UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

VERA JANACOPULOS E A MÚSICA DO SÉCULO XX:

TRAJETÓRIA E SOCIABILIDADE

ANNE CHRISTINA DUQUE ESTRADA MEYER

RIO DE JANEIRO, 2016

VERA JANACOPULOS E A MÚSICA DO SÉCULO XX:

TRAJETÓRIA E SOCIABILIDADE

por

ANNE CHRISTINA DUQUE ESTRADA MEYER

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, como requisito para obtenção do grau de Mestre, sob orientação do Professor Doutor Marcus Wollf.

RIO DE JANEIRO, 2016

Autorizo a cópia da minha dissertação “Vera Janacopulos e a música do século XX: trajetória e sociabilidade”, para fins didáticos.

_____

Anne Meyer

Meyer, Anne Christina Duque Estrada
M612 Vera Janacopulus e a música do século XX : trajetória e sociabilidade / Anne Christina Duque Estrada Meyer, 2016.
521 f. ; 30 cm

Orientador: Marcus Wollf.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

1. Janacopulos, Vera. 2. Musicologia. 3. Música vocal. 4. Música – Séc. XX. I. Wollf, Marcus. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD –780.72

PÁGINA DE ASSINATURAS

Dedico este estudo a meu filho, a quem subtraí preciosos momentos de convivência maternal, para que eu pudesse me dedicar à pesquisa que levaram a término este trabalho.

Anne Meyer

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, a quem sobrecarreguei com encargos maternais, para que eu pudesse ter tempo para viabilizar minha pesquisa; à minha grande mestra Cilene Fadigas, sem quem eu talvez nem tivesse trilhado os caminhos da música; ao meu orientador – Marcus Wolff, pelo carinho e atenção sempre dispensada, e à Isabel Grau, em nome de todos os funcionários da Biblioteca Central da UNIRIO, por todo apoio e atenção nas diversas vezes que os tive de importunar a fim de acessar o Acervo Vera Janacopulos.

MEYER, Anne. Vera Janacopulos e a música do século XX: Trajetória e Sociabilidade. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

Esta dissertação se propõe a estabelecer uma cronologia de vida e de fatos artísticos relevantes da cantora Vera Janacopulos, verificando até que ponto a sua trajetória e rede de sociabilidade foram relevantes para o seu direcionamento para a música de vanguarda, principalmente a música de câmara, contribuindo para a sua projeção internacional.

Palavras chave: Vera Janacopulos, musicologia, música século XX, música contemporânea, música vocal, redes de sociabilidade

MEYER, Anne. Vera Janacopulos and twentieth century music – Trajectory and sociability. 2016. Master Thesis (Master in Music) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation aims to establish a chronology of the life and the most relevant artistic facts about the singer Vera Janacopulos, verifying the extend to which network of sociability was relevant to its focus on the avant-garde music, especially chamber music, and to her international projection..

Keywords: Vera Janacopulos, musicology, twentieth century music, vocal music, sociability networks

Sumário

INTRODUÇÃO 25
Estabelecendo um objeto de pesquisa e levantando uma hipótese inicial 26
Metodologia 29
Referencial teórico 30
Fontes de pesquisa 31
CAPÍTULO 1 - VERA JANACOPULOS – CENÁRIO GERAL 35
1.1. Pressupostos teóricos 35
1.2.Contexto geral 39
1.3. Contexto familiar 44
1.4.A França e a Belle Époque 54
1.5.Música na Paris do início do século XX 59
CAPÍTULO 2 - TRAJETÓRIA E REDE DE SOCIABILIDADE 83
2.1. Primeiros anos de vida 83
2.2. Formação musical 87
2.3. Os primeiros recitais 90
2.4. Fazendo música durante a Primeira Grande Guerra 96
2.5. Fazendo música na América 112
2.6. Preparação para a tournée brasileira 122
2.7. De volta à Paris 125
2.8. Contexto musical brasileiro 128
2.9. Primeira tournée brasileira 131
2.10. Voltando a morar em Paris 139
2.11. Tournée americana 158
2.12. Villa Lobos em Paris 160
2.13. Os anos de 1924 e 1925 173
2.14. Festivais Stravinsky 175
2.15. O ano de 1926 e o Retablo del Maese Pedro 183
2.16. A divulgação da música brasileira no exterior 194
2.17. Final dos anos 20 e década de 30 198
2.18. A segunda tournée ao Brasil 202
2.19. Vivendo no Brasil 206
CONCLUSÃO 215

ANEXO 1 - CITAÇÕES EM JORNAIS - INFORMAÇÕES 227
ANEXO 2 - TABELA DE CONCERTOS 243
ANEXO 3 - PEQUENA CRONOLOGIA 313
ANEXO 4 - COLEGAS DE PALCO DE VERA JANACOPULOS 321
4.1. Pianistas acompanhadores 323
4.2. Maestros 331
4.3. Orquestras 343
4.4. Coros 348
4.5. Instrumentistas 349
4.5.1. Violino 349
4.5.2. Violoncelo 352
4.5.3. Flauta 352
4.5.4. Harpa 353
4.5.5. Oboé 353
4.5.6. Clarinete 354
4.5.7. Fagote 354
4.5.8. Saxofone 354
4.5.9. Trompa 355
4.5.10. Trombone 355
4.5.11. Órgão 356
4.5.12. Celesta 356
4.5.13. Violão 356
4.6. Cantores 356
4.7. Palestrantes / oradores 361
4.8. Dançarinos / grupos de dança 363
ANEXO 5 - VERA JANACOPULOS – TÉCNICA VOCAL E INTERPRETATIVA 365
5.1. SOBRE TÉCNICA VOCAL 371
5.1.1. Sobre a necessidade do estudo da técnica vocal 372
5.1.2. Suportes à produção sonora 374
5.1.2.1. O aparelho fonatório 374
5.1.2.2. Respiração 376
5.1.2.3. Apoio 381
5.1.3. Formantes sonoros 384
5.1.3.1. Ressonância 384

5.1.3.2. Impostação 386
. Cobertura 387
. Articulação 390
. A grande escala 394
5.2. SOBRE INTERPRETAÇÃO 396
5.2.1. Fraseado e declamação 396
5.2.1.1. A importância das palavras 396
5.2.1.2. Declamação 397
5.2.1.3. Fraseado 400
5.2.2. O que é interpretar? 402
5.2.2.1. Nuances vocais 405
5.2.2.2. Gestualidade 410
5.2.2.3. Sobre o medo de palco 412
. O Guignol cantante de Vera Janacopulos 414
5.2.2.4. Aplausos e vaias 417
5.2.2.5. O acompanhamento pianístico 421
. A capacidade de sincronização do piano com o canto 421
. A dosagem da sonoridade 421
. Colaboração na interpretação 422
. Correção de eventuais erros 423
. Segurança e tranquilidade 423
ANEXO 6 - VERA JANACOPULOS E O MAGISTÉRIO 425
ANEXO 7 - SOBRE OS ALUNOS DE VERA JANACOPULOS 437
ANEXO 8 - O CÍRCULO DE ARTES VERA JANACOPULOS 453
8.1. Pequeno histórico sobre a criação do Círculo 456
8.2. Atividades realizadas pelo Círculo 458
8.2.1. Criação e instalação do busto de Vera Janacopulos 458
8.2.2. Impressão de Livro 459
8.2.3. Guarda do acervo musical pertencente à Vera Janacopulos 460
8.2.4. Impressão de material de divulgação sobre Vera Janacopulos 460
8.2.5. Concursos de canto 462
8.2.6. Realização de recitais 468
8.2.8. Realização de cursos e palestras 482
8.2.9. Outros 484

ANEXO 9 - COMPOSIÇÕES MUSICAIS DEDICADAS A VERA JANACOPULOS.....485

REFERÊNCIAS 497

Bibliográficas: 497

Partituras..... 509

Sites consultados 509

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 - Imagem de Vera Janacopulos 23
Figura 2 – Imagem do busto de Vera Janacopulos 25
Figura 3 - Divulgação de lançamento do livro 'Memória de Vera Janacopulos' 33
Figura 4 - Foto do colégio dos meninos dirigido por Calógeras 45
Figura 5 - Propaganda do Colégio Calógeras 46
Figura 6 - Foto de Pandiá Janacopulos Calógeras 48
Figura 7 - Imagem do nome de George Constantino Janacopulos no Almanak Adminitrativo e Industrial do Rio de Janeiro – Ano: 1897 49
Figura 8 - Imagens do nome de George Constantino Janacopulos no Alamanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro 50
Figura 9 - Cartaz da Exposição Universal de 1889, ... 57
Figura 10 - Foto do interior do Moulin Rouge, no ano de 1898 58
Figura 11 - Foto da soprano Mary Garden no papel de Melisande 68
Figura 12 - Foto do comité de fundação da Societé Musicale Indépendent. 80
Figura 13 - Registro da realização do primeiro concerto de Janacopulos - 90
Figura 14 - Nota sobre concerto realizado em Paris 91
Figura 15 - Imagens de Vera Janacopulos, ano 1915 101
Figura 16 - Nota de divulgação do concerto 102
Figura 17 - Imagem de divulgação de concerto 103
Figura 18 - Jean de Reszké caracterizado como Tristão 106
Figura 19 - Jean Périer caracterizado como Pelleas 106
Figura 20 - Foto de Lilli Lehmann 107
Figura 21 - Imagem do cartaz do recital do dia 14 de maio de 1917 110
Figura 22 - Imagem de divulgação do concerto do Aeollian Hall 116
Figura 23 - Imagem de divulgação do concerto de 10 de dezembro de 1019 117
Figura 24 - Partitura autógrafa da orquestração realizada por Prokofiev para o ciclo Eastern Song de Rimsky-Korsakov 121
Figura 25 - Imagem de divulgação da volta de Vera Janacopulos ao Brasil 132
Figura 26 - Frontispício das Historietas com dedicatória autógrafa do autor. 134
Figura 27 - Imagem divulgada da partida da cantora 135
Figura 28 - Imagem de divulgação de recital 137
Figura 29 - Imagem de partitura da peça Shéhérazade, com dedicatória autor 141
Figura 30 - Partes externa e interna do programa do concerto de 10 de novembro de 1921 . 142
Figura 31 - Imagem de fotografia com dedicatória autógrada de Darius Milhaud: 148
Figura 32 - Imagem de partitura com dedicatória autógrafa de Darius Milhaud 149
Figura 33 - Partitura do ciclo Le bestiaire, com dedicatória autógrafa de Francis Poulenc... 155
Figura 34 - Imagem de dedicatória autógrafa de Poulenc na partitura do ciclo Caligrammes 157
Figura 35 - Imagem do programa do concerto realizado no dia 23 de outubro de 1923 166

Figura 36 - Original de partitura autógrafa de Quero ser alegre, de Villa-Lobos 167
Figura 37 - Imagem do Progama de concerto do evento Exposition d´art Americain Latin . 169
Figura 38 - Imagem da partitura de Sertaneja com dedicatória de Villa-Lobos.....169
Figura 39 - Imagem do programa do concerto de 30 de maio de 1924.....160
Figura 40 - Imagem do programa do concerto de 30 de maio de 1924.....170
Figura 41 - Imagem de partitura autógrafa de Tilimbom 176
Figura 42 - Imagem de partitura da peça Shéhérazade com dedicatória autógrafada de Willem Mengelberg.....177
Figura 43 - Imagem do programa do concerto do dia 30 de janeiro de 1925.....178
Figura 44 - Imagem do programa de estréia do Retablo em Amsterdam.....187
Figura 45 - Fotografia dos artistas participantes da encenação do Retablo em Amsterdam...188
Figura 46 - Foto da produção da montagem do Retablo em Bristol/Inglaterra.....189
Figura 47 - Imagem da capa do programa do Concerto no Aeollian Hall (Londres).....190
Figura 48 - Partitura de Essa negra fulô, com dedicatória autógrafa de Lorenzo Fernandes.195
Figura 49 - Partitura de Serei serás, com deditatória autógrafa de Vieira Brandão 195
Figura 50- Capa do programa do concerto de 03 de dezembro de 1927 196
Figura 51 - Programa do concerto Une heure de musique brésilienne.....197
Figura 52 - Divulgação de concerto 201
Figura 53 – Imagens de Vera Janacopulos e Yvonne Herr-Japy.....204
Figura 54 - Capa do programa dos concertos dos dias 18 e 21 de outubro de 1930 204
Figura 55 - Parte interna do programa dos concertos de 18 e 21 de outubro de 1936 205
Figura 56 - Imagem de Adriana Janacopulos 206
Figura 57 - Informação sobre a morte da cantora, divulgado no Jornal Correio da Manhã...210
Figura 58 - Imagem de Magdalena Tagliaferro.....323
Figura 59 - Imagem de Lazare Lévy 323
Figura 60 - Imagem de Marcel Dupré 323
Figura 61 - Imagem de Charles Griffes 324
Figura 62 - Imagem de Sergei Prokofiev.....324
Figura 63 - Imagem de Robert Schmitz.....325
Figura 64 - Imagem de Ernani Braga 325
Figura 65 - Imagem de Alexandre Tcherepnine 326
Figura 66 - Imagem de Darius Milhaud 326
Figura 67 - Imagem de Carlos Pedrell.....327
Figura 68 - Imagem de Arthur Rubinstein 327
Figura 69 - Imagem de Jean Wiéner.....328
Figura 70 – Imamge de Vera Janacopulos e Yvonne Herr Japy 328
Figura 71 - Imagem de Yves Nat 328
Figura 72 - Imagem de Willem Adriessen 329
Figura 73 - Imagem de Marcelle Meyer.....329
Figura 74 - Imagem de Manuel de Falla.....329
Figura 75 - Imagem de Aline Van Barenzen.....329
Figura 76 - Inagem de Joaquin Nin 330

Figura 77 - Imagem de Mario de Azevedo 330
Figura 78 - Imagem de Paul Wittgenstein 331
Figura 79 - Imagem de Maria do Carmo Botelho 331
Figura 80 - Imagem de Modest Altschuler 331
Figura 81 - Imagem de Pierre Monteaux 332
Figura 82 - Imagem de George Barrère 332
Figura 83 - Imagem de Francisco Braga 332
Figura 84 - Imagem de Felix Weingartner 332
Figura 85 - Imagem de Serge Koussevitsky 333
Figura 86 - Imagem de Jean Wiéner 333
Figura 87 - Imagem de Philipe Gaubert 333
Figura 88 - Imagem de Guy Ropartz 334
Figura 89 - Imagem de Ernest Bloch 334
Figura 90 - Imagem de Artur Bodansky 334
Figura 91 - Imagem de Kurt Schindler 334
Figura 92 - Imagem de Heitor Villa-Lobos 335
Figura 93 - Imagem de Igor Stravinsky 335
Figura 94 - Imagem de Willem Mengelberg 335
Figura 95 - Imagem de Darius Milhaud 336
Figura 96 - Imagem de Rhené-Baton 336
Figura 97 – Imagem de Bruno Walter 337
Figura 98 - Imagem de Gabriel Pierné 337
Figura 99 - Imagem de Léon Jehin Fonte 337
Figura 100 - Imagem de Van Anrooy 337
Figura 101 - Imagem de Evert Cornelis 338
Figura 102 - Imagem de Georg Schnéevoigt 338
Figura 103 - Imagem de Ignaz Neumark 338
Figura 104 - Imagem de Cornelis Dopper 339
Figura 105 - Imagem de Albert Wolff 339
Figura 106 - Imagem de Reinaldo Hahn 340
Figura 107 - Imagem de Ernest Ansermet 340
Figura 108 - Imagem de Hans Weisbach 340
Figura 109 - Imagem de Walter Burle Marx 341
Figura 110 - Imagem de Pedro de Freitas Branco 341
Figura 111 - Imagem de Jane Evrard 341
Figura 112 - Imagem de Eduard Van Beinum 341
Figura 113 - Imagem de Igor Markevitch 342
Figura 114 - Imagem de Hermann Scherchen 342
Figura 115 - Imagem de Nadia Boulanger 342
Figura 116 - Imagem de Hermann Abendroth 343
Figura 117 - Imagem de Klemens Krauss 343
Figura 118 - Imagem do Roth Quartet 345

Figura 119 - Imagem de George Enescu 349
Figura 120 – Imagem de Vasily Bezerkirsky 349
Figura 121 - Imagem de Jules Boucherit 349
Figura 122 - Imagem de Yvonne Astruc 350
Figura 123 - Imagem de René Benedetti 350
Figura 124 - Imagem de Jacques Thibaud 351
Figura 125 - Imagens de Louis Zimmermann 351
Figura 126 - Imagem de Joseph Szigeti 351
Figura 127 - Imagem de Raya Garbousova 352
Figura 128 - Imagem de Marcel Moyse 352
Figura 129 - Imagem de Louis Bleuzet 353
Figura 130 - Imagem de Gaston Hamelin 354
Figura 131 - Imagem de Jules Dervaux 355
Figura 132 - Imagemde Tomás Teran 356
Figura 133 - Imagem de Leone Zinovieff 357
Figura 134 - Imagem de Bidu Sayão 357
Figura 135 - Imagem de Thomas Salignac 358
Figura 136 - Imagem de Hector Dufranne 358
Figura 137 – Imagem de Elsie Houston 358
Figura 138 - Imagem de Llona Durigo 358
Figura 139 - Imagem de Luigi Ravelli 359
Figura 140 - Imagem de Jozef Sterkens 359
Figura 141 – Imagem de Claire Croiza 359
Figura 142 - Imagem de Theodora Versteegh 359
Figura 143 - Imagem de Charles Panzera 360
Figura 144 - Imagemde Willlem Ravelli 360
Figura 145 - Imagem de Manuela Del Rio 360
Figura 146 - Imagem de Yvonne Brothier 360
Figura 147 - Imagem de Maria Modrakowsa 361
Figura 148 - Imagem de Souza Dantas 361
Figura 149 - Imagem de Gaston Rageot 361
Figura 150 - Imagem de Georges Jean-Aubry 362
Figura 151 - Imagem de Jean-Louis Vaudoyer 362
Figura 152 - Imagem de Marc Chadoune 362
Figura 153 – Imagem dos cadernos com anotações de de Vera Janacópulos. 367
Figura 154 – Desenho de Magdalena Lébeis assinalando pontos de ressonância facial 390
Figura 155 - A "grande escala" de Lilli Lehmann 395
Figura 156 - Plano de interpretação da peça Poema de Itabira, de Villa-Lobos, elaborado por Magdalena Lébeis 408
Figura 157 - Fotos de Vera Janacopulos cantando 411
Figura 158 - Imagem do guignol cantante de Vera Janacopulos 415
Figura 159 - Imagem de divulgação de aula de canto através do método Janacopulos 430

Figura 160 - Foto de homenagem prestada à Vera Janacopulos 431
Figura 161 - Imagem de nota de divulgação de curso.....431
Figura 162 - Imagem de divulgação de curso 432
Figura 163 - Imagem de divulgação de início de curso - 433
Figura 164 - Imagem de divulgação de curso.....434
Figura 165 - Imagem de divulgação de curso.....435
Figura 166- Foto de Anna Souza Castro Campos 438
Figura 167 - Foto de Cândido de Arruda Botelho 439
Figura 168 - Foto de Cecília Rudge 439
Figura 169 - Foto de Celina Sampaio 440
Figura 170 - Foto de Edmée Brandi -.....440
Figura 171 - Imagem de Helena Pimentel Viana -.....441
Figura 172 - Foto de Laís Wallace 441
Figura 173 - Foto de Lenah Medeiros 442
Figura 174 - Imagem de Madalena Nicol 443
Figura 175 - Imagem de Magdalena Lébeis 443
Figura 176 - Foto de Margarida Martins Maia.....444
Figura 177 - Imagem de Maria da Glória Capanema 445
Figura 178 - Maria de Loudes Cruz Lopes 445
Figura 179 - Foto de Nadir Figueiredo.....446
Figura 180 - Imagem de Nita Brandão 447
Figura 181 - Foto de Relié Rimathé 447
Figura 182 - Imagem de Sylvia Moscovitz -.....448
Figura 183 - Imagem de Vasco Mariz.....450
Figura 184 - Logomarca do Círculo de Artes Vera Janacopulos 455
Figura 185 - Folha de registro de reunião do Círculo Vera Janacopulos 457
Figura 186 – Folha de registro de reunião do Círculo Vera Janacopulos 457
Figura 187 - Imagem do busto de Vera Janacopulos.....458
Figura 188 - Foto de Gustavo Capanema e Sá Freire na solenidade de entrega do busto de Vera Janacopulos 459
Figura 189 - Divulgação de lançamento do livro Memórias de Vera Janacopulos -.....459
Figura 190 - Imagem de libreto editado pelo Círculo Vera Janacopulos 461
Figura 191 - Imagem de libreto editado pelo Círculo Vera Janacopulos 461
Figura 192 – Imagem de libreto editado pelo Círculo Vera Janacopulos 461
Figura 193 - Folheto e inscrição no II Concurso de Câmara Vera Janacopulosnto e na contra-capa os valores dos prêmios - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO.....464
Figura 194 - Programa do concerto dos vencedores do II Concurso de Câmara de Vera Janacopulos.....465
Figura 195 - Modelo de diploma entregue as vencedores do II Concurso de Câmara Vera Janacopulos - UNIRIO 465
Figura 196 - Programa do recital de Dircéa Amorim.....469
Figura 197 - Programa do recital de Edmée Brandi 470

Figura 198 - Programa do recital Leda Coelho de Freitas.....471
Figura 199 - Imagem de parte da partitura da canção *Vois, des belles femmes,* com dedicatória de Albert Roussel 487
Figura 200 - Imagem de parte da partitura de *Deux Airs*, com o registro da dedicação de Darius Milhaud 487
Figura 201 - Imagem de parte da partitura da partitura editada da canção *Ballet*, com o registro da dedicação de Francis Poulenc 488
Figura 202 - Imagem de parte da partitura editada de *Tonada de na niña perdida*, com registro da dedicação do autor Joaquin Nin.....489
Figura 203 – Imagem de parte da partitura editada de *Granadina,* com o registro da dedicação do autor Joaquin Nin 490
Figura 204 - Imagem de parte da partitura de *L´alouette et ses petis avec le maître d´un champ*, com dedicatória autógrafa de Dimitri Mitropoulos.....491
Figura 205 - Imagem da partitura de Historietas, com dedicatória autógrafa de Villa-Lobos. 492
Figura 206 - Parte de partitura da peça Quero ser alegre, com registro de dedicatória autógrafa de compositor Villa-Lobos 492
Figura 207 - Imagem de parte da partitura de A casinha pequenina, com registro da dedicação do autor Francsco Braga 493
Figura 208 - Imagem da partitura manuscrita de Saudade, com dedicatória manuscrita de Saudade, com registro da dedicatória à cantora.....494
Figura 209 - Imagem de partitura manuscrita da peça Sem Fim, com registro de dedicatória autógrafa do compositor 495
Figura 210 - Imagem de partitura manuscrita da peça Serenata, com dedicatória autógrafa do compositor 495

A VOZ DO CORAÇÃO

Carlos Fontoura

Figura 1 - Imagem de Vera Janacopulos - Fonte: Revista da Semana, 15 de julho de 1922, p. 11.

"Agora que anoiteceu, olho para tudo com uma saudade na boca. Onde, a presença de tudo o que foi? ... Onde, a doçura daquelle verso que eu ouvia quando ficava noite?...
Eu me lembro de Proust e, cheio de literatura, procuro olhar o universo com os olhos dos outros....

***

Tudo o que foi e não volta mais, apparece, ás vezes, como um silencio na voz ou um pensamento nas mãos...
Quase sempre a gente recorda, sem ouvir, as palavras. Vem tudo junto e, aos poucos, lembrando trecho por trecho, vae-se formando em folhetim, toda a felicidade que passou num momento...
Num instante tudo se resume em poesia e diz que o tempo vae voltar, que a gente vae sentir outras vez o silencio bom pela á noite afora, a liberdade incontida das coisas obscuras que se refreiam no intimo disperso, o soffrimento de um êxtase desfeito pelo tempo e pelo espaço...
Os olhos se fecham, os ouvidos escutam. Uma voz de longe para a vida...
Sem querer a gente sente de novo a felicidade pelo dia promettido, pelo lábio que sorriu...
É uma voz nostálgica e meiga que vem contar a historia da criança que a morte levou, do recado arrependido, do perdão que se espera...
Nunca uma voz falou assim... Ella diz aquillo que se sentiu e não se soube explicar. O remorso da solidão desprezada, a bondade de um coração vivido...
No intimo de nós mesmos ella passa em revista os nossos pensamentos e nos faz confessar a alegria de sua presença como na infância se confessa um deslumbramento...

