

coleção cadernos de pesquisa  
**música contemporânea  
brasileira: silvio ferraz,  
mário ficarelli e  
marcos câmara**



*Centro Cultural São Paulo*

Coleção Cadernos de Pesquisa

# música contemporânea-2

organizadora Vera Lúcia Donadio

1



São Paulo, 2008

copyright ccsp @ 2008

Fotografia de Capa / *João Mussolin*

Centro Cultural São Paulo - Rua Vergueiro, 1.000

01504-000 - Paraíso - São Paulo - SP

Tel: 11 33833438

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

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

---

Prefeitura do Município de São Paulo	<i>Gilberto Kassab</i>
Secretaria Municipal de Cultura	<i>Carlos Augusto Calil</i>
Centro Cultural São Paulo	<i>Martin Grossmann</i>
Divisão de Informação e Comunicação	<i>Durval Lara</i>
Gerência de Projetos	<i>Alessandra Meleiro</i>
Idealização	<i>Divisão de Pesquisas/IDART</i>
Revisão	<i>Luzia Bonifácio</i>
Diagramação	<i>Lica Keunecke</i>
Capa	<i>Solange Azevedo</i>
Publicação site	<i>Marcia Marani</i>
2 Entrevistadora Silvio Ferraz e Marcos Câmara	<i>Maria Aline Noronha</i>
Entrevistadores Mário Ficarelli	<i>Ana Carla Vannucchi, Francisco Carlos Coelho, Evaldo Piccino e Marcos Câma ra.</i>
<i>Colaboração</i>	<i>Leda Timóteo, Pergy Grassi Ramoska</i>
Organizadora	<i>Vera Lucia Donadio</i>

---

M987 Música Contemporânea Brasileira: Silvio Ferraz, Mário Ficarelli e Marcos Câmara [recurso eletrônico] / organizadora Vera Lucia Donadio - São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007  
73 p. em PDF - (Cadernos de pesquisa: v. 3)

ISBN 978-85-86196-17-1

Material disponível na Divisão de Acervos: Documentação e Conservação do Centro Cultural São Paulo.

1. Música - Brasil - Século 20. I. Ferraz, Silvio. II. Ficarelli, M. (Mario), 1937 - III. Câmara, Marcos. IV. Donadio, Vera Lúcia, org. V. Série.

CDD 780.981

**:: AGRADECIMENTOS**

Agnes Zuliani

Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira

Marcos Câmara

Vera Achatkin

Walter Tadeu Hardt de Siqueira

## :: PREFÁCIO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Martin Grossmann  
Diretor

**:: ÍNDICE:**

Introdução.....	08
Silvio Ferraz.....	09
Mário Ficarelli.....	39
Marcos Câmara .....	59



## **:: INTRODUÇÃO**

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

Em 2004 e 2005 foi realizada uma série de depoimentos na Sala de Debates do Centro Cultural São Paulo. A Equipe Técnica de Pesquisas de Música desenvolveu o projeto *Uma conversa com o compositor*, no qual os compositores contemporâneos eruditos brasileiros atuantes na cidade de São Paulo transcorreram sobre suas trajetórias na área musical.

Para estas publicações *Música Contemporânea*, em dois cadernos, foram editados os depoimentos dos compositores Flo Menezes, Edson Zampronha - *Música Contemporânea - Caderno 1* e Silvio Ferraz, Mário Ficarelli e Marcos Câmara - *Música Contemporânea - Caderno 2*.



*Silvio Ferraz em depoimento na Sala Adoniran Barbosa no Centro Cultural São Paulo em 11/08/2005. Fotógrafo: Carlos Rennó*

**:: SILVIO FERRAZ**

Silvio Ferraz é compositor, nasceu em 1959 na cidade de São Paulo. Foi aluno de Willy Correa de Oliveira, Gilberto Mendes e George Olivier Toni na Universidade de São Paulo. Sua produção composicional é marcada por intenso ecletismo, evoluindo de uma postura pós-serial nos anos 80, passando por um “minimalismo” cuja base teórica remete ao compositor Olivier Messian, proposições que ainda figuram em seu trabalho porém mescladas à idéias provenientes da New-Complexity, tendência composicional conduzida por Brian Ferneyhough, a qual de certo modo, o recolocam em ligação com Willy Correa em seu período anterior a 1980. Desde 1985, participa dos principais festivais brasileiros de música contemporânea, sobretudo do Festival Música Nova e da Bienal de Música Brasileira Contemporânea; no exterior participou do Festival d’Automne à Paris 1994, Sonidos de las Américas, Carnegie Hall, Nova York, em 1996 e do Encuentro Internacional de Musica Contemporanea, Chile, 2006. Doutorou-se em semiótica na PUC-SP. Sua obra tem sido interpretada por conjuntos instrumentais especificamente dedicados à música nova, como o Grupo Novo Horizonte e o Duo Diálogos do Brasil, The Nash Ensemble e The Smith Quartet da Inglaterra, o Ensemble Contrechamps da Suíça, The Ictus Ensemble e Het Spectra Ensemble da Bélgica e o Ensemble Nord da Dinamarca. Dedicou-se à música nova e principalmente aos modos de jogo instrumentais, à música eletroacústica. É autor de Música e Repetição: aspectos da questão da diferença na música contemporânea (São Paulo: Educ/ Fapesp, 1997) e Livro das Sonoridades (Rio: 7 letras, 2005) e de diversos artigos no campo da análise musical de obras do pós-guerra. Foi Bolsista da Fundação Vitae em 2003, pesquisador associado à Fapesp desde 1997 e pesquisador do CNPQ, desenvolvendo projetos com principal enfoque na criação de aplicativos para transformação de áudio e automação de processos criativos. Recebeu os seguintes prêmios: VI Concurso Ritmo e Som, UNESP, 1º prêmio: Na Sequência Infinita das Figuras, 1990; 1º Concurso Nacional de Composições para Contrabaixo, 1º prêmio: Estudo de Cores para uma Cena de Erosão, 1991; Concurso Firestone de Música Criativa, prêmio para a composição instrumental Várzea dos Pássaros de Pó, 1992.

Desde 2003 é professor de composição e harmonia no curso de música da Universidade Estadual de Campinas.

## **:: UMA CONVERSA COM O COMPOSITOR**

**Sala Adoniran Barbosa - Centro Cultural São Paulo - 11/08/2005**

### **:: POR UMA MÚSICA QUE NÃO FAZ FALTA**

Não sei muito bem o que falar num depoimento em relação ao meu trabalho. É difícil, primeiro porque nem sei muito bem o que é isto que chamo de o meu trabalho, isto que venho tentando fazer; não sei qual sua real importância. Só sei que é importante para mim; mesmo quando não quero, eu escrevo música. Não escrevo porque alguém encomenda, aliás, isso ocorre raramente. Escrevo música quase que só para mim.

De tempos em tempos, sou acordado por uma idéia, um gesto sonoro qualquer; uma frase melódica, um som qualquer que fica ali meio que voltando o tempo todo. Estou tranqüilo em casa, e lá volta aquela frase, aquela sonoridade, aquela estrutura rítmica.

Às vezes, esse tipo de assalto acontece por eu ter ouvido uma música, por ter assistido a algum espetáculo, por ter visto alguma festa popular. Ainda outro dia, foi o dobrar de um sino em Tiradentes, Minas Gerais, para uma cerimônia fúnebre que disparou esta coisa de ficar sendo perseguido por uma música que não sei onde está nem como é, tomado por essa imagem sonora. Sou constantemente atormentado por isso. Ela volta e volta e não pára de voltar enquanto não for colocada no papel, enquanto não virar partitura. Deve haver algum prazer nessa sensação porque eu demoro muito para tomar coragem e passar para a partitura, por isso produzo muito pouco.

Há muito tempo, escrever música para mim deixou de ser uma atividade pública; alguma coisa que faço para músicos, que faço para um público, que faço para um evento qualquer. Tive de fazer isso recentemente em um concurso para professor; nos obrigaram a escrever uma peça de uns três minutos em mais ou menos seis horas. Seis horas em um casulo, trancados, com um vigia na porta e autorização para ir ao banheiro apenas acompanhado por ele. Foi gratificante ter provado para mim mesmo que era capaz de escrever uma música em algumas horas. Mas não é essa a minha dinâmica. A razão é simples. A música que escrevemos, contemporânea, raramente é tocada. Ninguém pede por ela. Ela não diz respeito ao lugar em que vivo, neste país cheio de sol e estardalhaços. Se, como professor de composição na UNICAMP eu passar dez anos sem escrever música,

ninguém vai reparar. A imagem que me vem é de uma música pequena, um pequeno mundo cheio de detalhes, e o que o mundo de hoje menos quer é detalhe. Uma música cheia de detalhes que pede atenção às sutilezas. Me parece que o mundo de hoje é o do borrão de uma dimensão só, que sutileza é aquilo que é proibido. Essa música dificilmente se fará pública, visto que o público hoje em dia é ligado aos entretenimentos. Será ainda mais difícil ela se fazer pública; eu diria que ela está no avesso da cultura e que ninguém se dá conta de que ela existe. Quando digo que ela não faz falta, é para o público em geral. Aliás, o que é um público hoje em dia? Mas essa música, estranhamente, me faz falta, e tenho colegas que compartilham desse mesmo sentimento.

Muitas das músicas que preciso escrever, eu gostaria que alguém já as tivesse escrito. Vocês já pensaram entrar em uma loja e encontrar diversas peças de Silvio Ferraz que ele mesmo não se lembra de ter escrito, que foram escritas por outro compositor? É por isso que muitas vezes procuro gravações para ver se alguns dos compositores que mapeei como aqueles aos quais eu me aproximo mais escreveram finalmente a música que eu precisava ter escrito, aquela música que estava me incomodando e me acordando nas madrugadas. E com isso me livrar de pequenos pesos e me dar o prazer de ouvir aquilo que me perseguia. Mas isso tudo é paradoxal, não funciona bem assim.

Um exemplo: eu estava escrevendo uma música, aliás uma série de peças para orquestra, tendo por referência o som da roda dos carros de boi. Fui a um espetáculo de teatro com trilha sonora assinada pelo cantor Fernando Carvalhaes<sup>1</sup>. Logo no início, um coro cantava como se fosse um carro de boi. A música para orquestra que eu estava escrevendo ficou largada, não precisava mais dela, já estava feita e me satisfazia o suficiente para que a idéia de carro de boi saísse de minha cabeça e parasse de me perseguir. Mas o efeito foi inverso, me satisfez a tal ponto que cheguei em casa e trabalhei um bom tempo na partitura.

Então, é um pouco por isso que não sei o que dizer em um depoimento, porque faço uma música que aparentemente não faz falta aos outros. Faço algumas perguntas o tempo todo, sobretudo quando adveio este convite. O que é essa música que escrevo no mundo em que vivo? É

<sup>1</sup> *Fernando José Carvalhaes Duarte, compositor e professor-doutor (faleceu em 2006). Foi professor de canto e técnica vocal no IA-UNESP, doutorou-se com tese sobre Roman de Fauvel, texto importante do cancionero medieval.*

uma música que está fora do mundo dos comuns. Claro, gostaria que ela pertencesse também à cultura dessa gente que nos rodeia, que está mais perto de nós. Mas o que é a cultura de uma gente? É tudo aquilo que leva a dançar, cantar, chorar, rezar, cozinhar, se acasalar. Sutilezas. E se existe a cultura de uma gente, existe sempre a cultura daquele que não quer que essa cultura vingue: a trilha sonora dos momentos especiais, a música de passatempo para o chato cotidiano (aquilo que chamamos de entretenimento e que diz respeito diretamente ao trabalho capitalista: uma hora você trabalha, outra você vive o tédio de não estar trabalhando e aí você se entretém com alguma coisa até chegar a hora de ir trabalhar de novo).

Não sei se fica claro que dançar e cantar não são entretenimento, são sim, manifestações de um povo, exigem uma técnica, um envolvimento, um fazer, uma forma de viver juntos. Já o entretenimento não pede nada, nem atenção ele pede. Você pode levantar, interromper quando quer, comer enquanto se entretém, falar de outra coisa. Não impede nem que você descanse. Bem, toda música corre riscos. Pode ser que não seja para entretenimento, mas não sendo da cultura de uma gente, ela corre o risco de ser enfeite de esnobes. Coisa para políticas interpessoais das mais baratas.

No fundo, essa música contemporânea até fica bem mantendo-se ausente; quase sem gravações, com ralas apresentações em concertos. A resposta não está em modificá-la. Algumas pessoas pensam assim: ter um público. Não é o meu caso; escrevo para me livrar de idéias que me incomodam.

Então me pergunto: Para que um depoimento de alguém que faz uma coisa que mal existe? Que estranho culto é esse? Sobretudo neste país pobre em que os afetos são tão elementares. Qual é o lugar de afetos tristes, lamentos, réquiens, sussurros, jogos de timbres? Qual é o lugar para essas pequenas coisas que nos arrancam de nossos apegos cotidianos quando o que se quer é justamente que não se saia do cotidiano? O lugar talvez seja o de resistir solitário ao que chamamos de um povo sem cultura, um povo que não consegue sequer chorar sem que seu choro vire entretenimento de alguém.

Dia a dia, é a espessura daquilo que chamávamos de cultura que se perde. Torna-se dia a dia mais rala e, se resiste, é em pequenas

comunidades. E a cultura tornando-se rala, que espaço tem a música se não é para se ficar feliz nem para se curtir fossa nem para passar o tempo nem para tornar o ambiente mais agradavelmente *cult*? Que lugar tem hoje em dia uma música que fala da morte e da dor e que não faz parte da cultura de uma gente?

Volto para o meu mote inicial: Para que um depoimento de alguém que faz uma música que não existe, de um compositor que não existe, a não ser para ele mesmo e para um pequeno ciclo de amigos que o cercam? Digo isso porque sei que alguns dos meus colegas compositores também vivem coisas parecidas, e por isso mesmo passo a falar disso que não tem nada de pessoal, e fala menos de uma pessoa específica do que de uma forma de vida que acabou, de uma coisa que acabou no jogo de achatamento, de decomposição das dimensões do que se chamava por cultura.

## **:: DE ÍDOLOS E REFERÊNCIAS**

Quando era estudante, tinha um ou outro compositor por ídolo. Com isso, minhas primeiras músicas, coisas escritas no primeiro e segundo ano de faculdade, eram bricolagens, cada trecho era moldado por um ídolo. Depois, veio a fase de me livrar dos ídolos, que começou logo. No terceiro ano da faculdade, já me sentia atraído por essas sonoridades que me perseguem até hoje, mas não significa que tenha deixado os ídolos de lado. Aconteceu quase sem eu perceber, os tiques sonoros dos ídolos foram virando farinha e se misturando sem que as coisas deixassem claro de onde tinham vindo. Berio<sup>2</sup>, Villa-Lobos<sup>3</sup>, Bela Bartok<sup>4</sup>, Vivaldi<sup>5</sup>, música

2 *Luciano Berio (1925-2003), compositor italiano ligado à Escola de Darmstadt. Detacou-se por sua série de composições intituladas Sequenzas, obras para instrumentos solistas que exploram novas dimensões de virtuosismo, e por sua Sinfonia.*

3 *Heitor Villa-Lobos (1887-1959), compositor brasileiro, participou dos principais movimentos de renovação da música brasileira e européia. De sua obra destacam-se suas Bachianas Brasileiras, obras que mesclam elementos da música de J.S.Bach e a tradição musical popular brasileira.*

4 *Béla Bartók (1881-1945), compositor húngaro. É conhecido por suas pesquisas etnomusicológicas nas quais estudou a música popular da Europa Central e de Leste, material este que retomou em diversas de suas composições como sua série para piano Microcosmos.*

5 *Antonio Vivaldi (1678-1741), compositor italiano, um dos expoentes da música barroca, possui imensa produção musical em diferentes formações. Destacam-se os concertos, cujo formato foi adotado por outros compositores.*

ricana, Bach<sup>6</sup>, Pixinguinha, Stravinsky<sup>7</sup>, Debussy<sup>8</sup>, Luca Marenzio<sup>9</sup>, Jimi Hendrix<sup>10</sup>. A lista aumentou com o passar do tempo: Mozart<sup>11</sup>, Messiaen<sup>12</sup>, Strauss<sup>13</sup>, Brian Ferneyhough<sup>14</sup>, Giacinto Scelsi<sup>15</sup>, Sciarrino<sup>16</sup>, Georges

---

6 *Johann Sebastian Bach (1685-1750), músico e compositor alemão do período barroco da música erudita. Sua produção é talvez a mais vasta da música européia e é referência obrigatória de toda a música que lhe foi posterior.*

7 *Igor Stravinsky (1882-1971), compositor russo, um dos mais destacados e influentes do século XX, revolucionou de forma decisiva a linguagem musical com o balé A Sagração da Primavera (1913). Posteriormente, se destacou em diferentes linguagens musicais, incluindo o neoclassicismo e o serialismo.*

8 *Claude Debussy (1862-1918), compositor francês, símbolo do impressionismo musical e da transição da música do século XIX ao XX. Levou a linguagem musical a universos antes não imaginados através de novas escalas, novo uso da harmonia, da forma e da orquestração.*

9 *Luca Marenzio (1553-1599), compositor italiano, reconhecido pela composição de seus Madrigais em que se valia de excelentes cantores e virtuosismos vocais. Apesar de utilizar cromatismos e acidentes, sua música era praticamente diatônica, com melodias sensuais. Publicou diversos livros de Madrigais, tornando-se bastante famoso na época*

10 *Jimi Hendrix (1942-1970), guitarrista norte-americano. Deixou um legado de mais de 800 horas de gravações que talvez nunca sejam divulgadas. Mudou completamente o conceito de como tocar uma guitarra. Foi também o pioneiro na utilização de efeitos como distorção.*

11 *Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), compositor, um dos mais populares dentre as audiências modernas. Considerado gênio por compor desde ainda criança, revolucionou definitivamente a concepção da ópera com sua Flauta Mágica.*

12 *Olivier Messiaen (1908-1992), organista e compositor francês, sua obra é até hoje referência para as novas gerações de compositores. Em sua música funde elementos do canto gregoriano, à sistemas rítmicos indianos.*

13 *Richard Strauss (1864-1949), compositor alemão. O mais importante nome da música alemã dos primeiros anos do século 20. Sua educação musical foi clássica, a princípio adepto de Brahms, posteriormente converteu-se, tornando-se discípulo e herdeiro de Wagner.*

14 *Brian Ferneyhough (1943), compositor inglês. É fundador da Nova-Complexidade, escola de composição inglesa de presença marcante a partir da década de 1970. Sua música é extremamente elaborada exigindo situações de performance de altíssimo nível.*

15 *Giacinto Scelsi (1905-1988), compositor italiano. Destaca-se sobretudo por suas composições realizadas com uma ou duas notas apenas. Influenciou definitivamente a nova geração de compositores franceses sendo o precursor da chamada Música Espectral.*

16 *Salvatore Sciarrino (1947), compositor italiano. É efetivamente um autodidata, sendo que o seu conhecimento musical advém diretamente do estudo sobre os compositores modernos e clássicos. Sua música é importante pela revolução no modo de escrita instrumental.*



Aperghis<sup>17</sup>, Marisa Rezende<sup>18</sup>, Rodolfo Caesar<sup>19</sup>, Roberto Victorio<sup>20</sup>, Stefano Gervasoni<sup>21</sup>, Gesualdo<sup>22</sup>, Luigi Nono<sup>23</sup>, Franco Donatoni<sup>24</sup>, Gérard Grisey<sup>25</sup>, Beethoven<sup>26</sup>. Mesmo virando farinha, eu ainda consigo saber de onde veio cada coisa que usei em cada peça daquele período de formação. Às vezes, uma mesma coisa vem de mais de um desses ídolos.

Hoje em dia, quando ouço o que faço, não sei mais do que se trata. Não sei se é ou não é contemporâneo, se é ou não interessante. Não sei se vale a pena continuar fazendo daquele jeito, o que, às vezes, me traz a idéia de mudar de rumo, de fazer de outro jeito. Mas não sai, não sei fazer de outro jeito. E os ídolos sumiram.

