maior atenção, mais estudos. E por outro lado as orquestras do Brasil precisavam de muitas cordas.

Os jovens instrumentistas não escondem o entusiasmo com suas perspectivas plenamente compartilhado por Stella Walcácer, Saloméa Gandelman e pelos professores.

— Os nossos planos são não só de continuar o projeto como ampliá-lo, chamando mais jovens instrumentistas já a partir do próximo ano — conclui Stella Walcácer.

# Informática

## Música nos bytes

A Uni-Rio (Universidade do Rio de Janeiro) vai sediar, no primeiro fim de semana de dezembro, o 2º Encontro Brasileiro sobre Midi e Tecnologia Musical. A Associação de Midi adianta que haverá palestras sobre os novos recursos de composição e mostras objetivas destas aplicações. Uma das questões em debate é o novo ambiente de criação do compositor. Por-

que as reuniões de garagem, onde músicos discutiam suas produções, foram substituídas por um trabalho mais isolado, restrito ao autor e seus sistemas digitais, capazes de simular todos os instrumentos. Alguns músicos começam a atentar para os efeitos da nova rotina na criatividade do processo de produção.

Verônica Couto

## O toque novo do Água de Moringa

O mais recente conjunto regional a aparecer no Rio é o Água de Moringa, que lança seu primeiro CD pela Kuarup, amanhã às 21h, no Teatro Carlos Gomes. A formação é velha — violão, violão de 7, bandolim, cavaquinho, percussão e sopro — mas o som e repertório são sutilmente diferentes.

“Num regional tradicional o solista é apenas o bandolim, ou uma flauta. No nosso caso, todos os instrumentos podem ser solistas. Nós vamos um pouco na linha evolutiva do instrumental carioca: respeitamos a estrutura mas queremos

dar um toque novo”, admite Jayme Vignoli, o cavaquinho do grupo. Está neste caso a obra-prima de Ernesto Nazareth, *Batuque*, onde todos os integrantes do conjunto *solam* de maneira alternada, dando um efeito bastante diferente das gravações tradicionais.

Segundo Jayme, o Água de Moringa (que formou-se na Escola de Música da Uni-Rio) busca, de outra forma, repetir os grupos de choro na sua origem. “Quando o choro surgiu, no início do século, ele não era um gênero, mas um estilo, uma maneira de tocar”, explica Jayme, para justificar a inclusão no disco de canções que quase nada tem a ver com o choro, como *Flora*, de Gilberto Gil, *Pecado original*, de Caetano Veloso, ou a bela *Waving*, de Victor Assis Brasil. “Os

primeiros chorões tocavam músicas europeias utilizando a forma que viria a ser o choro”, acrescenta.

No show de quarta-feira, os seis rapazes do Água de Moringa exercitarão outra atividade que, assim como o Época de Ouro, gostam muito de fazer: acompanhar cantoras. Beth Carvalho já confirmou presença e vai *levar* com eles sambas de Cartola, Ismael Silva e Paulinho da Viola. Rildo Hora também tocará seu *realejo* em *Ano novo*, repetindo sua performance no disco.

“Misturando boemia e academia nós queremos dar nossa contribuição ao choro, estilo e gênero que nunca deixou de ser cultivado no Brasil”, complementa Jayme. Estas inovações finalmente chegaram ao disco.

# Vestibular

Sandra Chaves

Curso 5 estrelas

## UniRio mantém a tradição

O curso de Licenciatura em Música da UniRio, o melhor do Rio, ainda mantém o charme e a tradição de estar sempre inovando, e com isso atrai quem se interessa por música popular, erudita, de câmara, e até eletrônica, para seus bancos escolares. Um ex-aluno, Luis Ricardo Ventura, foi quem iniciou o violonista Rafael Rabelo nos mistérios da música, e outro ex-aluno, Roberto Gnattali, sobrinho do conhecido maestro Radamés Gnattali, e professor da UniRio, é maestro da Orquestra de Música Brasileira, que se apresenta profissionalmente há cinco anos e já tem disco, CD e fita cassete de sucesso lançado nas lojas.

Do início, como Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, fundado pelo maestro Heitor Villa Lobos, à Escola de Música da Fefieg, depois Fe-

fieri, e ao atual Instituto Villa Lobos, a efervescência sempre foi a marca do curso que incentivou pesquisas e estudos musicais pioneiros no país.