***

Então começa-se a vêr o universo com os olhos dos outros através da voz sonhadora e triste... A voz desse amor desmanchado na memória e mais sentido que o próprio amor porque é apenas sonhado...
Uma voz no coração...
Traz na emoção o sentimento de outras vidas para nos dar a sensação de conhecer o infinito...
Deve ter sentido, na amplidão da terra a saudade de outros mundos abandonados...
Uma voz de encantamento...
A voz de Véra Janacopulos...

Texto publicado no Jornal "Diario Carioca" – 19.11.1933 – p. 19

INTRODUÇÃO

Vera Janacopoulos, cantora brasileira erudita, foi imortalizada com um busto em bronze em praça pública (Praça Paris – RJ). Poucos artistas assim o foram. Tão grande deferência pública denota uma carreira e uma arte musical cuja técnica e pendor interprativo receberam adjetivos como sublime e fenomenal, não só em registros jornalísticos nacionais, mas também em estrangeiros.

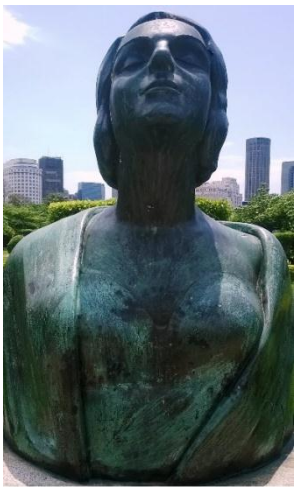


Figura 2 – Imagem do busto de Vera Janacopulos, situado na Praça Paris - Rio de Janeiro/RJ - Autoria Anne Meyer (março, 2016)

Nascida em 20 de dezembro de 1892, em Petróplis/RJ, devido ao falecimento de sua mãe, passa a viver em Paris, capital cultural do mundo da sua época. De carreira proeminente, realizou concertos em países da Europa, Ásia, América do Norte e do Sul. Na sua trajetória musical, firmou conhecimento com as correntes de vanguarda musical que dinamizaram a música no início do século XX, a elas se aliando e tornando intérprete ao gênero vinculada. Morreu em 06 de dezembro de 1955, no Rio de Janeiro, cidade que escolheu por domicílio após o ano de 1936.

Definida por Villa-Lobos "como a maior artista que eu conheço e a melhor intérprete de minhas obras"[1], teve como amigos próximos os compositores Igor Stravinsky, anuel de Falla, Maurice Ravel, Serge Prokofiev, Darius Milhaud, dentre muitos outros grandes compositores do século XX, com os quais tinha o hábito de trabalhar pessoalmente as obras dos mesmos que interpretaria. Exerceu papel preponderante na divulgação da música vocal destes compositores, cabendo a ela a primeira audição de muitas de suas peças. Foi, ainda, a dedicatária de diversas obras por parte dos mesmos.

Cantou em 17 idiomas diferentes (FRANÇA, s/data:17), tendo tido entre seus professores de canto a soprano Lili Lehmann, uma das maiores cantoras do final do séc.

[1] Trata-se de dedicatória autógrafa do compositor na partitura da peça Sertaneja sob a guarda do Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO. Dedicatória na íntegra: À Vera Janacopulos, a maior artista que conheço e a melhor intérprete das minhas obras. Paris, 24/1/924, Villa-Lobos

XIX/início do XX. Fez carreira internacional cantando na Europa, Leste Europeu, América do Norte e América do Sul, obtendo êxito de crítica em público por onde passou.

Dentre os pianistas acompanhadores em seus concertos, pode contar com artistas do quilate de Serge Prokofiev, Darius Milhaud, Manuel de Falla, Joaquin Nin, Charles Griffes, Lazare Lévy, Magdalena Tagliaferro, Ester Scliar, Mário de Azevedo, Souza Lima. Foi acompanhada, ainda, por orquestras dirigidas pessoalmente por Willem Mengelberg, Ernst Bloch, Igor Stravinsky, Manuel de Falla, Pierre Monteux, Serge Koussevitsky, Felix Weingartner, Guy Ropartz, Peter Van Anrooy, Igor Markevitch, François Ruhlman, Rhené-Bathon, Gabriel Pierné, Darius Milhaud, Evert Cornelis Dopper, Geog Schéevoigt, Bruno Walter, Reynaldo Hahn, Villa-Lobos e Francisco Braga, dentre muitos outros. Dentre todos estes nomes podemos perceber alguns dos maiores nomes da musicalidade da contemporaneidade da cantora.

Uma brasileira cujo talento foi reconhecido por tantos artistas conceituados do século XX, exercendo papel preponderante na difusão das novas tendências de composição musical de então, deveria ser notoriamente conhecida e reconhecida no mundo lírico nacional. No entanto, seu busto passa despercebido e jaz em solidão em passeio público e seu nome passa em segundo plano ou é mesmo desconhecido pela maioria dos cantores ou *connaisseurs* do meio da atualidade. Além disto, são raríssimos os materiais a citem. Somente existe um livro sobre a mesma, resultado de coletânea de entrevistas realizadas por Eurico França, crítico de arte contemporâneo à Vera.

Uma cantora com a trajetória da importância de Vera Janacopoulos para a música nacional e mundial, deveria ser melhor conhecida pelo seu país, ou pelo menos pelo círculo musical, da qual faz parte. É necessário dar luz a este personagem de importância na história artística nacional e, desta forma, contribuir com o ineditismo desta pesquisa para ampliação dos conhecimentos sobre a nossa música brasileira e seus personagens.

Estabelecendo um objeto de pesquisa e levantando uma hipótese inicial

Tendo se auto-qualificado como *cantatrice de concert* (cantora de concerto), em oposição à cantora de repertório operístico, se especializou em seu métier. O repertório de

seus concertos possuía um caráter inovador por colocar lado a lado músicas contemporâneas com peças de outros períodos musicais, possuindo uma versatilidade e amplitude histórica de peças que vão desde Bach até Stravinsky. Não esquecendo a sua origem brasileira, a nossa música também teve lugar em seus concertos internacionais.

Como cantora que sou, tal grandiosidade musical me fez suscitar, inicialmente, questionamentos sobre a sua preferência musical e a sua dedicação ao canto de câmara. Esta é uma escolha diferenciada, pois até hoje, o canto de câmara é colocado em segundo plano com relação ao virtuosismo vocal característico do artificialismo da ópera, ou seja, a sutileza de matizes interpretativos de uma voz solo acompanhada por um piano é atropelada pela grandiosidade desta arte tida como a mais completa de todas, que com a sua grandiosidade de cenários, drama, vestimentas, elementos cênicos e acompanhamento orquestral é capaz de arrastar melômanos aos quatro cantos do mundo para ver esta ou aquela montagem.

Percebamos esta questão refletida em matéria do Jornal Gazeta de Notícias:

> As realizações artísticas que a nossa patricia Vera Janacopulos vem nos proporcionando no Lyrico atestam vivamente como é bem grande o numero de pessoas que se interessam pelo canto, ou melhor ainda, pela musica de camera. O estylo vocal de Vera Janacopulos raramente é ouvido aqui, é talvez por isso, haja certo retrahimento daquelles que estão acostumados a ouvir vozes mais parecidas com o troar do canhão, do que do genero humano. Preferem mesmo mais quantidade do que qualidade e nisto está precisamente o engano da arte vocal. A nossa patrícia é a grande interprete da musica de câmera, sem affectaçções, sem fantasia e sem alarde que provocam as vozes lyricas, quando não têm seus interpretes a consciência precisa para regulal-as. (Fonte: Jornal *Gazeta de Notícias*, 24 de outubro de 1930)

Em verdade, se na ópera o cantor deve possuir uma voz de maior tessitura e com volume o suficiente para transpor a orquestra, na música de câmara este não é o requisito primordial. No entanto, a voz deve ter maior apuro técnico e ser mais ricamente matizada de nuances e possibilidades interpretativas. Se na completude da ópera o olhar se devaneia nas possibilidades de cenário e figurino, esquecendo aqui ou acolá da musicalidade da peça, no canto de câmara ele se concentra na figura do cantor ou cantora, tornando imperdoável qualquer deslize deste. Desta forma, é falsa a idéia de ser o cantor de câmara uma classe de segunda categoria ou, para piorar, um cantor que se dedicou a este repertório por lhe faltar extensão e volume vocal. A ópera e o canto de câmara, são apenas dois gêneros diferentes, cada um com as suas especificidades, às quais os cantores poderão se dedicar da maneira que

sua musicalidade e interioridade desejarem, se especializando num ou no outro, ou, ainda, de forma concomitante.

A soprano Bidu Sayão nos dá a sua opinião sobre esta questão:

> Comecei como cantora de concerto; só mais tarde ingressei na ópera, menos difícil do que o concerto. Exemplifiquemos com a tocante ária '*Addio del passato'*, da '*Traviata*'. Cantando-a na ópera, sou Violeta. Procedo como Violeta procedia. Vivo em seu ambiente e em seus trajes. Faço os seus gestos e adoto a sua expressão fisionômica. Puxo o meu lenço e soluço. Por essas sugestões transmito ao auditório as emoções que Violeta sentiu no momento de sua ruptura com o passado. Suponhamos, porém, esta ária cantada no concerto: Há um palco e um grande piano preto tocado por um cavalheiro em traje de rigor. Meu vestido também nada tem de comum com Violeta. Devo manter-me erecta e com as mãos imóveis, como convém num salão de concertos. Não devo soluçar nem fazer mimicas. Como recurso, posso apenas cantar, não obstante devo transmitir ao público exatamente o mesmo grau de intensidade emocional que no recinto da ópera. Isto, para mim, é o mais difícil.[2] (MOREIRA, 1943:167)

Desta forma, esta cantora experiente e também de carreira internacional reafirma a dificuldade da expressão unicamente através do canto, sem a contribuição de elementos extra-musicais que venham a ser acrescidos à interpretação. Se não quisermos, inclusive, perceber que ela subverte a opinião generalizada da estratificação ópera X música de câmara, ao menos aceitemos que ela as coloca no mesmo patamar, o que já revela um reconhecimento das dificuldades vocais e interpretativas do gênero camerista.

Assim, os questionamentos sobre o porque da escolha de uma arte com tal grau de dificuldade interpretativa por Vera Janacopulos se reaviva e salienta.

Ampliando as minhas indagações sobre as escolhas de Vera Janacopulos, surge-me a curiosidade sobre quais os caminhos percorridos na trajetória da cantora que a fizeram estabelecer uma tão ampla rede de sociabilidade no meio musical de sua época, quais teriam sido as suas estratégias de inserção neste campo e quais teriam sido as suas formas de ampliação e manutenção de posição no mesmo. Estariam estas duas questões, sua escolha pelo gênero música de câmara e sua teia de relacionamentos, relacionadas de alguma forma?

---

[2]Trata-se de trecho de entrevista de Bidu Sayão à revista musical norte-america *The Etude*, transcrita no livro *Cantores Célebres*, de autoria de Pedro Lopes Moreira. Nesta entrevista, que no exemplar ocupa um total de 07 páginas, a cantora trata de assuntos relativos às suas crenças sobre técnica vocal, interpretação, assim como sobre o início de sua carreira, papéis que desempenhou e suas viagens.

Assim, como hipótese de pesquisa, estabeleci verificar até que ponto a sua rede de sociabilidade foi fator relevante para o direcionamento de Vera Janacopulos para a música de câmara de vanguarda e de que forma, indo além dos questionamentos sobre a sua qualidade vocal, a utilização deste tipo de repertório específico contribuiu para a sua projeção internacional.

Metodologia

Após o levantamento e classificação dos dados obtidos sobre nosso objeto de pesquisa, estabelecemos como recorte temporal primário o período que vai do nascimento da cantora (1892) até o final da década de 1930. Neste período poderemos perceber como a cantora se desenvolve artisticamente e aos poucos se alinha, principalmente, à vanguarda musical russa e, posteriormente, à vertente espanhola e francesa, tornando-se cantora vinculada à música moderna do início do século XX. Com o intuito de estabelecer suas estratégias de manutenção no campo musical de sua época e averiguar a sua importância no tocante à divulgação da música brasileira alongamos, de forma secundária, a sua biografia até a data de sua morte (1955). Procedemos a seguinte divisão temática para análise e exposição:

A contextualização sobre a sociedade brasileira ao tempo de nascimento de Vera Janacopulos e sobre a sua estrutura familiar, assim como – após a morte da mãe da cantora e a sua mudança para cenário parisiense – sobre a conjuntura social e as vanguardas musicais da França da *Belle Époque*. Este material comporá nosso primeiro capítulo e será importante para entender o campo social de inserção da cantora.

Num segundo capítulo, trataremos da sua formação artística e profissional, assim como suas estratégias de inserção ao meio musical de sua época e a sua trajetória no mesmo. Por uma total inexistência de uma compilação sobre a cantora, ampliaremos a sua historiografia até o momento de sua morte, como forma de registro biográfico. A este capítulo seguirá extensão conclusiva sobre as hipóteses levantadas em nossa pesquisa.

Como anexos teremos nove compilações diversas realizadas com o propósito de subsidiar o estabelecimento da rede de sociabilidade e trajetória da cantora. O primeiro destes refere-se à categorização do material levantado; o segundo trata-se de uma tabela contendo dados sobre datação, local, programa musical e companheiros de palco de concertos realizados pela cantora. O terceiro é uma pequena cronologia contendo fatos biográficos relevantes e também dados profissionais. A seguir, teremos uma compilação com nomes e dados sobre os artistas com quem a cantora atuou. Um quinto material será uma análise sobre as premissas vocais e interpretativas de Vera, realizados a partir do cruzamento de anotações da própria cantora com convicções de sua professora de canto Lilli Lehman, com teóricos de técnica vocal, como Manuel Garcia e Richard Miller, dentre outros, além de anotações de aula autógrafas de sua aluna Magdalena Lébeis. A este se seguirá material informativo sobre a atividade doscente de Vera Janacopulos, assim como alguns de seus alunos. Após, teremos material contendo notícias sobre a atuação do Círculo de Artes Vera Janacopulos, criado após a morte da cantora. Para terminar, teremos uma relação das peças dedicadas à cantora.

É um amplo panorama que longe de tentar ser completo, busca mostrar as diversas facetas de uma mulher tão múltiple no seu talento musical e nas suas relações sociais.

Referencial teórico

A musicologia, como uma ciência relativamente recente nas nossas universidades, vem fomentando o estudo sobre a prática musical brasileira e trazendo a luz novas informações e questionamentos sobre o fazer musical desde a colonização até os dias de hoje. Ampliando este lastro de ação de pesquisa, os conceitos de circularidade cultural permitem o entendimento do fluxo das dinâmicas sociais sob uma ótica mais global. Desta forma, a pesquisa sobre uma cantora brasileira que se insere de forma proeminente no mercado musical mundial traz a possibilidade de trazer à tona um maior conhecimento sobre as relações de fluxo entre o centro e a periferias, contribuindo para uma maior integração da historiografia nacional à historiografia mundial.

A vida individual de cada um se relaciona diretamente com as dinâmicas sociais em que se está inserido. Assim, o estudo em escala micro, seja de uma pessoa ou de uma classe, poderá revelar as forças intrínsecas na sociedade, no tempo e espaço de atuação do objeto em foco. A sociologia, como ciência inerente à vida social humana, transborda seus conhecimentos para todos os ramos onde a ação humana se revele, contribuindo através de sociólogos e historiadores com novos entendimentos sobre a interação entre o todo e a parte na completude da vida social. Portanto, para embasar o nosso estudo estaremos nos utilizando de conceitos inerentes à micro-história e à *nouvelle histoire*, importante abordagem para o estabelecimento de relações entre um biografado e sua inserção na sociedade, através de expoentes desta tendência de pesquisa: os historiadores franceses Paul Veyne, Jacques Revel, Jean-François Sirinelli e Roger Chartier. O conceito de redes de sociabilidade, tão em voga em nosso meio acadêmico, será de vital importância para o entendimento da integração de Vera Janacopulos aos demais músicos de sua época. Para a percepção das estruturas macro da área de atuação da cantora e a compreensão do seu trajeto social por ela estabelecido, estaremos nos utilizando de conceitos sobre campo, habitus e trajetória, oferecidos pelos seguintes sociólogos: o francês Pierre Bourdieu e alemão Norbert Elias.

A estes autores serão acrescidos outros que venham somar para o entendimento das questões em pauta na pesquisa, seja no tocante a biografias de músicos com Vera haja mantido relações, seja no tocante a assuntos pontuais que venham a ser abordados. Desta forma, pretendemos ter amplos subsídios para análise de nossos dados de pesquisa.

Fontes de pesquisa

A historiografia de um personagem de forma inédita traz alguns problemas ao pesquisador. O principal deles é a necessidade de consolidar de forma única informações esparsas obtidas em fontes diversas. É como um quebra-cabeças que se vai montando aos poucos para só ao final termos uma imagem completa. Desta forma, somente após longo trabalho de pesquisa documental e horas a fio montando tabelas e listagens, consegui montar um material que pudesse conter ordenadamente todas as informações a que tive acesso para, então,

poder estabelecer uma análise sobre os mesmos. É um rico material, que por seu ineditismo, poderão se encontrados em volume anexo à dissertação.

Como principal fonte primária, tive acesso ao Acervo Vera Janacopulos, composto por documentação pertencente à cantora que ficou sob poder do Círculo Vera Janacópulos e, posteriormente, foi doado à Biblioteca Pública da UNIRIO. Formado por material de trabalho da artista, o acervo consta de: coleção de partituras (repertório do século XVII ao XX, muitas autografadas por compositores como Ravel, Villa Lobos, Stravinsky, Poulenc, etc.); recortes de jornais e programas de concerto; correspondência pessoal; fotos autografadas e cadernos de anotações de seu programa radiofônico na Rádio Gazeta e de seus cursos públicos de interpretação vocal. São documentos de acesso ainda restrito, devido ao fato de até o momento não estarem catalogados. Ainda sobre este material: integrante ao mesmo pudemos encontrar alguns poucos exemplares de partituras com identificação de nomes diversos grafados nelas, como que para registrar uma possível propriedade pessoal diferente de nossa personagem; assim acredito que uma pequeníssima parte do acervo teve origem em material de outros cantores e musicistas participantes do Círculo Vera Janacopulos. Se pensarmos na dificuldade para obtenção de cópias de partituras antes do advento da reprografia e sendo o Círculo entendido como um grupo de caráter associativo e de apoio mútuo, esta é uma hipótese bastante razoável para explicar o fato relatado.

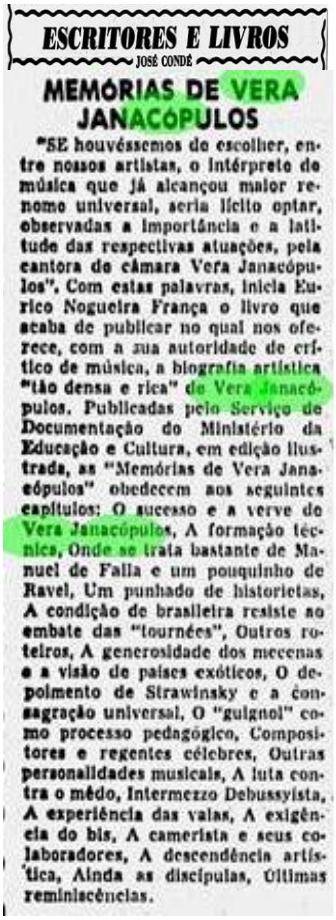
Sobre dados sobre o trânsito do acervo e de sua doação à UNIRIO, estes permanecem ainda incógnitos, pois os próprios servidores da Biblioteca desconhecem qualquer termo de doação do acervo ou documento congênere, motivo pelo qual não pudemos verificar a sua data de chegada ao Arquivo[3].

Uma segunda e rica fonte de pesquisa sobre Vera Janacopulos foram registros em jornais e periódicos de jornais a nível mundial. Através da consulta a hemerotecas digitais a nível mundial, pude obter um total de 3047 notícias sobre a cantora, através das quais pude obter importantes informações para estabelecer a trajetória da cantora e sua rede de sociabilidade (mais informações sobre estes dados podem ser obtidos em nosso Anexo 2).

[3] Dodebei e Grau (2003) informam que "a pesquisa realizada no Arquivo Central da Unirio em março de 2003 revelou que as Atas dos Conselhos Superiores (1979 a 1983) que poderiam conter informações relevantes sobre a doação do Acervo Vera Janacopulos à Unirio foram parcialmente destruídas por mofo e fungos, estando os exemplares atingidos em processo de restauração fora da universidade". Caberia agora, passado mais de 10 anos, verificar os exemplares que já tenham sido devolvidos à Universidade após a restauração.

Pude encontrar ainda valioso registro no Museu Villa-Lobos sobre alguns concertos do compositor em que Janacopulos se integrou de forma atuante. E, ainda, citações ao nome da cantora em correspondência do compositor.

Como principal fonte secundária, me utilizei do livro Memórias de Vera Janacópulos, de autoria de Eurico Nogueira França. Sobre a estratégia de feitura deste livro ele nos declara: "Conversamos, na verdade, muitas e muitas horas, Vera Janacopulos e eu". [4] Considerados os devidos exageros elogiosos do crítico à cantora, esta é uma espécie de biografia autorizada, e nos fala da sua atuação e de casos pitorescos da sua vida artística. O autor era crítico do Jornal Correio da Manhã e, primeiramente, estas 'conversas' resultaram em uma serie de crônicas publicadas no Jornal Correio da Manhã[5] e, republicadas no Jornal O Estado de São Paulo. A pedido do Círculo Vera Janacopulos, somente posteriormente é que foram compiladas sob a forma do livro em questão (FRANÇA, s/data:07). A publicação foi lançada em dezembro de 1959[6] (Vide figura 2), sob os auspícios do Ministério da Educação e



ESCRITORES E LIVROS

JOSÉ CONDÉ

MEMÓRIAS DE VERA JANACÓPULOS

"SE houvéssemos de escolher, entre nossos artistas, o intérprete de música que já alcançou maior renome universal, seria lícito optar, observadas a importância e a latitude das respectivas atuações, pela cantora de câmara Vera Janacópulos". Com estas palavras, inicia Eurico Nogueira França o livro que acaba de publicar no qual nos oferece, com a sua autoridade de crítico de música, a biografia artística "tão densa e rica" de Vera Janacópulos. Publicadas pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, em edição ilustrada, as "Memórias de Vera Janacópulos" obedecem aos seguintes capítulos: O sucesso e a verve de Vera Janacópulos, A formação técnica, Onde se trata bastante de Manuel de Falla e um pouquinho de Ravel, Um punhado de historietas, A condição de brasileira resiste ao embate das "tournées", Outros roteiros, A generosidade dos mecenas e a visão de países exóticos, O depoimento de Strawinsky e a consagração universal, O "guignol" como processo pedagógico, Compositores e regentes célebres, Outras personalidades musicais, A luta contra o mêdo, Intermezzo Debussyista, A experiência das vaias, A exigência do bis, A camerista e seus colaboradores, A descendência artística, Ainda as discípulas, Últimas reminiscências.

Figura 3 - Divulgação de lançamento do livro 'Memória de Vera Janacopulos' - Jornal Correio da Manhã, 03 de maio de 1962

[4] Fonte: Jornal Correio da Manhã, 03 de maio de 1962

[5] Neste jornais, pude verificar estas crônicas no período de 01 de novembro de 1953 a 24 de dezembro de 1958.