É claro que, se existiam os ídolos, existiam também aqueles que não me interessavam muito. E também é verdade que ídolos viraram insignificantes,

17 *Georges Aperghis (1945), compositor grego. Com formação autodidata, mudou-se para Paris em 1963. Suas primeiras obras são marcadas tanto pelo serialismo quanto pelas investigações de Pierre Schaeffer, Pierre Henry e Iannis Xenakis. A partir de 1976, passa a compartilhar o seu trabalho em três grandes domínios: o teatro musical, música de câmara e para orquestra, vocal ou instrumental e ópera.*

18 *Marisa Rezende (1944), pianista e compositora carioca., fundou a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Sua música é considerada referência entre a nova geração de compositores brasileiros.*

19 *Rodolfo Caesar (1950), músico eletroacústico e compositor carioca. Estudou no Conservatório de Paris, com Pierre Schaeffer, e mais tarde na University of East Anglia, Inglaterra, onde completou doutoramento em Composição Eletroacústica. Suas obras têm recebido distinções diversas e sido apresentadas em concertos e eventos importantes no Brasil e no exterior, como em Viena, Estocolmo, entre outros.*

20 *Roberto Victorio (1959), tenor, regente e compositor carioca. Tem em seu catálogo mais de uma centena de obras para as mais diversas formações, executadas nos principais festivais de música contemporânea no Brasil e no exterior. Divulga, com o Grupo Sextante de Mato Grosso, obras contemporâneas, enfocando os novíssimos compositores brasileiros.*

21 *Stefano Gervasoni (1962), compositor italiano. Estudou no conservatório Giuseppe Verdi em Milão, posteriormente teve contato com Luigi Nono e Brian Ferneyhough. Atualmente é professor no Conservatório de Paris.*

22 *Gesualdo da Venosa (1560-1613), compositor italiano que inovou a linguagem harmônica da música renascentista, incorporando à escrita vocal o uso do cromatismo.*

23 *Luigi Nono (1924-1990), compositor italiano. Seu trabalho se destacou por sua atuação junto a grupos operários. Em suas composições, de fundamentação serial, elabora um interessante sistema de integração texto-música.*

24 *Franco Donatoni (1927-2000), compositor italiano. Além da sua carreira de compositor, Donatoni manteve uma intensa atividade como professor de composição. A sua música e o seu pensamento musical influenciaram várias gerações de compositores.*

25 *Gérard Grisey (1946-1998), compositor francês. Estudou no Conservatório de Paris, onde cursou composição de Olivier Messiaen. É um dos fundadores da música espectral, escola que toma a estrutura do som como temática composicional.*

26 *Ludwig van Beethoven (1770-1827), compositor alemão do período de transição entre o classicismo e o período romântico, revolucionou vários aspectos da linguagem musical no início do século XIX.*

e insignificantes viraram ídolos. Beethoven foi um desses nomes. Mas eu preferia mesmo era ouvir a música dos burúndis, a música dos vendas, os cantos de pássaros, música dos kaapor, tucanos e yualapitis. Ouvir antes Elomar<sup>27</sup> a ouvir a dura música de Beethoven. Coisas que me levavam para bem longe das relações de poder que permeiam nossa sociedade. A África, a Ásia, os índios, as pequenas comunidades do interior do Brasil, os pássaros, essas coisas todas tinham o poder de me fazer sentir fora desse jogo de mesquinhas. E Beethoven era o compositor dos professores, o exigido. Assim como o ídolo das vanguardas, Stockhausen<sup>28</sup> parecia mesmo uma música insossa e pretensiosa.

Claro, como professor de música, sempre falei desses compositores para os alunos, e sempre fazendo deles grandes gênios. Stockhausen junto com Beethoven, mas sem a força que depois eu descobriria na música de Beethoven.

Ainda como antiídolos, no Brasil, nunca me desceu essa música para voz de cunho nacional. Talvez pelo cheiro de fascismo getulista. Essa forma empolada de cantar sempre foi um contraponto grotesco à maravilhosa música popular brasileira de Noel, João Pernambuco, João Pacífico, Chico Buarque, Tom, Milton, os arranjos de Vadico. Localizando melhor, acho que o que me incomoda nessa música brasileira de cunho nacional – e nesse pacote não falo de Villa-Lobos nem da primeira fase de Gallet<sup>29</sup> ou de alguns momentos de Lorenzo Fernandez<sup>30</sup> – é o peso dela e sua sempre inadequada forma de escrita. Grandes orquestras bombásticas quando deveria ser um solo. Solos quando deveria ser uma grande orquestra. Músicas que sempre lembram a música de alguém e sempre sem a alegria

---

27 Elomar Figueira Mello (1937), compositor baiano. Depois de ter selado o caderno do cancionário, tem dedicado-se mais intensamente à execução de suas antifonas (cantos de louvor à Deus), galopes estradeiros (sinfonias compactas) e óperas. É através do dialeto sertanez e da figura do catingueiro que ele canta as vicissitudes humanas.

28 Karlheinz Stockhausen (1928), compositor alemão. Um dos principais representantes da Escola de Darmstadt, juntamente a Luciano Berio e György Ligeti pode ser considerado uma das principais referências da música contemporânea.

29 Luciano Gallet (1893-1931), compositor, pianista, regente, musicólogo e folclorista carioca. Foi diretor do Instituto Nacional de Música, fundador da Associação Brasileira de Música e reformulou o ensino da música, dando-lhe o estatuto de curso universitário, em 1930. Sua principal fase composicional espelha forte presença da música impressionista francesa de Debussy, universo harmônico que abandona ao aderir ao nacionalismo musical.

30 Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), compositor, regente e professor carioca. Participou da fundação do Conservatório Brasileiro de Música, em 1936 e da Sociedade de Cultura Musical, da Academia Brasileira de Música e do Conservatório de Canto Orfeônico.

das descobertas – cópias e cópias e mais cópias que pretendem sempre ultrapassar Villa-Lobos.

A moda de fazer esse tipo de música voltou. Agora ouvimos coisas que ficariam maravilhosas na voz de uma cantora popular, nas linhas de um violão ou de um clarinete, ou ainda na batida de um baixo elétrico se empetecarem todas em arranjos mal-ajambrados de uma música que não é nem popular nem de experimentação – música para outra forma de esnobe, aquele que quer dizer que “gosta do que é do povo”.

Já a ingenuidade me atrai. Me diverte ouvir algumas coisas de Camargo Guarnieri<sup>31</sup> feitas para o cinema, ou de Guerra-Peixe<sup>32</sup>, ingênuas, caipiras no sentido bom que o termo tem.

É gozado: existe música antiga e música velha. Música velha pode nascer a qualquer época, ela é fora do tempo. E se existe música velha, existe música nova e ela também é nova em todos os tempos: uma música que revela sempre algo que não estava ali antes.

Falo assim meio debochado e sem restrições da música de outros compositores que não me descem goela abaixo porque não tenho o menor constrangimento de falar as mesmas coisas da música que escrevo. Aliás, não suporto muito ouvir as músicas que escrevi. Logo depois da estréia, ouço e reouço até que cada detalhe começa a me incomodar, e a vontade era de ter feito outra coisa. Pego para fazer outra coisa e, surpresa! Escrevo a mesma coisa. Talvez falta de capacidade mesmo.

Mas, como não permanecemos parados..., hoje, adoro Beethoven. Stockhausen continua no mesmo lugar, é uma música que não me interessa ouvir.

Nem só de música a gente se alimenta, mesmo sendo compositor. Não são poucos os nomes de poetas, de pintores, de cineastas, de coisas, eventos, fatos e lugares que de uma maneira ou de outra entram na música que faço. Não sei bem como entram, mas sei que estão ali em cada nota escrita: os sinos de Minas Gerais, os moçambiques do interior de São

31 Camargo Guarnieri (1907-1993), compositor paulista. Manteve um curso de Composição, com o intuito de formar artistas conscientes da problemática da música no Brasil quanto à estética, às formas, à linguagem e aos meios de realização. Foi criador e diretor do Coral Paulistano, regente oficial da Orquestra Sinfônica Municipal, membro fundador da Academia Brasileira de Música, que presidiu.

32 César Guerra-Peixe (1914-1993), compositor paulista. Influenciado por Hans Joachim Koellreutter, passou a utilizar técnicas dodecafônicas em suas obras, conquistando reconhecimento internacional. Foi um dos fundadores do Grupo Música Viva, que abandonou no fim da década de 40, quando voltou-se para o nacionalismo musical.

Paulo, o som do carro de boi, a filosofia de Gilles Deleuze<sup>33</sup>, os pequenos poemas de Beckett<sup>34</sup>, Fernando Pessoa<sup>35</sup>, o alaranjado do pôr-do-sol em Prados-MG, a Capela do Rosário de Prados, a voz do velho Adhemar de Campos<sup>36</sup>.

Fui aluno de Willy Corrêa de Oliveira<sup>37</sup> e de Gilberto Mendes<sup>38</sup>, mas poderia dizer que o que permeia mesmo a música que escrevo são as falas dos velhos, Adhemar de Campos e Olivier Toni<sup>39</sup>. As dicas de maestro de banda dadas pelo Adhemar e as opiniões talvez mais cheias de detalhes dadas pelo Toni sempre orientaram o que eu tinha de estudar. Claro, tudo isso foi meio que posto de lado no momento de crescer, e rememoro hoje como coisas bastante distantes e que dizem respeito a uma pessoa de outra época, de uma época em que acreditava que com a música eu faria algumas coisas se movimentarem, que aquilo teria alguma força revolucionária. Hoje, não acredito mais nessas coisas, e as pessoas importantes ficaram como boas recordações. Dos nomes todos de que me lembro, ficaria com quatro: Toni, Adhemar, Paul Klee<sup>40</sup> e Gilles Deleuze.

De Paul Klee sempre me impressionou a simplicidade. E simplicidade não é fazer uma coisa simplória que todo mundo vai entender. Simplicidade quer dizer se livrar de ornamentos inúteis, deixar de lado tudo aquilo que pede explicação e que não acontece no plano concreto de quem ouve a música.

33 Gilles Deleuze (1925-1995), filósofo francês. *Cursou filosofia na universidade de Sorbonne. Sua obra traz profundas marcas da filosofia de Nietzsche, Spinoza e Bergson.*

34 Samuel Beckett (1906-1989), escritor, poeta e dramaturgo irlandês. *É considerado um dos principais autores do final do século XX com importante revolução no uso da linguagem escrita e falada.*

35 Fernando Pessoa (1888-1935), poeta português. *É considerado um dos maiores poetas de língua portuguesa.*

36 Adhemar de Campos Filho (1926-1997), instrumentista, regente e compositor mineiro. *Criou a Casa da Música Lira Ceciliana, em Prados, onde organizou festivais de música e dirigiu a Orquestra Lira Ceciliana. Pesquisou e compôs várias músicas contemporânea de vanguarda, muitas ainda inéditas.*

37 Willy Corrêa de Oliveira (1938), professor e compositor brasileiro nascido em Pernambuco. *Foi, juntamente com Gilberto Mendes, o grande responsável pela propagação das idéias musicais da Escola de Darmstadt (Boulez, Pousseur, Berio, Stockhausen) no Brasil.*

38 Gilberto Mendes (1922), compositor paulista, natural de Santos, é participante ativo da vanguarda musical brasileira, um dos fundadores do Grupo Música Nova e criador do Festival Música Nova, de grande impacto na cena musical contemporânea.

39 Olivier Toni (1926), compositor paulista. *Participou da fundação da Orquestra de Câmara de São Paulo, da Sinfônica Jovem Municipal, da Escola Municipal de Música e da criação do Depto de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA). Foi, ainda, um dos articuladores da Sinfônica da USP, em 1972, e da Orquestra de Câmara da USP, formada por músicos da ECA em 1995.*

40 Paul Klee (1879-1940), pintor alemão nascido na Suíça. *Foi influenciado por vários diferentes estilos, incluindo expressionismo, cubismo e surrealismo. Em suas obras experimentou a mistura de meios artísticos, usando aquarela e pintura a óleo ou tinta, cola e verniz*

Simplicidade tem a ver com usar elementos que estão à altura da mão, em se valer de coisas sem ter nenhum subterfúgio teórico, revolucionário, filosófico, semiótico ou seja lá o que for. Simplicidade aqui vem no sentido de bastar-se com o terreno em que se está: se alguém vai ouvir aquilo, ótimo. Se ninguém vai ouvir, pouco interessa. Mas é importante que quem quer que seja que ouça, consiga ouvir. Que aquilo que está ali sendo tocado seja o suficiente para que alguém escute e sinta que ali tem alguma coisa, que ali existe uma casa. Gosto bastante dessa imagem da casa: compor é fazer uma casa. E a casa simples é aquela em que a gente pode sentar em qualquer lugar, se deitar em qualquer canto, aquela casa sem protocolos. Existem músicas sem protocolo e músicas cheias de protocolo, para esnobes, esnobes da forma, da coisa antiga, das tecnologias, e assim vai. Então, lendo Paul Klee é que me dei conta dessa força do simples.

Já o maestro Adhemar, maestro da banda da pequena cidade mineira de Prados, me mostrou outro tipo de simplicidade, a simplicidade comunitária. Viver com os outros sem a necessidade de ser sempre regido por protocolos morais. Simplesmente convivendo com respeito necessário para não diminuir nada que esteja à sua volta. Se bem que, muitas vezes, não consigo me manter nesse mundo que ele imaginava. Me vejo neste nosso mundo em que as pessoas nos forçam a tomar atitudes que não tomaria, reação às formas medíocres de convívio (talvez a lista de nomes seja maior do que a de compositores que citei acima).

Depois tem o Toni. Toquei com o Toni muito tempo. Ele sempre ressaltou a importância de se ser um músico em todas as dimensões: compor, tocar e conhecer os fundamentos daquilo que se toca; me mostrou muita música, coisas que eu nunca tinha ouvido e até mesmo não gostava. Atualmente, cada vez que corrijo exercício de algum aluno de harmonia, um baixo cifrado, uma sonata, me lembro do Toni e imagino o que ele pensaria se visse aquilo que foi possível ser ensinado.

Por fim, o filósofo francês Gilles Deleuze. O pensamento de Deleuze mudou a minha forma de conceber muitas das coisas que eu pensava sobre o mundo, sobre existir. Escrevi muito a respeito e creio que muito do que falo vem atravessado da forma de pensar que ele inaugura no século XX. Pensar sem as bengalas da moral, sem as bengalas transcendentais dos modos de julgamento. É difícil, mas interessante.

## :: SOBRE A MÚSICA QUE FAÇO

Não tenho uma linha fixa que me caracterize como compositor acústico, eletroacústico, informático. Cada hora é uma coisa. Ora faço coisas eletrônicas, ora acústicas, ora realizo o trabalho de “poemas-em-música”<sup>41</sup>. Depende do momento, daquilo que aparece para fazer. Tem dias inclusive que ao invés de escrever música fico desenhando, pintando, afinal de contas, quando tinha meus quatorze anos, imaginava um dia ser pintor, nunca músico. Só não pedem um depoimento de minha atividade de pintor porque não atuo no meio da pintura, mas acreditem, minha pintura é tão desinteressante e fora do mundo quanto minha música.

Sou constantemente capturado por coisas e pessoas, e é dessa captura que nascem as músicas, desenhos ou pinturas. Minha atividade de criar depende de que eu seja capturado. No caso da música, capturado por um som, uma melodia, uma seqüência rítmica, um poema, uma forma, uma dança, uma voz, mas essa música deve bastar-se em si; ela deve ser ressonante, um pedaço ligado no outro por afinidade sonora ou melódica ou rítmica. Sempre por afinidades concretas, nada de estrutural, de formal, de abstrato.

21

Como disse antes, a simplicidade me atrai, e não há nada menos apto à simplicidade do que a propensão à explicação. Tem música que chega e de cara já fala que sabe mais do que o público; música que existe para exhibir: *Veja como este compositor é o máximo, ele usa computador, usa softwares franceses. Blabláblá.* E a simplicidade volta aqui naquilo que é o concreto, que está na partitura e no que se ouve da partitura.

## :: MATEMÁTICAS

Sou adepto de um monte de matemáticas para compor. Aprendi a cultivar isso com outro dos meus professores, com o inglês Brian Ferneyhough e talvez com o colega Fernando Iazzetta<sup>42</sup> ou até mesmo do contato com alunos em aulas de análise. São matemáticas que me ajudam a processar coisas que eu geralmente faço improvisando. Muitas de minhas músicas nascem quando improviso a partir daqueles motes que me perseguem.

A peça sempre passa por uma etapa de improvisação, de ser

<sup>41</sup> “Poemas-em-música” – trabalho que envolve a leitura de poemas e o tratamento da voz da leitora em tempo real. O trabalho é realizado com a poeta Annita Costa Malufe.

<sup>42</sup> Fernando Iazzetta (1960), percussionista e compositor paulista. É professor da Universidade de São Paulo e um dos principais pesquisadores e representantes da música e tecnologia no Brasil.

experimentada. Improviso primeiro e descubro a lógica depois, e é essa lógica que me ajuda a prosseguir, a dar continuidade e consistência concreta à peça.

Como disse, elas são como casas: têm cômodos, têm corredores, janelas, áreas mais ventiladas, outras escuras e úmidas, outras com paredes altas, outras estreitas e baixas, armários cheios de coisas, armários vazios. Nela a gente passeia, vai de um lado para o outro, e tudo é concreto. E tudo nasce de ir experimentando essa casa, improvisando, cantando, imaginando blocos sonoros. E as matemáticas servem muito para automatizar um gesto, uma improvisação. É um exercício interessante ouvir o que se está fazendo e logo imaginar aquilo numa maquininha que desenhe a música sem a necessidade de ficar escolhendo notas ao piano.

Uma vez, vi o Chiquinho de Moraes<sup>43</sup> escrevendo um arranjo num show da Simone em que eu estava substituindo alguém como segunda trompa. Ele escrevia aquele monte de acordes, uma matemática. Ele sabia exatamente que seqüência de acordes usar, não por solfejo, mas por conhecer a matemática da coisa, a seqüência das coisas. Dou um exemplo. Em uma de minhas peças, *Casa Tomada*, a coisa funciona assim: uma seqüência de notas cromaticamente próximas segue um pulso constante e é por vezes interrompida por uma figuração mais rápida que pode crescer na forma de um acorde ou na forma de apojeturas. Noutra peça, peguei um trecho de Vivaldi e vi uma seqüência de intervalos (meio tom, um tom, meio tom, um tom e por vezes uma terça menor). Imaginei então um acorde a x vozes em que cada uma desceria nessa ordem de intervalos, alternadamente: se uma voz desce um tom, a outra descera meio tom, e assim vai. Escrevi uma série de peças usando esse algoritmo.

O algoritmo transpor tom, semitom, descer naturalmente é justamente para fingir que você está numa escala. Aquela coisa de você estar indo para um lugar, faz a curva, e a pessoa acha que você vai, mas você vai para o outro lado. Justamente você vai retorcendo, você vai distorcendo, você vai transformando essa escala em outra. Na música do século XX, não se usam quase escalas. Alguns caras tentam usar escalas estranhas, com um quarto de tom, escalas esquisitas, que não acabam nunca. Tem de tudo. No caso, o que fica na memória, talvez para mim, é que um movimento,

43 Chiquinho de Moraes, maestro e arranjador. Seu nome está ligado aos mais importantes trabalhos e intérpretes brasileiros.

os pequenos movimentos de tom e meio tom – pa-rô ou pi-rá – ficam na cabeça de quem está ouvindo, todo mundo ouve porque está acostumado a ouvir o tempo todo. E não uma escala completa.

Uma vez, eu ouvi um dos primeiros quartetos de cordas do Giacinto Scelsi, compositor italiano que ressurgiu na década de 70. O Quarteto de Cordas dele era justamente só movimento de meio tom. E ficava só isso, as coisas descendo assim. Muito bonito. O segundo movimento era justamente rápido, tudo subindo, subia meio tom. Só que ele tinha uma série de notas, ele atacava. Ele não segue, como eu estou seguindo o tempo todo, uma regra um pouco mais restrita. A dele era um pouco menos restrita, em compensação a textura era sempre igual. Para mim, é assim, o algoritmo pode ser mais restrito, mas a textura não pode ser sempre igual, ela tem de ter uma coisa que a transforme rapidamente porque eu não tenho paciência.

Como eu sou ouvinte da minha música, como disse desde o começo, estou escrevendo para mim. Então, ela tem que satisfazer a minha paciência. Ou eu tenho paciência de escutá-la ou não. É um pouco por aí.

## :: SONORIDADES E CONCRETUDE

Sou também adepto de sons não muito corriqueiros nos instrumentos. Gosto muito de música africana, de música indígena, música de congos e moçambiques. Gosto nessa música da sua riqueza timbrística. Para obter uma riqueza semelhante, tenho de usar o que algumas pessoas chamam erroneamente de efeitos – não são efeitos, mas sim, uma outra forma de tocar os instrumentos que exige uma técnica especial. Algumas coisas saem dos automatismos dos instrumentistas e se constituem em verdadeiros desafios no mundo da música contemporânea. Em países em que essa música é parte de sua cultura, essa forma de tocar é chamada de *extended technique*. A busca timbrística é um pouco mais difícil quando escrevo para piano. São bastante conhecidos os resultados do piano preparado de John Cage<sup>44</sup>.

É possível também utilizar a eletrônica para o enriquecimento timbrístico. Fiz isso em algumas peças para piano e numa peça para clarinete solo; usei diversos aplicativos que elaborei num programa

44 John Cage (1912-1992), escritor norte-americano, compositor musical experimentalista sua música ficou conhecida pelo uso quase irrestrito do acaso como princípio composicional.



chamado MAX/MSP e que servem para transformar em tempo real um sinal sonoro qualquer. Fiz diversos desses aplicativos, e continuo fazendo.

Mas do que eu mais gosto, o resultado que mais me deixou contente, foram as tentativas de desfazer o som do piano. Passei a pesquisar alguns acordes estranhos que meio que deformam o som do piano e, por mais afinado que o piano esteja, fica parecendo sempre um pouco desafinado. O desafio é criar esses acordes e não ficar parecendo música atonal do começo do século XX. Não sei por quê, mas evito tais familiaridades.