"O sucesso do curso se deve em parte à estrutura montada em 1972, quando o ensino passou a ser eminentemente prático, e quando uma das disciplinas, a música de câmara, plantou as raízes da formação de vários grupos instrumentais e corais, e o início do trabalho com a música popular", ressalta Armida Valeri Teixeira, vice-coordenadora do curso de Licenciatura em Música.

Armida contou que na década de 70 o Instituto Villa Lobos "direcionou toda sua força para o desenvolvimento da educação musical". Na década seguinte, continua ela, "alunos de outras escolas, e até de fora do Rio, vinham

fazer cursos de extensão conosco, e aqui se reciclavam."

Segundo Armida, o curso de Licenciatura em Música da UniRio é o pioneiro no ensino da educação musical no país.

"Nossa força maior advém da formação de professores de música, e além disso, no curso, a gente desenvolve muito a prática instrumental dos alunos. Muitos dos que nos procuram e que só sabem tocar "de ouvido" terminam o curso aptos a serem músicos completos", disse ela.

Os resultados das aulas práticas podem ser aferidos pelos cartazes pregados no mural do hall de entrada do Instituto Villa Lobos, sempre cheio de cartazes anunciando apresentações de alunos e ex-alunos em recitais e shows musicais.

Ricardo Serra



O maestro Roberto Gnattali é ex-aluno de Licenciatura de Música da UniRio

## Sala de aula forma conjunto musical

Roberto Gnattali, de 42 anos, maestro da Orquestra de Música Brasileira, formada há cinco anos, e professor da UniRio, formou-se em Licenciatura de Música na universidade. Ele começou o curso no ano em que a escola de música tinha sido reaberta e estava sob intervenção de um general.

"O curso era muito bem falado na época, porque o ambiente da escola era de renovação. Até 1969 e 1970 houve movimento musical na Bahia e no Rio de Janeiro, aqui era na escola da antiga Fefieg. Mas em 1971 houve uma invasão na escola, que ficou fechada por algum tempo e só reabriu em 1972. Minha turma foi a primeira que entrou, em 1972", contou ele.

A escola funcionava no prédio que foi depois sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), na Praia do Flamengo, 132, mas o diretor, Reginaldo de Carvalho, foi demitido e seguiu para o Piauí, para ensinar música.

"A escola era muito desorganizada, embora fosse uma das melhores do Brasil, e continuou com algumas pes-

quisas de música popular, mesmo sob a intervenção do general. Ela tinha fama de não ter muito compromisso com o tradicional na música, tanto que Paulinho da Viola foi o patrono da minha turma na formatura", contou Gnattali.

Quando o curso foi estruturado como Licenciatura em Música, muitos alunos ficaram frustrados. Alguns até saíram da escola, mas Gnattali continuou, mesmo porque, conforme constatou na época, o curso tinha disciplinas que nenhum outro oferecia, como arranjo.

"Aqui o curso foi feito a partir dos músicos. Cada vez mais se volta para o lado musical. O professor não pode esquecer que é músico e com isso a Licenciatura evoluiu nesses anos todos", assegurou Gnattali.

A partir da década de 80, o curso começou a oferecer habilitações como canto, instrumentos, composição e regência. Os alunos têm aulas de flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, violino, viola, violoncelo, contrabaixo e

piano. "Temos também a disciplina de percussão e um excelente professor, Rodolfo, que dá aulas de percussão brasileira. Nenhuma outra escola de música tem essa matéria. Nós só não damos percussão simfônica no curso por falta dos instrumentos. Não temos timpanos, vibráfonos e marimbas", lamentou Gnattali.

A dedicação dos alunos e professores é tão grande que muitos conjuntos se formam ali mesmo nas salas de aula. A Orquestra de Música Brasileira, regida por Roberto Gnattali, por exemplo, ensaia nas dependências da UniRio e alguns de seus músicos são ex-alunos.

"A formação da orquestra começou num curso de férias aqui mesmo. A UniRio é nossa madrinha", disse o maestro e professor. Formada por 40 músicos, a OMB se apresentou, com sucesso de crítica e de público, no festival Free Jazz de 1988, no Rio. No próximo mês toca novamente no Free Jazz, só que em São Paulo. Depois vai a Curitiba e outras cidades, cumprindo um circuito de shows.