[6] Segue transcrição da nota de divulgação: "MEMÓRIAS DE VERA JANACOPULOS. Se houvéssemos de escolher, entre nossos artistas, o intérprete de música que já alcançou maior renome universal, seria lícito optar, observadas a importância e a latitude das respectivas atuações, pela cantora de câmara Vera Janacopulos". Com estas palavras, inicia Eurico Nogueira França o livro que acaba de publicar no qual nos oferece, com a sua autoridade de crítico de música, a biografia artística "tão densa e rica" de Vera Janacopulos. Publicadas pelo Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Cultura, em edição ilustrada, as "Memórias de Vera Janacopulos" obedecem os seguintes capítulos: O sucesso e a verve de Vera Janacopulos, A formação técnica, Onde se trata bastante de Manuel de Falla e um pouquinho de Ravel, Um punhado de historietas, A condição de brasileira resiste ao embate das "tournées", Outros roteiros, A generosidade dos mecenas e a visão de países exóticos, O depoimento de Strawinsky e a consagração universal. O "guignol" como processo pedagógico, Compositores e regentes célebres, Outras personalidades musicais, A luta contra o mêdo, Intermezzo Debussysta, A experiência das vaias, A exigência do bis, A camerista e seus colaboradores, A descendência artística, Ainda as discípulas, Últimas reminiscências."

Cultura (Serviço de Documentação), em apoio ao Círculo Vera Janacopulos, como parte das comemorações dos 04 anos de morte da cantora.

Me utilizarei, ainda, de artigos sobre o Acervo Vera Janacopulos (UNIRIO), de autoria de Manoel Correa do Lago na Revista Brasiliana (Academia Brasileira de Música), de maio de 1999 (número 2) e janeiro de 2001 (número 7), além biografias de artistas que estiveram em contato direto com a cantora: Igor Stravinsky, Lina Prokofiev, Villa-Lobos, etc. em que houve citações ao nome da cantora. A este material acrescentei toda e qualquer referência que encontrei sobre a mesma em bibliografia geral.

Pretendo que esta compilação sobre Vera Janacopulos possa abarcar, da forma mais ampla que me for possível a partir dos dados levantados, a historiografia desta importante cantora e, desta forma, contribuir para pesquisas acadêmicas futuras que venham a se debruçar sobre personalidades brasileiras, a música moderna do século XX e a música brasileira a partir dos anos 1920.

CAPÍTULO 1 - VERA JANACOPULOS – CENÁRIO GERAL

1.1. Pressupostos teóricos

O papel de um pesquisador é complexo. Como nos fala Paul Veyne, "materialmente, a história é escrita com fatos; formalmente, com uma problemática e conceitos". Assim, cabe ao pesquisador da história a formulação da problemática que investigará a partir dos documentos que dispõe. "Todo historiador é implicitamente um filósofo, já que decide o que reterá como antropologicamente interessante" (VEYNE, 1983:03).

O documento em sí é um objeto como outro qualquer. Cabe ao pesquisador a sua construção como dado de pesquisa. Este olhar é diferenciado, mas não é neutro, e não deve ser feito de forma pré-conceitual, mas de forma dialética, onde a materialidade da fonte pode e deve dialogar com o pesquisador na sua construção conceitual.

É preciso se ter ciência de que o resultado do trabalho de iluminar o conteúdo de arquivos e bibliotecas se faz sobre a ótica pessoal e subjetiva do pesquisador, fato este imutável em qualquer investigação analítica. É irremediável a busca da objetivação, do esforço controlado para conter a subjetividade, a fim de que não se invalide o resultado final do estudo. Cabe, assim, ao cientista social a tentativa de libertar-se de seu habitus, ou seja, de neutralizar seus interesses econômico, social, cultural e simbólico (THIRY-CHERQUES, 2006:51). Desta forma o investigante estará "sempre em estado de tensão", já que "seu conhecimento é parcial e limitado", circunscrito ao que seja "possível para ele" no tocante à técnicas e conhecimentos de pesquisa e à sua capacidade de isenção (GOLDBERG apud RICOEUR, 1968:13).

Quando, à princípio, me propus a enveredar sobre questões de técnica vocal relativas ao personagem objeto de minha pesquisa – Vera Janacopulos -, as poucas fontes substanciais que encontrei me informaram da inviabilidade de prosseguir única e

exclusivamente por este viés. Paul Veyne nos diz: "quando o esgotamento aparente dos documentos força a uma modificação da problemática, descobre-se então que novas questões tornam-se exploráveis" (VEYNE, 1983:11). Neste sentido, um novo olhar se fez presente: a rede de sociabilidades familiar e artística da cantora. Este tema, ganhou maior relevância e, posteriormente, compreendi que esta seria a maior contribuição a ser oferecida ao meio acadêmico, muito mais do que se me detivesse exclusivamente no meu primeiro objetivo de pesquisa.

O objeto de estudo "história da música no Brasil" é muito mais amplo do que simplesmente a história da música brasileira. Podemos entender isto pela compreensão de que, no primeiro, poderão ser ampliados campos de pesquisa através da inclusão de personagens e fatos, de origem não nacional, que contribuíram na trajetória de construção da musicalidade nacional. Desta mesma forma, a historiografia da música brasileira e da atuação de seus músicos no exterior permite ampliar o conceito de história de uma música brasileira, estabelecendo fluxos culturais entre o centro e a periferia e compondo uma trama onde a história de uma coletividade se integra na história da totalidade humana não em termos de "força/fraqueza", mas como "fenômenos de circulação, de negociação, de apropriação em todos os níveis" (REVEL, 1998:29). O conceito de globalização, tão em voga na atualidade, encontra apoio nesta interrelacionalidade. Sendo assim, o estudo de uma cantora brasileira de atuação internacional, junto à compositores de relevância que revolucionaram os parâmetros compositivos da música erudita ocidental, a dita música moderna do século XX, sobressai. Conhecer a sua trajetória e a sua atuação é perceber a contribuição brasileira para um momento ímpar na historiografia da música a nível mundial. Jacques Revel bem nos fala dessa interligação entre o pessoal e o global:

> Cada ator histórico participa, de maneira próxima ou distante, de processos – e portanto se inscreve em contextos – de dimensões e de níveis variáveis, do mais local ao mais global. Não existe portanto hiato, menos ainda oposição, entre história local e história global. O que a experiência de um indivíduo, de um grupo, de um espaço permite perceber é uma modulação particular da história global. Particular e original, pois o que o ponto da vista micro-histórico oferece à observação não é uma versão atenuada, ou parcial, ou mutilada, de realidades macrossociais,: é (...) uma versão diferente (REVEL, 1998:28).

Toda análise historiográfica, na concepção da Nova História, se faz através do estabelecimento de uma constante e da apreensão de variáveis nesta mesma constante. Desta forma,

> a conceituação de uma constante permite explicar os acontecimentos; jogando-se com as variáveis pode-se recriar, a partir da constante, a diversidade das modificações históricas; explicita-se, desse modo, o não-pensado e lança-se luz no que apenas era vagamente concebido ou mal era pressentido. Finalmente, e sobretudo, por mais paradoxal que pareça a afirmação, só a constante individualiza, mesmo levando-se em conta seu caráter abstrato e geral. (VEYNE, 1983:13)

A nossa primeira constante é o fato de que o ser humano não tem por caráter intrínseco a solidão. A capacidade de se relacionar torna-se imprescindível,já a partir do seu nascimento, para sanar suas necessidades vitais básicas, sem as quais não estaria garantida a sua sobrevivência. É através do seu choro, ou seja, de sua capacidade de se comunicar, que ele inicia a sua relação social: primeiramente com a mãe e com a família a que pertence, e, posteriormente, com todos os agentes sociais que venha a se deparar durante a sua vida. Desta forma, o seu círculo de relações é ampliado por toda a sua existência. Essa necessidade de conviver é a que permite a perpetuação da espécie, sendo responsável pelas diversas formas de expressões culturais.

> A sociedade é um agregado de indivíduos; ela se desenvolve de acordo com a soma dos desenvolvimentos individuais que se justapõem e a liberdade de cada um é limitada pela dos outros. (...) As instituições e atividades pessoais ... são apenas meios a serviço do indivíduo considerado como valor e, portanto, objetivo supremo; sua função é, em particular, assegurar a socialização. ... O grupo situa-se em primeiro lugar e o social éirredutível ao individidual; o indivíduo enquanto tal é um produto da sociedade. O desenvolvimento de cada um só pode situar-se no coletivo, ao qual pertence. ... O grupo-classe é ao mesmo tempo produto e origem das energias individuais, ao mesmo tempo que regulador dos caminhos de cada um em um sentido conforme ao interesse coletivo; este se unifica aos indivíduos, pois constituem os componentes elementares do grupo, na qualidade de estrutura primordial que, a cada um, confere seu ser (NOT, 1979:138).

São nas conexões individuais estabelecidas pelo indivíduo na sociedade e na trajetória individual no campo social em que vive, que a história se realiza. Este itinerário único poderá ser entendido como uma variável na constante. Nas ações dos personagens retratados se evidenciam a história de sua cidade e de seu país, mais diretamente (e,

ampliando o círculo, da globalidade mundial). Desta forma, o estudo da micro-história[7] dos atores sociais contribui de forma importante para o estabelecimento da macro história.

Todas as interações sociais se estabelecem através de grupos que transitam no mesmo espaço físico (atualmente o ambiente virtual amplia esta noção) e tem por característica básica um traço ou um interesse comum. Através da análise das relações estabelecidas pelo ser, podemos perceber os itinerários percorridos na atuação do mesmo, assim como a constituição do seu campo de ação, o que possibilita vislumbrar de que forma o sujeito se entende e se coloca no mundo a que pertence. A "história social deve estar atenta aos indivíduos percebidos em suas relações com outros indivíduos, a multiplicidade dos espaços e dos tempos, a meada das relações nas quais se inscreve" (REVEL, 1998:21).

A necessidade de arbitrar quais são os eventos e grupos de ação do sujeito que são preponderantes na sua história individual e de que maneira esta se correlaciona com a história do meio em que se insere é problema que o pesquisador deve ter em mente. Da mesma forma, a pressuposição – nem sempre válida - de que todo o meio a que o biografado se insere está sujeito à uma mesma constante ideológica social que o pesquisador deverá revelar..

> O pesquisador não deve optar entre uma versão macro ou micro na análise de um dado processo social. O que a microhistória coloca em destaque é o fato de que a análise microssocial é esclarecedora porque é mais complexa, ou seja, porque leva em consideração a complexidade das escolhas dos atores permitindo, ao mesmo tempo, distinguir os diferentes níveis de contextos pertinentes para a análise (GUERIOS, 2014:16).

Esta noção liberta o itinerário do personagem e amplia os olhares do pesquisador, oferecendo novas perspectivas de estudo.

Pretendemos buscar estabelecer o fluxo de relações pessoais e profissionais de Vera Janacopulos, na busca de melhor compreender de que forma o meio em que está inserido e as relações que estabelece interferem na sua vida pessoal e carreira musical. Desta forma, intentamos, ainda, entender a sua posição relativamente ao campo da música contemporânea do século XX.

[7] A micro história propõe um "movimento na direção de fundamentos empíricos para uma nova história, que fosse capaz de compreender os dilemas, contradições e impasses de um período histórico através da vivência de indivíduos singulares, evitando operar com generalizações como as que eram comumente feitas neste campo acerca de 'épocas' ou ´idades" (GUERIOS, 2014:15).

1.2. Contexto geral

O estudo sociológico sobre o meio social a que um personagem faça parte não tem como escopo estabelecer uma relação simplista entre o biografado e o seu derredor, mas pretende estabelecer o campo de possibilidades estratégicas para o estabelecimento de sua trajetória individual, onde as relações de interdependência com os outros agentes sociais se revelam e se definem (BOURDIEU, 1996:56). Assim, "em cada ponto é possível ver como ele [o personagem] tomou todas as vantagens possíveis das oportunidades que sua sociedade lhe oferecia, de acordo com suas próprias necessidades e seu temperamento" (LEVI in GUÉRIOS, 2011:14). A tratativa do personagem autonomamente da episteme impossibilita "dar conta desse universo em separado", ou seja, do trânsito do indivíduo no corpo da sociedade (BOURDIEU, 1996:56).

> É preciso, de fato, aplicar o modo de pensar relacional ao espaço social dos produtores: o microcosmo social, no qual se produzem obras cuturais, campo literário, campo artístico, campo científico etc.,é um campo de relações objetivas entre posições – (...) e não podemos compreender o que ocorre a não ser que situemos cada agente ou cada instituição em suas relações objetivas com todos os outros. É no horizonte particular dessas relações de força específicas, e de lutas que têm por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam, e isso por meio dos interesses específicos que são aí determinados (BOURDIEU, 1996 :60).

Um antagonismo clássico entre indivíduo e sociedade prevalecia numa Sociologia clássica. Na sua vertente mais contemporânea, tende-se à superação desta dicotomia pelo entendimento desta relação como um um todo em permanente reciprocidade. O conhecimento praxiológico proposto por Bourdieu propõe "relações dialéticas entre essas estruturas" – a interacionista (focada no eu-indivíduo) e a estruturalista (focada no nós-sociedade) – entendendo que estas disposições modificam e atualizam "as potencialidades inscritas nos corpos dos agentes e na estrutura das situações nas quais eles atuam" (BOURDIER apud SALTURI: 2010:112 e 113).

O estabelecimento do conceito de habitus[8] é o amálgama que permite a ligação e a consolidação do todo social, funcionando como produto e prática de ajuste de interiorização do eu (ou nós, em se tratando de habitus de classe) às estruturas objetivas da sociedade. "Portanto, a história da vida de um indivíduo pode ser vista como uma variante do habitus de seu grupo ou de sua classe, na medida em que seu estilo pessoal aparece como um desvio codificado em relação ao estilo de sua época e de sua classe social" (SALTURI: 2010:117).

E é esse caminho individual, único, que está implício no estabelecimento da trajetória. Entendido o espaço social como um campo de forças, um microcosmo social, o trajeto individual é "uma sequência de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente ou grupo em um espaço por ele próprio em devir e submetidos a transformações incessantes" (SALTURI: 2010:117) Desta forma, a análise da história individual não permite mais que se pense o biografado através de uma narrativa única, mas sim em termos de conceituação de rede, numa ação permanente e recíproca no corpo social, permeado em termos de relações e funções. É no estabelecimento das relações interpessoais que o indivíduo se diferencia e, estabelecendo uma posição distinta, ocupa a sua posição na sociedade. Essa diferenciação intrínseca a cada ser é o determinante para o estabelecimento do seu capital, moeda de troca para trânsito no jogo social.

> Na Teoria de Bourdieu, é possível distinguir quatro tipos de capital que permitem estruturar o espaço social: o capital econômico, que é constituído pelo conjunto de fatores de produção e bens econômicos; o capital cultural, composto pelo conjunto de qualificações intelectuais e conhecimentos transmitidos e/ou adquiridos, podendo existir em estado incorporado,como disposição duradoura do corpo, em estado objetivo, como bem cultural ou em estado institucionalizado, sancionado por instituições; o capital social, que corresponde ao conjunto de relações sociais de que dispõe o indivíduo ou grupo; e o capital simbólico, que afirma respeito ao conjunto de rituais ligados à honra, ao prestígio e ao reconhecimento (SALTURI, 2010:121).

Norbert Elias nos declara que "a família ampliada e a aldeia nativa são os pontos focais mais antigos da identidade-nós pessoal dos indivíduos" (ELIAS, 1994:147). Assim, iniciaremos por traçar pequeno retrospecto sobre a "aldeia" na qual nasceu a nossa personagem.

[8]Este conceito pode se referir não apenas ao indivíduo isoladamente, mas também a um grupo ou uma classe.

O ponto de partida de nossa trajetória será o nascimento de Vera Janacopulos na cidade de Petrópolis, no dia 20 de dezembro de 1892. Neste ano, o Brasil tinha três anos de sua trajetória republicana (a Proclamação da República se deu em 15 de novembro de 1889) e apenas quatro anos da promulgação da Lei Áurea (que havia libertado os escravos em 13 de maio de 1988). Vera nasceu no período conturbado de transição entre os regimes monárquico e republicano. Aliás, ela vivenciará uma época de modificações profundas na sociedade nacional e internacional. O momento que passamos a descrever será apenas o primeiro destes.

Principiando na gênese do processo de industrialização na Europa, uma da razões da instabilidade social e política da segunda metade do século XVIII/início do século XIX, foi o acelerado ritmo de desenvolvimento tecnológico que solapou o mundo neste período histórico: as inovações aceleraram o ritmo de desenvolvimento e mudanças profundas se instauraram na sociedade de então.

> A sociedade industrial deu ao homem mais poderes e ampliou os seus horizontes, mas, ao mesmo tempo, alargou o abismo entre pobres e ricos, provocou a superpopulação das cidades, agravou os antagonismos de classe, separou ainda mais a humanidade da natureza e eliminou os prazeres do trabalho individual, agora substituídos pelas agruras da produção fabril (RODRIGUES, 1994:06).

Com a expansão da industrialização surgiu a necessidade de ampliação de mercados fornecedores de matéria prima e de consumidores para os produtos, o que se coadunava com uma nova política de substituição do velho colonialismo por um mercantilismo livre-cambista. Assim, um clima de tensão se acirrava entre os países industrializados, regidos por instituições democráticas, cuja burguesia ocupava os cargos dirigentes na política e na economia, e pela países de tradição agrícola, de governo autocrático, ainda nas mãos de uma aristocracia agrária remanescente. A sociedade brasileira permanecia nesta última categoria, sua independência política pouco alterara a estruturação social, aristocrática e rural, e econômica, caracterizada por produção e exportação de produtos primários.

Diversos fatores levaram ao fim do Império no Brasil. Primeiramente, a questão da libertação dos escravos sem a indenização dos proprietários, o que havia gerado uma falta apoio político ao regime vigente por parte dos fazendeiros. Ainda, o alto índice de miséria e

analfabetismo da população e o fato de sermos o único país ainda neste regime arcaico no nosso continente, o que contrariava os interesses da Inglaterra - pioneira na industrialização mundial e líder no mercado comercial de bens manufaturados, a quem o Brasil fizera altos empréstimos para inicialmente subsidiar a cobertura de déficits comerciais e gastos do governo, mas que naquele momento somente se prestavam à amortização da dívida e pagamento de juro das mesmas. Aliado aos fatos acima, temos, também, a questão da própria sucessão real: uma vez que a Princesa Isabel, herdeira direta do rei, estava casada com um francês (o Conde D´Eu), havia o temor de que caso ocorresse este terceiro reinado, pudéssemos passar a ser verdadeiramente governados por um não brasileiro, no caso, um monarca francês. Desta forma, a proposta de uma nova nação regida por um sistema republicano ganhou força e a proclamação da república tornou-se o caminho mais coerente a ser trilhado.

No início da chamada República Velha[9], o país passava por dificuldades financeiras causadas por uma enorme dívida externa e déficit orçamentário crescente. Rui Barbosa, ministro da Fazenda no período de transição entre os regimes, propunha que o Brasil se igualasse às potências industriais. "A industrialização formaria uma burguesia urbana poderosa, deixando o país de ser uma imensa fazenda dominada por uma conservadora oligarquia." No entanto, "o país não possuía acumulação de capital suficiente para uma rápida modernização, nem infra-estrutura tecnológica e econômica para sustentar as empresas que nasciam nos papéis e eram negociadas na Bolsa", o que determinou crise no processo de transição do Imperioà República (SCHNEEBERGER, 2003:266 e 267).

O Ministério do Governo transitório, descontente com a política financeira de Rui, demitiu-se coletivamente. Novo ministério é organizado e em 15 de novembro de 1890, nova assembléia constituinte assume. Finalmente, em fevereiro de 1891 é promulgada a primeira constituição da República Federativa do Brasil. Como determinado pela nova legislação, a eleição de nosso primeiro presidente seria feita por voto indireto, através dos ministros constituintes. Foi escolhido desta forma, para presidência do país, o Marechal Deodoro da Fonseca, que por motivos de pressão política, renunciou ao seu mandato em favor de Floriano Peixoto, também Marechal, em 23 de novembro de 1891. Apesar de oposições políticas que também enfrentou, este ultimo exerceu um governo de caráter centralizador e forte.

[9] República Velha ou Primeira República é a denominação dada ao período que vai da instauração da nossa república, em 1889, até a ascenção de Getúlio Vargas ao Poder, em 1930 (SCHNEEBERGER, 2003:264).

Em 1894, há nova eleição e, desta vez, sobe à cadeira de Presidência Prudente de Morais, representante de poderosa oligarquia cafeeira, adepta do federalismo e autonomia dos estados. Inicia-se a chamada 'Política do Café com Leite', onde São Paulo e Minas Gerais, os estados mais populosos e poderosos economicamente, se revezavam no poder.

Foi um período de turbulência política. No entanto, apesar da proposta da instauração de um regime republicano ter saído vencedora em nossa história, a legitimidade do Imperador enquanto personalidade pública permaneceu. Não obstante o regime monárquico estar cada vez mais desacreditado em prol do progresso social vislumbrado no Republicanismo, o proletariado da capital gostava e respeitava a figura de Dom Pedro II.

> Eu diria mesmo que a Monarquia caiu quando atingia seu ponto mais alto de popularidade entre esta gente [proletariado da capital], em parte como conseqüência da abolição da escravidão. (...) A simpatia popular se dirigia não só à Princesa Isabel, mas também a Pedro II, como ficou evidenciado por ocasião da comemoração do aniversário do velho imperador a 02 de dezembro de 1888. (CARVALHO, 1987:29)

Sobre a história de criação Petrópolis, cidade natal de Vera Janacopulos, conta-se do amor de Dom Pedro I, em sua viagem em 1822 para Vila Rica, pela então Fazenda do Córrego Seco, situada na região onde nasceu a futura cidade. Efetuou ele a compra da fazenda, no ano de 1830, para a construção de um Palácio, mas isto jamais tornou-se realidade, em virtude da necessidade de sua mudança para Portugal, devido aos problemas sucessórios derivados da extinção do antigo regime político, sem jamais retornar ao Brasil. Coube a Dom Pedro II, em 16 de março de 1843, a proclamação de decreto criando a cidade de Petrópolis, em que o nome dos dois regentes que o Brasil foi homenageado. Em 1845 inicia ele a construção da residência de verão da realeza naquela cidade: o palácio aonde hoje funciona o Museu Imperial.

Apesar da Família Real ter sido banida de nosso país por ocasião da Proclamação da República, é nesta cidade fluminense que serão enterrados os despojos mortais de Dom Pedro II e da Imperatriz Teresa Cristina, em túmulo especial construído na catedral petropolitana, no ano de 1939.[10]

[10] O banimento da família real do Brasil se deu no dia 17 de novembro de 1889. O Presidente Epitácio Pessoa foi responsável pela revogação deste decreto no ano de 1920, o que permitiu o retorno dos despojos mortais de

É neste pano de fundo social e político que estará inserido o núcleo familiar de Vera Janacopulos.

1.3. Contexto familiar

A identidade-eu, como individualizadora do sujeito perante a sociedade, "é parte integrante do habitus social de uma pessoa" (ELIAS, 1994:151). Um dos parâmetros primários para esta individualização deriva do nome-símbolo que a criança recebe ao nascer. O nome próprio funciona como "um ponto fixo em um mundo em movimento" (ZIFF apud BOURDIEU, 1996:77), "uma identidade social constante e duradoura que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis nos quais ele intervém como agente, isto é, em todas as suas histórias possíveis" (BOURDIEU, 1996:78)

> A resposta mais elementar à questão da identidade-eu do indivíduo à pergunta 'Quem sou eu?', é o nome-símbolo com que ele é registrado ao nascer. Sobre esse nome, evidentemente, a pessoa pode dizer: 'Hubert Humbert sou eu e mais ninguém'. Normalmente, mais ninguém tem esse nome. Mas esse tipo de nome, com seus dois componentes de prenome e sobrenome, indica a pessoa tanto como indivíduo singular quanto como membro de determinado grupo, sua família. E enquanto, de um lado, o nome dá a cada pessoa um símbolo de sua singularidade e uma resposta à pergunta sobre quem ela é a seus próprios olhos, ele também serve de cartão de visita. Indica quem se é aos olhos dos outros (ELIAS, 1994:51).