Essa concretude para as peças diz respeito também a formas tradicionais de se tocar um instrumento: os arpejos no piano, os movimentos de arco trocando de cordas nos violoncelos, o uso de cordas presas nas rabecas, essas estruturas fazem parte de um solfejo instrumental que vem sempre quando se está escrevendo música, esse gestual instrumental; acho que a música está ligada a isso. A gente, de certo modo, ouve o movimentar-se do instrumentista, e isso ajuda a ligar as partes. Coisas que soam de modo distinto acabam muitas vezes se amalgamando só porque aquilo nasce dentro de um mesmo gesto. E se uma coisa nasce para viola é porque não é para orquestra. Para ela virar algo para orquestra, muita coisa tem de acontecer, não basta uma mera reorquestração. Ela tem de pedir outro som, outro equilíbrio no peso das sonoridades, outras velocidades, outros gestos, e assim vai. Acontece porque esse tipo de música não se resume na melodia, na estrutura rítmica ou no plano harmônico; nela, o timbre é importante, e as texturas são relevantes. Mas vira e mexe eu me traio e faço uma transcrição quase que desatenta.

Ainda sobre a relação com a improvisação e com os gestos que nascem dela, diria que minha estratégia é sempre ir repetindo e deformando até que esse movimento meio centrífugo e meio centrípeto me lance num outro gesto. Daí a música que faço ter uma certa continuidade, funcionar sempre passo a passo e não por grandes saltos. Gosto da idéia de deformação ao invés de desenvolvimento.

## **:: TEMPO**

Na verdade, compor é uma forma de inventar estratégias para resolver alguns problemas que aquelas sonoridades que me perseguem acabam colocando.

Tenho muito pouca paciência para ouvir música em concertos. Aquilo

de ouvir obras longas me irrita profundamente. Prefiro coisas mais rápidas. Há compositores, como Stravinsky, que fazem coisas longas, mas deixam a impressão de leveza, de que aquilo tudo durou não mais do que 3 ou 4 minutos. Me interessa esse tipo de solução em que a música é como se fosse tempo. A forma musical para mim é isso e não um aparato teórico que vai me garantir êxito. Acho ingênuo demais.

Pensar a forma musical é pensar como fazer com que o tempo passe sem ter passado ou não passe passando.

Pensando a partir de Stravinsky, de todo esse novo tempo que nasceu na música moderna nas décadas de 1910 e 1920, tempo de peças rápidas, curtas, é que acabo criando também trabalhos geralmente curtos ou encadeados por pequenos momentos. Uma peça longa é feita de diversas micropeças, mas micropeças que não se fecham. Daí uma coisa continuar na outra e parecer que é uma peça só. Me preocupo muito com o tempo. Não roubar o tempo dos outros e também querer que aquela pessoa que veio ao concerto fique ali sentada e capturada por um tempo que no final ela não vai saber mais quanto foi.

## **:: AFETOS**

Eu devia ter uns dezesseis anos quando ouvi pela primeira vez alguma música do Willy Corrêa de Oliveira. Acho que era Willy mesmo, não tenho certeza. Foi num festival Música Nova talvez, em 1976. O que me impressionou foi o uso de um fragmento de música tonal sobreposto a uma textura serial (não sei se pontilhista ou textural). O fato é que o afeto da música tonal (no caso, creio que era Mozart) ampliou-se com aquele distanciamento do fundo sobre o qual estava colado. Isso me impressionou de tal maneira que na primeira peça que escrevi em 1977, sem me lembrar diretamente do fato, usei uma citação de Mozart. Depois, todos diziam que parecia Willy, e eu não conseguia associar uma coisa a outra. Hoje, associo, e, é claro, associo também a Berio, a Zimmermann<sup>45</sup>, a uma pá de gente, mas o que me marcou foi a questão de poder trabalhar com afetos em uma música não tonal.

---

45 Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), compositor alemão. Participante ativo da vanguarda de Darmstadt, sua obra *O Soldado* é conhecida por sobrepor trechos diversos de músicas do passado, criando uma nova idéia de tempo na música.

Anos depois, em 1985, fiquei impressionado com um texto do compositor B. Ferneyhough e uma entrevista com York Höller<sup>46</sup>. A música deles trazia, ao menos nos textos que escreviam, de novo a questão do afeto. No caso de Ferneyhough, era o afeto do nervoso, do aflito, do angustiado, trazido pelo modo com que pedia para que os instrumentistas se voltassem à sua música, virtuosismo que deixava o instrumentista sempre sob certa tensão.

Minhas músicas, desde 1978, sempre traziam duas coisas: tenso ou *lontano*, ora um ora outro. Dois afetos bastante importantes para o que eu escrevia: de um lado, aquilo que Ferneyhough chamou de tatilidade do tempo (como se o tempo fosse palpável e perceptível pelo tato); de outro, o som do deserto, os longos pedais e o som ao longe (com referências as mais diversas: de Jimi Hendrix ao cinema de Werner Herzog<sup>47</sup>). Essa é minha amarra com o passado, com aquilo que me atrai no passado, a capacidade de uma certa música mover as paixões da alma sem o dirigismo pretendido por alguns estudiosos semióticos (geralmente primários e tacanhos).

26 Hoje, diria que tenho um pacote maior de elementos afetivos: os gritos, os sussurros, as cavernas (sons ressonantes de tam-tam, grandes acordes), os sinos, os cortes abruptos, a figuração rítmica, os cantos de pássaros e o movimento melódico descendente somando-se aos velhos tenso e *lontano*. Diria também que esses afetos estão diretamente ligados à mobilidade dos objetos sonoros que escolho. Ou seja, cada objeto tem uma espécie de índice de atividade. Uns mais texturizados, mais táteis, outros mais lisos. Uns direcionais, outros mais estáticos, mas todos com um certo potencial de movimento. Daí que às vezes o resultado são músicas muito agitadas. O interessante disso para compor é que vira e mexe é preciso interromper a agitação; além do mais, a música não fica parada, está sempre em movimento. A questão da mobilidade tem a ver com o tempo e também com a concretude do material que uso para compor, cruzando um pouco os itens que escrevi acima.

46 York Höller (1944), compositor alemão. Explora a fusão dos sons vivos e eletrônicos, sua música combina técnicas modernistas com referências a Romantismo, foi convidado por Boulez para compor no IRCAM e por Stockhausen para WDR em Colônia, onde é diretor do estúdio eletrônico.

47 Werner Herzog (1942), escritor e cineasta alemão. É um dos maiores representantes do novo cinema alemão, movimento que surgiu nos anos 70. Embora seja mais conhecido por seus filmes de ficção, ele é tido como um excelente documentarista e, ao longo de sua carreira, dividiu-se entre os dois gêneros.

## **:: PERCURSO PESSOAL**

Nesses depoimentos, sempre se fala um pouco do percurso. O meu é comum a muitos da minha geração. Comecei a estudar música com oito anos, num curso de piano no interior de São Paulo, em São José dos Campos. Desse percurso todo, pouca coisa é importante para a música que venho escrevendo.

Citaria dois momentos: primeiro, minha passagem pelo Partido dos Trabalhadores na sua fundação, em 1980, época em que, para um grupo de colegas, não adiantava mais ficar atuando intelectualmente; era hora de arregaçar as mangas e partir para um engajamento mais concreto. Essa necessidade do “mais concreto” sempre foi muito importante para mim. Na época, atuei bastante como professor sempre trabalhando com crianças ou diretamente em questões de ordem política em pequenas comunidades em Taboão da Serra, Prados, Pouso Alegre, Diadema, Jardim Miriam, Favela Nicodemus e Favela JK, chegando mesmo a parar de compor e apenas trabalhar como instrumentista.

Foi a época em que me livreí de meus ídolos compositores. Aqueles nomes todos não ajudavam muito a entender o mundo em que eu vivia. Construí outros ídolos; talvez o povo e a simplicidade do povo brasileiro, a impressão toda de uma simplicidade e de um excesso de cultura derrotados pelos padrões neoliberais tenham ficado marcados e estejam na música que escrevo hoje e no que conduz meu pensamento.

Fez um pouco parte dessa ação concreta o fato de ter casado e ter tido três filhas. Mas as filhas trouxeram uma outra linha de força por razões diversas e adversas; me afastei do mundo, da política, da vida coletiva, de tudo, porque estava quase sem emprego. Foi então que voltei para a universidade, onde fui novamente capturado pela composição. Não como professor, mas como aluno-bolsista. A universidade é talvez um dos únicos lugares em que é possível, para quem não tem grandes heranças financeiras, ser compositor dessa música que renuncia ao mercado, que questiona o entretenimento capitalista, que procura um canto um pouco mais escondido do mundo. É claro que existem os chatos relatórios e formulários, mas é coisa rápida de se aprender. É preencher uma coisa aqui outra ali, acertar no mais das vezes, errar de vez em quando. Não se precisa ser professor logo de cara, o caminho pode ser trilhado pelas modalidades de bolsas de estudos. Tive bolsa de todo tipo: iniciação

científica, aperfeiçoamento (modalidade que nem existe mais), mestrado, doutorado, pesquisador em centro emergente, e agora sou bolsista do CNPq, afora uma série de projetos que sempre tiveram por objetivo abrir espaço para que eu continuasse a compor. Fui também bolsista da Vitae, o que possibilitou acompanhar o crescimento das filhas e ainda estudar e escrever música.

Hoje, passados dez anos dentro da universidade, as coisas estão diferentes, e tenho de assumir compromissos que me afastam um pouco da composição. Na universidade, divido meu tempo em dar aulas, coordenar e orientar projetos. Um colega outro dia observou que tudo isso é como a parede dura, necessária para que o terreno móvel e instável da música se faça presente como uma força que nos atire para fora do excesso de civilização.

Revedo o que disse até agora, parece que a vontade nunca é minha, que sou capturado e que defendo isso, arrastado pelas filhas, capturado por melodias, atraído pelas necessidades políticas do país. Não é bem assim, o sentido dessa captura não é passivo. O que sinto é que minha vontade não está totalmente sob meu controle e que tenho de criar estratégias para enfrentá-la. É claro que a visão que tenho de meu trabalho e de mim mesmo de certa forma está ligada a meu envolvimento crescente com o campo da filosofia, sobretudo a filosofia de Spinoza<sup>48</sup>, Nietzsche<sup>49</sup>, Bergson<sup>50</sup>, Deleuze, Foucault<sup>51</sup>, os escritos de Fernando Pessoa e Cortazar<sup>52</sup>. Essas leituras me trouxeram uma visão um pouco outra do que vem a ser compor, do que vem a ser ter ou não ter técnica de composição, e muitas vezes evito debates justamente por notar que eu não conseguiria me fazer entender em pouco tempo. Então, escrevo.

48 *Benedictus Spinoza (1632-1677), filósofo holandês, também conhecido por Bento de Espinosa, foi um dos grandes racionalistas da filosofia moderna. Considerado o fundador do criticismo bíblico moderno.*

49 *Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), filósofo alemão. Crítico da cultura ocidental e suas religiões e, conseqüentemente, da moral judaico-cristã.*

50 *Henri Bergson (1859-1941), filósofo e escritor francês. Influente na primeira metade do século XX. Em 1927 obteve o Prêmio Nobel de Literatura*

51 *Michel Foucault (1926-1984), filósofo francês. Suas obras situam-se dentro de uma filosofia do conhecimento. Suas teorias sobre o saber, o poder e o sujeito romperam com as concepções modernas destes termos.*

52 *Julio Florencio Cortázar (1914-1984), escritor argentino nascido em Bruxelas. Um dos maiores do século XX, considerado um mestre do conto e criador de importantes novelas que inauguraram uma nova forma de fazer literatura na América Latina, rompendo os moldes clássicos.*

Escrevi dois livros. O primeiro, algumas pessoas leram, mas nem todas notaram o que eu queria dizer ali. Do segundo, não espero mais do que o mesmo resultado. Algumas pessoas vão lê-lo e entrar no mundo que propus, outras vão ler e tomar aquilo por norma moral. Daí, vão me xingar ou elogiar ou citar incorretamente.

Para que não pareça um lamento este depoimento, diria que sou atravessado por uma grande preguiça e que nela escondo um fiozinho que diz: se você se mexesse mais no marketing pessoal, talvez conseguisse que sua música fosse mais tocada, que seus trabalhos fossem mais lidos, ou seja, você receberia mais estímulo para continuar trabalhando. A preguiça tem o poder de iludir, e por isso permaneço com ela, embora trabalhando mais do que o dia permite para me livrar dessas pequenas idéias que ficam me perseguindo e que ora se chamam músicas, ora textos, livros ou depoimentos como este. Por fim, sempre faltam algumas palavras. Se alguém chafurdar nos meus rascunhos, vai encontrar uma anotação ou outra, coisas de cunho pessoal, coisas mais técnicas, anotações casuais. São anotações importantes para uma análise da partitura, mas elas não dizem nada de como se deve ouvir uma música porque acredito que a música deva se bastar no palco, no CD ou ao instrumento.

29

Não é necessário um professor para se ouvir o que componho. É preciso, sim, paciência, sutileza de escuta, e isso só se faz com repertório, com o hábito de detalhar as coisas, de se dar conta das nuances do mundo. Ao mesmo tempo em que escrevo música, posso estar desenhando, e essas coisas se relacionam estranhamente.

Minha música é cheia de referências, mas essas referências são apenas curiosidades. Conhecer as referências não ajuda em nada a ouvir a música, simplesmente porque não escrevo música para dar aulas, mas para ser ouvida. Não tem nada para ser compreendido, aprendido, analisado auditivamente. Essa música, tento eu que seja um fluxo, uma onda de um certo afeto: triste, alegre, tenso, rápido, movido, denso, escuro, claro, amargo, doce, doloso, frio. Acontece que pessoas unidimensionais não conseguirão viver tais afetos. Quem vive um afeto só, quem vive a ausência de detalhes não poderá ouvir uma coisa que pede tanto, mas se conseguir, acredito eu, será capturada e quererá ouvir de novo.

## :: ANÁLISE QUE “FAÇA ESCUTA”

No Livro das Sonoridades proponho a idéia de uma análise que “faça escuta”. Tem um monte de idéias nesse livro. Na verdade, eu até escrevi as idéias em aforismo, e elas nem se ligam tanto assim, essa coisa da análise que “faça escuta”. Vamos pensar a questão da análise: uma espécie de energia que está no som e que vai ser transformada em outra espécie de energia. Existem diversas formas de análise. Quando escrevi o meu mestrado, imaginei a análise como o que chamei de *contraponto analítico*: o cara está dançando uma música, é uma espécie de análise, ele está fazendo uma análise com o corpo dele, ele está analisando a melodia. É claro, ele está pegando as coisas como ritmo. Como é que eu posso me apropriar daquilo que estou ouvindo? Quando você vai analisar no papel, a análise escrita também é uma forma de apropriação. Do mesmo jeito que a gente tem o corpo que é com o que a gente se mexe, a gente tem as técnicas de análise que é com o que a gente se mexe também. Cada técnica de análise tem sua época. Uma música da Bach, por exemplo, analisada com instrumento atual, pode dizer que Bach é medíocre. Já para uma música atual analisada com instrumento analítico da época de Bach, quando não existia ainda análise, não existia sequer o conceito “forma musical”, também pode se dizer que esse conceito não é adequado.

O primeiro passo é aquele da estratégia da ferramenta correta para a coisa correta. O segundo passo é a ferramenta incorreta para aquilo a que a ferramenta não se adapta porque você tem certeza de que aquela ferramenta vai lhe mostrar um negócio que as outras ferramentas não vão. Só que essa análise sempre faz um outro tipo de escuta. O algoritmo é um outro tipo de escuta, não tem som em escuta. Escuta não é necessariamente um negócio que vem pelo ouvido, é um negócio que fala de música.

Uma coisa importante nessa visão de análise é o seguinte: você só senta para analisar aquilo que realmente lhe interessa muito e que chamou sua atenção: deixe-me usar todos os instrumentos analíticos que eu tenho, desde instrumentos de música tonal que a gente aprendeu, desde instrumento de contraponto até a questão das texturas, etc.

É criticável, por exemplo, na posição de professor universitário: um colega meu, que trabalha na mesma universidade, recebe o mesmo salário, e a análise dele é feita com bisturi em cima de um ser humano vivo. Se

ele errar, aquele ser morre. Uma família inteira chora, tem funeral. Ora, no mínimo eu tenho de ter a mesma responsabilidade que ele. Assim como ele conhece a última ferramenta para abrir o paciente e tirar lá de dentro um tumor ou consertar algo qualquer, ele está desenvolvendo ferramentas. Como compositor e como analista, eu tenho que conhecer as últimas ferramentas para trabalhar. É uma questão de responsabilidade. Eu até arrisco dizer que uma grande maioria de professores da área de artes no Brasil ou até da área de humanas às vezes é irresponsável. Não conhece a última ferramenta ou não conhece as ferramentas ou se opõe a alguma ferramenta, o que é uma besteira.

Eu me lembro de um caso engraçado em Londrina. Uma senhora teve uma ruptura no coração no meio de uma operação. Qual a saída? O médico estava pesquisando um sistema de colar tecido com um tipo de Super Bonder. Ele catou a sua Super Bonder, usou o método que estava estudando com rato e colou o coração. Ou ele fazia ou a mulher morria. Se ele não tivesse essa pesquisa de ponta, ele tentaria costurar e não daria certo. Ele iria dar óbito: “não deu, estourou o coração”. Ele colou, a mulher está viva e superfeliz. Se esse professor tem que ter responsabilidade, eu, como professor universitário de composição, tenho de ter também. Mesmo que eu opte por fazer maracatu, eu tenho que saber analisar Brian Ferneyhough, eu tenho que saber analisar Stockhausen. Não dá. Eu posso fazer o que eu quero, mas como professor universitário, eu tenho que ter uma certa responsabilidade. No caso do “fazer escuta”, é claro, quanto mais técnica você tiver, mais sutileza você vai ouvir. O tempo todo eu falei aqui da sutileza, acho que tem um pouco a ver com isso.

## :: CAPTAR FORÇAS

O que me atrai muito em música é o movimento, a mobilidade. Cada objeto que eu vou usar em música tem uma certa mobilidade. Ou ele vai para cima ou ele vai para baixo. Ou ele tem algo que vai aumentando de número ou algo que vai diminuindo de número, isso que o Florivaldo Menezes<sup>53</sup> trata no seu artigo sobre macro e microdirecionalidades em Webern<sup>54</sup>, aquela coisa muito do Willy Corrêa de Oliveira, a direcionalidade.

<sup>53</sup> Flo Menezes (1962), compositor paulista. Professor de composição na Universidade Estadual Paulista, diretor do Studio PANaroma de Música Eletroacústica da Unesp e professor visitante da Universidade de Colônia, Alemanha. É um dos principais representantes da música eletroacústica brasileira.

<sup>54</sup> Anton Webern (1883-1945), compositor austríaco pertencente à chamada Segunda Escola de



O Willy falava o dia inteiro, a gente ficava mareado de direcionalidade, acabava ficando. Tem sempre essa coisa de o objeto se movimentar, ir de um ponto a outro, ele vai de um lugar a outro. É isso que eu vou de certa maneira fazer. É uma idéia bem antiga, e eu vou mantê-la.

Existe também a questão: *A música diz alguma coisa ou representa algum treco?* Sou totalmente avesso a isso; no máximo, serve para alguém escrever um *paper* e publicar. Você ouve, mas não rola aquilo. Rolam sempre uns afetos muito básicos. O Deleuze tem uma proposta: A arte não significa nada!? Não representa nada? Ela não quer dizer alguma coisa? Ela é muito mais interessante do que isso, ela quer fazer aparecer uma coisa que não aparecia antes. Que coisa é essa? Por exemplo, o Messiaen quer fazer aparecer o tempo. Ninguém vê o tempo, a gente não pega o tempo com a mão. Tem até um filósofo, professor Luis Orlandi<sup>55</sup>, com seus 60 anos, que diz: *Tempo! Quem é o tempo, esse senhor que não me conhece?* A gente dizia: - *Oh, Orlandi, o senhor está jovial!- Como jovial? Que história é essa? Quem é o tempo, esse senhor que não me conhece, ele não sabe nada de mim. Eu sou extremamente jovem, ele é que não sabe contar. Eu, mesmo eu contando, ainda não se passou nada, ele respondia.*

O tempo é esse negócio que não tem como pegar, e o Messiaen vai tentar fazer o tempo aparecer na música. Quer dizer, uma força que é o tempo, essa força que faz a gente envelhecer, estragar, crescer. Ele vai fazer aparecer num lugar que não tem nada a ver com isso, que é a música. O escultor vai lá, esculpe o pedregulho, e a gente olha e vê o corpo de Cristo flutuando no colo de Nossa Senhora, com o vestido dela ali, parecendo que vai balançar com o vento. E aquilo é de pedra. O cara fez aparecer a leveza, o vento, tudo num pedaço de pedra. Então, as forças são essas: a força da gravidade, do tempo, força de crescimento, força de germinação.

O Almeida Prado<sup>56</sup> faz aparecer num piano as constelações que estão

*Viena, liderada por Arnold Schoenberg. Aderindo ao sistema dodecafônica desenvolvida por Schoenberg trouxe à música do século XX aquela que seria sua textura característica: o pontilhismo.*

<sup>55</sup> Luis Orlandi, filósofo, pesquisador, professor da UNICAMP e da PUC-SP cuja obra é marcada pela filosofia da diferença de Gilles Deleuze, da qual é um dos maiores especialistas e tradutores em língua portuguesa.