Enquanto o nome Vera, individualiza a cantora enquanto um ser do sexo feminino, com suas características físicas e psicológicas únicas, o seu sobrenome Janacopulos a vincula ao contexto social que pertence, esclarecendo a sua origem, classe social, crenças religiosas e demais dados vinculados à sua estrutura familiar. A necessidade de enveredar nossa pesquisa sobre o seio familiar da cantora está subentendida na compreensão de que será a sua estrutura psicológica moldada a partir deste contexto individual e social, o que permeará sua forma de ver e ser vista no mundo e, conseqüente, influirá nas posições que permearão a sua trajetória.

Seu núcleo familiar básico era composto por seu pai George Janacopulos, sua mãe Lucila Calógeras - ambos de origem grega -, e por sua irmã caçula Adriana Janacopulos.

D. Pedro II e sua esposa, a Imperatriz Teresa Cristina, ao país já no ano seguinte. (Fonte: Site da Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo)

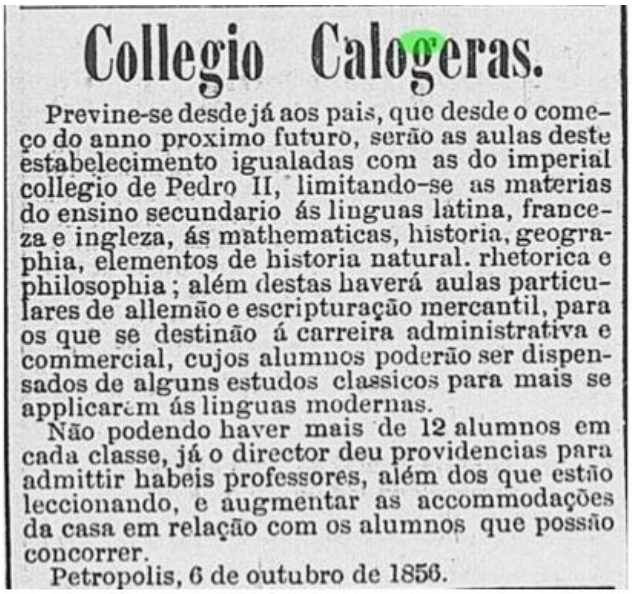
Sobre a nacionalidade original da família, saibamos que, curiosamente, o Brasil é o país sul-americano que mais recebeu imigrantes gregos (seguido pela Argentina, Uruguai e Chile). Este movimento migratório foi ocasionado pela decadência econômica e falta de oportunidades proporcionadas no seio do país origem. A Grécia tinha por base uma monocultura básica de uvas e era grande fornecedora de passas para toda a Europa. Esta produção, no entanto, foi afetada por pragas, o que impossibilitou a recuperação do país por longos anos gerando grande ciclo migratório de sua população para países diversos (KATCIPIS: 2014:17 e 19). No tocante à imigração grega para o Brasil, o professor Constantino Comninos observa:

> Historicamente, em um esforço de raciocínio, pode-se dividir a presença grega no Brasil em três grandes fases. A primeira trata da vinda de poucos gregos para o litoral do Rio de Janeiro e para São Paulo, de meados do século passado (XIX) até o início da Primeira Grande Guerra. Ainda neste período, saliente-se a leva de trabalhadores para construção da ferrovia Madeira-Mamoré, além da presença significativa no litoral sul (Santa Catarina e Paraná). A segunda fase é representada por um grupo mais numeroso, e que se estabelece com atividades comerciais nos grandes centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro, Niterói. Nesta fase, um número maior de famílias se instala nas cidades do litoral sul. A partir desta fase, nota-se a preocupação destes imigrantes em matricular seus filhos nas universidades, fato que prosseguiu com maior intensidade durante a II Guerra Mundial e anos posteriores. É a presença grega no leque de carreiras das profissões liberais. A terceira fase é a mais dinâmica e ocorre após a II Grande Guerra. É representada pela maciça presença de gregos em São Paulo (cerca de 30.000), Rio de Janeiro (50.000), Brasília (início de 1957), Curitiba, Porto Alegre (a maioria representada por gregos originários da Rumênia), alguns poucos em Belo Horizonte, Salvador e em esparsas cidades do interior nas regiões cafeicultoras (São Paulo e Paraná) e em áreas de colonização pioneira (COMNINOS apud KATCIPIS: 2014:21)

Figura 4 - Foto do colégio dos meninos dirigido por Calógeras - Fonte: Acervo do Museu Imperial (RESENDE, 2015:21)

A primeira fase indicada no texto acima, inseriu-se em projeto de desenvolvimento do Brasil almejado por D. Pedro II, enquanto ainda regente de nosso país, e uma das principais famílias que aqui chegaram como imigrantes foi a família Calógeras, ramos de raiz materna de Vera Janacopulos.

Trata-se de seu bisavô – João Batista Calógeras (ou Kalogeras) -, grego de nascimento, nascido na cidade de Corfu[11] no ano de 1810, radicado no Brasil em 1841 e brasileiro naturalizado em 1854. Antes de ter se radicado no Brasil, ele estudou em Bolonha e se formou em direito na Universidade de Paris, onde conheceu a sua futura esposa, Lucila Elisabeth Maurel Lamy. Durante os anos em que viveu na França, "se relacionou com a família de Jules Verne, do pintor Dunoyer de Segonzac e do banqueiro Jacques Lafitte. Este último 'governador' do Banco da França em 1815 e duas vezes presidente do Conselho de Ministros da França durante o reinado de Luiz Felipe e foi quem enviou João Batista para o Brasil, a fim de ajudar a organizar uma agência da Ralli Brothers no Rio de Janeiro" (SINESIO, 2014:70). Foi professor de História e Geografia no Colégio Pedro II[12] (RJ) e fundador, juntamente com outro mestre daquele colégio – o Barão de Tautphoeus[13] –, do renomado "Colégio dos Meninos"[14], em Petrópolis, no ano de 1851. Em



Collegio Calogeras.

Previne-se desde já aos pais, que desde o começo do anno proximo futuro, serão as aulas deste estabelecimento igualadas com as do imperial collegio de Pedro II, limitando-se as materias do ensino secundario ás linguas latina, franceza e ingleza, ás mathematicas, historia, geographia, elementos de historia natural. rhetorica e philosophia; além destas haverá aulas particulares de allemão e escripturação mercantil, para os que se destinão á carreira administrativa e commercial, cujos alumnos poderão ser dispensados de alguns estudos classicos para mais se applicarem ás linguas modernas.

Não podendo haver mais de 12 alumnos em cada classe, já o director deu providencias para admittir habeis professores, além dos que estão leccionando, e augmentar as accommodações da casa em relação com os alumnos que possão concorrer.

Petropolis, 6 de outubro de 1856.

Figura 5 - Propaganda do Colégio Calógeras – Jornal Correio Mercantil, 09 de outubro de 1856 (SINESIO, 2014:82)

[11] Corfu ou Córcira é uma ilha grega do mar Jônico situada na costa da Albânia, de que é separada por estreitos variando em comprimento de 3 a 23km, incluindo um perto de Butrint e outro perto de Tesprócia (Fonte: Enciclopédia virtual Wikipedia).

[12] Needel (93:77) nos informa que dentre os professores do Colégio Pedro II se encontravam alguns dos maiores nomes das letras, das ciências e da história brasileira.

[13] Joseph Hermann von Tautphoeus, ou Barão de Tautphoeus, era um dos três professores com título de nobreza que lecionavam no Colégio Pedro II (Barão de Santo Angelo e Barão de Planitz, os demais). Ele lecionava as cadeiras de alemaão, grego, história e geografia. (MENDONÇA, 2013:994)

[14] Trata-se de uma das duas primeiras escolas públicas criadas em Petrópolis pelo Presidente da Província, Sr.Aurelino Coutinho. Uma destinava-se a meninos e a outra a meninas. (Fonte: http://ahistoriadepetropolis.blogspot.com.br/) Resende denomina o nome do colégio como Colégio Calogeras, e assim o descreve: "O edifício do Calogeras possuía a salões espaçosos para classes e estudos, dormitórios, refeitórios e casa e banhos, além de um terreno para recreio dos alunos. O colégio, de ótima qualidade de ensino, tinha oito professores lecionando, além do próprio diretor. Dois inspetores se dividiam nos cuidados aos alunos, um era responsável por aqueles de idade maior de dez anos e, outro, pelos menores. Este cuidava, inclusive, de pentear, vestir e tratar das roupas dos alunos. Os inspetores acompanhavam durante o recreio, o banho, os passeios, os estudos e a toda parte onde os alunos iam. O ensino do Colégio Calogeras era dividido em seis anos: o primeiro compreendia as Primeiras Letras, o segundo, o ensino das Gramáticas Portuguesa e Francesa, História Sagrada e Aritmética; e os outro quatro eram destinados aos estudos que habilitassem os estudantes para os cursos superiores de Medicina, Direito, Militar e Naval. Para os alunos que quisessem se dedicar a carreira do comercio, havia uma aula de Escrituração Mercantil (Contabilidade) e o ensino das Línguas Grega, Italiana e Alemã era opcional. Quando algum aluno ficava doente, havia sempre um médico e enfermeiras para dar assistência."(RESENDE, 2015:21)

1859 ingressa em carreira pública, sendo nomeado 1º Oficial de Gabinete no Ministério dos Negócios Estrangeiros. Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e possuiu a Comenda da Ordem da Rosa. Falecido no Rio de Janeiro no ano de 1878, deixou alguns livros de sua autoria[15]. Com sua esposa teve três filhos: Michel (1842), Pandiá (1847) e uma menina que morreu precocemente já no Brasil.

Sinésio aponta que "por meio de suas aptidões pedagógicas e negociações políticas, Calógeras costurou relações com os mais imponentes políticos do Império e recebeu benefícios com essa aproximação". Exemplo das relações de influência foram a aprovação de ajuda pecuniária ao seu estabelecimento de ensino, visita de grandes políticos do império e do próprio Imperador ao seu Colégio (SINÉSIO, 2014:75).

O avô de Vera, Miguel (ou Michael) Calógeras[16], também possuiu trajetória proeminente na cidade serrana. Nascido carioca, no ano de 1842, completou sua educação refinada em Londres. Lá trabalhou na Casa Ralli Brothers[17] e, posteriormente, foi agente desta empresa no Rio de Janeiro, (principalmente no ramo da exportação de café); casou-se com Julia Ralli, com quem teve cinco filhos, dentre Lucila, que viria a gerar Adriana e Vera Janacopulos, esta última objeto de nosso estudo. Ainda, em associação com seu irmão Pandiá George e o engenheiro Berrini, Miguel construiu o prolongamento da raiz da serra até Petrópolis da Companhia Estrada de Ferro Mauá, onde foi empregado pela primeira vez no Brasil o sistema suíço de cremalheira Riggenbach. Foi, ainda, diretor por vários anos das Companhia de bondes do Rio de Janeiro: 'Carioca e Riachuelo' e 'Carris Urbanos'. (RODRIGUEZ, 2004:76 e SINESIO, 2014:82)

---

[15] Ele traduziu do francês e publicou o livro *l`Oyapock et l´Amazone*, além de escrever o livro História da Idade Média, "um livro obrigatório nos principais colégios do país e foi muito elogiado pelos intelectuais e políticos da época". "Colaborou ainda com a *Minerva Brasiliense*, *Revista Popular*, *Eco do Brasil*, *Revue de Deux Mondes*, *Jornal des Debats*, com artigos sobre colonização, agricultura, política exterior, economia, finanças e escreveu sobre política educacional". (SINÉSIo, 2013:75 e 76)

[16] Segundo informação da Revista VI Encontro das Comunidades Helênicas da América Latina, os nomes dos pais de Pandiá Calógeras seriam Ioannis ou Michael Kalógeras e sua esposa Ioulia, procedentes da Ilha de Kerkira. (KATCIPIS: 2014:21)

[17] "Com o crescimento constante da indústria têxtil britânica, muitos gregos se aventuraram no comércio e transporte dos produtos para várias regiões da América. (...) Existem várias razões para esse sucesso espetacular, o mais importante é que eles conseguiram novos mercados para o algodão onde a representação britânica era fraca. (...) A *Ralli Brothers* foi fundada por Pantia Stephen Ralli. (...) A empresa não era a primeira casa de um comerciante grego em Londres, mas logo se tornou a mais bem sucedida". (SINÉSIO, 2013:91)

Lucila, mãe de Vera Janacopulos, teve por irmãos o homem público e Ministro da Guerra Pandiá Calógeras[18], além das tias Geni Calógeras e Nenê[19], citadas pela cantora[20].

Devido à proeminência alcançada por sua carreira profissional, não podemos deixar de dar maiores detalhes sobre o tio de Vera Janacopulos, Pandiá Calógeras, carioca nascido em

1870. Este iniciou seus estudos com professores particulares em Petrópolis, estudou no Colégio Pedro II, formando-se aos 20 anos de idade na Escola de Minas de Ouro Preto. Desenvolveu atividade profissional realizando pesquisas geológicas em Santa Catarina e Minas Gerais. Foi Deputado Federal pelo estado de Minas Gerais nos anos de 1897 a 1899 e 1903 a 1914. Candidatou-se como Constituinte e ganhou com maior votação até então alcançada pelo Partido Progresssista de MG. Desempenhou missões diplomáticas de relevo e ocupou as pastas da Agricultura (1914-1915), da Fazenda (1915-1917) e da Guerra 1919-1922), sendo o primeiro ministro civil da República, no Governo de Epitácio Pessoa (1919-22). Participou de missões diplomáticas relevantes, como a Conferência da Paz, no Palácio de *Versailles.* Autor de diversos livros, ocupa a cadeira nº 12 do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Casou-se com Elisa da Silva Guimarães, filha de Joaquim Caetano da Silva Guimarães, ministro do Supremo Tribunal de Justiça e sobrinha do poeta Bernardo Guimarães. [21] Morreu em Petrópolis, no ano de 1934.

Figura 6 - Foto de Pandiá Janacopulos Calógeras - Jornal A Rua, de 15 de julho de 1920

[18]Na série de crônicas publicadas por Eurico Nogueira França, a própria Vera teria confirmado esta informação, ao declarar sua mãe ser irmã de João PandiáCalógeras Ministro da Guerra no Brasil no período de 1919 a 1922. (FRANÇA, s/data: 27)

[19] Conforme o Jornal O Globo, de 25 de fevereiro de 1944, pg. 02, o nome completo dela era Alexandra Calógeras Van Humbeeck (1878-1944), tendo sido casa com o belga Joseph-Aldophe Van Humbeeck (1844-). (Site: www.gw.geneanet.org)

[20]Fonte: Jornal Correio da Manhã, de 20 e 24 de dezembro de 1958 e 24 de dezembro de 1959

[21] Corroborando esta informação, o ex-ministro de Educação (exerceu a função no período 1937-1945), Sr. Gustavo Capanema, em palestra proferida sobre Vera Janacopulos após a sua morte em 19 de dezembro de 1959: (...) " lembrou, neste ponto os vínculos de Vera Janacopulos com as raízes do Brasil: o seu bisavô João Batista Calógeras, grego de nascimento, brasileiro naturalizado, grande figura de nosso magistério e da nossa vida pública no Império; o seu avô Miguel Calógeras, brasileiro de nascimento, o grande empreendedor da estrada de ferro que, pelo sistema de cremalheira, veio a ligar a Baixada Fluminense ao alto da serra petropolitana; o tio João Pandiá Calógeras, irmão de sua mãe, e um dos maiores nomes da nossa história política; e ainda o seu nascimento e a sua infância em Petrópolis" (Em Jornal Correio da Manhã, 22 de dezembro de 1959).

Pudemos perceber na trajetória da família Calógeras acima retratada, não só a educação e cultura refinada da qual esta era detentora, mas também as relações estabelecidas pela mesma dentro da estrutura social brasileira. Já na primeira geração, um grego distante de sua pátria conseguiu desenvolver estratégias e alianças de forma a se estabelecer na sociedade nova em que vivia. Percebeu que ser funcionário do Império, traria "não só uma renda garantida, mas também prestígio com a posição no campo burocrático político" (SINESIO, 2014:83). Caseynos lembra que as carreiras profissionais requerem uma habilitação mínima para o seu exercimento. No entanto, salienta a existência de mecanismos outros de regulação desta competição que não o simples talento: a designação para "determinadas tarefas numa base 'moral' e não econômica." Assim, através da cadeia de relacionamentos e influência firmadas dentro da estrutura do Império, João Batista pôde proporcionar aos seus filhos uma educação primorosa[22], o convívio com uma camada proeminente da sociedade, ampliando as oportunidades econômicas e de ascenção na carreira dos mesmos. Status este que se torna visível nas "diferenças elaboradas de roupa, comportamento, acesso e recursos, e até mesmo de aparência física (já que alimentação e o tempo livre se concentram de forma dramática nos escalões superiores da sociedade)" (CASEY, 1992:31). A importância política alcançada pela família Janacopulos culmina com a participação de representante da sua terceira geração no fechamento de um dos eventos mais importantes do início do século: o acordo de paz final da I Guerra Mundial. Ecos dessa história e potencial genealógico ressoarão na carreira de Vera Janacopulos. Este capital social será valiosa ferramenta na sua inserção artística.

Passemos agora à ascendência paterna de Vera Janacopulos:

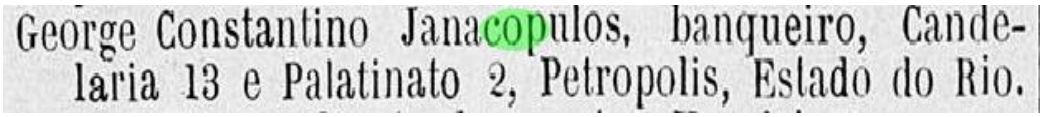
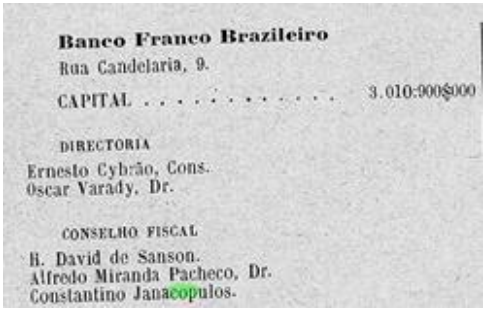
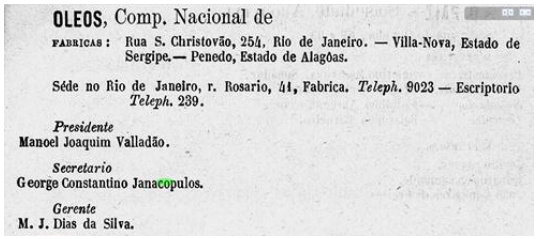

George Constantino Janacopulos, banqueiro, Candelaria 13 e Palatinato 2, Petropolis, Estado do Rio.

Figura 7 - Imagem do nome de George Constantino Janacopulos no Almanak Adminitrativo e Industrial do Rio de Janeiro – Ano: 1897 - Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

[22]"Em geral, apenas as famílias de posse e posição tinham acesso à educação secundária no Segundo Reinado – 1840-89) e na República Velha (1889-1930). Com o passar do tempo, um número crescente de filhos de negociantes, burocratas do escalão inferior e profissionais liberais conseguiram acesso aos colégios, mas a maioria dos nascidos fora do círculo das elites eram iletrados ou autoditadas." (NEEDEL, 1993:74)


Banco Franco Brazileiro
Rua Candelaria, 9.
CAPITAL . . . . . 3.010:900$000
DIRECTORIA
Ernesto Cybrão, Cons.
Oscar Varady, Dr.
CONSELHO FISCAL
H. David de Sanson.
Alfredo Miranda Pacheco, Dr.
Constantino Janacopulos.


OLEOS, Comp. Nacional de
FABRICAS: Rua S. Christovão, 254, Rio de Janeiro. — Villa-Nova, Estado de Sergipe. — Penedo, Estado de Alagôas.
Séde no Rio de Janeiro, r. Rosario, 41, Fabrica. Teleph. 9023 — Escriptorio Teleph. 239.
Presidente
Manoel Joaquim Valladão.
Secretario
George Constantino Janacopulos.
Gerente
M. J. Dias da Silva.

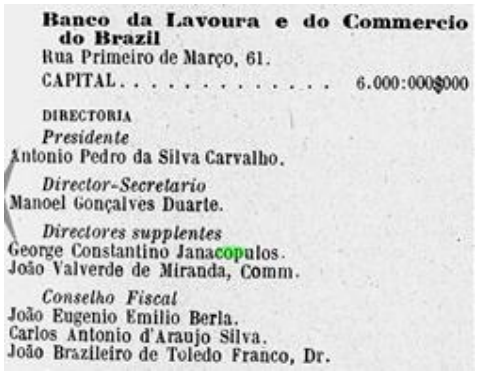

Banco da Lavoura e do Commercio do Brazil
Rua Primeiro de Março, 61.
CAPITAL . . . . . 6.000:000$000
DIRECTORIA
Presidente
Antonio Pedro da Silva Carvalho.
Director-Secretario
Manoel Gonçalves Duarte.
Directores supplentes
George Constantino Janacopulos.
João Valverde de Miranda, Comm.
Conselho Fiscal
João Eugenio Emilio Berla.
Carlos Antonio d'Araujo Silva.
João Brazileiro de Toledo Franco, Dr.

Figura 8 - Imagens do nome de George Constantino Janacopulos no Alamanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro - Ano de 1893, 1897 e 1906, respectivamente.

Julgamos tratar-se o pai de Vera Janacopulos, o sr. George Constantino Janacopulos, citado por diversas vezes pelo Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro[23], editado dentre os anos de 1891 a 1940[24].A partir do ano de 1891[25], ele aparece como banqueiro, com endereços na rua Candelária, 13 (Rio de Janeiro) e na Rua Palatinato[26], 2 (Petrópolis) . A similaridade do nome e o fato de transitar na cidade serrana são indícios de tratar-se da mesma pessoa.

Interessante lembrar que Petrópolis era, então, o refúgio de verão para a elite que a ela migrava "em bloco" (...) a fim de escapar às epidemias" causadas pela insalubridade carioca derivada de problemas de "abastecimento de água, de saneamento e de higiene". O Rio de Janeiro, por outro lado, era a maior cidade e a capital política e administrativa do país, sendo "o melhor terreno para o desenvolvimento da cidadania" (CARVALHO, 1987:19 e 13), ou seja, para o estabelecimento das redes de sociabilidade ideais para o alavancamento social. Portanto, este trânsito pelas duas cidades o aloca em pleno exercício de processos integrativos sociais com os seus congêneres contemporâneos

[23]O Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (1844-1929) é um indicador estatístico e de consulta, fundado por Eduardo von Laemmert, reformado e reorganizado por Arthur Sauer.(Fonte: Site IHGB). Funcionava como um índice alfabético de consulta sobre pessoas e serviços na cidade.

[24] Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional – RJ

[25] Além do ano de 1891, temos referências a ele nos anos de nos anos de 1894, 1896, 1897, 1898, 1899, 1890 e 1901

[26] Na época da construção da cidade de Petrópolis, o Major Julio Frederico Koeler criou planta urbanística da cidade, dividindo-a por quarteirões que levaram nomes de regiões de origem dos germânicos e pessoas ilustres que contribuíram para a criação da povoação. Dentre elas consta a região do Palatinato, que é homenagem a região homônima da Alemanha, dividida em Palatino Inferior, Palatino Superior e Suiço.

Conforme podemos verificar nas imagens ao lado, o nome de George Janacopulos aparece, ainda, como secretário da Companhia Nacional de Óleos (em 1893, 1894 e 1895) e como conselheiro fiscal no Banco Franco Brazileiro (em 1897, 1898, 1899, 1900 e 1901). No ano de 1906, seu nome aparece como diretor suplente do Banco da Lavoura e do Commercio do Brazil (Rua Primeiro de Março 61).

Nas sociedades modernas "o intercâmbio de serviços profissionais se torna o meio fundamental para estabelecer uma hierarquia de respeito e responsabilidade" dentre os seus membros (CASEY, 1992:30). A julgar pelo exercício de uma atividade em alta na sociedade de então e pelos cargos de liderança que exerceu, podemos concluir que George possuía boa instrução e fazia parte de uma elite de influência na sociedade carioca. Corroborando tal fato, lembremos que os primeiros anos do regime republicano se pareceram "com uma autêntica república de banqueiros, onde a lei era enriquecer a todo custo com dinheiro de especulação", onde os corretores "obtinham lucros diários de 50 a 100 contos e que uma oscilação do câmbio fazia e desfazia milionários" (CARVALHO, 1987: 20).

A similaridade da origem grega forneceu, certamente, um elo de ligação entre as famílias Calógeras e Janacopulos. O fato de estarem num país tão distante ao de origem, falando um idioma não símile aos que se falava na localidade, com certeza teria aproximado as famílias e, em conseqüência o jovem casal George e Lucila. Além do que "o sentido de comunidade precisa afirmar-se essencialmente pela proclamação dos valores comuns. A conduta que se objeta precisa se marcada ritualmente" (CASEY, 1992:31). Assim, da freqüência à Igreja Ortodoxa, ao qual a cultura grega está associada, surgem também a possibilidade do desenvolvimento de outras atividades sociais. A construção da identidade grega dentre os primeiros descendentes denotava-se pela importância de valores como o casamento entre os elementos dentro da própria comunidade. A identificação com a pátria de origem se dá também pela comemoração de datas festivas (religiosas, casamentos, funerais, batizados) e costumes típicos como a comida, a dança grega e a quebra de pratos (KATCIPIS, 2014:55). Na generalidade, estes fatos são bastante comuns em núcleos imigrantes para a salvaguarda da sua identidade de origem e criam laços integradores intra-comunidade no novo país de habitação.

> Encontramos referências da força da família em sua perpetuação mediante a transmissão de seus legados de geração a geração nas culturas mais diversas. Esse

> fenômeno de transmissão transgeracional, constituído desde uma perspectiva histórica, não só dá identidade à família, como também, explica o significado das indiossincrasias e transações que caracterizam o funcionamento familiar da última geração. (…) Desde esta perspectiva, o processo de transmissão transgeracional baseia-se no pressuposto de que todo o indivíduo se insere numa história preexistente, da qual ele é herdeiro e prisioneiro. Isto ocorre porque a identidade do indivíduo se constitui a partir desse legado familiar que, por sua vez, define o lugar que ele passa a assumir na família (WAGNER, 2014:25 e 26).

Assim, no seio de sua comunidade, o jovem casal consolidou a sua união com o nascimento de duas filhas: Vera Janacopulos, nascida em 20 de dezembro de 1892, e sua irmã mais velha, a futura escultora Adriana Janacopulos - cuja data de nascimento é até hoje desconhecida, mas que seria cerca de 05 anos mais velha que nossa personagem, o que daria o seu nascimento no ano de 1887[27] (BATISTA, 1989:72).

Podemos, desta forma, entender a cantora co mo partícipe de um núcleo familiar estável, na forma tradicional do século XIX: um pai provedor, uma mãe gerenciadora do lar e filhos. A ele cabendo, a identidade pública; a ela, a doméstica (NOVAIS, 1998:37). Um lar para os parâmetros da época capaz de proporcionar a segurança necessária para o desenvolvimento emocional e físico de uma criança, mas que possuía um traço intrínseco, o caráter empreendedor. Família formada por entes que largaram a sua terra para se aventurar em terras distantes, que se lançaram em criação de ferrovias, de escolas, em carreiras políticas, e que por isso acredito tenham, de alguma forma, contribuído para a construção da verve corajosa que a cantora possuía e a tornou capaz de enfrentar convenções sociais da época, como o fato de exercer uma atividade artística em detrimento à uma vida de esposa e do lar, quando mulheres que assim o faziam ainda não eram bem vistas socialmente.

No entanto, a paz familiar foi rompida por um fato marcante: a morte de Lucila, matriarca do núcleo familiar, quando ela possuía apenas 25 anos. Infelizmente não possuímos informações sobre a causa mortis. Vera teria então 04 anos, o que situaria este fato no ano de 1896. Vera foi mandada, juntamente com a irmã, para a Europa, mais especificamente Paris, "para ser criada junto à familia materna, especialmente viver em

[27] Sobre este tópico transcrevo nota de rodapé de Batista: "Segundo depoimentos de Pierre Wolko à A., Rio de Janeiro, 17 set. 1986 e 25.out. 1988. O ano correto de seu nascimento [de Adriana Janacopulos] ainda precisa ser estabelecido – cremos que se situa entre 1887 e 1890. De acordo com as informações do filho, Adriana nasceu em 2 de novembro de 1892 (outras vezes cita 1890) e era cinco anos mais velha do que Vera" (BATISTA, 1989:83). Entretanto Eurico França dá como data de nascimento de Vera 20 de dezembro de 1892 (FRANÇA, s/data:08). Por ter sido a fonte esta última informação obtida pelo autor diretamente com a cantora, será esta que consideramos em nossa pesquisa.

companhia de Geni Calógeras". As Tias Geni e Nenê se encarregaram de levar as crianças no traslado.[28]

> As famílias, ao longo do ciclo evolutivo vital, estão vulneráveis às crises que, apesar de serem momentos de instabilidade, impulsionam-nas ao crescimento, para atingir estados maturacionais mais evoluídos. Entende-se, assim, que toda a crise, frente à ruptura e à instabilidade temporária que ocasiona no sistema familiar, cria, por conseguinte, uma necessidade de reorganização das interrelações e uma descoberta de novas regras de funcionamento familiar. Nesses momentos de crise, fica mais evidente o poder dos padrões familiares transgeracionais, podendo, inclusive, postular-se que esses padrões determinam comportamentos favorecedores ou obstaculizadores da saúde no seio familiar. (WAGNER, 2014:43)

A estrutura familiar feminina que abraçou as recém órfãs, quase que substituindo a mãe ausente, assim como a súbita mudança de residência, foram as estratégias tomadas. Cabe aqui perguntar aonde estaria a presença masculina do pai e o porque das meninas o terem deixado para viver num país distante com sua tia.

Needel nos informa que o apadrinhamento "sempre foi, no Brasil, um componente importante das relações nas famílias ampliadas, algo fundamental para a função desempenhada por essas famílias" (NEEDEL, 1993:157), servindo inclusive para a correção de um acidente da natureza e proporcionando ao apadrinhador(a) "uma sensação de superioridade, embora também representasse uma obrigação" (NEEDEL, 1993:170). O imprevisto da morte de uma mãe, bem seria um caso para que fizesse a utilização deste subterfúgio (conforme o próprio exemplo apresentado no livro). O autor nos fala ainda (NEEDEL, 1993:168), do costume de privação de contato que caracterizava as relações entre pais e filhos nas elites da Inglaterra e França. Embora afirme que no Brasil este distanciamento fosse minorado, nos diz que, mesmo quando aconteciam situações de passarem algum tempo em comum, estes períodos tendiam a possuir uma distância ritualizada. Na estrutura social da época, um chefe de família tinha por comum a não participação direta na criação dos filhos, relegando-o exclusivamente à atenção feminina, que "participava de sua formação básica e organizava o mundo doméstico ao qual pertenciam as crianças" (NEEDEL, 1993:168). Desta forma, no caso da morte materna, o fato da criação das crianças passar por apadrinhamento para outros entes femininos da família seria uma coisa razoavelmente comum. Fato este amplificado pelo fato de se dar na França, padrão cultural

[28] Conforme informação dos Jornais Correio da Manhã, de 20 e 24 de dezembro de 1958 e 24 de dezembro de 1959.

de nossa elite carioca. Lembremos, ainda, o fato que salientamos anteriormente de que o nome do George Janacopulos aparece associado a atividades profissionais tanto em Petrópolis como no Rio de Janeiro, o que traria mais uma dificuldade para que este se encarregasse da educação das filhas.

Outro fator ainda: desconhecemos as questões relativas ao casamento dele e de Lucila. Poderia ele estar profundamente abatido com a morte da esposa e, neste caso, inapto para o novo encargo; ou mesmo, caso tenha sido o casamento algum tipo de arranjo familiar, ter se dado por liberto da situação que o constrangia ao laço matrimonial. Até as últimas décadas do final do século, como costume, as mulheres "ainda adolescentes, eram prometidas a seus noivos (em geral homens estabelecidos, com trinta anos ou mais)", pois o casamento era "um instrumento com o qual as famílias da elite procuravam se proteger da ruína econômica"(NEEDEL, 1993:161 e 145). Este fato torna-se de maior relevância pelo quantitativo de homens, entre os estrangeiros, ser quase o dobro do número de mulheres em solo nacional. Ainda, o índice de nupcialidade era de apenas 26% dentre os homens brancos (CARVALHO, 1987:17). Ou seja, os requisitos de casar com uma mulher branca, de família abastada e da mesma origem de descendência, deveriam ser problemáticos em seu cumprimento, o que mais uma vez apontaria para um casamento por arranjo, portanto sem maiores vínculos emocionais como o conjuge e, quiçá, com a prole dele advinda.

O fato é que depois do terrível acontecido não possuímos nenhum registro posterior que vincule a presença do progenitor nas vidas de Vera ou Adriana e factualmente[29], as duas meninas passam, a partir deste momento, a ir morar com a sua tia Nenê, tendo a sua localidade de residência modificada para Paris, o centro cultural do mundo ocidental de então em seu período de auge, a *Belle Époque*.

1.4. A França e a *Belle Époque*

A revolução francesa (1789) trouxera à França os ares da república, extirpando o antigo regime monárquico ali vigente. Com a ascenção de Napoleão Bonaparte (dia 18

[29] Vera nos informa em entrevista no Jornal O Estado de São Paulo, de 16 de março de 1929, pg. 20, que seu pai era falecido há pouco tempo.

Brumario do ano VIII ou 09 de novembro de 1799) , consolida-se o papel da alta burguesia no poder e inicia-se a 1ª. República Francesa, período de mudanças profundas naquele país:

> As reformas econômicas foram aprofundadas. Embora se reafirmassem os princípios liberais e de defesa da propriedade, o Estado intervinha na economia, em benefício da burguesia. Aprovada a reforma tributária, com a simplificação dos impostos, a agricultura e a indústria conheceram enorme expansão. Tarifas protecionistas foram aplicadas, garantindo o mercado interno para a burguesia nacional (SCHENNEBERGER, 2003: 217).

Neste momento de preponderância industrial européia, liderada pela Inglaterra, propiciou-se a intensificação das relações políticas e econômicas dos Estados, assim como conflito de interesses de cada um deles.[30] O Bloqueio Continental (1806) decretado por Bonaparte visava dar fim à este domínio britânico, obrigando nações européias, assim como suas colônias, a não comerciar com aquele país. Em revanche, o bloqueio naval inglês contribuiu para que a economia da Europa sofresse uma grande crise. Um dos reflexos deste contexto será a mudança da Família Real Portuguesa para o Brasil (1808)

Após o Congresso de Viena (1814) e a conseqüente a restauração da dinastia Bourbon (coroação de Luís XVIII)[31], em 1815, instaura-se na França uma monarquia de caráter diferenciado, onde "o rei propunha garantir as conquistas sociais, jurídicas e econômicas da Revolução", garantindo "as liberdades essenciais e as igualdades civis" (SCHENNEBERGER, 2003: 234)

A chamada 2ª. República francesa se inicia em 1848, quando o povo, liderado por Luís Bonaparte (sobrinho de Napoleão Bonaparte), oprimido por Carlos X, líder absolutista e reacionário, invade o Palácio Real e instaura governo provisório com socialistas e republicanos. A revolução é seguida em outros países e se espalha pela Europa.

> As reivindicações ganharam corpo em um movimento chamado 'Primavera dos Povos'. A revolução de 1848 motivou a queda final do absolutismo na Europa, mas também estimulou o nacionalismo e o socialismo, que defendia uma profunda reforma social. (SCHENNEBERGER, 2003: 237)

---

[30](SCHENNEBERGER (2003: 221) aponta que "apesar dos ideais,o interesses particulares de países, como a Inglaterra, que desejava manter a sua hegemonia marítima e domínio de mercados; a Rússia, que pretendia a hegemonia universal; a Áustria a hegemonia do continente europeu, e a Prússia, a hegemonia sobre os países germânicos dominaram os trabalhos" do Congresso de Viena.

[31] O Congresso de Viena, pelo "Princípio da Legitimidade", restaurou os direitos dos soberanos absolutistas que governassem antes de 1789, que voltaram ao poder em seus respectivos países. Assim foram restauradas as dinastias Bourbon na França e Espanha, assim como a soberania papal sobre os seus antigos territórios.

Com a disputa pelo trono espanhol, recentemente vago, a França declara guerra à Prússia, iniciando a chamada Guerra Franco-Prussiana (1870-1871). Perdendo a guerra na "humilhante derrota" da Batalha de Sedan, Napoleão III foi feito prisioneiro. É instaurada, então, a 3ª. República. "Inicialmente alquebrados pela derrota, os franceses pouco a pouco, recuperam a confiança e o brio nacionais" (RODRIGUES, 1994:20).

A Terceira República Francesa nasce, então, do embate relativo à unificação alemã e ao nascimento do II Reich. Se Napoleão Bonaparte havia incorporado estados germânicos na chamada Confederação do Reno (1806), posteriormente o Congresso de Viena (1815) os agrupou como confederação germânica, comandado pela Áustria. A redução de tarifas aduaneiras exercida entre os países-membros, a livre circulação de mercadorias e a construções de estradas de ferro integrou-os, consolidando a sua união.

> Eram três dezenas de Estados independentes, dos quais a Prússia era o mais poderoso, econômica e militarmente. Interessava-lhe [à Prússia] a unidade política, pois estava em processo de industrialização e tinha necessidade de mercados (SCHENNEBERGER, 2003: 244).

A tentativa de unificação política dos estados germânicos sob um comando prussiano, foi realizada pelo primeiro ministro Otto Von Bismark. Numa primeira fase, em 1866, realizou-se a integração dos estados do norte. Para a unificação daqueles do sul, a Prússia aliou-se à Áustria, Itália e Rússia. Seu objetivo era uma "Europa baseada no 'equilíbrio de poder', onde a Alemanha (entendida aqui como a união dos estados germânicos) exercesse um papel de preponderância". (RODRIGUES, 1994:14)

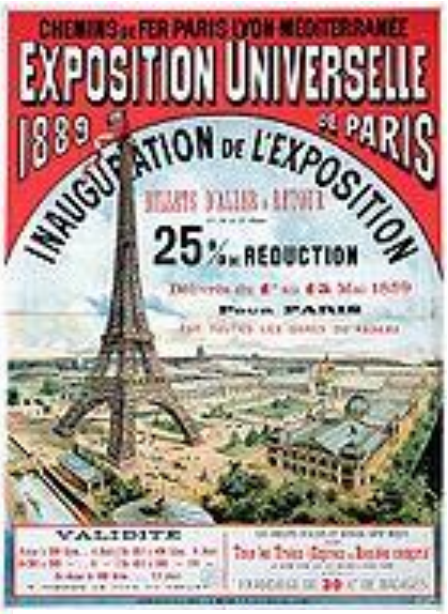


Figura 9 - Cartaz da Exposição Universal de 1889, cujo portal de entrada foi a Torre Eiffel, construída especialmente para o evento - Fonte: Google Imagens

No início do século XX o panorama francês era de prosperidade, conseguido através de uma "equilibrada e sólida infra-estrutura" (RODRIGUES, 1994: 06). A industrialização do final do século XIX trouxera ao mundo um desenvolvimento jamais imaginado até então. "Projetando ainda mais o seu prestígio no exterior, a França, ao lado de uma poderosa indústria e rica vida agrícola, contava com um desenvolvido setor de produção de artigos de luxo, como vinhos, queijos e licores, considerados os melhores do mundo" (RODRIGUES, 1994:21). A Europa mantinha o seu papel de "centro político, cultural e militar no mundo" ao redor dos quais gravitavam os demais países das Américas e Ásia (RODRIGUES, 1994:20).

> A inauguração da exposição universal de Paris deixava patente ao mundo a capacidade de realização do povo francês, muito contribuindo para exaltar o orgulho nacional. Paralelamente, a França desfrutava uma extraordinária prosperidade, mantendo sua economia num admirável equilíbrio entre os setores industriais e agrícolas." (RODRIGUES, 1994:21)

Vale a pena neste momento ressaltar a importância de Paris, a Cidade Luz, em plena *Belle Époque* (período de 1880 a 1914), então considerada a capital das artes. Com um turbilhão cultural efervescente, foi o local certo e o momento certo para o desenvolvimento do talento de nossa artista. Nesta época, Paris tinha um caráter cosmopolita, e a ela vinham artistas de diversos gêneros artísticos e dos mais diversos países conhecer tudo que de mais novo se fazia e fazer contato com as mentes criativas atrás destas obras. Músicos estrangeiros aí chegavam para se aprimorarem e músicos franceses podiam entrar em contato com culturas até então desconhecidas. Artistas em geral na sua luta por seu lugar ao sol dinamizavam a cidade. A busca pela modernidade era preceito. Nela se encontravam presente expoentes das diversas vanguardas: - Nas artes plásticas: o Impressionismo (com os talentos de Renoir e Monet), o Fauvismo (Gauguin), o Cubismo (Cézanne, Braque, Gris, Picasso), a Art Nouveau (Guimard, Lalique); - Na literatura: o Simbolismo de Verlaine, Rimbaud e Mallarné; o Parnasianismo de Baudelaire; o Romantismo de Victor Hugo, Anatole France, Proust, Balzac e Zola; dentre outros; Na escultura: Rodin e Camille Claudel; - Na música: o

Impressionismo de Debussy e Ravel; o classicismo de Vicent D´Indy; o Romantismo de Saint-Saëns, Fauré e Cesar Franck; o Nacionalismo orientalista espanhol de Granados, Albeniz e Falla; a selvageria rítmica e harmônica de Stravinsky, dentre outros; - Na dança: a moderna concepção dos ballets russos (O pássaro de Fogo, Petrouchka, Sagração da Primavera, *L´aprés midi d´un Faune*) e as novas coreografias dos bailarinos como Nijinski invadem Paris. Era o período da novidade do cinema, da eletricidade, das ousadias dos inventos da aviação, da invenção do telefone e do telégrafo, do rádio, da bicicleta, do automóvel, das exposições universais que inauguraram a Torre Eiffel (1889)[32] - até hoje o símbolo máximo da capital parisiense - e a de 1900, que legou à cidade o *Grand Palais* e o *Petit Palais.* Foi uma época caracterizada pela alegria de viver, pelo otimismo e confiança no futuro. Paris era o centro do mundo, produtor e exportador de arte e cultura para países longínquos. Visitar a capital francesa anualmente era um hábito para elites se manterem atualizadas com o que havia de novo. Neste período temos o apogeu da cultura do divertimento, com a criação de cabaretsque se tornaram famosos (*Chat Noir* - freqüentado por Verlaine e Satie – e *Moulin Rouge*, dentre muitos outros).

Figura 10 - Foto do interior do Moulin Rouge, no ano de 1898 - Fonte: Site do Moulin Rouge

Para a música erudita, objeto de nosso estudo, este foi um momento especial. Vera viveu neste ambiente fervilhante e inspirou-se com o novo para tornar-se uma das maiores cantoras da música contemporânea de sua geração. Ela absorveria estas influências sócio-musicais, impregnando a sua pulsão de vida pessoal e artística.

[32] A importância desta feira em termos culturais pode ser apreciada pela informação de que "[...] A l´ExpositionUniverselle de 1889, Debussy a larévelation d´une musique quiéchappeauxrèglesacademiqueseuropéennes. Plus que lesconcerts de musique russe diriges par Rimski, c´estla musique destraditions extreme-orientales – javanaises et annamitessurtout – quil´impressione. La sonoritédesgamelangsles fascine [...]". (BARRAQUE apud LAGO, 2005:34

1.5. Música na Paris do início do século XX

O rompimento com o modo de fazer artístico eminentemente ligado ao Romantismo, trouxe uma expansão de horizontes nas diversas áreas artísticas. Este movimento, que havia dado margem a uma arte mais passional, em detrimentos aos cânones rígidos do Classicismo, agora se permearia por uma busca mais intelectual e de raízes nacionalistas, com o surgimento de diversas escolas artísticas e, no âmbito de nosso estudo, musicais diferenciadas.

Jean-PierreVernant nos fala da existência de duas formas opostas de indivíduos: a primeira seria o indivíduo fora do mundo, aquele que "se define em oposição à vida humana", como os sábios eremitas hindus; e o segundo seria o indivíduo no mundo, que seria "o homem moderno, o indivíduo que afirma e vive a sua individualidade, encarada como um valor, no interior do mundo, o indivíduo mundano: cada um de nós". (VERNANT apud VEYNE. 1988:25). O sujeito bourdiniano tem no habitus o seu princípio gerador e unificador para com a sociedade. Seja no modo objetivado (como livros, teorias, monumentos), seja no modo incorporado (sob a forma de disposições), ele se apropria da representatividade de disposições duráveis para compor as suas estruturas mentais. Desta forma ele interioriza a objetividade social que se refletirá posteriormente no seu modo de agir no mundo e, posteriormente, através de sua ação, realizar (de forma consciente ou não) a exteriorização desta interiorização. (THIRY-CHERQUES, 2006:33 e 35)

A escuta musical neste entendimento, também se presta como meio internalizante das estruturas sociais. Schaeffer nos fala de três tipos de escutas: "*écouter* (escutar), *ouïr* (ouvir) e *entendre*". Se os dois primeiros possuem caráter passivo, o último nos fala de uma escuta ativa, entendida aqui como uma escuta intencional: "Percebo em razão da minha intenção, o que se manifesta a mim está em função desta intenção". (SCHAEFFER apud REYNER, 2011:98). Assim, "*entendre* é selecionar aspectos particulares do som, imputar intenção ao processo de escuta. Tem caráter subjetivo, pois a intencionalidade da escuta efetiva-se no próprio sujeito em decorrência de seus interesses. É de natureza abstrata, pois a intencionalidade é uma propriedade da consciência do sujeito que escuta". (REYNER, 2011:98) Destarte, podemos entender esta escuta como não isenta do habitus, mas uma escuta reflexiva das estruturas do campo.

Seguindo este raciocínio, a música de qualquer época possui uma dimensão social, ou seja, é uma sócio-música, pois representativa das contingências da sociedade em que se insere. Quanto ao músico, ele deve ser entendido como um sócio-músico, pois também está a elas integrado. Os sons não são abstratamente mais meros sons, porém "sons sociais" (GUERIOS, 2011:18) Desta forma, Vera Janacoculos deve ser analisada através da essência social francesa, país onde passou a sua juventude, realizou a sua formação musical e fixou residência, na maior patê de sua vida. Através deste filtro social poderá ser percebida a essência musical das sociedades na qual se inseriu em sua trajetória artística e pessoal.

Para tanto, iniciaremos nossa compreensão pelo entendimento do que era a música da capital francesa do início do século XX, período contemporâneo de onde nossa personagem viveu e desenvolveu inicialmente a sua arte. Iniciaremos por entender os fatores que deram origem a esta musicalidade, retrocedendo um pouco na história.

A música predominante na maior parte do século XIX esteve vinculada ao movimento denominado Romantismo, o qual, em oposição ao classicismo, privilegiava a subjetividade do indivíduo:

> A categoria psicológica do Romantismo é sentimento como objeto da ação interior do sujeito, que excede a condição de simples estado afetivo: a intimidade, a espiritualidade e a aspiração do infinito, na interpretação tardia de Baudelaire. Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo 'amor da irresolução ou da ambivalência' que separa e une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero -, que contém o elemento reflexivo da ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda a experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa de antagonismos indissolúveis que a produziram. Pelo seu caráter conflituoso interiorizado, trata-se portanto, considerada assim, de uma categoria universal. Mas somente na época do Romantismo, esse modo de sentir concretizou-se no plano literário e artístico, adquirindo a feição de um comportamento espiritual definido, que implica uma forma de visão ou de concepção de mundo (GINSBURG, 2013:51).