<sup>56</sup> José Antonio de Almeida Prado (1943), pianista, professor e compositor paulista. Possui um catálogo com aproximadamente 250 obras. Seu estilo é múltiplo, vindo do nacionalismo de Villa-Lobos e Guarnieri, passando por fase pós-serial atonal, o transtonalismo de Cartas Celestes, o misticismo da Missa de São Nicolau e ao pós-moderno dos Poesilúdios e Prelúdios para piano. Vem seguindo a linha tonal livre.

desenhadas na carta celeste. Ele não é astrônomo. Ele vai fazer aquele negócio virar uma outra coisa. Villa-Lobos vai fazer aparecer um trem que não é um trem qualquer, é um trem do caipira numa música. Tem uma espécie de trem esquisito ali em baixo, parece mais uma batucada com piano, uma longa “melodia” que desce o tempo todo. É uma melodia que ele colocou ali por acaso porque sem a melodia a música já ficaria em pé sozinha. Realçar um trem ou fazer Debussy, fazer aparecer um mar ou Vivaldi. Até no livro eu dou esse exemplo, a força da gravidade, força do vento, força de crescimento, força de germinação. Esse tipo de força.

## **:: PRECONCEITO CONTRA MÚSICA CONTEMPORÂNEA**

Na universidade onde trabalho não existe preconceito, é exatamente o oposto. Uma aluna de composição não quis entregar o trabalho e no último dia ela chorava porque o trabalho dela era de cunho mais tradicional, e alguns alunos vigiavam o que ela estava fazendo. Digo como formador de profissionais, como formador de pessoas. Existe uma história de defesa de territórios, de defesa de lugares. É a primeira coisa, a necessidade de defender o lugar em que você está, do mesmo jeito que passarinho muda de pena na hora de demarcar território e acasalar, gato solta pêlo, cheiro, etc. Professor também solta farpa, e essa defesa acontece por muitas razões. Às vezes, o próprio professor tem um problema de formação, e isso é normal. Ele vai se defender a partir de qualquer pequena ameaça. A outra coisa é que ele não tinha outro instrumento para dizer uma coisa óbvia que era o seguinte: *Olha, isso que você está fazendo requer um outro mecanismo de leitura e análise. E eu não tenho esse mecanismo.* Onde é que aparecem os preconceitos? O que é preconceito? O preconceito é algo que você coloca, a priori, antes do que está chegando e, contra o que, mais ou menos, você não quer reagir. Você defende o seu lugar: *Aqui ninguém vai entrar porque se entrar pode ser que eu me desmantele.* Digo isso defendendo um pouco o lugar dos professores. Agora, falando de uma maneira um pouco mais geral, eu diria que a gente tem histórias de preconceitos, de territórios no Brasil: Os nacionalistas versus os vanguardistas ou experimentalistas. Na década de 40, Koellreutter<sup>57</sup> versus Camargo Guarnieri. Os nacionalistas versus os românticos, clássicos

57 *Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), compositor alemão radicado em São Paulo. Mudou-se para o Brasil em 1937 e tornou-se um dos nomes mais influentes na vida musical no País. Foi adepto da música dodecafônica. Fundou em 1939 o grupo Música Viva.*

e conservadores. O próprio Camargo Guarnieri e Villa-Lobos contra os professores deles. Os românticos reagindo contra a música que existia no Brasil quando alguns deles chegaram.

A gente tem histórias interessantes no Brasil. Um compositor como o padre José Maurício Nunes Garcia<sup>58</sup>, o compositor mais atuante na corte, de repente vê chegar um sujeito que tinha uma música enfadonha, o Sigismund Neukomm, o músico da corte. Logo de cara, já tem o primeiro embate: o cara que vem da Europa com a música recente e o compositor que está aqui com a música que ele vinha trazendo desde o final do século XVIII, que ele aprendeu com seus professores. Outro embate: Chiquinha Gonzaga<sup>59</sup>, Calado<sup>60</sup> e companhia limitada, também no Rio de Janeiro, tentando defender uma espécie de música que a gente pode chamar hoje em dia de “origem da música instrumental brasileira”, música instrumental de cunho popular.

O Paulo Castagna<sup>61</sup> fez uma pesquisa bem interessante sobre as proibições de música, de prática musical popular na passagem do século XVIII para o XIX. Há textos absurdos: *É proibido juntamento de mais de quatro pessoas para cantar nas ruas porque incomodam... É proibido o maxixe...* Proibido mesmo, a polícia entrava, batia e prendia todo mundo porque estavam dançando maxixe. Do mesmo jeito que teve isso, as coisas vão mudando. Depende de quem está no poder e de quem não está no poder num determinado momento. A música experimental é que passou a ser a música do mal: É proibido música experimental. A música instrumental que tinha nascido lá com a Chiquinha Gonzaga é que era música do bem. Passa depois a ter todo o apoio de Getúlio Vargas. Num dado momento, a música experimental passa a ser também policialesca: *Não pode popular, não pode isso aqui.* Você está fazendo que nem Beethoven! Isso não pode. São pequenos mecanismos, digamos, extremamente mesquinhos de controle.

58 Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), compositor carioca. Em 1808 com a chegada da família real, O Príncipe-Regente D. João VI, grande admirador de música, o nomeia mestre da Capela Real. É considerado um dos maiores compositores das Américas de seu tempo.

59 Chiquinha Gonzaga (1847-1935), compositora carioca. Pioneira maestrina brasileira, na arte do Choro; autora de um dos maiores clássicos do carnaval: a marcha *Ô Abre Alas*. Compôs músicas para 77 peças teatrais, é responsável por cerca de 2.000 composições

60 Joaquim Antônio da Silva Calado (1848-1880), músico e compositor carioca. Os historiadores o consideram como um dos criadores do choro ou como o pai dos chorões.

61 Paulo Castagna, musicólogo, pesquisador da música brasileira e professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.

O professor tem de estar atualizado. A última ferramenta é que vai dar a ele a música mais experimental. Óbvio. Mas ele tem que estar também antenado em outras coisas. Uma vez, eu e o Rodolfo Caesar demos um seminário de música eletroacústica para DJs no circo do Realengo. Cada um com o seu laptop, um monte de crianças de escolas da periferia do Rio de Janeiro querendo dançar. A gente tocava Pierre Schaffer<sup>62</sup>, e elas ficavam dançando *street dance* no chão. Dançavam, e a gente tocava Pierre Schaffer, improvisando, colocando uns *beats* de bateria que não tinha em Schaffer, fazendo o papel de Xuxa contemporâneo. São tentativas. A posição de preconceito é extremamente mesquinha, esconde por trás algumas faltas de conhecimento, falta de abertura, medo. Num país de desemprego, medo é a primeira coisa.

Para o professor de composição é muito complicado. Como é que você avalia o trabalho composicional de alguém? Não existe avaliação de um trabalho composicional pronto, finalizado. Você só pode acompanhar um trabalho que está em processo. A primeira coisa que você deve entender: “qual é o problema que enche a paciência do aluno que está escrevendo música”. Este aluno tem um problema que o persegue. Ele está escrevendo, resolvendo o problema, e eu tenho que ter aptidão suficiente para bater o olho e dizer que ele está com problema, suponhamos, de tempo: se ele largar isto aqui, ficará melhor; isto aqui está sem movimento, etc. O professor pode fazer se estiver acompanhando um processo. Do contrário, não tem como.

Eu entendo bem a questão do preconceito no Brasil, sobretudo no popular erudito. Exagerando, o Hermeto Pascoal<sup>63</sup> e o Arrigo Barnabé<sup>64</sup> têm tanto público quanto eu. A única diferença é que a publicidade para a música deles é mais forte e vai mais gente. Para o lançamento do livro, eu tinha 90 pessoas e só mandei *e-mails*. Se tivesse feito publicidade, talvez tivesse mais. O concerto que a gente fez no SESI tinha por volta de 100 pessoas, também só por *e-mails*. Quem tem público não é a música popular nem a música erudita, é o entretenimento, aquilo que vai divertir. Eu acho genial isso, eu não sou contra ir a um show, tomar cerveja, conversar com os amigos. A gente precisa disso de vez em quando para

62 Pierre Schaeffer (1910-1995), compositor, radialista e músico francês, criou a música concreta através de experimentos com sons pré-gravados e transformados em estúdio.

63 Hermeto Pascoal (1936), multiinstrumentista e compositor alagoano. Considerado por boa parte dos músicos como um dos maiores gênios em atividade na música mundial.

64 Arrigo Barnabé (1951), instrumentista e compositor paranaense. Com trabalho singular na música brasileira, tem composições de características que vão do dodecafonismo a atonalidade.

poder voltar a trabalhar no dia seguinte.

O entretenimento tem essa característica. E a gente nem pode julgar se é pela música. Não sei se é pelas músicas que as pessoas vão a um show. Acho que os rapazes vão pelas meninas, e as meninas vão pelos rapazes. A única diferença é que a música que os caras estão tocando ali na frente nos faz pular. E nos fazendo pular, chegamos mais perto uns dos outros.

Já a música erudita, não. Eu vou ficar sentado, vou ficar prestando atenção. Ou mesmo o jazz, música instrumental popular, que a gente chama de popular. A música instrumental popular brasileira, por exemplo, é muito mais, ela é o projeto nacionalista do final do século XIX. Vem vindo, é tomado pelo Mário de Andrade, depois tem uma vertente mais fascista com Getúlio Vargas, uma vertente comunista com a Internacional de Praga. Hermeto, Egberto Gismonti<sup>65</sup> e Grupo Pau Brasil estão resolvendo o problema daquilo que seria a música instrumental brasileira com base na melodia nacional e nos ritmos brasileiros, o projeto de identidade nacional do Mário de Andrade. Aí entra outro problema da música popular: isso é nacional, isso não é nacional? Essas divisões as pessoas precisam rever rapidamente. A música instrumental brasileira é um projeto nacionalista, uma linha que vem de Alberto Nepomuceno<sup>66</sup>, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez<sup>67</sup>, Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe, Cláudio Santoro<sup>68</sup>, aí já com um projeto comunista, não só um projeto nacional, mas tinha um comunismo por trás. As pessoas que vão ver concertos de música contemporânea no Festival Música Nova são as mesmas pessoas que vão ver show de jazz ou que vão ver música instrumental.

Tem uma coisa que está fora disso, e a gente não devia mais confundir, que é a canção. A canção popular brasileira é uma outra coisa, com bons

65 Egberto Gismonti (1947), multiinstrumentista, arranjador e compositor brasileiro. Funde a música erudita e a música popular, com influências do folclore nordestino e do centro-oeste brasileiro, a música indígena e a música indiana.

66 Alberto Nepomuceno (1864-1920), compositor cearense. Ocupou lugar de destaque tanto por uma produção romântica considerada de ótima qualidade quanto por sua criação de cunho nacionalista. Pioneiro ao compor e cantar em português, criou o lema “não tem pátria um povo que não canta em sua língua”.

67 Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), compositor carioca. Utilizou temas ameríndios autênticos retirados dos fonogramas gravados por Roquete Pinto no Mato Grosso, obteve ótima repercussão nos meios musicais. Foi bom poeta e escreveu textos para muitas de suas obras para voz solista ou para coro.

68 Cláudio Santoro (1919-1989), compositor amazonense. Iniciou-se como compositor em 1938 e dois anos mais tarde escreveu sua primeira sinfonia. Foi um dos fundadores do Grupo Música Viva criado por Koellreutter com quem teve aulas de Composição e Análise Musical.

trabalhos do Luiz Tatit<sup>69</sup>. Um dos aspectos muito importantes na canção brasileira é o texto. Tem o poema e o poeta. Chico Buarque é poeta, Caetano é poeta, Gilberto Gil é poeta. Por mais estranho que pareça, Djavan também é poeta. São poetas e estão fazendo canção. Fernando Brant é poeta trabalhando junto com Milton Nascimento, e o que eles estão fazendo é canção, uma música cuja forma de apropriação não se faz dançando nem de olhos fechados viajando num lugar que não existe. A forma de apropriação da canção é cantar junto. Para cantar junto eu tenho que ter os meus instrumentos.

Depois de um vale profundo pelo qual o país passou, a gente pode dizer que algumas gerações foram sacrificadas. Digamos que algumas gerações foram perdidas. Eu tenho certeza de que os alunos desta geração têm uma formação muito mais detalhada do que a minha. Eu comparo as coisas que escrevo sobre música e as coisas, às vezes, do meu aluno Paulo Von Zuben<sup>70</sup>. Ao ler o texto dele, eu pergunto de onde o cara tirou aquilo. Por exemplo, eu exijo que meus alunos escrevam primeiros movimentos de sonatas no curso de harmonia. Você tem que resolver aquela matemática ali. O curso se chama *harmonia do classicismo*. *Harmonia do Classicismo* é sonata, e você tem que resolver aquilo. É o trabalho, eles escrevem e me apresentam. A sorte é que nenhum deles pediu para eu mostrar a sonata que fiz quando estava na faculdade porque era “auê”. Todo mundo era aprovado. Não tinha aula de harmonia, o professor de harmonia falava de idéias, o outro falava de idéias, o outro também falava de idéias. A gente não aprendia nada. Tecnicamente, foi uma geração quase perdida.

Da geração imediatamente anterior à minha, são raras as pessoas que se salvaram. As que ficaram no Brasil não conseguiram se formar. Só se formou quem foi estudar na Europa ou nos Estados Unidos. É terrível. Alguns deles são atualmente professores universitários. Um aluno tem aula comigo e tem aula com outro sujeito e tem aula com outro sujeito e tem aula com outro. Se eu for capenga no que eu estou ensinando, tem outro professor que não é, que sabe exatamente o que está ensinando.

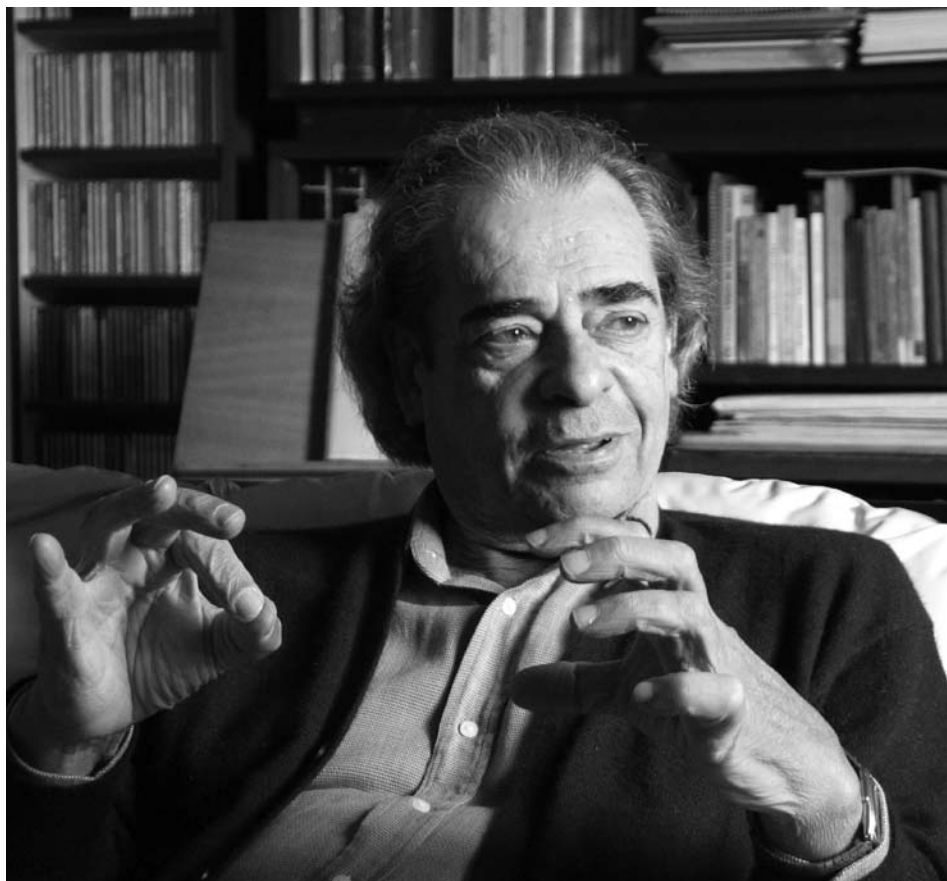
69 Luiz Tatit (1951), cantor e compositor paulistano. É também professor do Departamento de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Iniciou-se musicalmente com o Grupo Rumo em 1974 e obteve destaque na época da Vanguarda Paulista com um novo modo de cantar, o chamado “canto falado”.

70 Paulo Von Zuben (1969), professor e compositor. Atuou como compositor no PANaroma Studio, orientado pelo Prof. Dr. Flo Menezes. Teve obras executadas em festivais no Brasil e no exterior, como em Colônia, Alemanha e em Havana, Cuba.

Então, quando o aluno entra na minha sala, já aprendeu na outra sala. Se na minha aula eu começo a dizer: *Vamos lá para o deixa disso; música é o que vocês fizerem; façam o que vocês quiserem que é legal; vamos discutir aqui a questão das abelhas, o aluno vai virar e dizer: Professor, esta aula não é de harmonia? Não estava escrito que o senhor tinha que ensinar harmonia do barroco? Eu quero saber escrever, eu quero escrever como Bach. Ensina agora.* Então, você tem que ter essa técnica.

Outra questão é que nós vivemos um período gigantesco de retração cultural nos anos 70 e 80. Claro, foi um momento em que cresceu muita coisa, música popular, etc, mas no campo da música a gente não podia estudar fora, a gente não tinha como comprar partitura, não tinha isso de entrar na Internet, pagar oito dólares e receber em casa as partituras da música que você queria. Era preciso ir para o exterior e trazer na mala. Um colega meu ia ao exterior e trazia discos escondidos no meio das roupas porque não podiam entrar no Brasil. Hoje em dia, você baixa as músicas no *eMule*, no *LimeWire*, você pega na Internet em MP3. Tem um *site* da UFRJ, *sussurro.musica.ufrj*, no qual diversos compositores, e eu estou lá no meio, disponibilizaram partituras e gravações MP3 das músicas. Está tudo lá. É só entrar e baixar.

Paro por aqui com a esperança de que algumas coisas que eu tenha dito possam ressoar em outras histórias particulares. Afinal de contas, precisamos dessas ressonâncias para ter certeza de não estarmos loucos e falando sozinhos de um mundo totalmente inventado.



*Mário Ficarelli sendo entrevistado por pesquisadores da Divisão de Artes Cênicas e Música e Discoteca Oneyda Alvarenga na residência do compositor em 01/07/2005. Fotografia: Sônia Parma.*



## :: MARIO FICARELLI

Mário Ficarelli é professor e compositor, nasceu em 4 de julho de 1935. Iniciou seus estudos de música com dezessete anos; estudou piano com Maria de Freitas Moraes e Alice Philips. De 1968 a 1970, aperfeiçoou seus estudos de composição com Olivier Toni. Conquistou a Bolsa Vitae em 1991 para escrever a *Sinfonia n° 3*, obra composta em 1992-93, em Zurique, Suíça. Em 1997, ganhou novamente o concurso Bolsa Vitae de artes para a composição de três quintetos: *Quinteto para Oboé e Quarteto de Cordas* (1997); *Quinteto para Trompa e Quarteto de Cordas* (1998), e *Quinteto para Dois Violinos, Duas Violas e Violoncelo* (1998). Defendeu tese de doutorado *Sete sinfonias de Jean Sibelius (um estudo sobre as formas e a fraseologia)*; pela ECA/USP, São Paulo, 1995. No mesmo ano, defendeu tese para o concurso de livre-docente. Em 1994, foi eleito membro da Academia Brasileira de Música, ocupando a cadeira 11. Atualmente, leciona composição e outras disciplinas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Foi eleito chefe do Departamento de Música da ECA-USP em 1997. Seu nome é verbete em destacadas publicações estrangeiras, tais como *Grove Dictionary of Music* e *Who's Who in the World*. Recebeu os seguintes prêmios: em 1975, classificado para a Tribuna Internacional de Compositores, em Paris, com a obra *Ensaio-72* para *mezzo* soprano, contrabaixo e dois percussionistas, apresentada no Théâtre de la Ville; primeiro prêmio do Concurso do Instituto Goethe na Alemanha, com a obra *Novelo* – quinteto para flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa, em 1995; prêmio especial no mesmo concurso com turnê da obra por toda a América Latina com o Quinteto Baden-Baden, que integrou o júri; primeiro e segundo prêmios no Concurso do Madrigal Renascentista de Belo Horizonte em 1995 com a obra *Sapo Jururu* para coro a *cappella* SATB; APCA- Associação Paulista de Críticos de Arte, com a obra *Transfigurationis*, para orquestra, 1981; e com a obra *Sinfonia n° 2 Mhatuhabh*, 1995. Possui diversas obras editadas no Brasil, Europa e Estados Unidos. Em 1992, estreou com sucesso sua *Sinfonia n° 2 Mhatuhabh*, em Zurique, sob a regência de Roberto Duarte frente à Orquestra Sinfônica Tonhalle, a qual lhe encomendou a obra. Em 1996, foi estreada na Hungria sua *Missa Solene - para coro e solistas infantis, órgão e percussão*, comemorando os 1000 anos da Abadia de Pannohalma para o que a obra lhe foi encomendada, tendo sido também parcialmente executada no Vaticano com a presença do papa João Paulo II. Em 2001, atuou como compositor visitante na Arizona State University (EUA) a convite da mesma, onde ministrou aulas de composição e apresentou concerto com obras de sua autoria.