Numa tentativa de se adequar a esta sensibilidade, os compositores serão incitados freqüentemente a "a pintar suas próprias experiências" (CANDÉ, 2001:12). Como recurso musical de expressividade, teremos "a multiplicação das alterações cromáticas, a emancipação da dissonância e a audácia das modulações [que] conduzem à dissolução das funções em que repousa o sistema" tonal (CANDÉ, 2001:194). Embora possa ser questionada uma primazia musical alemã no movimento romântico, caberá à ampliação tonal empregada por Richard Wagner (1813-1883) em suas composições, o propiciamento do nascimento das duas vertentes que caracterizariam o fazer musical do início do século XX.

Uma delas se originará na França, sendo comumente conhecida como "Impressionismo", e tendo como seu personagem primordial a figura de Debussy. A outra, será um prolongamento alemão, cuja evolução levará ao atonalismo da escola de Viena e a outras escolas "neo-tonais" (politonalidade, pandiatonismo, cromatismo puro).

A dissolução tonal como elemento central do novo fazer musical trouxe não só novas possibilidades, mas também novas problemáticas aos compositores do início do século. Candé considera como orientadores de toda uma geração de músicos posteriores, as figuras emblemáticas de Debussy, Ravel, Stravinsky e Schöenberg (CANDÉ, 2001:194), os quais encontrariam cada um à sua maneira um estratagema musical compositivo. Os três primeiros, por se situarem no espaço de convivência musical francês se farão constantes em nosso estudo.

Será o caminho do "prazer e da liberdade", onde lança "mão de tudo e deixando-se guiar por sua extraordinária sensibilidade auditiva, por sua intuição de inaudito" (CANDÉ, 2001:195), que seguirá Debussy numa música que não se encaixa em parâmetros musicais anteriores. Ravel, apesar de certo rigorismo formal, partirá de uma linguagem harmônica impressionista à qual acrescentará traços de modalismo musical, chegando a um neoclassicismo pessoal. Stravinsky, seguindo um nacionalismo musical trouxe novo vigor à música do início do século XX, influenciando quase todos compositores posteriores à ele. Todos estes grandes compositores transitavam e buscando se inserir ou manter no campo musical francês, pólo musical da Europa neste período.

Estando também no espaço de convivência da cidade de Paris, Vera Janacopulos desde a sua mais tenra idade bebe diretamente no cosmopolitismo musical da música que se fazia neste meio musical. Desta forma, aguça o seu paladar para a sonoridade resultante das novas técnicas compositivas vinculadas aos compositores deste meio ao qual, posteriormente, se integra como cantora. A inter-relação entre os músicos (compositores e intérpretes) era inevitável e laços de amizade se formam, assim como laços profissionais. Desta situação derivou a oportunidade de ter sido ela responsável de muitas primeiras audições de peças de compositores eminentes da chamada música moderna. Portanto, nos deteremos exclusivamente em nosso estudo da música do século XX tomada na sua vertente francesa.

Cabe aqui um aparte sobre as funções das instâncias de reprodução e consagração no campo social. Bourdier nos fala da importância especificamente do sistema de ensino na "sua função de legitimação cultural" (BOURDIER, 2013:120). Estas instituições cumprem a função de através de uma violência simbólica "fundar e delimitar sistematicamente a nova doutrina ou defender a antiga contra os ataques proféticos, estabelecer o que tem e o que não tem valor sagrado, e inculcar tudo isso na fé dos leigos" (BOURDIER, 2013:120). A elas cabe a "tarefa de inculcação" (BOURDIER, 2013:118), através do qual "consagra como digna de se preservar a cultura que tem o mandato de reproduzir" (BOURDIER, 2013:118).

> Todo campo vive o conflito entre os agentes que o dominame os demais, isto é, entre agentes que monopolizamo capital específico de cada campo, pela via da violência simbólica (autoridade) contra os agentes com pretensão à dominação. A dominação simbólica é, em geral, não-evidente, não-explícita, mas sutil e violenta. Uma violência simbólica que é julgada legítima dentro de cada campo; que é inerente ao sistema cujas instituições e práticas revertem, inexoravelmente, os ganhos de todos os tipos de capital para os agentes dominantes (THIRY-CHERQUES, 2006:37).

Assim, as Academias passam a ser consideradas como "santuários ortodoxos" (BOURDIER, 2013:120), precisando ter como contrapartida "alguma heresia" (BOURDIER, 2013:120) que a ela se contraponha. Elas travam guerras pelo monopólio de reprodução cultural, se contrapondo às demais instâncias de difusão.

> As funções de reprodução e legitimação podem estar concentradas em uma única instituição (...) ou então, estar divididas entre instituições oficiais ou semi-oficiais de difusão (museus, teatros, óperas, salas de concerto). Pode-se ainda acrescentar certas instâncias cujo âmbito de reconhecimento é menor (embora possam exprimir de modo mais direto as reivindicações dos produtores culturais) como sociedades eruditas, os cenáculos, as revistas, as galerias (BOURDIER, 2013:121).

É esta multiplicidade de agentes em concorrência dentro do campo é um dos fatores que o reveste de dinamicidade. E, ainda , é a complementaridade campo-instâncias de conservação e consagração que se constitui um dos princípios estruturais fundamentais do próprio campo (BOURDIER, 2013:118 e 119).

Portanto, a análise dos agentes de reprodução e consagração dentro de nosso estudo adquire caráter de interesse para o entendimento das "instituições que lutam pela hegemonia no interior do campo", isto é, que buscam "o monopólio da autoridade que

outorga o poder de ditar as regras, de repartir o capital específico de cada campo" (THIRY-CHERQUES, 2006:37). Esta análise permite também conhecer as doxas em embate pelo domínio do campo.

Como ponto inicial citaremos o *Conservatoire de Paris*, a primeira e a mais enraizada instância de difusão e consagração do campo da música erudita francesa, em cujas dependências orbitavam músicos franceses e estrangeiros que chegavam a cidade para ali se aperfeiçoarem. Ele funcionava como espaço social aglutinador e espaço de discussão de teorias musicais. Foi criado em 1794, numa junção da *École Royale de Chant et Déclamation* (fundada em 03 de janeiro de 1783 para prover artistas para a Ópera de Paris) e da *École de Musique Municipale* (criada para formar instrumentistas para a *Garde Nationale*). Seu ensino, que inicialmente era primordialmente instrumental (sobretudo instrumentos de vento e alguns instrumentos de corda e cravo), com o tempo teve agregado o estudo de outros instrumentos (o canto neles incluído), até mesmo para cumprir a dupla função que exercia.[33] Tinha dentre as suas missões, além das já citadas, o estabelecimento de uma metodologia de ensino destes instrumentos, além de participar das festas nacionais.[34]

Nossos olhos deverão se deter mais especificamente sobre a direção conjunta de Ambroise Thomas e Theodore Dubois, dentre os anos de 1871 a 1905. Será sob esta administração que ingressarão como docente na escola proeminentes músicos, dos quais ressaltamos Cesar Franck, na classe de órgão. Assim, o *Conservatoire* realizava também a sua função de consagração dos músicos do campo: o convite para integrar o corpo docente do Conservatoire representava status perante ao campo musical parisiense, era um sinal de prestígio e reconhecimento de valor.

[33]Informamos que o Conservatório sob a administração de Daniel Auber (1782-1871), passará por reformas didáticas profundas, dentre as quais um sistema de concurso para entrada, assim como uma prova de avaliação para a saída do Conservatório. Diversas outras modificações serão realizadas em gestões posteriores. (Fonte: Site do *Conservatoire de Paris*)

[34]Fonte: Site do *Conservatoire de Paris.*

Cesar Franck, numa época onde na França predominava uma "escola pós-wagneriana *sui generis* mais orientada para a 'música pura' que para o 'drama musical', direcionou a sua composição e a de seus discípulos[35] primordialmente para composições de câmara. Este é um dos motivos de estar ele vinculado ao renascimento da música instrumental francesa[36].

Lembremos que este início de século foi um momento assaz importante para a música francesa. O que se pretendia era romper com o drama musical destinado ao entretenimento, de origem eminentemente italiana, para buscar uma música que representasse o "espírito francês". O embate deveria se dar através da reação dos "meios modestos da música de câmara contra o todo poderoso teatro lírico gangrenado (...) pelos charmes vulgares da carícia italiana (...) para encontrar uma expressão autenticamente nacional" [37] (PORCILE, 2005:20).

É, curiosamente, no "culto exacerbado a Wagner" (PORCILE, 2005:20), um compositor romântico reconhecidamente vinculado ao drama musical (ópera), que a musicalidade francesa buscará a inspiração para as composições de sua música de câmara como emanação de uma música pura, isenta de traços passionais. E, ainda, será a liberdade harmônica decorrente da ruptura tonal realizada pelo mesmo compositor que permitirá o cromatismo debussyniano.

> (...) e é, ainda um paradoxo franckista, constatar que esta famosa renovação da música francesa se apóia sobre um triplo modelo germânico: Bach, Beethoven, Wagner. Seja no espírito contrapontístico temperado ao gosto do desenvolvimento de uma variação dentro de uma força cíclica enamorado de cromatismo. (...) Mas, quer se queira ou não, é sobre esta pesada trindade que a música de concerto, em oposição à música de teatro, irá se impor na França, nos anos difíceis da III República[38] (PORCILE, 1999:20).

---

[35]Na sua classe ingressarão musicistas proeminentes da geração seguinte, como Vincent d´Indy (1851-1931), Ernest Chausson (1844-1899) e Henri Duparc (1848-1933).

[36] A forma cíclica anteriormente empregada por Berlioz e Wagner, foi utilizada por Franck como forma de unificação da obra durante os seus múltiplos movimentos, através do uso de reminiscências ou reaparecimento do material temático do primeiro movimento no último movimento de suas sonatas e sinfonias. Usava, ainda, em suas melodias modulações nas frases musicais até alcançar harmonicamente tonalidades distantes. (LAGO, 2005:20)

[37]No original: "reagir avec les moyens modestes de la musique de chambre contre la toute puissance du théatre lyrique gangrené (...) pour les charmes vulgaires de la caresse italienne (...) pour retrouver une expression autentiquement nationale"

[38] No original: (...) "et c´est encore um paradoxe franckiste, de constater que ce fameaux renouveau de la musique française s´appuie sur um triple modele germanique: Bach, Beethoven, Wagner. Soit l´esprit contrapuntique assaisonné au goût du développement et de la variation dans une force cyclique éprise de cromatisme. (...) Mais qu´on le veuille ou non, c´est sous cette lourde trinité que la musique de concert, par

Interessante saber que para a apreciação das inovações musicais, dramáticas e cênicas[39] introduzidas por Wagner em suas óperas, uma visitação em massa era realizada à Alemanha pelos compositores franceses. "A inauguração do Teatro de Bayreuth em 1876 marca um apogeu do movimento de fascinação coletiva que se estampa na literatura e na música francesa por muitos anos" (PORCILE, 2005: 20).

> Dentre certos alunos e amigos de Franck, o culto toma o aspecto de uma cura anual. Se fazia a viagem a Bayreuth como se ia tomar águas à Vichy[40]. D´Indy, assíduo, assiste com Chausson à estréia de Parsifal em 1882, Duparc carrega Chabrier às representações de Tristão [e Isolda], Fauré e Messager, lembrarão a sua viagem numa peça de piano à quatro mãos, Souvenirs de Bayreuth; Chabrier e Chausson lá retornarão em 1888 – em companhia de Claude Debussy... – para descobrir e reescutar Tristão [e Isolda] e Parsifal e, no verão seguinte, Chabrier recomeçará sua peregrinação em companhia de D´Indy e de Guy Ropartz[41] (PORCILE, 2005: 20).

Para se ter uma idéia do efeito causado pela obra de Wagner nos compositores franceses, vejamos o trecho de escrito do compositor Emmanuel Chabrier a seu editor:

> Eu acho horrível tudo o que me vem sobre a caneta... Sou de opinião que devo silenciar-me. Wagner me matou... Depois de colocar o meu nariz nas obras deste gigante, seria necessário ser louco ou inocente para acreditar no que se escreve[42] (PORCILE, 2005: 20).

Ernest Chausson, de família aristocrática, teria 25 anos quando ingressou no Conservatório de Paris para estudar composição com Massenet, passando posteriormente também a ter aula com Cesar Franck. "Não existia franckista mais disciplinado, nem wagneriano mais fervente"[43] (PORCILE, 2005: 26) do que ele. Foi sua a responsabilidade pela ida do então talentoso pianista Claude Debussy à Bayreuth para assistir Wagner, no ano de

---

opposition à la musique de théâtre, va pouvoir s´imposer en France, aux débuts difficiles de la IIIe. République."

[39] "Entre outras inovações, Wagner havia imposto à Bayreuth a obscuridade da sala durante as representações. Uma revolução difícil de ser admitida por uma boa parte do público que vinha ao teatro para ver e ser visto". (PORCILE, 2005:21)

[40] Cidade francesa conhecida por suas águas curativas.

[41] No original: "Chez certains élèves et amis de Franck, ce culte prend l´aspect d´une cure anuelle. On faile Voyage de Bayreuth comme on va prendre les eaux à Vichy. D´Indy, assidu, assiste avec Chausson à la création de Parsifal em 1882, Duparc entraîne Chabrier aux représentations de Tristan, Fauré et Messager rapporteront de leur Voyage um quadrille pour piano à quatre mains, Souvenirs de Bayreuth; Chabrier et Chausson y retouneront em 1888 – em compagnie de Claude Debussy... – pour découvrir et réentendre Tristan et Parsifal et, l´été suivant Chabrier recommence son pèlerinage en compagnie de d´Indy et de Guy Ropartz".

[42] No original: Je trouve horrible tout ce que me vient sous la plume... Je prends le partie de me taire. Wagner m´a tué... Aprés avoir mis le nez dans les ouvrages de ce géant, il faut être fou ou naîf pour croire à ce qu´on écrit" (PORCILE, 2005: 26)

[43] No original: "Il n´y a pas le franckiste plus discipline ni wagnérien plus fervente que´ErnestChausson." (PORCILE, 2005: 26)

1888 (PORCILE, 2005:27). Na sua volta desta viagem, Debussy declara a Ernst Guiraud, seu mestre de composição do Conservatório de Paris:

> Eu não sou tentado à imitar o que eu admiro em Wagner, eu concebo uma outra forma dramática: a música começa lá onde a palavra é incapaz de exprimir. A música se escreve pelo inexprimível; eu desejaria que ela parecesse sair da escuridão e que, por alguns instantes, a ela voltasse; que sempre ela fosse uma pessoa discreta. (...) Eu sonho com poemas que não me condenem a perpetuar atos longos, pesados, que me fornecessem cenas móveis diversas por seus lugares e características; onde os personagens não discutissem, mas se submetem à vida e à sorte"[44] (BARRAQUÉ apud PORCILE, 2005:62).

Se, de alguma forma, a desconstrução tonal efetuada por Wagner pode ter impregnado o ouvido de Debussy, a questão dramática e a utilização sistemática dos *leitmotiv*, não eram de seu agrado:

> Quatro noites para uma peça!... E note que nestas quatro noites você escuta sempre a mesma coisa. Os personagens e a orquestra se repassam sucessivamente os mesmos motivos e você chega ao Crepúsculo dos Deuses que é ainda um resumo de tudo o que você acabou de escutar. [45] (BARRAQUÉ apud PORCILE, 2005:61).

Erik Satie, que estudava no Conservatório desde os 14 anos, possuía grande amizade por Debussy. Ele lembraria da conversa que tivera com o compositor na qual salientava a necessidade de uma música com características francesas:

> Eu expliquei à Debussy a necessidade de um francês se libertar da aventura Wagner, a qual não respondia às nossas aspirações naturais. E ressaltei a ele que eu não era totalmente anti-wagneriano, mas que nós devíamos ter uma música nossa – sem chucrute se possível[46] (MYERS apud PORCILE, 2005:61).

Assim, inflado pelas necessidades internas de seu gênio criador e pelas influências estético-sociais de seu meio, Debussy comporá uma das peças mais revolucionárias do início

---

[44] No original: "Je ne suis pas tenté d´imiter ce que j´admire dans Wagne, jê conçois une forme dramatique autre: la musique y commence là ou la parole est impuissante à exprimer. La musique est écrite pour l´inexprimable; je voudrais qu´elle eût l´air de sortir de l´ombre et que, par instants, elle y rentrât; que toujours elle fût discrète personne. [...] Je rêve de poèmes qui ne me condamnent pas à perpétrer des actes longs, pesants, qui me fournissent des scènes mobiles diverses par les lieux et le caractere; ou les personnages ne discutent pas, mais subissent la vie et le sort."

[45] No original: "Quatre soirées pour um drame!... Et remarquez que dans ces quatre soirées, vous entendez toujours la même chose. Les personnages et l´orchestre se repassent sucessivement les mêmes motifs et vous arrivez au Crépuscule des dieux qui est encore um résumé de ce que vous venez d´entendre."

[46] No original: "J´expliquais à Debussy le besoin pour um Français de se dégager de l´aventure Wagner, laquelle ne répondait pas à nos aspirations naturelles. Et lui faisais-je remarquer que je n´étais nullement anti-wagnerien, mais que nous devion savoir une musique à nous – sans choucroute si possible"

do século XX: a ópera *Pelleas et Mélisande*[47]. Ciente das inovações contidas na obra, o próprio compositor declara: "Eu trabalho em coisas que serão compreendidas somente pelas crianças do século XX"[48] (PORCILE, 2005:65). Dentre as novidades da nova proposta debussyniana estava a total supressão das árias, momentos tão ansiados pelo público e pelos cantores, e uma música carregada de modalismo, de ressonâncias medievais num cessar sem pausas do começo ao fim da composição. Até mesmo o regente e os cantores tiveram embates com o compositor sobre questões técnicas da composição durante os ensaios da obra.

Sobre esta obra, Debussy declara ainda: "eu procurei a música atrás de todos os véus que ela possui, mesmo para os devotos mais ardentes" (PORCILE, 2005:72); "eu desejaria à música uma liberdade que ela contém, talvez mais do que qualquer arte, não sendo limitada por uma reprodução mais ou menos exata da natureza, mas sim aos correspondentes misteriosos da natureza e da imaginação" (PORCILE, 2005:72); "eu chegaria a uma música verdadeiramente depurada de motivos ou formada por um único motivo contínuo, que nada interrompe e que jamais retorna à ela mesma" (PORCILE, 2005:73) e "eu não pretendia ter tudo descoberto em *Pelléas*, mas eu tentei desvendar um caminho que os outros poderiam seguir, alargando ao achados pessoais que amarram a música dramática do pesado constrangimento na qual ela vivia depois de tão longo tempo" .[49] (PORCILE, 2005:74)

---

[47] O Dicionário de Ópera Kobbé nos fala sobre esta ópera: "Certas obras de arte resumem o passado, outras anunciam o futuro. Tratando-se de ópera, pensamos em Mozart, na primeira categoria, em Tristão, Falstaff ou Wozzeck na segunda. Pelléas não parece enquadrar-se em nenhuma das duas. Debussy era tudo menos um compositor infeso a influências externas, mas Pelléas não dá continuidade a nenhuma tradição e teve poucos imitadores (ao contrário das obras orquestrais e para piano de Debussy). Mas se a ópera não parece conduzir a parte alguma, longe está de ser estéril; cada vez que a ouvimos, mais nos convencemos de que se trata de uma obra de excepcional e estranha beleza, de imaginação incrivelmente perceptiva, que por não ter tido seguidores indica precisamente que o que tinha a dizer, disseo-o uma vez por todas.
Muito se tem escrito sobre o sentimentalismo de Pelléas, cabendo portanto frisar que o comentário pode aplicar-se apenas ao aspecto dramático da obra. Os personagens não exprimem completamente seus sentimentos – neste sentido, e só neste, Pelléas é uma ópera 'realista' -, preferindo recorrer a frases vagas e imprecisas e evitando demonstrações grandiloqüentes de emotividade. Mas não se verifica, no plano musical, qualquer atenuação de ênfase: o que Debussy buscou foi precisamente o oposto, uma expressão precisa, desprovida de exageros, dos sentimentos em jogo, e uma indicação não menos precisa do que os personagens identificam por trás desses sentimentos. (...) O gosto francês pela precisão exigia que uma situação sutil não fosse complicada por fórmulas ou convenções. E isto explica que a obra de Debussy parecesse tão estranhamente 'diferente' para o público de sua época.
Cada cena é ligada à seguinte por um interlúdio orquestral, desenrolando-se os atos,portanto, sem interrupção da música" (KOBBÉ, 1991: 689 e 690).

[48] No original: "Je travaille à des choses qui ne seront comprises par les petites-enfants du XXe. Siècle"

[49] No original: "J´ai eté chercher la musique derrière touts les voiles qu´elle acumule, même pour ses dévots le plus ardentes"; "Je voulais à la musique une liberté qu´elle contient peut-être plus que n´importe que l´art, n´étant pas bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correpondances

Além das inovações musicais que suscitaram correntes prós e contra na círculo musical parisiense, as suas récitas da temporada da estréia da ópera, em 1902, foram agravadas por uma batalha entre Debussy e Maurice Maeterlinck, libretista do drama.

Figura 11 - Foto da soprano Mary Garden no papel de *Melisande* - Ano: 1904 - Fonte: *Bibliotéque Nationale de France*

Debussy havia escolhido para defender a regência orquestral o maestro André Messager e para o papel título a soprano escocesa Mary Garden, que havia se transformado na coqueluche de Paris depois da sua criação do papel título da ópera *Louise*, de Gustave Charpentier, em fevereiro de 1900. Anteriormente, Debussy já havia dedicado à cantora a sua série de canções. Em oposição, o libretista pretendia que o papel de Melisande fosse desempenhado pela cantora Georgette Leblanc. Não tendo Debussy cedido aos apelos de Maeterlinck, o escritor inicia verdadeira guerra contra a ópera, publicando em jornais e divulgando à entrada das récitas, pequeno anúncio, que abaixo transcrevemos trecho:

> Terminando, desta forma, a me excluírem de minha obra. [...] A Pelléas da Ópera-Comique é uma peça que se transformou estrangeira a mim, quase uma inimiga; e, despojado de qualquer controle sobre ela, só me resta desejar que sua queda seja rápida e retumbante[50]. (PORCILE, 2005:71)

Desta forma, as récitas da ópera se transformaram em verdadeiro palco de guerra, onde o maestro, por diversas vezes, teve de se dirigir ao público para pedir silêncio. Se ao teatro compareciam os detratores da ópera, também faziam presença os seus defensores, dentre s quais salientamos: Georges Jean-Aubry, Paul Dukas, Paul Valery, Désiré Emile Inghelbrecht, Maurice Ravel, Paul Viñes, ÉmilleVuillermoz. Robert Kamp escreveu sobre a

---

mysterieuses de la nature e de l´imagination", "J´arriverai à une musique vraiment dégagée de motifs, ou formée d´un seul motif continu, que rien n´interrompt et qui jamais ne revienne sur lui-même" e, ainda "Je ne prétendais pas avoir tout découvert dans Pelléas, mais j´ai essayé de frayer un chemin que d´autres pourront suivre, l´élargissement de trouvailles personnelles qui débarrassseront peut-être la musique dramatique de la lourde contrainte dans laquelle elle vit depuis si longs temps".

[50] No original: "On parvint ainsi à m´exclure de mon oeuvre. [...] Le Pelléas de l´Opera-Comique est une piéce qui m´est devenue étrangère, presque ennemie; et, dépouillé de tout controle sur ele, j´en suis réduit à souhaiter que sa chute soit prompt et retentissante."

obra: "Nós éramos prisioneiros de Wagner e felizes sob pesados grilhões. Pelléas nos revela, na mesma noite a nossa escravidão e a nossa libertação.[51]" (PORCILE, 2005:71)

Devemos observar que na data de estréia desta ópera *Pelléas et Melisande*, 30 de novembro de 1902, Vera Janacopulos estaria com apenas 09 anos de idade. Teria ela tomado contato com a obra? Teria ela sido levada para assistir a mesma? Não há dados factuais sobre o assunto. No entanto, devemos assinalar que um dos professores de canto que Vera possuirá no futuro será Jean Périer[52] (FRANÇA, s/data:15), que interpretou o papel de Pelléas na première desta ópera em Paris.