## **:: MARIO FICARELLI, UMA OBRA VULCÂNICA E SEMPRE INOVADORA**

*Apesar da inserção do meu nome no fascinante curriculum vitae de Mario Ficarelli, fruto de um reconhecimento que comprova a dimensão de sua competência, não encontro palavras para comentar a relevância de tudo o que se evidencia por si só com o exame de sua imensa obra. Preocupado em sempre falar a linguagem do mundo, Mario desenha geometricamente as suas partituras, consciente das limitações do surrado temperamento que tanto obstaculiza o destino da música contemporânea, evitando os costumeiros empréstimos junto à informática ou lucubrações tímbricas – que nos fazem recordar as antigas novidades dos anos sessenta – que em nenhuma hipótese conseguem alterar a estrutura sintática do desgastado sistema tonal. Jamais contagiado pela banalidade e movido por um ideal romântico modernizado, em sua música faz contracenar de forma sempre surpreendente a paixão e o ódio, a candura e a brutalidade ou mesmo a revoadas de pássaros e o bombardeio do Iraque. Tenho certeza de que a obra vulcânica e sempre inovadora de Mario Ficarelli tem lugar reservado no imenso espaço outrora ocupado somente por Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. (ago 2005) por Olivier Toni.*

**Entrevista realizada pela Divisão de Artes Cênicas e Música e Discoteca  
Oneyda Alvarenga, na residência do compositor em 01/07/2005**

**:: COMPOSITOR BRASILEIRO AOS 70 ANOS**

Praticamente, todo compositor de música erudita é professor; a profissão de compositor no Brasil não existe. O compositor precisa de encomendas para sobreviver, mas são raríssimas, no fim ele acaba sendo professor. Uma coisa curiosa: eu tinha 22 anos quando um tio que torcia muito por mim disse: *Que bom que você está estudando porque daqui a pouco poderá dar aulas! Nem me fale nisso! Não estou estudando tanto para dar aulas!* respondi. Quatro anos depois, comecei a dar aulas e dou até hoje, trinta e oito anos atuando como professor, como a coisa principal, como ganha-pão.

Toda a construção da minha vida foi beneficiada por esse trabalho. É claro que, no fim, por tabela, existe uma recompensa. Em 1975, ganhei dois concursos de composição em um intervalo de três meses mais ou menos: um no Brasil, em Belo Horizonte, e outro na Alemanha; com a divulgação, veio um convite para lecionar no Conservatório de Tatuí. E uma coisa leva a outra: convites para participar de festivais como consequência direta da composição. Em 1980, o maestro Olivier Toni convidou-me para dar aulas na USP, mas àquela época o processo era muito complicado: você trabalhava sem receber nada, só receberia depois de um ano, um ano e meio porque o trâmite era muito lento. Quando recebia o acumulado, os descontos eram muito altos. O prejuízo era grande, eu não podia esperar, então tive que abrir mão. Mais tarde, lecionando havia cinco anos na FMU/FAAM, ele me convidou outra vez. Aceitei; ainda assim, foi uma demora de seis meses. Hoje, em trinta dias está tudo resolvido.

**:: DIFERENTES TRABALHOS**

No concurso de Belo Horizonte, o Madrigal Renascentista de BH executou *Sapo Jururu*<sup>71</sup> para coro; no da Alemanha, o *Quinteto de Sopros*<sup>72</sup> foi executado pelo quinteto de Baden-Baden, que fazia parte do júri. Nessa época, eu dava aulas particulares, e um amigo disse que tinha um bico para trabalhar no Banco Auxiliar, das seis à meia-noite como corretor

71 *Sapo Jururu para SATB, 1975 – Nova York : Ed. Brazilian Music Enterprises.*

72 *Novelo – Quinteto para flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa, 1971 – São Paulo : Ed. Novas Metas.*

da bolsa. Eu topei porque complementava. Na verdade, era extração das notas fiscais do movimento do dia e tinha que ser fechado corretamente; às vezes, estendia-se até uma e meia. Trabalhava-se num computador duas vezes o tamanho desse piano aí, um negócio monstruoso que fazia um barulho infernal. Foi em 1971-72, durante dois anos e meio. Eu chegava em casa, tomava um lanche e ia para mesinha compor. As crianças já estavam dormindo; eu já tinha três dos meus cinco filhos. Esse quinteto foi feito assim. Com os dois prêmios, eu comprei meu primeiro carro. Estava um pouco temeroso; já tinha quarenta anos, mas aprendi a dirigir rapidamente. Convidaram-me para dar aulas para os filhos dos colonos em Holambra, no vale do Paranapanema, numa fazenda de cinco mil habitantes, principalmente holandeses e suíços. Dava aula para criancinhas e para adolescentes. Eu ficava dois dias inteiros e fazia tudo de ônibus. Realizei um sonho que ficou só naquele momento: morar fora de São Paulo, em Piedade, depois de Ibiúna. Trabalhava em Paranapanema, em Tatuí e em São Paulo, tudo feito de ônibus, uma luta danada, setecentos quilômetros por semana. Saía no domingo às duas horas da tarde de Piedade para ir a Sorocaba tomar um ônibus que levava a Paranapanema, com chuva ou não. Tudo isso é uma aventura da vida, tudo feito com muito amor, vontade, muita coragem e muita certeza do futuro. Nunca fui de me ligar ao passado: sempre para frente.

Como é estar com setenta? Sinceramente, não sei; sei que tenho que escrever muita música, sei que tenho que fazer muita coisa. Se vou morrer daqui a um ou daqui a vinte anos, não me interessa: tenho que viver hoje e amanhã, sempre é assim. Principalmente incentivado por resultados positivos porque o que mais importa é a honestidade profissional: escrevo a música que eu quero escrever; não sou filiado a nenhuma corrente; se gostam ou não, paciência, mas é como eu faço e sei fazer. Às vezes, paro para pensar como é estar com setenta. Puxa, eu me lembro quando tinha quinze, quatorze... Papai brincava com a gente – somos três irmãos, e mais tarde teve um quarto – ele falava muito no ano 2000, e eu pensava como era longe! Estávamos por volta de 1950, e esse tempo chegou. É tudo muito tranqüilo porque acho que vivi uma vida bem vivida, com muita experiência, trabalhei em inúmeras coisas; fui empregado em muitas empresas; atuei como datilógrafo, como correspondente; trabalhei como pintor... Meu pai era pintor e às vezes me dizia: *Eu preciso botar gente*

*lá porque o proprietário quer ver movimento!* A gente ia pintar rodapé, o serviço mais simples que tem para pintor. Já estava estudando música, e na hora do almoço, me diziam: *Vai no bar comprar refrigerante.* Com roupa de pintor, eu ficava envergonhado vendo as pessoas arrumadas. Depois, pensava: *Isso não tem importância! Vou comprar tal livro com esse dinheiro que eu ganhar!* Eu já tinha em mente que livros iria comprar; tinha dezoito, dezenove anos, levava marmita. Isso tudo, mais tarde, foi de extraordinária importância. Depois que fiz doutorado na USP, a livre-docência, acabei, por circunstâncias, me tornando chefe do departamento; fui eleito e cumpri três mandatos como chefe e dois como vice-chefe. Quer dizer, nos últimos dez anos, estive na administração lidando com trinta e cinco “feras” além de dez funcionários e muita reunião. É difícil porque tem as vaidades com que tenho que lidar, os figurões. Enfim, o trabalho de marcar ponto, todas essas coisas me deram experiência para administrar o Departamento de Música da Universidade de São Paulo. Nunca pretendi, foi circunstancial, mas acho que deu para fazer razoavelmente. E sem parar de escrever.

## **:: APROXIMAÇÃO COM A MÚSICA**

Meus primeiros estudos foram uma coisa muito mágica. Eu tinha dezesseis anos; minha mãe ficava com meus irmãos, e eu não me interessava por nenhuma atividade. Isso porque tem todo um processo: com um ano e meio de idade, tive uma moléstia meio séria numa perna; aos sete, sofri um acidente, um tombo muito complicado que atrasou um pouco meus estudos; muito hospital e médico até meus quatorze anos. Na verdade, foram treze anos de moléstia, uma coisa terrível, muita cirurgia. Aos quatorze, estava livre daquilo tudo, e a família insistia no que eu pretendia fazer como profissão; eu não me interessava por nada; era aflitivo por causa das comparações: fulano ia ser médico, o outro ia ser advogado, e eu não resolvia nada. Um dia, minha mãe falou tanto que eu disse que ia ser vagabundo porque não gostava de nada. *Não, meu filho, precisa escolher alguma coisa! Não tem nada que você ache interessante?* Mecânico. Já me arrumaram uma escola perto da Lopes de Oliveira, onde morei desde os três anos de idade até os trinta e seis. Na praça Marechal Deodoro tinha a Escola Técnica de São Paulo, onde hoje é a Funarte. Era uma escola federal, profissionalizante, com oficinas de cerâmica,

marcenaria, mecânica de ajuste, mecânica de máquinas e fundição. Você ingressava e ficava um mês em cada, uma espécie de rodízio, para perceber em que se interessaria. No fim do semestre, fazia a escolha e cursava regularmente, das nove da manhã às cinco da tarde. Fui pensando em mecânica e passei por todas as oficinas. Cursei mecânica; trabalhei com fresa, torno, lima. Eu tinha que desenhar primeiro um módulo de metal, de aço, e depois trabalhá-lo na fresa, no torno, uma experiência de trabalho manual. Meu pai, que tinha feito o Liceu de Artes e Ofícios junto à Estação da Luz, insistia em me dar aulas de desenho. Eu comentava com minha mulher (Silvia de Lucca<sup>73</sup>) que isso tudo é hoje meu trabalho de escrita; minha caligrafia é belíssima graças a esse trabalho. Uma peça de metal, uma marreta, tem uma forma, tem oito faces, são quatro cortes, e você tem o bloco de metal. Você pinta com cal especial e ali desenha com um ponteiro. Precisa muito cuidado porque, se esbarrar, apaga. Depois, trabalha em cima do desenho, que é uma escultura. À noite, eu não tinha nada para fazer, ficava no rádio procurando alguma coisa, salvo o programa *PRK-30*, o mais esperado. Certa vez, naquela procura, tinha uma música de orquestra<sup>74</sup> soando. Eu parei na hora, como se fosse um impacto. Comecei a contar para minha irmã de doze anos uma história de acordo com o que ia ouvindo, e a música dava certo. Uma história incidental! A coisa acontecia simultaneamente. De alguma maneira, já era compositor. Foi tão fascinante que, quando terminou, eu já estava com lápis e papel na mão para anotar. Minhas irmãs ouviam de manhã um programa chamado *Parada de Sucessos*, que todo dia tocava as mesmas músicas, só mudava a posição que ocupavam. Eu achava que aquela música ia ser tocada no dia seguinte e peguei o lápis para anotar. Quando acabou, o locutor disse: *Acabamos de ouvir (grunhidos) orquestra (grunhidos)*. Só peguei a palavra orquestra. No dia seguinte, eu estava lá, e tocou outra, é claro, e no outro dia, tocou outra, e eu com o lápis na mão querendo escrever e não conseguia porque era tudo muito estranho. Meus pais, principalmente meu pai, cultivavam um pouco de música lírica, tinham alguns disquinhos, mas não me agradavam muito porque eram sempre trechos famosos de ópera. Minha mãe curtia muito música argentina, tango e milonga.

Teve músicos na minha família, mas eu não conheci, não tive

---

73 Silvia de Lucca (1960), compositora, mestre em artes pela USP, psicóloga e professora paulistana.

74 *Suíte Grand Canyon*, de Ferde Groffé (1892-1972), compositor norte-americano.

convivência. O irmão do meu pai era violinista, provavelmente na Filarmônica de Nova York. Ele chegou a vir para cá mas ficou tão desesperado com os maus alunos que tinha que se mandou para os EUA e nunca mais voltou. Também um primo da minha mãe era violinista, mas não tive contato, morava em Buenos Aires, só conheci por foto.

Eu tinha aquela busca de conhecer música. Ouvia um programa na Rádio Cultura, no mesmo “dial” da Cultura AM de hoje, 1200, por volta de 1951, que se chamava *A Hora Doce*, às dez da noite, patrocinado pela Açúcar União. Tocava sinfonia de Beethoven<sup>75</sup>, e eu pensava de onde viriam aqueles compositores, aquela música. Era a música de orquestra que mais me fascinava. Uma noite, caminhando pela Barão de Itapetininga, vi na vitrine: *Música para Apreciadores de Música*. Abri o índice e identifiquei várias descrições das músicas que eu conhecia com o nome atrapalhado. Custava vinte cruzeiros, o único dinheiro que eu tinha. Comprei e fui para casa, era só descer a São João e a Barão de Limeira. Aquele livrinho! Ali estava o ponto de partida. Comecei a comprar livros para conhecer as biografias, queria conhecer os camaradas que escreveram essas coisas, como foi a vida deles, de onde partiram. E em todas as biografias: estudou piano, harmonia, contraponto, análise. Então, o meu instrumento tinha que ser piano. Era o que eu queria fazer. Um ano após eu ter conversado com minha mãe, eu disse a ela que queria ser músico, e ela achou ótimo, que eu falasse com meu pai. Ela era filha de alemães, sobrenome Eberlein, que eu não cheguei a utilizar, e meu pai era filho de italianos. Éramos amigos, mas a situação, meio complicada. Ele estava lendo jornal, e eu disse que queria conversar, pois havia escolhido minha carreira. Ele parou e pôs a mão na cabeça quando me ouviu dizer que queria ser músico, compositor. Apesar de ser um homem de cultura escolar pequena, ele lia muito. *É a coisa mais difícil que existe! Vai ser assim e assim...* ele respondeu. Já tinha lido nas biografias que a vida era difícil, era difícil a conquista, e respondia sempre que já sabia. Minha mãe falou com a dona Nina<sup>76</sup>, nossa vizinha, cunhada do primeiro oboé da Sinfônica Municipal, o Bernabei – por coincidência, hoje, meu filho (Alexandre Ficarelli<sup>77</sup>) é

75 Ludwig van Beethoven (1770-1827), compositor alemão radicado em Viena desde os 16 anos.

76 Maria de Freitas Morais, professora de piano, estudou com Luigi Chiaffarelli no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

77 Alexandre Ficarelli (1967), oboísta paulista. É professor do oboé no Departamento de Música da Universidade de São Paulo e oboísta principal da Orquestra Sinfônica de São Paulo.

primeiro oboé da Sinfônica Municipal – muito apreciado pelo Richard Strauss<sup>78</sup>, que o visitava muito. Quando fomos à sua casa, vi um quadro do Richard Strauss com a dedicatória: “Ao amigo Bernabei” e outro do Mascagni<sup>79</sup>. Ela, propriamente, não tinha essa relação, e sim, o cunhado. Comecei a estudar piano com dona Nina; estudava rigorosamente uma hora por dia em sua casa, pois não tinha condição de adquirir um piano. Dois anos depois, já estava tocando sonata de Mozart<sup>80</sup> e começando a escrever. Tenho até hoje o manuscrito de um prelúdio que fiz com seis meses de estudo. Por causa do meu conhecimento anterior, desenhei um teclado nas medidas do teclado da professora para praticar em casa. Escrevi uma música que eu achava ser minha, uma coisa extraordinária. Sabe o que era? A *Páscoa Russa*, do Korsakov<sup>81</sup>. Muito engraçado! Era cheio de acordes, e eu nem tinha técnica para tocar; escrevi para a professora tocar. Aquilo era tão meu, mas não era meu, era do Korsakov. Foi esse o processo. Continuei estudando piano rigorosamente, cheguei a tocar várias sonatas de Beethoven, inclusive a *op. 111*, estudos de Chopin; tinha uma técnica razoável e a consciência de estudar piano em função da composição. Comprava partituras; tenho partituras de 1954-55 compradas com muito custo. São o meu tesouro; foi só o que levei quando me descasei. Casei-me três vezes, e era sempre essa a minha bagagem. Em 1992, fazia sete anos que eu tinha conhecido a Silvia. Conversei com a segunda esposa, e caiu o mundo.

Foi muito grave, e eu tive que abafar porque tinha um filho, agora com 26 anos. Segurei sete anos, esperei; a Silvia esperou também; a vida fê-la esperar. Um belo dia, ganhei a Bolsa Vitae de Artes para escrever a *Terceira Sinfonia*. Tinha uma verba suficiente porque só o salário da universidade não dava para eu me sustentar fora e sustentar aqui os demais. Em 1992, tive que fugir. Como eu podia escrever a sinfonia onde quisesse, e a Silvia já morava na Suíça havia três anos, embora não tivéssemos contato, escolhi a Suíça porque já tinha lá uma obra executada antes<sup>82</sup> com muito

78 Richard Strauss (1864 -1949), compositor e regente alemão.

79 Pietro Mascagni (1863-1945), compositor italiano.

80 Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), compositor e músico erudito, um dos mais populares dentre as audiências modernas. Gênio austríaco, foi um fenômeno durante toda sua vida.

81 Rimsky-Korsakov (1844-1908), compositor e professor russo.

82 *Transfigurationis* (1981), encomendada por Eleazar de Carvalho e estreada pela OSESP no mesmo ano sob a regência de Roberto Duarte, executada pela Orquestra Sinfônica Tonhalle de Zurique em 1988.



sucesso, depois teve outra, a *Segunda Sinfonia*<sup>83</sup>, encomendada. As coisas aconteceram de tal maneira a favorecer aquele momento. Um belo dia, peguei uma mala que já estava preparada com as partituras das minhas músicas, um lenço, um par de meias, uma cueca, a passagem, e fui embora.

Depois de um ano voltei, deixei tudo arrumado com advogado, deixei casa, deixei carro, deixei tudo. O advogado estava orientado para pegar toda essa estante aqui que era o que me pertencia, eu mesmo que montei.

O estudo de composição, na verdade, foi autodidático. Estudei harmonia funcional com o Cyro Brisolla<sup>84</sup>, cujo livro *Harmonia Funcional*, revisto por mim, deve sair daqui a um mês pela Annablume. Pelo estudo de partituras, eu fazia exercícios de composição, mas não tinha professor de composição, ninguém que me orientasse. O Sérgio Vasconcelos-Corrêa<sup>85</sup>, por exemplo, me ajudava, rabiscando aqui e ali, para depois eu passar a limpo. Não havia outro professor de composição na época. Eu tinha muita amizade com os alunos do Camargo Guarnieri<sup>86</sup>, que me contavam coisas das aulas, mas eu achava muito complicado; com o Lacerda<sup>87</sup>; cheguei a fazer aulas de teoria com ele na Academia Brasileira de Música, do Bernardo Federowsky<sup>88</sup>; o Yves Rudner Schmidt<sup>89</sup>, com quem tive aproximação também; com o Eduardo Escalante<sup>90</sup>, um bocado de gente. O Almeida Prado<sup>91</sup> estudou um bom tempo com o Guarnieri. Conversando com ele, anos depois, em 1972, me disse que, estudando com o Messiaen<sup>92</sup> ainda via-se preso às aulas do Guarnieri, tão rigoroso ele era. O Marlos Nobre<sup>93</sup> disse que logo rompeu porque era obrigado a fazer daquela maneira, e era complicado, não aceitava. Mais tarde, fez um curso na Academia

83 *Sinfonia n.2 Mhatuhabh (1990), encomendada pela Orquestra Sinfônica Tonhalle e estreada pela mesma em 1992.*

84 *Cyro Brisolla, professor de harmonia, chefe da Seção de Música da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.*

85 *Sérgio Vasconcelos Corrêa (1934), compositor, pianista, regente e professor paulistano.*

86 *Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), pianista, regente e compositor paulista.*

87 *Oswaldo Lacerda (1927), professor, pianista e compositor paulista.*

88 *Bernardo Federowsky (1930-1987), regente, violinista e professor brasileiro.*

89 *Yves Rudner Schmidt (1933), pianista, folclorista e compositor paulista nascido em Taubaté.*

90 *Eduardo Escalante (1937), professor, folclorista, compositor e regente argentino naturalizado brasileiro radicado em São Paulo.*

91 *José Antônio de Almeida Prado (1943), pianista, professor e compositor paulista.*

92 *Olivier Messiaen (1908-1992), organista e ornitologista francês.*

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

Paulista de Música cujo diretor era o Eleazar de Carvalho<sup>94</sup>, e o vice era o Federowsky. O Eleazar ia pouco lá. Fiz um ano; era muito cara. Uma bela casa atrás do MASP. Eu gostava tanto daquela escola! Tinha tanta gente boa, e eu ficava tão envolvido com aquilo tudo que depois do expediente eu continuava por lá. Às vezes, pessoas vinham pedir informações e as dava de maneira muito entusiasmada. O Federowsky chegava às seis e meia e atendia às pessoas. Quando ele ia explicar sobre a escola, diziam que eu já tinha feito. Ele percebeu que eu antecipava tudo e um dia me perguntou se não queria fazer parte de tesouraria. Como não! Eu nunca tinha tido um emprego assim. Comecei no dia seguinte, sem pagar nada pelas aulas dali em diante. Foi maravilhoso; os professores eram a nata da época, em 1957: o Kliass<sup>95</sup>, o Fritz Jank<sup>96</sup>, Menininha Lobo<sup>97</sup>, o Jaime Ingram<sup>98</sup>; de composição era o Guerra-Peixe<sup>99</sup>. Eu estudava com uma professora de piano ex-aluna de um aluno de Liszt<sup>100</sup>, Alice Philips<sup>101</sup>, que trabalhava no Brasil havia muito tempo. Ela impulsionava muito bem, deixava a coisa fluir. No estúdio, havia dois pianos de cauda, e, em determinados horários, eu podia estudar à vontade. Um belo dia, a secretária pediu demissão. Ela fazia das nove às cinco, com duas horas de almoço. O Federowsky perguntou se eu aceitaria a função e disse que eu poderia morar no casarão, na parte baixa da casa. Eu tinha das cinco até a hora que eu quisesse para estudar: vários pianos de cauda, belíssimos, e uma ótima biblioteca. Tudo “meu”! Eu topei! Ganhava dez mil, era um bom dinheiro. Com o primeiro salário, comprei muitos discos na Bruno Blois<sup>102</sup>, uma maravilha, e mais livros. Fiquei nesse trabalho dois anos e meio, de 1958 a 1961. Em frente à secretaria, tinha uma sala de onde eu podia assistir às aulas do Ingram, do Fritz Jank, do Kliass para alunos como João Carlos Martins<sup>103</sup>, do José Eduardo Martins<sup>104</sup>. Eu controlava

94 *Eleazar de Carvalho (1912-1996), regente brasileiro, esteve à frente das maiores orquestras do mundo.*

95 *José Kliass, pianista e professor russo. Faleceu em 1970.*

96 *Fritz Jank (1910-1970), pianista alemão.*

97 *Menininha Lobo (Guilhermina de Freitas Lobo) (1904), pianista paulista.*

98 *Jaime Ingram, pianista panamenho e adido cultural do Panamá no Brasil.*

99 *César Guerra-Peixe (1914-1993), compositor fluminense.*

100 *Franz Liszt (1811-1886), pianista e compositor húngaro.*

101 *Alice Philips (1883-1969), pianista inglesa.*

102 *Bruno Blois Discos, loja especializada em clássicos, situada à rua 24 de Maio.*

103 *João Carlos Martins (1940), pianista e regente paulistano.*

104 *José Eduardo Martins (1938), pianista paulistano.*

as mensalidades dos alunos, pagava os professores, fazia os relatórios, tinha um trânsito danado com esse povo todo, era muito interessante, e o tratamento era muito próximo, conversava-se muito. O professor de fagote era o Olivier Toni<sup>105</sup>, e eu tinha ouvido falar que o Toni tinha muito conhecimento em composição, não era exatamente um compositor, mas tinha uma formação muito grande. Um belo dia, eu conversei com ele. O contato inicial foi muito simpático, ele precisava fazer um documento, eu datilografei para ele e dei umas arrumadinhas na redação. Perguntou se eu era advogado. Aquilo nos aproximou. Doze anos depois, fui estudar com ele, o único professor de composição que eu tive durante quatorze meses. Era fazer um repasse na harmonia, no contraponto, na análise, ordenar o contraponto, e a composição eu escrevia toda semana, eu me propunha a apresentar toda segunda-feira à tarde, quando tínhamos aula que durava três ou quatro horas. Eu chegava com o material e ele dizia: *Pense este material aqui*; me deixava muito à vontade. Eu retrabalhava aquilo e já preparava outra coisa. Dessa época, tem os *Três Cantos, O Poço e o Pêndulo, Dois Estudos para Contrabaixo*, um bocado de obras. No início de dezembro, ele me disse que ia ter um concurso no Rio de Janeiro e se não era interessante eu participar. Era o segundo Festival da Guanabara, em fins de 1969. O primeiro tinha sido nacional, quando o Almeida Prado apareceu; o segundo seria interamericano. Havia duas categorias, sinfônica e música de câmara; eu escolhi orquestra de câmara, claro, não ia me meter com orquestra sinfônica. Escrevi *Cinco Retratos de um Tema*. Foi interessante, mas um trabalho difícil de escrever! Eu tinha uma idéia: o tema era o Bach, a *Invenção n 9*, uma progressão de notas que dá uma série de notas diferentes. Organizar a coisa toda era uma responsabilidade que eu tinha assumido perante o Toni, escrever uma peça para um concurso. No fundo, não era o concurso, era o Toni o grande júri para mim. Até hoje, a gente tem uma grande amizade, tenho um grande respeito e uma grande admiração por ele.

Escrevi a peça que tinha que entregar em 24 de abril de 1970. Com as dificuldades, havia três meses para amarrar tudo. Quando terminei, o Toni só deu uns palpites aqui e ali. Na época, não havia papel de tamanho grande; só aqueles que, se você escreve uma nota no meio, junta tudo. Em papel vegetal, desenhei as pautas do tamanho que eu queria, e tenho

---

105 Olivier Toni (1926), compositor paulista.

até hoje, depois passei para o computador. Virei muitas madrugadas; dava aulas de dia e à noite tinha que escrever; era uma pressão muito grande; eu dormia uma hora e meia, duas horas; foi assim uns dez dias. Como não se podia confiar em correio, tomei um ônibus e fui ao Rio de Janeiro entregar a partitura. Fiz as três cópias heliográficas exigidas, sentei no ônibus, na rodoviária da Duque de Caxias e só acordei lá. O organizador era o Edino Krieger<sup>106</sup>; foi o momento em que ele mostrou uma qualidade extraordinária de administrador, de organizador, tanto que hoje ele é presidente da Academia Brasileira de Música. O prefeito Negrão de Lima deu todo o apoio. Recebi um telegrama dizendo que a obra tinha sido classificada. Foi uma coisa excepcional! Não tinha prêmio em dinheiro. Já reservamos passagem, a primeira vez em que viajei de avião, foi tudo primeira vez, tudo muito tarde.

## :: SONHANDO COM O FUTURO

Curiosamente, teve um fato extraordinário: dias antes de eu receber o telegrama – é uma coisa que me emociona muito – sonhei que tentava abrir a cortina de um teatro e não conseguia. Quando entrei, no escuro, tinha uma mureta, uns degraus, eu entrava no palco, não tinha público, a orquestra tocava minha música, um momento do *Cinco Retratos*. Que coisa extraordinária! Uma semana depois, veio o telegrama. Cheguei ao Rio e hospedei-me no mesmo hotel em que os compositores do Uruguai, do Chile, dos EUA, da Argentina e do Brasil estavam. Era legal porque na hora do *relax*, às cinco da tarde, acabados os ensaios, ficava o povo todo reunido no salão, batendo papo, tomando café e trocando idéias. Eu conheci o pessoal da Bahia, o Widmer<sup>107</sup>, o Lindemberg<sup>108</sup>; foi um momento muito feliz de composição, eram uns quarenta compositores. Foi maravilhoso. Avisaram-me que às sete horas da manhã seria o ensaio da minha peça com a Orquestra de Câmara do MEC, então, fui para a sala Cecília Meireles. Quando cheguei, a cortina, o sonho! Era igual! Mas tão igual! Procurei a abertura da cortina; me veio na mente o sonho; entrei, e a música estava tocando no mesmo momento do sonho. Foi uma premonição absoluta! Me deu uma coisa! Na sala, estava o Aylton

106 Edino Krieger (1928), violinista, regente e compositor brasileiro.

107 Ernst Widmer (1927-1990), compositor e professor suíço, veio para o Brasil a convite do Hans Joachim Koellreutter em 1956.

108 Lindemberg Cardoso (1939-1989), compositor, regente e professor baiano.

Escobar<sup>109</sup>; foi quando o conheci; e tinha outros assistindo. A obra foi muito bem recebida, bastante aplaudida. O Khatchaturian<sup>110</sup> era do júri, júri muito bom, eu tenho tudo bem documentado. Esse foi meu lançamento como compositor. A partir dali, as pessoas começaram a me conhecer. No ano seguinte, teve o I Encontro Nacional de Compositores na Rádio MEC, com sessenta compositores brasileiros. Nesse tempo, foi criada a Funarte, foi criado o Instituto Nacional de Música, em 1971; surgiu a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, lamentavelmente tão desfalecida. Era uma época difícil, tempo da ditadura, o pessoal estava voltado para outras questões.

Esse encontro não tinha nada a ver com o concurso; foi uma decorrência natural. O concurso criou uma unidade, os compositores começaram a se conhecer. Em São Paulo, conhecia-se aquele grupinho dos alunos do Camargo; sabia-se que tinha algum compositor no Rio, e só. Os dois concursos mostraram que tinha uma produção musical brasileira de altíssimo nível e em grande quantidade.

Houve um outro concurso em 1975. No primeiro concurso, muitos compositores participaram por conta própria. Reuniram-se cerca de sessenta compositores brasileiros no grande salão da Rádio MEC, onde houve também uma exposição dos diferentes compositores que quisessem propor uma obra para ser tocada na Tribuna Internacional, a ser realizada dali a um ano. O compositor ia lá na frente, punha para tocar uma gravação, e todos elegeriam, entre as que foram ouvidas, as que representariam o Brasil na Tribuna Internacional de Compositores. Segundo me lembro, teve uma obra do Widmer e uma do Marlos Nobre<sup>111</sup>; das outras não me recordo.

O Brasil estava tomando conhecimento de que havia uma produção musical do Rio Grande do Sul até o Amazonas, e também se percebia uma coisa muito clara: havia a chamada vanguarda e os nacionalistas. Era uma briga violenta! No I Encontro, começou uma aproximação; no Encontro de Brasília, ela cresceu muito, quando foi desmontada a rivalidade. Os nacionalistas ferrenhos continuaram no seu trabalho, mas muitos deles viraram vanguarda.

Eu já entrei num outro momento, com aquele afã de conhecer de

109 *Aylton Escobar (1943), compositor e regente paulista.*

110 *Aran Khatchaturian (1903-1978), compositor armênio.*

111 *Marlos Nobre (1939), compositor pernambucano.*

tudo. No segundo Festival da Guanabara, conheci muitas partituras com gráficos, com escrita diferente. Curiosamente, quando voltei, escrevi uma peça inteira assim e, todo entusiasmado, levei para o Toni ver. Eu não estudava mais com ele, mas durante alguns anos levava para ele ver minhas obras prontas. Ele olhou, virou e revirou as páginas e disse: *O que você vai escrever depois?* Achei a pergunta tão estranha! E ele: *Você já pôs tudo aqui.* Aí me dei conta do abuso: eu fiz pintura a óleo, escultura em barro, em cerâmica, aplicações, trabalhei com tecido, fiz tudo num quadro só; não sobrava nada para depois! Foi uma grande aula essa observação!

Os festivais da Guanabara de 1970 e 1971 mostraram a quantidade e a qualidade das obras dos compositores brasileiros, uns escrevendo regularmente, outros bissextos, mas muita gente de altíssimo nível. E, claro, com a “abertura dos portos”, tornou-se mais fácil o intercâmbio com a Europa, viajar, estudar lá, conhecer seus compositores, partituras, canções; esse grande acontecimento que foi o CD facilitou muito a divulgação. Deveria haver um universitário com tempo e paciência para fazer um trabalho de história profundo, sem compromisso com lado nenhum, que documentasse a importância desse momento.

Acho que nesses trinta anos passou a existir um respeito mútuo entre os compositores sérios. Não os que escrevem amadoristicamente, mas os de carreira começaram a respeitar a obra do outro e a compreender melhor que cada um é uma personalidade distinta, e não se pode colocar todos num compartimento, no partido A ou no partido B, como se pretendia na época. Nesse festival, eu vi gente sendo vaiada, músicas de pessoas que estavam presentes na Sala Cecília Meireles. De repente, quando o sujeito apresentava sua música, selecionada, começava a vaia. Teve muita manifestação contrária que eu vejo, hoje, como uma coisa ruim, que judiou demais, deixou muita gente abatida. É o problema de partir para o outro extremo: fazer a música técnica, aplicar inovação pela inovação. Há carência de conteúdo, de conhecimento. A técnica está muito elevada, mas está faltando conteúdo.

Há uma preocupação em promover a sua pessoa para ser falado, ser comentado, ter o nome divulgado, ao invés de colocar-se na música, abrir-se inteiro. Existe muito receio da sinceridade, medo da crítica, seja de colegas, seja de quem for, um ponto negativo dessa carência.

Não adianta forçar a barra; não adianta pagar para conseguir um

espaço porque custa tão caro, que acaba destruindo tudo o que você realizou até ali. É um sacerdócio: faça de modo o mais honesto possível e siga seu caminho; o tempo vai dizer. Quando eu estudava as biografias, eu via que eles se preocupavam em trabalhar cada dia.

Beethoven não estava nem um pouco preocupado em ser famoso, mas em produzir e dizer o que ele carregava dentro de si. Bach ficou quase cem anos completamente desaparecido; depois, sua música surgiu e dominou tudo. Imagine o Bach gastar um tempo enorme fazendo publicidade: *Eu sou o melhor! Não é produto, é arte!* O sujeito é um operário da arte e faz o seu trabalho.

Há quem coloque na música efeitos só para depois ouvir um “nossa!”. Que mensagem tem isso? Quando ouço um fragmento de Tchaikovski<sup>112</sup> ou Penderecki<sup>113</sup> ou Stravinsky<sup>114</sup> ou Bach<sup>115</sup>, aquilo me envolve, me arrasta para um outro mundo. Eu levanto os braços aos céus! É isso que tem que acontecer com quem faz arte, com quem faz seja lá o que for. Tem que ser bem-feito.

Ser compositor no Brasil é também depender de quem o toque. O reconhecimento vem com o tempo se vivêssemos num país com mais música e onde essa música fosse mais tocada.

Se fosse de nível mais elevado, a educação do povo o aproximaria das coisas saudáveis. O intérprete brasileiro já descobriu e continua descobrindo que tem música brasileira de muito boa qualidade. Quando ele toca, se envolve, vai buscar outras músicas daquele autor. Teve um tempo em que era muito “bumba-meu-boi-bumbá”, e ficava nisso. Era uma música chata porque pegava a mocinha de uma favela, botava no grande salão, toda enfeitada, toda maquiada, mas que falava “nóis vai, nóis pega”. Era muito chocante. Fundir, sim, não simplesmente fantasiar. Tanta coisa se tinha na década de sessenta, de cinquenta, baião levado para uma orquestra sinfônica. Não tenho nada contra, adoro baião, mas vamos lá no Nordeste para ter o baião mesmo; aquele é fascinante. Estive, em janeiro, em Natal. Você pega um cara que é do lugar, é autêntico, envolve. Mas, com a minha técnica, pegar aquilo e transcrever para uma

112 *Piotr Ilytch Tchaikovski (1840-1893), compositor russo.*

113 *Krzysztof Penderecki (1933), compositor polonês.*

114 *Igor Stravinsky (1882-1971), compositor russo.*

115 *Johann Sebastian Bach (1685-1750), músico e compositor alemão do período barroco da música erudita.*

orquestra sinfônica, não funciona, fica desfigurado, falso, não é próprio. Posso ter, captar a essência daquela cultura, filtrá-la e jogar na minha música não intencionalmente. Seria como Tchaikovsky, quando o Grupo dos Cinco<sup>116</sup> insistia para que ele escrevesse música russa com todas as características. Ele ficava incomodado.

Quando Mário de Andrade dizia aos compositores não para copiar, mas transformar, muitos entenderam mal. Ele não quis dizer que colocassem o boi-bumbá numa orquestra sinfônica. É muito mais: *Procure vivenciar a sociedade e ponha na sua música.*

## :: REVISÃO DE OBRAS

Minha mulher está reorganizando minhas coisas. Eu tinha meu memorial, duas ou três caixas de programas e tudo na USP, mas trouxe para cá porque me desliguei, estou aposentado. Ficou muito tempo nesse espaço aqui. Ela disse que precisaria pôr tudo em pastas. Precisa mesmo, mas não quero saber. Nas conversas em que a gente rememora fatos, sempre é só a parte bonita da coisa. Agora, quando vou catalogar, estou indo para o passado, e me incomoda muito. Sempre procuro viver para a frente. Uma música que fiz há dez anos reflete como eu sentia e vivia há dez anos. Ora, não posso “reamar” uma mulher que amei há 20 anos; não posso reviver alguma coisa que já foi. É como ter vivido quando garoto numa casa. Se você tem notícia de que ela está exatamente igual, talvez você a visite, senão, você se decepciona porque as coisas mudaram. São ruas, lugares que você viveu num tempo e de uma maneira, aí você volta e não é bem aquilo. O momento está guardado na minha memória, então deixa lá. Estou repassando algumas peças, coisas que fiz em 1968, como *Nove Peças Breves para Piano*. Mudei o nome, vou mudar outra vez porque o título é muito importante: pode destruir a peça ou levá-la muito longe. Isso me disse o Penderecki, certa vez. Contou que escreveu uma peça para cordas e chamou-a *Estudo para Cordas*, e foi um desastre. Um amigo, ouvindo a peça, comentou: *Parece uma bomba atômica, o desastre de Hiroshima*. Ele resolveu: Vou mudar para *Às Vítimas de Hiroshima*. A peça estourou, foi um grande sucesso.

---

116 Grupo dos Cinco: compositores românticos russos mais que retomaram a tradição deixada por Glinka, criando uma música especificamente russa e inspirada no folclore do país. Eram: Alexander Sergeievitch Dargomyjski, Aleksander Borodin, César Cui, Modest Mussorgsky e Nikolai Rimsky-Korsakov.



São peças que eu fazia para o Toni ver como eu estava e me aceitar como aluno; estou repassando no computador. A Silvia me disse que seria interessante mudar alguns títulos: *Prelúdio e Ária*; *Prelúdio e Dança*; esses títulos não servem, não atraem. Quando eu passei, vi notas que podiam ser melhoradas porque o tempo passou. Um acorde, faltou um acidente aqui, coisinha de nada. Não é alterar, refazer a peça. Remexer acho que não é legal.

## :: PROJETOS DE COMPOSIÇÃO

Meu projeto maior, que tem recebido bastante pressão por parte de várias pessoas, é escrever a *Quarta Sinfonia*. Tenho muitas idéias, mas falta a “grande idéia”, isto é, eu ouvir a peça pronta. Escrevo muito rápido. Às vezes, uma obra de dez minutos para orquestra posso escrever em dez dias, mas o tempo de maturação prévia é muito demorado. Não precisa ter nota nenhuma, apenas que a concepção geral me envolva.

Se vou pintar, tenho que ver o quadro pronto ou pelo menos que sensação ele me produz. No teatro, procuro me pôr sempre na melhor posição da platéia. A orquestra soa, e tenho que me envolver. Quando consigo, escrevo. Se não agradar, não serve. Quando faço a marca com a cal, já estou vendo a obra pronta. Em *Transfigurationis*, por exemplo, escrevi o primeiro movimento em vinte dias na cozinha de minha casa; eu lecionava trinta horas por semana na FMU, uma pancada. O primeiro era aquele tumulto do desencontro da sociedade atual, aqueles conflitos; eu percebia muito claramente aquilo. O segundo movimento foi mais difícil.

Pode parecer pretensão: primeiro, a música está na imaginação; quando vai ao vivo, me surpreende em muita coisa. É curioso, mas me surpreende positivamente. Dá mais do que eu esperava. Pelo menos nos últimos vinte anos tem sido assim: o resultado é maior do que espero, e acho muito positivo. O papel é muito árido, a música não existe enquanto não é executada. A arte temporal é assim.

Quando tenho oportunidade, acompanho todos os ensaios; não interfiro, só depois que termina. Foi assim com a *Segunda Sinfonia*, estreada no Tonhalle de Zurique, quando o som enchia aquela sala maravilhosa, um templo da música! Que gratificante! Como consegui fazer isso?! Aprendi que é o inconsciente que tem que trabalhar porque o consciente faz essas bobagens de pôr um efeito só para chamar a atenção. Por isso,

é preciso maturar antes. Eu sempre digo para os alunos: é o mesmo que estar apaixonado. Você está trabalhando, dirigindo, está num estádio, assistindo a um negócio qualquer, mas sempre se lembrando da figura. Assim tem que ser com a idéia, tem que estar namorando, ela deve estar sempre presente. Quando acontece, ela está na sua mão, e tem que deixar fluir na hora de escrever. Não importa se o acorde tem que ser dó-mi-sol, dó-mi-sol sustenido, não importa! Escreve, vai adiante! Depois, você revê aqui e ali. É a lapidação.

Eu sempre ouço com timbre. Há quem ouça no piano, escreve no piano, como Ravel, depois orquestra. Eu já ouço tudo timbrado.