Longe dessa batalha causar prejuízo financeiro à ópera, ao contrário, ela trouxe lucros. Na sétima apresentação, a lotação esteve completa e se recusou público. Na décima primeira, a receita sextuplicou a proveniente do dia da estréia. Isto sem contar com a cota de lugares reservada ao Conservatório de Paris, cujo diretor Théodore Dubois ameaçou qualquer aluno que comparecesse às récitas de exclusão do curso. Conhecido pelos seus tratados de contraponto e harmonia, sua atitude motivou-se pelo conservadorismo musical de suas crenças musicais. Sua ideologia retrógrada ocasionará convite a se retirar da direção do *Conservatoire*, no ano de 1905, por sua recusa em conceder o *Prix de Rom*e a Maurice Ravel pela obra *Miroirs*, o que causou comoção e reação pública. Assumiu, então, o cargo de direção, Gabriel Fauré, o então professor de piano de Ravel, função exercerá por longo período. (1905-1920)

Sobre a sua gestão François Porcile nos informa:

> Quando ele se tornou diretor do Conservatório, ele tinha sessenta anos. Ele era músico amado pelos amadores esclarecidos e pelos salões musicais, onde se gostava de cantar suas melodias e tocar a sua música de câmara. Um pouco demais pode ser, e a sua obra sofrirá por longo tempo uma assimilação sistemática deste espírito de salão. A etiqueta de compositor burguês será a ele associada. (...) O professor diletante vai se transformar em diretor autoritário e intrometido. Ele terá, no entanto, o mérito de tirar o pó do espírito da casa, de modernizar a sua pedagogia, de abrir as portas a todas as correntes estéticas, incluindo o convite à Claude Debussy para fazer parte do Conselho Supremo, até mesmo oferecendo a cadeira de regente da orquestra ao 'inimigo' Vincent d´Indy[53] (PORCILE, 2001:53).

---

[51] No original: " Nous étions prisoniers de Wagner et hereux sous de lourdes chaînes, écrit Robert Kemp. Pelléas nous révéla, le même soir, notre esclavage et notre délivrance"

[52] Jean (Alexis) Périer (1869-1954) cantou em diversas estréias operísticas, mas a mais notável, pela relevância histórica da obra, é a *Pelléas et Melisande*.

[53] Quand il prend la direction du Conservatoire, il a soixante ans. Il est le musicien aimé des amateurs éclairés et des salons musicaux, où l´on aime à chanter ses mélodies et jouer as musique de chambre. Un peu trop peut-

Podemos perceber conforme o exposto, a existência de cisões ideológicas dentro da instituição de reprodução e consagração mais importante do cenário parisiense – o *Conservatoire de Paris* - situação esta reveladora do embate das forças dominantes no campo no sentido de cristalizar uma doxa. Este estranhamento visa "situar o objeto [no caso a nova fórmula compositiva de Debussy] no interior do campo de que faz parte, o que compreende um duplo movimento: estabelecer a posição dos agentes que produziram o objeto; e estabelecer a posição do objeto no campo considerado" (THIRY-CHERQUES, 2006:45) Podemos perceber que o Conservatório, apesar de ter um diretor conservador, possuía também mentalidades mais arejadas com a modernidade, como o "perigoso revolucionário" Fauré (SCHOLLER, 2002:s/nº). E no posicionamento geral das forças, o modernismo saiu fortalecido. Sem problemas, pois o campo possuía também outras instituições de oposição, que veremos posteriormente.

A busca por novas sonoridades era uma marca da música do início do século XX. O imperialismo francês do final da Segunda República, que continuou a sua expansão na Terceira República, permitiu que este particular momento histórico voltasse os olhares musicais as recém descobertas sonoridades vindas das suas colônias, principalmente as de origem oriental: asiáticas e indianas.[54] Os parâmetros do fazer musical inerentes à estas culturas contribuiram para uma ampliação da sonoridade musical deste período.

> O orientalismo foi capaz de cumprir várias funções. Poderia, por exemplo, servir como uma válvula de escape para assuntos inconfessáveis em cada uma das culturas. Da mesma forma, ajudou a disfarçar temas políticos no século XVIII e fantasias eróticas no século XIX. Durante o período colonial o orientalismo foi, além disso, um meio de expressar sentimentos ocidentais de superioridade frente ao outro, todo o mundo não ocidental. Enquanto o predomínio da razão prevaleceu no Ocidente, a irracionalidade e a barbárie foram vistos a reinar no Oriente. Esse dualismo era a

être, et son oeuvre souffrira longtemps d´une assimilation systématique avec l´esprit salonnard. L´étiquete de compositeur bourgeois sera quase indécollable. (...) Le professeur dilettante va se transformer em directeur autoritaire et tracassier. Il aura cependent le mérite de dépoussiérer l´esprit de la maison, d´en moderniser la pédagogie, d´en ouvrir les portes à tous les courants esthétiques, invitant notamment Claude Debussy à siéger au Conseil supérieur, jusqu´à offrir la chaire de direction d´orchestre à 'l´ennemi' Vicent d´Indy.

[54] A principal colônia francesa na Ásia é conhecida como a "Indochina Francesa", e foi composta por uma federação de três regiões do Vietnã (Tonkin, Annam e Conchinchina), além do Camboja e Laos, que estiveram sob a sua tutela no período de 1887 a 1954. Mas também possuíam a chamada "Índia Francesa", compreendendo as colônias indianas: Pondichéry, Karikal, Yanaon, Mahé, sob a sua tutela no período 1769 a 1954. A França, ainda, possuiu possessões no Pacífico: Nova Caledônia, Polinésia, Wallis e Futuna.

> base do simbolismo misógino: o ocidente foi a civilização do homem – racional, ativa e moral; o Oriente, a fêmea – irracional, passiva e imoral. Como expressão de sentimentos ocidentais de superioridade, o orientalismo era a ideologia da nações colonizadoras[55] (MAES, 1996:80).

O encontro de Debussy, na Exposição Universal de 1889, em Paris, onde se construiu uma vila javanesa, com uma orquestra de gamelões, com címbalos, sinos e tamburines, foi um importante marco para uma redefinição das "bases para o que viria a ser tornar um dos principais eixos da música ocidental do século XX" (KELLY, 2013:97). A música ouvida por ele na ocasião permitiu uma mudança de paradigmas[56], que ampliariam o seu fazer musical, incorporando ao mesmo uma busca por "sonoridades ressoantes, ritmos fluidos, formas musicais de criar 'imobilidade no perpétuo movimento' e novas lógicas formais musicais"[57] (KELLY,2013:96). É esta fluidez musical e rítmica que será comparada à fragmentação da cor impressionista, dando a ele o papel de representante musical desta corrente. Este estilo musical será a tônica do *Pelleas et Mélisande* e de outras grandes composições do mestre.

O "exotismo oriental" também foi base para o trabalho de outros compositores, se estabelecendo como uma das tendências do campo musical francês. No século XIX já se tinha a presença desta espécie de regionalismo musical, através de composições sobre figuras históricas e bíblicas do Oriente[58], como pretexto para a inclusão de algumas de suas características musicais:

> Cada uma dessas obras explora o 'Oriente encantador', como uma 'lembrança encantadora' ou um 'doce sonho' de sedução, intoxicação e perda de sí. Cada uma serve como pretexto para os compositores escreverem fluidos melismas, uso de

[55] No original: Orientalism was able to fulfill several functions. It could, for instance, serve as a safety valve for subjects unmentionable in one´s own culture. Thus it helped to disguise political themes in the eighteenth century, and erotic fantasies in the nineteenth. During the colonial period orientalism was, moreover, a means of expressing Western feelings of superiority, as the entire non-Western world was made to play the role of 'the other'. While the rule of reason prevailed in the West, irrationality and barbarism were seen to reign supreme in the East. This dualism was the basis of a misogynist symbolism: The West was the civilization of the male – rational, active, and moral; the East the female – irrational, passive, and immoral. As an expression of Western feelings of superiority, orientalism was the ideology of the colonizing nations.

[56] Debussy nos fala que esta música 'contenait toutes les nuances, même celles qu´on ne peut plus nommer, ou la tonique et la dominante n´étaient plus que de vais fantômes à l´usage des petits enfants pas sages" (DEBUSSY apud PORCILE, 1999:217)

[57] No original: "resonant sonorities, fluid rhytms, musical ways of creating 'immobility in perpetual moviment' and new forms of musical logic."

[58] Como exemplo, dentre muitos, temos as óperas Lakme (Delibes), Les pecheurs de perles (Bizet), Herodiade (Massenet), Salammbô (em versões de Reyer, Caplet e Schmitt), Créole et une marocaine (Offenbach).

> recitativos, e apresentar delicada orquestração com harpas e flautas. Isto sugere que, perigosa como esta liberdade, pode ter sido a hegemonia das convenções musicais do final do século XIX; esta versão com várias restrições musicais era tão importante para compositores como o ambiente exótico[59] (BORN, 2000:88).

No entanto, será somente a partir do século XX que esta tendência musical trará caráter de inovação à música, através da redescoberta das escalas modais. Vinculados à esta tendência teremos Albert Roussel e Maurice Delage, dentre outros. O primeiro, que realizando viagem à Índia no ano de 1909, introduzirá os modos hindus na sua música: "Eu acredito firmemente (...) que o emprego destas escalas pode trazer a música meios de expressão e uma enriquecimento bastante peculiar"[60] (ROUSSEL apud PORCILE, 1999:220). Este compositor numa segunda fase deixará a influência impressionista para integrar o neoclassicimo francês. O Segundo compositor citado, Delage, realizará viagem à Índia e ao Japão, dentre os anos de 1912 e 1913, de onde "trará o material e as cores de sua obra mais original, os *Poémes hindous*, quatro breves peças para voz e dez instrumentos, simbolizando quatro vilas: Madras, Lahore, Benares e Jaipur"[61] (PORCILE, 1999:220).

Maurice Ravel será outro dos compositores que se interessará pelo orientalismo musical, embora não permaneça a ele preso. Normalmente o seu nome aparece associado ao de Debussy, não só por serem amigos, mas também por uma tendência impressionista nas suas composições iniciais. Diversas composições suas usarão a estética oriental, mas ressalvemos *Shéhérazade*, título de duas obras do compositor. A primeira é peça orquestral composta em 1898 e o segundo um ciclo vocal, composto de três canções, o qual Vera Janacopulos será uma das maiores divulgadoras. A primeira peça, *Asie*, evoca musicalmente a Arábia, a índia e a China. A segunda, *La flûte enchantée*, fala de uma garota eslava tocando a sua flauta em escala modal. A última, *L´indifférent*, traz traços de dissolução tonal debussiniana.

---

[59] No original: "Each of these works explores the 'enchanting Orient' as a 'charming memory' or 'sweet dream' of seduction, intoxication, and loss of self. Each serves as a pretext for composers to write fluid melismas, use drones, and feature delicate orchestration with harps and flutes. This suggests that, dangerous as this freedom might have been to the hegemony of late nineteenth-century musical conventions, this realease from various musical constraints was as important to composers as the exotic locale".

[60] No original: "Je crois fermement (…) que l´emploi de ces gammes peut apporter à la musique des moyens d´expression et um enrichissement très particulier".

[61] No original: "rapporta le matériau et les couleurs de son oeuvre la plus originale, les Poèmes hindous, quatre bréves pieces pour voix et dix instruments, symbolisant quatre villes: Madras, Lahore, Bénarès et Jeypur. "

Uma outra tendência fortalecida na Paris do inicio do século era a presença da música e de músicos espanhóis, tais quais: Isaac Albeniz, Manuel de Falla, Enrique Granados, Joaquin Nin, Joaquin Rodrigo, Joaquin Turina, Ricardo Viñes e Federico Monpou, dentre outros. Essa hispanidade já se fazia presente em território francês desde o século XIX, quando ocorreu a Guerra Peninsular (1807-1814), conflito militar através do qual Napoleão Bonaparte intentava o domínio da península ibérica, chegando mesmo a colocar seu irmão no poder naquele país. Se D. João VI imigrou para o Brasil, deixando Portugal às pressas, em 1808, o mesmo não aconteceu com a Espanha, que acabou sendo tomada pelo imperador francês. Assim, com a chegada dos músicos espanhóis em Paris, a música e o exotismo espanhol passaram a ser difundidos em território francês:

> Devido a tantos compositores espanhóis vivendo no exílio durante o tumultuoso século XIX, a música espanhola foi escutada em toda a Europa e Reino Unido em salões, bares e salas de concertos. Sebastián de Iradier [62] e Mariano Nicasio Rodríguez de Ledesma[63], dentre outros espanhóis, se apresentaram nestes locais. As audiências de Paris escutaram a música de Fernando Sor[64], Manuel Garcia[65] e o primeiro José Leon[66], antes mesmo que suas composições fossem apresentadas na Península [Ibérica][67] (DRAAYER, 2009:xxiv).

Podemos encontrar a influência desta presença espanhola na música francesa nas obras de Georges Bizet, Camille Saint-Saëns e Emmanuel Chabrier, por exemplo. O fascínio causado pelo orientalismo espanhol encontra-se mitificado na figura de Carmen e Dalila, dentre outros personagens femininos sensuais e lascivos, que fazem quem se apaixona por elas, se perder nos seus encantos e esquecer de si e da sua própria vida.

> O fascínio despertado pelo tipo de mulher fatal na primeira década do século não era fenômeno recente, mas sim situava-se numa longa tradição, na história dos vínculos e associações culturais entre Espanha e França. Inseria-se na corrente histórica marcada por esforços de procura e configuração de uma imagem latina a serviço da conscientização da identidade francesa, sobretudo quando esta se sentia abalada com uma supremacia política ou cultural alemã. (BISPO, 2012:s/pag)

---

[62] Sebastián de Iradier Saaeverri (1809-1865), foi um dos mais celebados compositores espanhóis do século XIX (DRAAYER, 2009:83).

[63] Mariano Nicasio Rodrígues de Ledesma (1779-1847), foi compositor, cantor e regente (DRAAYER, 2009:51).

[64] Fernando Sor Montadas (1778-1839), foi violonista e compositor espanhol (DRAAYER, 2009:44).

[65] Manuel Patricio Rodriguez Garcia (1805-1906), barítono espanhol, que também foi professor de canto, estabelecendo tratados de pedagogia vocal importantes na época.

[66] José Leon (1784-1830, foi violinista e compositor espanhol (DRAAYER, 2009:57).

[67] No original: Because so many Spanish composeres were living in exile during the tumultuous nineteenth century, Spanish music was heard throughout Europe and the United Kingdom in salóns, bars, and concert halls. Sebastián de Iradier and Mariano Nicasio Rodríguez de Ledesma, among other Spaniards, perfomed in these venues. The audiences of Paris heard the music of Fernando Sor, Manuel Garcia, and José León first, before their compositions were performed on the peninsula.

Da mesma forma que o exotismo indiano e japonês, o espanhol contribuirá por seu caráter modal à renovação da música moderna do século XX. No seu reverso, a música francesa também contribuirá para a atualização da música de concerto espanhola. Albeniz, sentindo a necessidade de uma arte integrada e cosmopolita, já em 1908, sinalizaria ao compositor e amigo Fauré: "É necessário fazer a música espanhola com um acento universal"[68] (PORCILE, 2009:173).

François Porcile se utiliza do relacionamento entre Debussy e Albeniz para exemplificar a mútua interação criativa entre a música francesa e a música espanhola, através da peça homônima *Iberia*, composta pelos dois músicos individualmente.

> Se o compositor catalão dá a Debussy o desejo de uma inspiração hispanizante, ele, pelo rigor de sua inspiração pianística, abriu à Albeniz o véu das inovações que alguns puderam desvendar em *Iberia*.[69] Constatando que o exemplo de Debussy permitiu a Albeniz se libertar de um hispanismo decorativo e anedótico herdado da tradição das zarzuelas[70] (PORCILE, 2009:175).

Será através da lente ampliada da dissolução harmônica, característica da pratica compositiva debussiniana, que os compositores espanhóis radicados em Paris passarão a buscar a representação da sua terra natal. A utilização de material musical popular espanhol, percebidos através de seus ritmos naturais, melodias modais e instrumentação característica, assim como a sua costumeira ornamentação melódica, passarão a ser lidas através de uma modernizante ótica particular de composição impregnada por uma modernidade específica à cada autor. Essa tendência nacionalista espanhola será uma das forças presentes no campo musical francês.

Outra corrente de inequívoca força no cenário musical francês é orientalismo de origem russa. Esse subgrupo deve a sua entrada à figura inusitada de um grande empreendedor, Sergei Diaghilev, e seus ballets russos.

---

[68] No original: "Il faut faire de la musique espagnole avec un accent universel".

[69] *Iberia* é uma suíte para piano composta por Albeniz, entre 1905 e 1909, formada por 04 livros, com 03 peças cada, cuja performance total dura cerca de uma hora e meia, com evocação hispânica tratada sob forma impressionista. Assim também se chama a peça orquestra (1907) com alusões à sonoridades hispânicas.

[70] No original: "Si le compositeur catalan donne à Debussy le désir d´une inspiration hispanisante, celui-ci, par la rigueur de son inspiration pianistique, a ouvert à Albeniz la voie des innovations que d´aucuns ont pu déceler em *Iberia*. Em constatant que l´exemple de Debussy avait permis à Albaniz se débarrasser d´un hispanisme décoratif et anecdotique hérité de la tradition des zarzuelas".

> Nem poeta, nem músico, nem pintor, nem coreógrafo, Diaghilev foi, sobretudo, um prodigioso animador. A segurança de seu juízo estético, sua intuição do devir das diferentes artes e seu trato irresistível permitiram-lhe reunir os maiores artistas, conhecidos ou desconhecidos, em cada disciplina. Muito mais do que uma empresa de balés, ele realizou um espetáculo total, cuja estética é uma síntese das principais correntes contemporâneas. Rompendo com os lugares comuns do balé romântico, não só reconciliou a música e a dança; também quis que o poeta libretista e o pintor se associassem plenamente numa forma de espetáculo coreográfico em que a arte mais avançada de seu tempo pudesse ser facilmente comunicada ao grande público. Seus suntuosos quadros animados realizaram a mesma síntese que, outrora, as festas florentinas e os balés de corte (CANDÉ, 2001:237).

Embora se tenha notícias da presença da música russa em solo francês anteriormente[71], o marco inicial da conquista do campo musical parisiense serão os cinco concertos realizados no ano de 1907 por Diaghilev em Paris, apresentando obras Glinka, Rimski-Korsajkov, Tchaïkovski, Taneïev, Moussorgski, Scriabine, Borodine, Glazounov, Rachmaninoff, Balakirev, Liapounov, Cui e Liadov. (PORCILE, 1999;189) Estes concertos marcaram os jovens músicos franceses, a ponto de se reunirem para decifrarem as partituras do mestres russos, como por exemplo: "Em Paris, seu futuro mestre [do violinista Roland-Manuel] Maurice Ravel revelava a música russa à seus amigos na casa de Fauré" (PORCILE, 1999:188). E, ainda, temos a declaração do violoncelista Alfredo Casella:

> Uma ou duas vezes por semana, nós nos reuníamos na casa de Pierre Sechiari, chefe da Orquestra Lamoureux para decifrar em arranjos para quatro mãos todo o repertório lírico e sinfônica dos "Cinco"[72] e de Glazunov, Lyapunov, Liadov e outros. Tchaikovsky foi excluído dessas sessões, porque Ravel o detestava. A música de Borodin, Balakirev e Rimsky-Korsakov teve sobre nós uma grande impressão[73] (CASELLA apud PORCILE, 1999:188).

Dentre os diversos artistas moscovitas que passaram a conviver no espaço parisiense em virtude dos *ballets* russos de Diaghilev, teremos a figura solar de Igor

---

[71] François Porcile nos informa: "La russophilie musicale en France remonte en effet plus haut que la construction du ponto Alexandre III e la signature du traité d´allliance franco-russe. Le *Concerto Russe* d´Éduard Lalo precede de dix ans le deus concerts de musique russe donnés sous la direction de Nicolas Rimski-Korsakov dans le cadre de l´*Exposition universelle* de 1889, et le jeune Debussy, entretemps, a été engagé comme pianiste-professeur chez la richissime protectrice de Tchaïkovski, madame veuve Von Meck chez qui il écrira uma *Symphonie em sol mineur*." (PORCILE, 1999:187)

[72] O 'Grupo dos Cinco' era o nome dado aos compositores russos nacionalistas Mily Balakirev, Aleksandr Borodin, César Cui, Modest Moussogsky e Nikolai Rimsky-Korsakov. Estes compositores influenciaram grandes compositores russos da geração seguinte: Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky e Dmitri Shostakovich. (Fonte: Wikipedia)

[73] No original: "Une ou deux fois par semaine, nous nous retrouvions chez Pierre Sechiari, le chef d´attaque de l´orchestre Lamoureux, pour déchifrer dans des arrangements à quatre mains tout le répertoire lyrique et symphonique des "Cinq" et de Glazounov, Liapounov, Liadov et d´autres. Tchaïkovski était exclu de ces séances, car Ravel le détestait. La musique de Borodine, Balakirev et Rimski-Korsakov fit sour nous une grande impression".

Stravinsky, que "fascinava o mundo musical" (CANDÉ, 2001:238) francês. Sobre ele dirá Debussy: "É um jovem selvagem que usa gravatas tumultuosas, beija a mão das mulheres pisando-lhes o pé" (CANDÉ, 2001:238) e "Velho, ele será insuportável, isto é, não suportará nenhuma música; mas por enquanto, é inaudito" (CANDÉ, 2001:238). Sobre este compositor e também sobre Serge Prokofiev, que também habitou Paris, falaremos mais em nosso capítulo II. Por ora, pensemos em Igor Stravinsky "como o retrato musical da nossa época" (CARPEAUX, 1999:246), por seu papel como líder de uma das correntes da vanguarda musical do início do século que conviviam na capital francesa.

> A influência de Stravinsky foi imensa. Ninguém escapou. A ela se refere uma nova onda de nacionalismos musicais e, por outro lado, o movimento neoclassicista e neobarroco: correspondentes às duas fases principais de sua evolução. Mas será difícil encontrar um compositor que tenha, por sua conta e em ambiente diferente, realizado o que Stravinsky realizou no universo musical da síntese Oriente-Ocidente (CARPEAUX, 1999:246).

Passemos agora à vertente antagônica, por seu conservadorismo, a estas correntes modernistas do campo musical francês. Trata-se da *Schola Cantorum*, uma outra instituição de reprodução e consagração do campo da música erudita francesa do início do século. Rivalizando com o *Conservatoire de Paris*, ela foi fundada em 1894 (embora só aberta em 1896). Um dos músicos diretamente vinculados a ela é Vicent d´Indy.

Vicent serviu por seis meses no exército durante a Guerra Franco-Prussiana. Após a guerra, declarando-se interessado em apenas uma única coisa – a música – vai ter aulas no Conservatoire de Paris, onde passa a ter aula com Cesar Franck e ter como convívio o seu grupo de alunos. Pela crença de uma música de caráter mais conservador, onde "as qualidades da inteligência e o ideal" eram associadas com as "verdadeiras grandes obras" e com "a grande música" (FULCHER, 1999:22), Franck estava isolado da maior parte do corpo de professores do *Conservatoir*e. No tocante à ramificação do conservatório ligada ao ensino da ópera, a justificativa se dava por considerar (não só ele, mas seus alunos também) que a "música de Rossini, Mendelsohn e Meyerbeer não são somente sensual mas também meretriciamente calculada para alcançar sucesso financeiro imediato"[74]. Junto à tendência ligada à música moderna, pela sua crença na necessidade de uma total preponderância dos

[74] No original: "the music of Rossini, Mendelssohn, and Meyerbeer to be not only too sensual but also meretriciously calculated to achieve immediate financial sucess"

padrões formais e harmônicos conservadores sobre os avanços musicais propostos pelas novas correntes. "Então não é surpreendente que o círculo de Franck começasse a criticar o Conservatório como instituição e a condenar todo o ensino oficial"[75] (FULCHER, 1999:22).