## **:: O MUNDO DE HOJE**

O império do materialismo domina absoluto, mas é efêmero. Tenho uma certeza muito íntima de que todos os povos habitantes da orbe têm que progredir juntos. É uma lei universal: nada pode ser perdido, todas as mazelas, tiroteio no Rio de Janeiro, a exploração de crianças, o dia da desgraça, 20-02-2002, a invasão do Iraque, que espero seja o último absurdo deste milênio. Ali é o berço da civilização, tudo estava ali, e aqueles soldados ignorantes chutando portas milenares, de tanta arte. São selvagens, sem comparar com o verdadeiro selvagem, mas isso não aconteceu de graça. Os milhares de homens que foram para lá, completamente ignorantes, trancados na cultura norte-americana, acredito que viram muita coisa e ficaram pensando, teriam sido convidados a repensar suas vidas. Se de mil dez tiverem esse resultado, já vale. Na década de cinquenta, quando veio um monte de nordestino para cá, para construir todas essas coisas em São Paulo porque o paulista não queria mais esse trabalho, vieram para aprender, e nós também aprendemos com eles. É essa interação. A União Européia dá uma amostra para o mundo de que já caíram as fronteiras. Só Israel briga por fronteira, e agora, felizmente, a Faixa de Gaza... Deixa para lá. Isso vai punindo os povos porque a humanidade é uma coisa única. O esquimó e o portenho, o brasileiro e o irlandês são seres humanos que têm as mesmas necessidades, desejos, aspirações e precisam se conhecer para progredirem juntos. Acho que o destino está justamente na evolução e, nessa conjuntura toda, a evolução espiritual, porque começa a perder sentido – acredito que para todos que estão nesta sala – o cidadão amalhar milhões e milhões. Qual

é o sentido disso? Para que ter tanto, tanto? Ele torna a própria vida um inferno porque tem que cuidar daquilo. A sociedade do planeta está num processo de aproximação e de respeito. A televisão, bem ou mal, traz um pouco de informação de povos e de costumes diferentes. Acredito que ainda vou ver esse movimento de aproximação de povos. Tudo o que a ciência está trazendo não é de graça. Creio que sabemos apenas vinte por cento do que é a realidade. Quando as coisas surgem, já existem há um certo tempo. Estamos aqui para colaborar para a evolução geral.



*Marcos Câmara em depoimento na Sala de Debates do Centro Cultural São Paulo. Dia 26/10/2005 Fotógrafo: Carlos Rennó.*

## :: MARCOS CÂMARA

60 Marcos Câmara é compositor e regente, graduado e com mestrado pela ECA-USP. Como bolsista do CNPq, estudou no Conservatório de Paris com Michel Philippot. Atualmente, é doutorando em musicologia sob orientação de Mario Ficarelli. Seus *Três Sonetos*, para coro misto a *capella*, sobre poemas de Vinicius de Moraes, foram premiados pelo Florilège Vocal de Tours, França; seu ciclo de canções *O Rei menos o Reino, para barítono e piano*, com texto de Augusto de Campos, recebeu o *Prêmio APCA/86*. Sua tese de mestrado *Fructuoso Vianna orquestrador do piano* venceu o *I Prêmio de Monografia da Academia Brasileira de Música*, em 2001 e publicada em livro pela ABM Editorial, em 2003. Suas obras têm sido tocadas por importantes intérpretes e grupos de câmara e orquestras. Atua também como pianista-intérprete de suas composições e, como crítico musical e ensaísta, vem publicando artigos, ensaios e notas de programa em jornais e revistas especializadas. É professor de canto coral na FITO (Osasco); foi professor convidado do Departamento de Música da USP de Ribeirão Preto, frente ao Madrigal ADEMUS; regente do Coral ASDEC-FDE e do Coral CCSP, da Oficina de Cordas CCSP, além de curador de música erudita da instituição.

## **:: UMA CONVERSA COM O COMPOSITOR**

**Sala de Debates - Centro Cultural São Paulo - 26/10/2005**

### **:: INÍCIO DA CARREIRA – CORAL INFANTIL GIRASSOL**

Eu trouxe algumas imagens que narram a minha experiência como compositor, independente de outras atividades que eu já realizei. Esse primeiro *slide* é do Festival de Música de Prados, em 1979 – minha estréia como compositor-regente - regendo uma composição para coral infantil chamada *Girassol* inspirada no livro *A Arca de Noé* de Vinícius de Moraes, que eu conheci em 1979-80. O festival é promovido pela ECA-USP<sup>117</sup> e pela prefeitura de Prados; acontece até hoje e se realiza a 16 quilômetros de São João del Rey e mobiliza toda a cidade. Existe uma tradição musical muito grande em Prados por conta de heranças do ciclo da mineração e de compositores como Manoel Dias de Oliveira<sup>118</sup> que foram descobertos lá também. Esse foi o programa do 3º Festival de Prados do dia 4 de agosto de 1979, uma apresentação que reuniu vários intérpretes, entre eles o coral infantil do festival. Fizemos peças de Bela Bartok<sup>119</sup>, canções que constam no *Microcosmos*, algumas peças do *Microcosmos* dos volumes II, III e V, *Canções para Canto e Piano* sobre o folclore húngaro e traduções feitas por nós na época, muito bem-humoradas, do húngaro para o português de peças para coro infantil em uníssono. Paulo Sérgio Álvares<sup>120</sup> tocou no órgão da igreja matriz de Prados quatro canções de Bartok. *Na Mão Direita Tem uma Roseira*, folclore brasileiro para o qual Silvio Ferraz<sup>121</sup>, meu colega de turma da ECA, fez um arranjo. Tive oportunidade de reger o meu “grande” coral

117 ECA-USP – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

118 Manoel Dias de Oliveira (1735-1813), compositor mineiro de São José del Rey. Foi compositor dos mais importantes da chamada música colonial mineira. Deixou-nos um repertório bastante grande, sendo que algumas peças são usadas até hoje nas cerimônias litúrgicas.

119 Béla Bartók (1881-1945), compositor húngaro. É conhecido por suas pesquisas etnomusicológicas nas quais estudou a música popular da Europa Central e de Leste, material este que retomou em diversas de suas composições como sua série para piano *Microcosmos*.

120 Paulo Sérgio Álvares (1960), pianista e compositor mineiro. Mestre em Piano e Música de Câmara nos Estados Unidos, pela Texas Christian University em Fort Worth, onde estudou com Caio Pagano e Steve de Groote. Estudou Piano com Aloys Kopntarsky e Composição, com Hans Ulrich Humpert na Musikhochschule de Colonia, Alemanha. Vem dedicando-se à música nova, à música de improviso e à música clássica do século XX.

121 Silvio Ferraz (1959), pesquisador, professor, regente e compositor paulistano. Dedicou-se à música nova e principalmente aos modos de jogo instrumentais, à música eletroacústica. Pesquisador do CNPQ, desenvolve projetos centrados no estudo da criação e realização musical com auxílio de computador, com principal enfoque na criação de aplicativos para transformação de áudio e automação de processos criativos.

*Girassol*, primeira experiência como compositor-regente, uma atividade que a partir daí nunca mais abandonei. Foram executadas peças do compositor Manoel Dias de Oliveira, Josquin Després<sup>122</sup> e a *Missa em fá nº 2*, de Lobo de Mesquita<sup>123</sup>, com regência do maestro Olivier Toni<sup>124</sup>.

No início de 1980, nós, da ECA, organizamos o *Primeiro Encontro de Jovens Compositores*, com patrocínio da ECA e da prefeitura de São Paulo. Maria Graça Lopes, jornalista do *Estadão*, entrevistou-nos, todos jovens compositores, idealistas, pensando em compor e viver disso: eu, Silvio Ferraz, Rogério Costa<sup>125</sup>, Eduardo Seincman<sup>126</sup> e Fábio Cintra<sup>127</sup>. Foi uma felicidade esse primeiro artigo de jornal, domingo, no *Estadão*, e ela escreveu com muita competência: *Já o compositor Marcos Câmara, 21 anos, quarto ano de composição, dirige seu trabalho para a área de educação infantil. Compõe corais baseados em poemas de Vinícius de Moraes*. Que foi *Girassol*, feito em 1979. O artigo foi importante na minha carreira de compositor porque documentou o que a gente estava fazendo; foi em fevereiro de 1980. Eu tinha preocupação com a necessidade de fazer um trabalho antes de tudo didático-musical no Brasil.

Em 1981, fiz uma composição e a inscrevi num concurso na Bahia. Piero Bastianelli<sup>128</sup> era o regente do Conjunto Música Nova, da Universidade Federal da Bahia. Durante um tempo, a Bahia recebeu o professor Koellreutter<sup>129</sup>,

122 Josquin Després (1440-1521), compositor francês. Foi reconhecido por seus contemporâneos como o compositor mais realizado de seu tempo. Era ligado às várias igrejas da Itália e do norte da França. A maioria de suas composições são de músicas sacras.

123 José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), compositor mineiro. Atuou como professor de música e como alferes do Terço da Infantaria dos Pardos. Considerado o mais expressivo compositor setecentista de Minas Gerais.

124 Olivier Messiaen (1908-1992), organista e ornitologista francês, grande compositor de estilo extremamente individual. Ficou conhecido pela originalidade de suas idéias e concepções musicais. Sua música influenciou as mais diversas correntes estéticas da música do pós-guerra.

125 Rogério Costa, saxofonista, produtor musical, compositor e professor do Departamento de Música da ECA-USP.

126 Eduardo Seincman (1955), compositor paulista. Sua produção artística compreende composições que abrangem desde a música solista até obras de porte sinfônico e operístico. Suas obras têm sido gravadas e executadas em concertos de diversos grupos de música contemporânea, tanto no Brasil quanto no exterior.

127 Fábio Cintra, regente, cantor, compositor, arranjador, preparador vocal e diretor musical. É Bacharel em Composição e doutorando em Artes pela USP, onde ministra as disciplinas Coro Cênico, Canto para o Ator, Música e Ritmo e Sonoplastia.

128 Piero Bastianelli, maestro, professor, violoncelista italiano radicado na Bahia. Em 2002 foi homenageado pela Câmara Municipal de Salvador pelos seus cinquenta anos de serviços ao Brasil, como músico, regente e professor.

129 Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), compositor alemão radicado em São Paulo. Mudou-se

alemão que veio morar no Brasil, um fomentador da música em diversos locais do país. Recebi a carta no dia 25 de junho de 1981: *Tenho o prazer de comunicar que a sua música Poema de Câmara foi selecionada entre as doze finalistas do concurso*. Eu tinha 22 anos; foi um marco e um incentivo também para que eu continuasse compondo, para que eu continuasse escrevendo. A peça não foi a vencedora, quem ganhou em primeiro lugar foi Lindembergue Cardoso<sup>130</sup>.

Coincidentemente, nesse ano, eu fui para Diamantina participar de um festival promovido pela Universidade Federal de Minas Gerais durante o todo mês de julho e encontrei Lindembergue Cardoso, hoje já falecido. Ele era um dos professores do festival, e eu, o monitor do meu professor na USP, Willy Corrêa de Oliveira<sup>131</sup>. Trocamos umas idéias, e ele comentou sobre a obra. Ele saiu, voltou para a Bahia só para ouvir a música dele; me contou as dificuldades que estava havendo nos ensaios, e disse: *Aquele negócio que você escreveu para vibrafone está meio complicado*. Eu, jovem com 22 anos, respondi: *Não! Não é nada disso, é assim mesmo que eu quero*. No fundo, ele tinha razão, mas eu não quis admitir na época.

## :: TRÊS SONETOS

Em 1985, eu tive uma relação muito frutífera, muito produtiva com o Celso Antunes<sup>132</sup>, hoje regente do Coral Nacional da Irlanda. Em 1986, ele ganhou duas bolsas: uma para os Estados Unidos e outra para a Alemanha; ele preferiu ir para a Alemanha onde morou um tempo. A Cultura Inglesa estava comemorando cinco anos de existência do seu coral, que na época estava na mão do Celso Antunes. Tive o prazer de ver o meu nome ao

---

*para o Brasil em 1937 e tornou-se um dos nomes mais influentes na vida musical no País. Foi adepto da música dodecafônica. Fundou em 1939 o grupo Música Viva.*

130 Lindembergue Cardoso (1939-1989), compositor, regente e professor baiano. Sua composições de músicas, consideradas eruditas pela elaboração da composição e da execução, foram de 110 obras. Incluindo arranjos folclóricos e arranjos de músicas populares.

131 Willy Corrêa de Oliveira (1938), professor e compositor brasileiro nascido em Pernambuco. Foi, juntamente com Gilberto Mendes, o grande responsável pela propagação das idéias musicais da Escola de Darmstadt (Boulez, Pousseur, Berio, Stockhausen) no Brasil.

132 Celso Antunes, regente paulistano. Desde 1986 vem concentrando sua carreira na Europa, residindo em Colônia, na Alemanha. Sua carreira vem consolidando o seu nome como um dos expoentes da música contemporânea européia: foi regente titular do conjunto belga *Champ d'Action*, assim como da *Neues Rheinisches Kammerorchester* entre outros importantes coros e orquestras estrangeiras.



lado de Orlando di Lasso<sup>133</sup>, William Byrd<sup>134</sup>, Claudio Monteverdi<sup>135</sup> e Olivier Messiaen<sup>136</sup>. Foram estreados os meus *Três Sonetos* que fiz sobre os poemas de Vinícius de Moraes por encomenda do Celso. Éramos muito amigos; nunca mais nos vimos. A gente já jogou futebol, já fomos até assistir a uma final do campeonato paulista entre São Paulo e Portuguesa no Morumbi; convivíamos muito. Ele me convidou: *Vamos gravar um disco para comemorar os cinco anos do Coral da Cultura Inglesa, então escreve uma peça para coral.* Um dia, ele foi à minha casa e viu no piano o que eu tinha pensado, uma primeira peça para coro sobre um soneto de Vinicius de Moraes, o *Soneto da Hora Final*. Eu tenho um carinho muito especial por esses sonetos por causa de toda essa experiência. Ele ficou deslumbrado, apaixonado: *Vamos fazer isso!* Foi gravado e ficou muito lindo em disco: os ingleses Henry Purcell<sup>137</sup>, Michael Tippett<sup>138</sup>, Maxwell Davis<sup>139</sup> e os brasileiros José Maurício Nunes Garcia<sup>140</sup>, Villa-Lobos<sup>141</sup> e Marcos Câmara; eu me senti importantíssimo! O Lauro Machado Coelho<sup>142</sup>, crítico conhecido, escreveu na época um texto muito bacana sobre os *Três Sonetos*.

133 Orlando di Lasso (1532-1594), compositor belga, também chamado de Orlandus Lassus, Orlande di Lassus, Roland de Lassus ou Roland. Atuou no último período musical renascentista. Foi um dos mais famosos e influentes músicos europeus em fins do século XVI. Escreveu mais de 2000 trabalhos, todos em latim, francês, italiano e alemão em todos os gêneros conhecidos em sua época.

134 William Byrd (1543-1623), compositor inglês. Foi um dos compositores ingleses mais importantes do renascimento. Embora fosse um compositor anglicano, escreveu muita música sacra de acordo com o rito católicos. Não obteve reconhecimento merecido durante sua vida.

135 Claudio Monteverdi (1567-1643), compositor italiano, de Veneza. Foi o responsável pela transição entre a tradição polifônica do século XVI para o nascimento da ópera, do século XVII.

136 Olivier Messiaen (1908-1992), organista e ornitologista francês, grande compositor de estilo extremamente individual. Ficou conhecido pela originalidade de suas idéias e concepções musicais.

137 Henry Purcell (1659-1695), compositor inglês. Compôs as óperas *Dido e Eneias* e *A tempestade*. São famosas suas *Lições para cravo*, suas *Odes*, *Hinos*, *composições religiosas* e *bem assim*, *sonatas e fantasias para viola*.

138 Sir Michael Tippett (1905-1998), compositor inglês. Começou a compor bastante tarde, sendo muito crítico com suas primeiras obras. Aos trinta anos destruiu a totalidade de suas composições e começou a estudar contrapunto e fuga com Reginald Owen Morris, que ocasionou uma profunda influência em suas obras mais maduras.

139 Sir Peter Maxwell Davis (1934), compositor inglês. Compositor prolífico, escreve sua música em variedade de estilos e de idiomas sobre sua carreira, combinando diferentes estilos. Foi presidente da *The National Federation of Music Societies* desde 1989. É também professor de composição na *Royal Academy of Music*.

140 Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), compositor carioca. Em 1808 com a chegada da família real, O Príncipe-Regente D. João VI, grande admirador de música, o nomeia Mestre da Capela Real É considerado um dos maiores compositores das Américas de seu tempo.

141 Heitor Villa-Lobos (1887-1959), compositor brasileiro, participou dos principais movimentos de renovação da música brasileira e européia. De sua obra destacam-se suas *Bachianas Brasileiras*, obras que mesclam elementos da música de J.S.Bach e a tradição musical popular brasileira.

142 Lauro Machado Coelho, jornalista e crítico musical

Na mesma época em que houve esse relacionamento com a Cultura Inglesa, entre o Celso me encomendar os *Sonetos* e a gente gravar o disco, eu recebi uma carta da França. Essa peça foi inscrita num concurso, o *Florilège Vocal de Tours*, uma das grandes entidades de canto coral na Europa. Os alemães são os mais conhecidos por isso, mas na França, o *Florilège Vocal de Tours* é um dos principais. Os *Três Sonetos* ganharam um prêmio lá; mandei as partituras e eles me enviaram um cheque. Foi um bom ano. Tem oito minutos de música: *Soneto da Quarta-feira de Cinzas*, sobre um pai falando para a filha o quanto ela é importante para ele. O segundo é um poema que o Lauro Machado Coelho chamou de hedonismo impenitente, em que o cara diz: *Eu não comerei*. Naquela época, tinha uma propaganda de casa de churrasco do tipo Baby Beef, em que um cara vegetariano dizia: *Não sinto a menor falta da carne*. Aparecia depois uma cena superglamourosa num restaurante de churrasco: *Baby Beef, um lugar cheio de gente baixo astral!* Uma propaganda a favor da carne, que botava um vegetariano para comentar. E esse *Não Comerei da Alface a Verde Pétala* é um soneto do Vinícius de Moraes todo rimadinho, todo lindo, dizendo que não vai ser vegetariano: *Me dá uma carne, me dá uma pinga, me dá não sei o que lá , que eu morrerei feliz do coração por ter vivido sem comer em vão* é a idéia do segundo soneto. O terceiro é o *Soneto da Hora Final*, em que ele e a mulher vão juntos para a eternidade.

Eu tenho uma paixão muito particular pela renascença musical, período dos séculos XV e XVI. Pensei em vozes que se superpõem, como na polifonia renascentista. Só que nesse caso, o contraponto, a outra voz que apareceria para dividir com aquela, é o silêncio. Nesse primeiro, o contraponto é o silêncio. Vozes que fazem uma frase, e outra faz outra, e outra vem e faz outra; elas nunca estão juntas, só num momento no final que eu considero talvez um clímax possível desse soneto primeiro, eles entram e fazem homofonia. *A uma fala de amor talvez perjura...* , aí entra todo mundo junto. É essa a idéia desse primeiro soneto, musicalmente falando. No segundo soneto, construí uma frase baseada em experiências musicais do século XX: construir séries musicais e melodias que você inverte: *Não Comerei da Alface a Verde Pétala, nem da Cenoura Hóstias Desbotadas*: o tema da cenoura é a inversão da primeira frase numa sétima lá em baixo. Peguei um tema, inverti e fiquei trabalhando o tempo todo com as suas inversões, retrogradações etc. O terceiro soneto é o *Soneto a Hora Final*, em que a mulher e o homem caminham juntos para a eternidade.

Na verdade, foi o primeiro que eu fiz desses três e que ficou por último no ciclo. Pensei muito na bossa nova e em fazer uma relação harmônica de notas sempre muito próximas. Vocês vão reparar um ruído no meio de dissonâncias muito próximas.

Audição dos *Três Sonetos* com o Coral da Cultura Inglesa, sob a regência de Celso Antunes.

O Antonio Eduardo Santos<sup>143</sup> me encomendou uma peça em 2003: ele queria gravar um CD só de obras inspiradas na bossa nova. Me lembrei desse soneto e o transcrevi para piano solo, e o Antonio Eduardo gravou, o *Soneto da Hora Final*, com o título *Mr. Joe Bean*, numa homenagem a Tom Jobim.

## :: CHOROS 12

66 Minha mãe se chama Isis. Na época, ela escreveu para o Eleazar de Carvalho<sup>144</sup> dizendo que eu era “talentosíssimo”, o “substituto dele no futuro”. Ele respondeu no dia 29 de janeiro de 1987, com papel timbrado da Secretaria de Cultura; ele era maestro da OSESP: Senhora Isis Medeiros Câmara de Castro. Recebi e agradeço a sua carta de 14 de janeiro. Já que a senhora acredita tanto, o que é normal, nas qualidades do seu filho, o concerto será dia tal, tal hora com o seguinte programa... Ele disse que a obra do Villa-Lobos era obrigatória porque era comemoração do seu centenário. Assinada por Eleazar de Carvalho. Essa tem a assinatura dele.

Esse Choros 12 é uma encrenca, uma encrenca absoluta, uma coisa absurda, é dos piores, ninguém toca. Eu consegui na época uma gravação de uma orquestra belga. Nem a OSESP gravou, acho que vai gravar agora. Fui atrás da partitura, o Museu Villa-Lobos me mandou uma cópia. Aceitei a proposta. Eu mal sabia o que estava fazendo. Fui falar com ele, uma pessoa muito engraçada. Acho que depois de Villa-Lobos, a pessoa mais “coronel” na música erudita brasileira foi o Eleazar. Ele tinha situações engraçadíssimas. Eu disse: Mande uma carta para a Max Eschig, a editora oficial do Villa-Lobos na França e praticamente no mundo inteiro, que

<sup>143</sup> Antonio Eduardo Santos, pianista santista, doutor pela PUC-SP em comunicação e semiótica.

<sup>144</sup> Eleazar de Carvalho (1912-1996), regente e compositor cearense. Esteve à frente das maiores orquestras do mundo. Foi diretor artístico e regente titular da OSB, OSMS, OSESP, entre outras. Fundador da cadeira 32 da Academia Brasileira de Música

detêm os direitos da maior parte da obra dele. Eles disseram: É o seguinte, nós temos o material, e o aluguel é tanto. Mostrei a ele a carta em francês e fui traduzindo. Ele tirava sarro, fingindo que não sabia francês. Numa outra peça, a gente teve que pedir uns tímpanos emprestados na Sala Sérgio Cardoso, que a orquestra ensaiava lá. O John Boudler<sup>145</sup>, timpanista da OSESP, americano que mora aqui há muitos anos, disse: Vamos lá, a gente pega os tímpanos, leva para o Brooklin e traz de volta no dia seguinte, mas tem que pedir para o maestro antes. No intervalo do ensaio da Sérgio Cardoso, eles estavam saindo do elevador para tomar um café no andar de cima. Coloquei o pé no trilho do elevador: Maestro, posso entrar? Ele apontou para o meu pé: Já está entrando, já está entrando!

Noutra ocasião, fui reger a OSESP, que tocou uma peça minha no Memorial da América Latina. A Sônia Muniz<sup>146</sup> era minha diretora na Escola Municipal de Música. Cheguei ao Memorial e falei com ele: Maestro, mande um abraço para a professora Sônia Muniz. Não, eu mando homenagens, ele respondeu.

Na época, eu era colaborador da Folha de S. Paulo na área de crítica musical, eu escrevi artigos defendendo-o, por acaso. Aconteceu por acaso mesmo, eu juro. Nunca fui muito político a ponto de fazer as coisas pensando lá na frente. Aconteceu esse vaivém, o material do Choros 12 não chegava. O concerto foi na Sala Copan, sede da orquestra enquanto o teatro estava sendo reformado, depois foi para o Teatro Sérgio Cardoso. No dia 14 de dezembro de 1987, regi a primeira parte de um programa, Allegro Místico (para cordas) e Misteriosa forma del tiempo e Dança popular da Lemúria (para orquestra).

## :: DANÇA POPULAR DA LEMÚRIA

Sempre fui muito chegado em leitura oriental do Tibet, do lamaísmo. A Alexandra David Néel<sup>147</sup> tem um romance chamado O Lama das Cinco Sabedorias. São cinco sabedorias, tudo muito profundo. Viajando nessa idéia, eu fiz o Allegro todo em 5/8.

145 John Boudler (1954), timpanista norte-americano radicado em São Paulo. Professor Titular do IA/UNESP iniciou o Grupo PIAP antes do curso de percussão se tornar oficial na Universidade.

146 Sônia Muniz de Carvalho – pianista paulista (1945). Presidente da Fundação Eleazar de Carvalho.

147 Alexandra David-Néel (1868-1969), exploradora budista e escritora francesa. Sua vida foi muito devotada a exploração e ao estudo, as suas duas grandes paixões que, na sua pequena infância, fizeram dela uma criança terrível, uma adolescente contestadora, uma jovem anarquista, em sua velhice a mais sábia dos “pensadores livres” século XX.

Misteriosa Forma del Tiempo é de 1986, um verso do Borges<sup>148</sup> em que ele diz que a música é uma misteriosa forma do tempo. Eu achei lindo e fiz uma música inspirada nisso, só que eu compliquei bastante a contagem rítmica. A orquestra tocou muito bem na época. Saiu no programa como Dança Popular da Lamúria. Não era bem isso, é Dança Popular da Lemúria. Nesse dia, na hora de apresentar a música, eu disse que queria só fazer uma correção: Não é Lamúria, é Lemúria – o que faz uma diferença significativa. Alguém na platéia perguntou o que era. Expliquei que Lemúria é um continente perdido do Pacífico. A Califórnia é uma placa continental que se grudou ao continente americano, deve ser por isso que ela é tão sujeita a terremotos e a qualquer hora pode se descolar. Dizem que a Califórnia é a ponta de uma elevação de uma montanha da Lemúria, continente anterior à Atlântida, inclusive. Os lemurianos eram maravilhosos, tinham uma vida perfeita. Na época, eu tinha um livro da Rosa-Cruz-AMORC que falava sobre a Lemúria; mais tarde, eu achei na Internet também muito mais informações. Após alguns anos, dividi essa peça em partes. Ela é linda, tem uma grande primeira parte chamada O Tempo Maravilhoso de Lemúria, depois tem O Jardim Sagrado, depois A Assembléia, como eles lidavam com a política na sociedade lemuriana; e o final, A Transição, quando o cara vai para a eternidade também. Foi composta em 1987. A gravação que eu vou mostrar para vocês é de 2001 com a Sinfonia Cultura, quando eu trabalhei com o Lutero Rodrigues, amigo nosso do Centro Cultural, quando regê também meio programa de obras minhas com a extinta Sinfonia Cultura no SESC Belenzinho, dividindo o programa com o João Guilherme Ripper, do Rio de Janeiro.

Audição da *Dança Popular da Lemúria* com a Orquestra Sinfonia Cultura, sob a regência do autor.

## **:: CONSERVATÓRIO DE PARIS**

Em 1988, ganhei uma bolsa do CNPq<sup>149</sup> e fui estudar no Conservatório de Paris com Michel Philippot<sup>150</sup>. Tenho algumas recordações de lá e do

<sup>148</sup> Jorge Luis Borges (1899-1986), poeta e ensaísta argentino mundialmente conhecido por seus contos. considerado o maior poeta argentino de todos os tempos. Sua obra se destaca por abordar temáticas como filosofia (e seus desdobramentos matemáticos), metafísica, mitologia e teologia, em narrativas fantásticas.

<sup>149</sup> CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

<sup>150</sup> Michel Philippot (1925-1996), compositor francês, assistente de Olivier Messiaen no Conservatório de Paris. Compositor de grande reputação, ocupou importantes funções junto à Rádio-France

recital de piano solo que dei: *Marcos Câmara, Oeuvre pour Piano Interpretée par le Compositeur*. Foi muito legal! Isso não tinha nada a ver com o curso em si. Eu estava fazendo o curso com o Phillipot, e havia uma série chamada Concerts de Midi, Concertos do Meio-Dia, promovidos pelos alunos do conservatório, cuja organizadora chamava-se Sophie Busnengo. Hoje, o conservatório está na Cidade da Música, em Paris. Naquela época, ainda era na estação São Lázaro, rua de Madri, subindo a rua de Roma, à esquerda. No prédio grande e antigo, estudaram grandes compositores franceses; havia salas de estudos, mas eu não sabia que tinha horários, tinha que marcar tudo. Eu achava um piano vazio, entrava na sala e começava a tocar, geralmente eram belos Kawais de meia-cauda que usávamos na sala de aula. De vez em quando, aparecia a professora que iria usar a classe e dizia: *Je suis desolée!* Quer dizer: sinto muito mas tem que sair. Estudava assim para o recital; eu estava preocupado em tocar muito bem. Até pouco tempo atrás, eu tinha um problema no pulso esquerdo: me dava tendinite de tanto que eu forçava meu estudo de piano. Mas deu tudo certo, e eu achei legal porque quando cheguei à Sala Berlioz, pouquinho antes da hora de começar, já tinha uns técnicos arrumando o piano: *C'est pour Camara?* Eles nem me conheciam, mas sabiam que existia um concerto do *Camarrá*; então eles estavam arrumando tudo: *Ah! Sim, piano solo, não é?* Uma organização maravilhosa, sempre foram muito... “europeus”.

Tenho outras lembranças. Nesse *slide*, o rapaz, chamado Bernard Deville, era um estudante de engenharia. Veja esse piano, é um piano Brasil de cauda inteira na Casa do Brasil na Cidade Internacional Universitária em Paris. Um piano bom, de uma safra ótima. A Casa do Brasil foi construída simplesmente pelo Le Corbusier<sup>151</sup> e pelo Lúcio Costa<sup>152</sup>, parceiro de Niemeyer<sup>153</sup> na construção de Brasília; então, ela é patrimônio histórico. Caravanas vão lá para visitar a Casa do Brasil. Conheci o Bernard por acaso. Ele era engenheiro aeronáutico especializado em turbinas e fazia parte de um grupo de teatro, além de cantar. Ele topou cantar um ciclo

e ao l'Institut supérieur de l'audiovisuel.

151 Charles-Edouard Jeanneret, conhecido por Le Corbusier (1887-1965), arquiteto suíço. Contatou com estilos diversos, de épocas diversas. De todas estas influências, captou em suas viagens, aquilo que considerava essencial e intemporal.

152 Lúcio Costa (1902-1998), arquiteto e urbanista francês, filho de brasileiros. Recebeu influência do arquiteto franco-suíço Le Corbusier. Implantou o ensino da arquitetura moderna. Elaboração do Plano Piloto de Brasília. Professor e parceiro de Oscar Niemeyer.

153 Oscar Niemeyer (1907), arquiteto e urbanista carioca. Um dos nomes mais influentes na Arquitetura Moderna internacional. Foi pioneiro na exploração das possibilidades construtivas e plásticas do concreto armado.

de canções para barítono e piano sobre texto do Augusto de Campos<sup>154</sup>, e nos apresentamos. Eu já tinha feito isso aqui antes, quando ganhei o prêmio APCA-1986 com esse ciclo de canções chamado *O Rei menos o Reino*.

Nesta foto, estou na casa do Ravel, no piano em que ele compôs o famoso *Bolero*. Ele morou em Monfort de L'Amoury, periferia de Paris, nos últimos 16 anos de sua vida.

Conheci o Roberto Duarte<sup>155</sup>, regente importantíssimo no Rio de Janeiro, autor de revisões da obra de Villa-Lobos, em Paris no tempo em que eu estava lá. Ele pediu que eu lhe mandasse uma partitura. Ele sempre foi muito interessado pelos compositores novos. Houve a apresentação da minha peça *E pur si Muove*, feita em 1988, orquestrada. Em 1991, ele fez a estréia dessa peça, a famosa frase do Galileu. Dizem que ele afirmava que a terra girava em torno do sol, e a Igreja não gostou da brincadeira. Disse ele: *Tá bom, nego tudo aquilo que eu disse, mas no entanto ela se move*. É o que conta a lenda, não se sabe, não há documento. Essa versão é para orquestra, o Roberto Duarte estreou em 1991, e a Beatriz Balzi<sup>156</sup> gravou em CD a versão para piano solo. A Beatriz Balzi, pianista argentina, falecida, infelizmente, em 2001, sempre foi muito interessada em divulgar novos compositores e a música contemporânea latino-americana em geral. Eu me lembro de levar partituras para ela na UNESP, onde era professora, e ela sentar ao piano e sair tocando direto, como se já conhecesse, com um talento excepcional. Ela gostou da música e gravou.

Audição de *E pur si Muove* com Beatriz Balzi

## :: DE VOLTA PARA O BRASIL

Voltando para o Brasil em 1991, organizei um recital com o Fernando Carvalhaes<sup>157</sup>, um cantor maravilhoso, desses que pegam a partitura e saem

154 *Augusto de Campos (1931), poeta, tradutor e ensaísta paulistano, um dos criadores da poesia concreta junto com seu irmão, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.*

155 *Roberto Duarte (1941), pianista e regente carioca. Deu aulas em várias instituições de ensino musical no Brasil e no exterior. Regeu dezenas de orquestras brasileiras e estrangeiras, tendo com elas gravado diversos programas para rádio e televisão, assim como diversos discos e CDs.*

156 *Beatriz Balzi (1936-2001), pianista argentina, viveu no Brasil. Foi Membro fundadora do Núcleo Música Nova de São Paulo. Foi convidada por vários compositores brasileiros para gravar suas obras em disco e fitas independentes.*

157 *Fernando José Carvalhaes Duarte, compositor e professor-doutor (faleceu em 2006). Foi professor de canto e técnica vocal no IA-UNESP, doutorou-se com tese sobre Roman de Fauvel, texto importante do cancionero medieval.*

cantando. Toquei a primeira parte de piano solo no MASP, na segunda parte, o Fernando entrou, e fizemos o mesmo ciclo que fiz com o Bernard Deville em Paris. Eu já tinha ido ao Rio de Janeiro em 1987 na Bienal com o Fernando para fazer o ciclo completo também. Curiosamente, a Orquestra Sinfônica do Estado me mandou um convite para fazer de novo uma peça orquestral no I Festival Panamericano de Música Contemporânea, e eu entrei com essa peça, *Lo stregatto*. Me lembro de pessoas essenciais da orquestra, o Dante Perini, inspetor da orquestra, um pessoal maravilhoso do tempo do Eleazar. Isso foi no Memorial da América Latina em 1992, e eu fiquei muito lisonjeado pelo convite. Tinha o Alfredo Rugeles<sup>158</sup>, o Ficarelli<sup>159</sup>. O Amaral Vieira<sup>160</sup> tocou, fez o solo para piano da música dele, e eu regê essa peça chamada *Lo Stregatto*, em três movimentos, para orquestra sinfônica.

Audição de *Lo Stregatto*, com a OSESP, sob a regência do autor.

Os anos de 1993 e 1994 foram anos em que me dediquei mais a procurar trabalho e reger corais. Tenho uma carreira de regente de corais muito...promissora. Em 1995, recebi carta do Lorenzo Mammi<sup>161</sup>, da USP, dizendo que um grupo italiano foi consultar o arquivo da biblioteca da ECA e escolheu uma peça minha para tocar em seus concertos. O grupo fazia uma turnê pelo Brasil e, entre outros compositores, como Villa-Lobos, escolheram a mim também. Era Mauricio Kagel<sup>162</sup>, argentino famoso, vários italianos, Sciarrino<sup>163</sup>, Villa-Lobos e o Marcos Câmara. Tocaram o

158 *Alfredo Rugeles (1949), compositor e maestro, cidadão venezuelano, nasceu em Washington, DC. É diretor do Fundación Circuito Sinfónico Latinoamericano Simón Bolívar. Ajudou à configuração uma cena musical em seu país. Ganhou vários prêmios internacionais de composição.*

159 *Mario Ficarelli (1937), professor, pianista e compositor paulistano. Membro da Sociedade Brasileira de Música, Academia Brasileira de Música e SUISA (Swiss Copyrights Association). Seu nome é verbete em destacadas publicações estrangeiras. Possui diversas obras editadas no Brasil, Europa e Estados Unidos.*

160 *Amaral Vieira (1952), compositor, pianista, pedagogo e musicólogo paulistano. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Musicologia, da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e da Fundação Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, membro da Academia Brasileira de Música.*

161 *Lorenzo Mammi (1957), professor, crítico de música e de arte italiano, nascido em Roma, reside no Brasil desde 1987. É formado em Matérias Literárias pela Universidade dos Estudos de Florença e doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Leciona história da Filosofia Medieval no Departamento de Música da ECA-USP.*

162 *Mauricio Kagel (1931), compositor argentino, vive em Colônia, Alemanha, desde 1957. Sua música utiliza de instrumentos incomuns, visando efeitos não só musicais, mas visuais e dramáticos.*

163 *Salvatore Sciarrino (1947), compositor italiano. Apesar de ter desenvolvido contactos importantes com Antonino Titone, Turi Belfiore e Franco Evangelisti, foi efetivamente um autodidata,*



*Trio para Clarinete, Violoncelo e Piano* que escrevi em 1985 para outro concurso na Bahia. Eu estava superdesencanado com composição porque é coisa que não gratifica ninguém. Estava meio parado, mais regendo corais, as mesmas coisas que eu faço até hoje com o maior prazer, realmente eu gosto de fazer. Receber essa carta foi um prêmio, foi maravilhoso. De lá para cá, teve a estréia do *Scherzo* (para orquestra), pelo Luis Gustavo Petri<sup>164</sup> e a Sinfônica de Santos, no Festival Música Nova, em Santos, um agenciamento do Rubens Ricciardi que levou e apresentou a partitura para ele. Participamos juntos desses ensaios. Eu estava junto com o Ronaldo Miranda; também foi uma coisa legal. O Caio Pagano<sup>165</sup> tocou duas peças minhas no Festival Música Nova de 1999. Ele foi meu professor de piano na USP no tempo da graduação, e sempre tivemos uma relação muito gostosa. Ele escolheu o *Scherzo*, a versão para piano e *E pur sí Muove*, tocando, obviamente, de maneira linda e magistral.

### :: AVE-MARIA

A Silvia Berg<sup>166</sup> era uma amiga da graduação da USP. Antes de ir para a Dinamarca e casar-se com um dinamarquês, se chamava Silvia Cabrera. Ela estreou na Dinamarca uma música que fiz no piano pensando num coral; ficou um tempo engavetada, eu não sabia bem o que era, o que não era. A criação tem, muitas vezes, esse tipo de coisa, você não tem claro o que está fazendo. De repente, eu descobri que era uma Ave-Maria. Não! Eu jamais teria composto uma Ave-Maria! Mas eu achei que pelo repertório tradicional e histórico aquilo era uma Ave-Maria. Não tive dúvidas: peguei o texto em latim e fiz uma Ave-Maria. Vou colocar para vocês cantada por um coro dinamarquês em latim. Essa foi então a minha *Ave-Maria* que eu, por acaso, compus. Foi uma coisa engraçada.

Audição de Ave Maria, com AmaCantus, sob regência de Silvia Berg

*sendo que o seu conhecimento musical advém diretamente do estudo sobre os compositores modernos e clássicos.*

164 *Luis Gustavo Petri (1961), pianista, regente e compositor paulista, nascido em Santos. Realiza um extenso trabalho como compositor em teatro, cinema e musicais com os quais recebeu diversos prêmios.*

165 *Caio Pagano, pianista paulistano. É reconhecido por sua técnica e execuções brilhantes, tendo apresentado mais de 800 exibições como solista, camerista, ou acompanhado por orquestras no Brasil e no exterior. Leciona na Escola Superior de Artes do Instituto Politécnico de Castelo Branco - Portugal, além de manter cursos na Arizona State University,*

166 *Silvia Cabrera Berg (1958), pianista, regente e compositora paulista radicada na Dinamarca desde 1985. Exerce intensa atividade musical como regente, tendo se especializado em música vocal antiga e música contemporânea.*

## :: SETE ESTUDOS DE LINGUAGEM

No mestrado, eu fiz a matéria do professor José Eduardo Martins<sup>167</sup>. Durante as aulas, ele comentou: *Estou fazendo um projeto de estudos para piano. Você não quer escrever alguma coisa para mim?* Fiz a série *Sete Estudos*, não exatamente estudos técnicos de piano, mas estudos em que cada um fala de um aspecto da música, por isso nomeei *Sete Estudos de Linguagem*. O primeiro se chama *Schumann*; o segundo, *Intervalos e Quiálteras*; o terceiro, *Cluster*; o outro, *N'importe où hors du monde* – um verso de Baudelaire que o Debussy usou para responder a uma pergunta de um jornalista, e assim por diante. Eu fiz a série de estudos, e o José Eduardo estreou no Festival Música Nova em Santos, no Teatro Brás Cubas, no dia 29 de agosto de 2000.

## :: OS LUGARES E AS CORES DO TEMPO

Eu sempre quis compor música para violão, meu primeiro instrumento; sempre toquei violão. Eu pegava o *Microcosmos* do Bartok, que eu costumava tocar no piano, e tocava no violão. E me vinham idéias, e eu escrevia coisas para violão um pouco baseado nas peças do Bartok. Fiz o ciclo chamado *Os Lugares e as Cores do Tempo*, concluído em 1990, que pretende ser um sinônimo de “música” *Lugares* em termos de espaços, alturas de notas, e *Cores*: timbres, instrumentos que tocam dentro do tempo. *Os Lugares e as Cores do Tempo* é uma vontade de definir a música de maneira infantil. Cada uma tem um pensamento; a primeira tem sempre cordas soltas, é um dedo só que você aperta, as outras cordas estão soltas. O Flávio Apro<sup>168</sup> fez uma interpretação brilhante; na repetição, ele vai para cima e muda o timbre do som porque ele não usa mais as cordas soltas, ele começa a tocar a partir da quinta casa. É uma interpretação muito boa. O terceiro é uma homenagem aos *Estudos Simples* do Leo Brower, e assim por diante: cada uma tem sua particularidade.

73

Audição de *Os Lugares e as Cores do Tempo*, com Flávio Apro (violão)

Tudo que eu trouxe eu mostrei para vocês. Agradeço a atenção. Muito obrigado.

167 José Eduardo Martins (1938), pianista paulista, iniciou os seus estudos com o professor russo José Kliass. Mais tarde, trabalhou durante alguns anos em Paris com Marguerite Long e Jean Doyen. Apresentou mais de cem primeiras audições mundiais de autores de diversos países.

168 Flávio Apro (1973), violonista paulista, bacharel em Violão pela USP e mestre em performance pelo Instituto de Artes da UNESP

Obs.:

As notas de rodapés foram pesquisadas em arquivos da equipe e Internet. O compositor Mário Ficarelli optou por notas resumidas.

São Paulo, 2008

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

Adobe InDesign CS3

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