Assim, uma reação natural ao desconforto da permanência no *Conservatoire de Paris* foi a criação de uma nova escola, com princípios norteadores condizentes com a crença do grupo e, por isso mesmo, antagônica à escola de origem. Nasce, então, a *Schola Cantorum*.

Como idéia central da pedagogia musical do novo centro de estudo estava a idéia de que "o princípio de toda arte é de ordem puramente religiosa"[76] (D´INDY in PORCILE, 1999:36). Isto fica claro já no nome da nova instituição estar vinculado diretamente ao canto gregoriano católico medieval. Dentre os seus objetivos colocava-e a necessidade de "reformar a música religiosa e encorajar novas composições inspirados pelo canto gregoriano e antececessores como Palestrina"[77]

> A idéia de 'antigas formas' portadoras de uma seiva nova é uma idéia central no pensamento e no ensino de d´Indy tanto no nível da música vocal, quanto na música instrumental. Como testemunho, para o ensino, o programa de estudos de composição da *Schola Cantorum* preconiza não somente a análise de suítes barrocas (Scarlatti, Rameau, Bach) e das 'formas antigas da sonata', mas ainda a composição individual de uma suíte por instrumento. Este imperativo escolar terá consideravelmente contribuído – os catálogos de obras de compositores ligados à *Schola* o confirmam – à renovação da Suíte nos primeiros decênios do século XX[78] (SCHWARTZ, 2006:151).

Vejamos a ideologia de D´Indy por ele mesmo, em seu discurso de inauguração da *Schola:*

---

[75] "Andso its notsurprisingthattheFranck´scirclebegantocriticize de Conservatory as aninstitution, andtocondemnall 'enseignementofficiel'."

[76] "Ce postulat de d´Indy était fondé d´une part sur sa passion esthétique pour l´art medieval (notamment pour les cathedrals gothiques et le chant grégorien) et d´autre part sur sa conviction éthique que le but de l´art n´est autre que 'l´aspiration vers la Divinté, l´élan de la créature vers son Auteur'. Selon le directeur de la *Schola Cantorum*, la mission de l´artiste serait ´d´enseigner, d´élever graduellement l´esprit de l´humanité' et de servir au progrès de celle-ci en s´appuyant sur les trois vertus chrétiennes: 'la Foi, l´Espérance et la Charité' " (SCHWARTZ, 2005:197)

[77] No original: "as a school to reform church music and encourage new compositions inspired by Grecorian Chant and predecessors like Palestrina"

[78] No original: "L´idée d´´antiques formes´ pourvoyses d´une sève nouvelle est une idée maîtresse de la pensée et de l´enseignement de d´Indy tant au niveau de la musique vocale que de la musique instrumentale. Em témoigne, pour l´enseignement, le programme d´études de composition à la *Schola Cantorum* qui preconize non seulement l´analyse de suítes baroques (Scarlatti, Rameau, Bach) et des 'formes anciennes de la sonate', mais ancore la composition individuelle d´une suíte pour um instrument. Cette impératif scolaire aura considérablement contribué - les catalogues d´oeuvres des compositeurs issus de la *Schola* le confirment – au renouveau de la suíte dans les premières décennies du vingtième siècle."

> Onde iremos nós encontrar a seiva vivificante que nos dará as formas e fórmulas verdadeiramente novas? Certamente a fonte não é difícil de descobrir; não iremos a procurar em outro lugar que não na arte decorativa dos cantochões, na arte arquitetura da época palestriniana, na arte expressiva dos grande italianos do século XVII. É lá, e somente lá que nos poderemos encontrar os contornos melódicos, as cadências rítmicas, os aparelhamentos harmônicos verdadeiramente novos, se nos soubermos aplicar estes sucos alimentadores ao nosso espírito moderno. É neste objetivo que eu prescrevo à todos os meus alunos à todos os alunos da Escola o estudo cuidados das antigas formas, porque somente elas são suscetíveis de dar à nossa música os elementos de uma nova vida fundada sobre princípios corretos, sãos e sólidos[79] (D´INDY in TROYER, 2006:151).

No entanto, a *Schola* não se limitou durante muito tempo ao campo de ação da música religiosa. Ela se abriu à música à música profana e, desta forma, assume o seu papel de antagonismo para com o *Conservatoire de Paris* (PORCILE, 1999:36). Seu preceito era de que "a cultura francesa deveria encontrar novamente as qualidades ditas clássicas de ordem, de objetividade, de racionalidade, de clareza e de simplicidade, as quais teriam sido plenamente realizadas na arte do 'Grande Século' "[80] (TROYER, 2006:155).

Reforçando a característica da busca pela simplicidade compositiva, vejamos resposta dada por d´Indy, à entrevista de Paul Landormy, no ano de 1904, sobre "o estado atual da música francesa".

> Além do mais, nós estamos longe de sofrer passivamente a influência de Franck. Nós tendemos à qualquer coisa nova, nós desejamos todos, mais ou menos conscientemente, encontrar repouso das músicas muito complexas, voltar à simplicidade, o que não quer dizer à pobreza. Nós nos encontramos quase como na mesma situação dos homens do fim do século XV, cansados do longo uso e algumas vezes do abuso do contraponto[81] (D´INDY in TROYER, 2006:156).

---

[79] No original: "Où irons-nous trouver la sève vivifiante qui nous donnerádes formes et des formules vraiment nouvelles? Certes, la source n´est point difficile à découvrir; n´allons pas la chercher autre part que dans l´art décoratif des plain-chantistes, dan sl´art architecural de l´époque palestrinienne, dans l´art expresssif des grands Italiens du XVII siècle. C´est là, et là seulement que nous pourrons trouver des tours mélodiques, descadences rythmiques, des appareils harmoniques véritablement neufs, si nous savons appliquer ces sucs nourriciers à notre esprit moderne. C´est dans ce but que je prescris à touts les élèves de l´École l´étude attentive des antiques formes, parce qu´elles sont seules susceptibles de donner à notre musique les élements d´une nouvelle vie fondée sur des príncipes sûrs, sains et solides"

[80] No original: "la culture française devai tretrouver des qualités dites classiques d´ordre, d´objectivité, de rationalité, de clarté et de simplicité, lesquelles auraient été pleinement réalisées dans l´art du 'Grand Siécle'."

[81] No original: "D´ailleurs, noussommesloin de subir passivementl´influence de Franck. Noustendons à quelquechose de nouveau, nousdésironstous, plus ou moinsconscienmment,nousreposerdes musiques trop complexes, revenir à simplicité, ce qui ne veux pas dire à la pauvreté. Nous nous trouvons à peu près dans la même situation que les hommes de la fin du XVe. Siécle, lassés d´um trop long usage et parfois de l´abus de contrepoint."

Esta tendência de retorno à simplicidade compositiva do passado proposto pela Schola Cantorum permitiria o "repouso" em relação à selvageria rítmica de Stravinsky e à amplidão harmônica debussyniana que assolavam a música francesa da época. Uma crença louvável, mas incapaz de freiar os ímpetos de mudança da modernidade do início do século XX.

No entanto este retorno aos ideais musicais da passado exercerá, ainda, importante papel para a conceituação ideológica do posterior movimento neoclássico musical francês, cuja linha de composição buscará uma música pura, de caráter mais abstrato, de formas clássicas, porém, que de uma forma mais modernizante, manterá as conquistas harmônicas da música moderna de sua contemporaneidade. Para aquilatar a importância que a *Schola Cantorum* possuiu no estabelecimento desta nova tendência musical, lembramos alguns compositores que farão parte do movimento e que, em algum momento de sua vida, fizeram parte da classe discente da Schola: Edgar Varése, Arhur Honneger, Joaquin Turina, Erik Satie, Isaac Albéniz, Darius Milhaud e Albert Roussel, chegando mesmo a lecionar na escola, como é o caso destes três último. Notemos que metade do Grupo dos Seis[82] esteve nas suas classes.

O antagonismo entre uma música de caráter mais tradicional e outra de caráter mais inovador esteve ainda representada no solo francês por duas sociedades musicais, que realizaram duro embate musical e ideológico através de críticos e crônicas em jornais da época. Eles "dividiram o meio musical parisiense em dois clãs inimigos, os 'nacionais' e os 'independentes', logo posicionados opostamente em *Horaces*[83] conservatoriais contra os *Curiaces scholistas*"[84] (PORCILE, 1999:87). São elas a *Societé National de Musique* (SNM) e a *Societé Musicale Indépendent* (SMI), das quais falaremos um pouco.

A Societé National de Musique foi fundada por no final do século XIX, no dia 25 de fevereiro de 1871 pelo barítono Romain Bussine (professor de canto do *Conservatoire de*

[82] O Grupo dos Seis era formado por: Darius Milhaud, Arthur Honnegger, Francis Poulenc, Louis Durey, GermaineTailleferre e Geoges Auric. De tendência neoclássica, primava pela simplicidade formal, sem no entanto deixar de lado os ganhos harmônicos das tendências musicais renovadoras.

[83] Os três Horaces e os três Curiaces foram heróis que, de acordo com a lenda, teriam lutado na guerra entre Roma e Albe-la-longe, durante o reinado de Tullus Hostilius, terceiro rei de Roma, entre os anos 673 e 641 A.C.). (Fonte: Wikipedia)

[84] No original: "partage le milieu musical parisien em deux clans ennemis, les 'nationaux' et les 'independents', vite opposés em Horaces conservatoriaux contre Curiaces scholistes".

Paris) e o compositor Camille Saint-Saëns (que dava aula na *École de Musique Classique et Religieuse*, de Paris, tendo sido aluno do *Conservatoire de Paris*). Tendo tido dentre os seus presidentes Vicent D´Indy, em 1890, dentre outros Tinha como membros os músicos César Franck, Ernest Guiraud, Jules Massenet, Gabriel Fauré, Henri Duparc, Théodore Dubois, Claude Debussy, Florent Schmitt e Maurice Ravel, dentre outros. Um dos objetivos básicos era, em oposição a música vocal e a ópera italiana bastante difundida na França, promover a música de câmara instrumental de compositores franceses. Desta forma, se opunha veementemente à apresentação de peças de compositores estrangeiros. Além disso, as características musicais conservadoras das peças apresentadas, recusando-se a apresentarem composições que pudessem ter inovações musicais mais ousadas nos seus concertos, fez surgir uma discidência dentro da própria sociedade.

> As sociedades, mesmo as nacionais, não escapam às leis da evolução. Da mesma forma, se é livre para se retirar delas. O que eu fiz, enviando por correiro, a minha desfiliação de associado[85] (RAVEL apud PORCILE, 1999:87).

Assim, inconformado, pela não aceitação de peças de alguns de seus alunos por não possuírem "sólidas qualidades de incoerência e de tédio, batizadas pela Schola Cantorum como forma e profundidade" [86] (RAVEL apud PORCILE, 1999:88), Maurice Ravel enseja a criação de uma nova sociedade: "Comprometo-me a formar uma nova sociedade, mais independente, pelo menos em seus estágios iniciais. Esta idéia atraiu um grande número de pessoas – você será um do nossos?" [87] (RAVEL apud PORCILE, 1999:88). Charles Koechlin, um

Figura 12 - Foto do comité de fundação da *Societé Musicale Indépendent*. Em pé, da esquerda para direita: Louis Aubert, A. Z. Mathot, Ravel, André Caplet, Charles Koechlin, Emile Vuillermoz, Jean Huré. Sentados: Gabriel Fauré e Roger-Ducase. – Fonte: ORENSTEIN, 1991:9)

[85] No original: "Les societés, même nationales, n´échappent pas aux lois de l´évolution. Seulement, ont est libre de s´en retirer. C´est ce que je fais en envoyant, par le meme courier, ma demission de sociétaire."
[86] No original: "Elle [a peça] n´offrait pas ces solides qualités d´incohérence et d´ennui, par la Schola cantorum baptisées construction et profondeur".
[87] No original: "J´entreprends de former une nouvelle societé, plus indépendante, tout au moins dans ses débuts. Cette idée séduit un tas de gens – voulez-vous être de nôtres?"

dos compositores que tiveram desaprovada na *Societé Nationale de Musique*, relata as reuniões de criação da nova Sociedade: Um dia, quando nós estávamos na casa de Fauré para colocar de pé a nova sociedade, o mestre [Fauré] nos diz misteriosamente: 'Eu creio que nos conspiramos' "[88] (KOECHLIN apud PORCILE, 1999:88).

Assim, em 1910, foi fundada a Societé Musicale Indépendante, uma organização antagônica ao conformismo da Societé Nationale de Musique. Fundada por Maurice Ravel, Charles Koechlin e Florent Schmitt, dentre outros, teve como seu diretor Gabriel Fauré, e buscava uma abertura de espírito às novas tendências musicais que conviviam no espaço musical France. Esta liberdade nas formas musicais, nos gêneros e nos estilos das obras programadas para os seus concertos.

Dentre os participantes do comitê de direção teremos nomes como: Louis Aubert, Béla Bartók, Nadia Boulanger, Manuel de Falla, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Charles Koechlin, Maurice Ravel, Albert Roussel, Florent Schmitt, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky e Jules Écorche-ville.

Dentre os recitais prealizados pela SMI, temos o inusitado concerto em que os nomes dos compositores não apareciam e que o público ao receber um lápis e o programa deveria adivinhar o autor das peças apresentadas (todas modernistas); ou a primeira audição do Pierrot Lunaire (Schöenberger) e as primeiras audições de peças de compositores ligados à tendência moderna presente na capital francesa, por exemplo.

Não devemos confundir a Société de Musique Independante com o grupo denominado "Les apaches", que também possui um caráter renovador e contemporâneo das artes no início do século. Formado por poetas, pintores, críticos, e também personalidades ligadas à musica. Dentre os músicos, temos os compositores Maurice Delage, Manuel de Falla, Maurice Ravel, Florent Schmitt e Igor Stravinsky, o regente Désiré-Émile Inghelbrecht, o pianista Ricardo Viñes, os críticos de música e arte Michel-Dimitri Calvocoressi e Émille Vuillermoz. Carol Hess (HESS, 2001:32) nos informa que este grupo se encontrava semanalmente para discurtir e executar a nova música. Ele apoiava a renovação musical em curso na capital francesa tendo participações efetivas nos concertos de seus membros ou

[88] No original: "Un jour que nous étions reunis chez Fauré pour mettre sur pied la nouvelle societé, le maître nous dit mystériosement: 'Je crois que nous conspirons"

outros onde a moderna música moderna fosse apresentada, como por exemplo as controversas récitas de estréia de *Pelléas et Mélisande*[89], de Debussy, e da *Sacre du Printemps*, de Stravinsky.

Desta forma, entendemos o campo da música erudita parisiense do início do século XX como um campo formado por duas forças estruturantes antagônicas em ebulição e embate pela hegemonia do campo: modernismo X conservadorismo. Mais do que contrárias, são complementares. Estas rivalidades e tensões permearão os metros quadrados da capital francesa com uma riqueza musical inigualável e invejável para qualquer outro centro cosmopolita mundial da época, transformando-a não só numa cidade-luz, mas numa cidade-som. Sim, visitar Paris era preciso! Ouvir Paris também!

[89] Kelly Barbara (BARBARA, 2007:153) nos informa que o grupo esteve presente na platéia de todas as 24 récitas da temporada de estréia de *Pelleas et Melisande*.

CAPÍTULO 2 - TRAJETÓRIA E REDE DE SOCIABILIDADE

2.1. Primeiros anos de vida

Embora os ideais de *liberté, egalité* e *fraternité* da Revolução Francesa fossem a palavra de ordem do regime republicano vigente na III República Francesa, estas ideologias na prática eram bem diferenciadas para homens e mulheres. Um lar no final do século XIX era como um reino privativo, onde o homem, no seu papel de chefe da família, era o senhor, a quem cabia o respeito e a obediência por parte da mulher. Porém, as transformações tecnológicas inerentes ao início do século XX vão trazer mudanças também na área social, convulsionando as relações pré-estabelecidas dentro da coletividade.

Numa nova sociedade, baseada na economia de mercado, o trabalho passa a ser considerado como pilar fundamental de sustentação do corpo social, onde "uma existência de facilidade e inatividade teria como melhor resultado a miséria, e no pior, a destruição da sociedade"[90]. (TILBURG, 2009: 27)

> Em seu estudo sobre a a ideologia da Terceira República, Mirian Levin sugere que, para além de servir aos interesses econômicos burgueses, a retórica republicana do trabalho foi 'uma forma de pensar natural [dos republicanos], como resultado da vida social, familiar e das raízes culturais que os vinculava à linguagem tradicionalmente utilizada pelos artesãos e homens de negócio do comércio. Os burgueses republicanos modificaram esta linguagem de uma forma significaiva, eles expandiram a definição de ofício de forma que uma profissão se torna parte de 'um sistema maior composto por diversos grupos', nos quais os membros 'contribuiriam para o bem estar da sociedade através do seu trabalho'.[91] (TILBURG, 2009:28 e 29)

[90] No original: " An existence of ease and inactivity at best resulted in misery; at worst, civilization was destroyed".

[91] No original:In her study of Third Republican ideology, Miriam Levin suggests that, in addition to serving bourgeois economic interest, a republican rethoric of work was ' a way of thinking which was natural to [Republicans]', as a result of social, Family, and cultural roots that tied them to a language 'tradicionally use by the artisans and tradesmen working in the comercial world'. Bourgeois republicans did modify this language in one significant way; they expanded the definition of craft so that one´s profession became part of 'a larger system composed of many groups', which helped members 'contribute to the welfare of societt through their labor".

Assim o enobrecimento do valor do trabalho estava presente no mais amplo espectro da sociedade. Nem mesmo o mundo infantil passou ao largo desta ideologia: "O trabalho está presente nos livros da Terceira República, e a crianças foram ensinadas a ver o trabalho duro como um esforço misturado com dever, alegria e amor".[92](TILBURG, 2009:27)

Uma família burguesa, como a que pertencia Vera Janacopulos e sua irmã, permitiria às jovens o refinamento de uma educação e cultura condizente com a sua classe social. Desta forma, tendemos a pensar na total desnecessariedade de que elas tenham tido por preocupação precípua as questões referentes à sua subsistência, até mesmo porque esta seria uma questão do universo masculino da elite, no caso específico, do marido da tia com quem morava em Paris (ou quem o valesse como chefe da família). No entanto, como a maioria das crianças da época, não deverão ter elas escapado aos ideais inerentes à questão do trabalho imbuídos na nova sociedade.

> Embora incomparáveis as reformas educacionais nacionais para garotas na Europa Ocidental no finaldoséculo XIX, a escola francesa laica foi o resultado de uma revolução pedagógica inusualmente politizada, altamente centralizada e amplamente disseminada. Embora as imagens femininas de muito dos currículos laicos de fato diferissem um pouco daqueles dos livros católicos, os ideais femininos tradicionais de virtudes domésticas e dos cuidados maternos foram agora acompanhados de uma série de imagens que elevavam a importância da solvência financeira, da realização e do trabalho para meninas e meninos.[93](TILBURG, 2009:25)

Outro exemplo da mudança de pensamento do momento educacional da época, em consonância com a ampliação do mercado de trabalho e a sua necessidade de mão-de-obra, foi o agregamento de novas disciplinas aos currículos estudantis femininos:

> Na França, a reforma educacional de 1880, assegurou que as meninas das divesas classes sociais fossem atendidas em cursos privados ou escolas públicas, e aprendessem sobre um número crescente de assuntos, incluindo aqueles

[92] No original:" Work was omnipresente in the textbooks of the Third Republic, and childre were taught to view hard work as an endeavor infused with dut, joy and love.

[93] No original: Unlike comparable nation educational reforms for girls in Western Europe in the late nineteenth century, the French école laïque was the result of na unusually politicized, highly centralized, and wide-spread pedagogical revolution. While many of the laic curriculum´s feminine images indeed differed litlle from those in Catholic textbooks, traditional feminine ideals of domestic virtue and maternal care were now acompanied by a host of images that elevated the importance of financial solvency, achievement, and work for girls and boys.

> anteriormente reservados para meninos, como a matemática e as ciências.[94] (GALE, 2010:60)

Toda esta nova ideologia permeando o tecido social, trouxe o ensejo de novos engajamentos ao novo mundo. Se a Belle Époque trazia consigo o otimismo pelo novo mundo, pleno do nascimento das tecnologias que viriam a mudar a vida do homem, ela trouxe também anseios de liberdade para as mulheres.

> Na década de 1890 as possibilidades legais e profissionais para mulheres de classe média na França mudou significativamente. Essas mudanças reforçaram o movimento feminista francês, adicionando outra camada de desafios ao republicanismo liberal no fim do século: as mulheres apelaram para que acreditassem nelas, as classes trabalhadoras pediram libertação. Embora o número de mulheres francesas afetadas pelas mudanças fosse pequeno, o caráter visível e unifamiliar da nova mulher burguesa geraram um símbolo poderoso da mulher moderna: a Nova Mulher.[95](SILVERMAN, 1989:62)

A ameaça da mulher moderna que ansiava sair ao mundo em busca de uma carreira, relegando a segundo plano a sua função cristalizada de tomar conta do lar e da família, foi fator de ameaça para a estrutura social já solidificada. Silverman nos identifica três fatores como contribuidores para esta tensão: O primeiro foi a realização da Primeiro Congresso pelos Direitos das Mulheres (evento *integrado* à Feira Internacional de Paris de 1889), o segundo foi a o acesso das mulheres à educação universitária e à carreiras profissionais dela decorrentes (o acesso feminino ao ensino superior havia sido instituído em 1890 e as primeiras mulheres estavam se formando no final da década); o terceiro seria a queda de nascimento e a relativa estagnação do crescimento da população francesa. Este último fator inclusive, era apontado como resultado da emancipação feminina. (SILVERMAN, 1989:65, 66 e 67)

---

[94]No original: "In France, the educational reforms of the 1880s ensured that girls from most social classes were attendding private cours or public schools, and learning about an increasing number of subjects, including those formerly reserved for boys, such as mathematics and the sciences."

[95]No original: "In the 1890s the legal and professional possibilities for middle-class women in France changed significantly. These changes bolstered the French feminist movement, adding another layer of challenges to liberal republicanismo in the fin de siècle: as women called for solidarity, the working class was demanding liberation.. Although the actual number of French women affected by the changes was small, the visible and unifamiliar character of the new burgeois woman generated a powerful symbol of the femme nouvelle, the 'New Woman'." (SILVERMAN , 1989 : 62)

A aura da nova mulher e de uma emancipação para o trabalho, entranhava-se na sociedade francesa de tal forma que não podemos deixar de pensar que as duas jovens, Vera e Adriana Janacopulos, pudessem estar alheias à ela. A liberdade que pudemos distinguir na trajetória de vida de ambas nos faz incluí-las no percurso social da nova mulher do inicio do século XX. Ambas viveram em plenitude a sociedade de então: tiveram suas carreiras e foram expoentes nas áreas que seguiram. Fryer nos informa que, nas sociedades mais restritivas, "as artes sempre ofereceram oportunidades de influência às mulheres, o que simplesmente não existia nas outras áreas"[96] (FRYER, 2012:02). Para uma família de alta burguesia, a verve independente de duas jovens terá parecido alguma de forma de impertinência. Mas, apesar da oposição familiar[97], as duas jovens decidiram privilegiar a sua veia artística. A própria opção pela arte poderá ter exercido um papel conciliador com a estrutura arcaica que viviam, abrandando tensões, que estariam mais presentes se acaso intentassem outras carreiras.

Neste momento, cabe lembrar as noções nos trazidas por Norbert Elias, na sua análise do caso Mozart (ELIAS, 1995), no tocante à interrelacionalidade entre o indívíduo e a sociedade. Cada organização social, em seu específico momento histórico, possui características próprias, com as quais dialeticamente o indivíduo constrói as relações objetivas que estruturam a sua prática social.

> Ocorre que a sociedade produz o indivíduo e que o indivíduo molda-se em contínua ação com outros indivíduos, o que, assim sendo, influencia – em última instância – a própria forma dinâmica da sociedade. Enfim, a relação identidade-eu/identidade-nós não comporta uma ação excludente, dá-se em termos de mudanças na balança nós-eu, estabelecendo um equilíbrio tenso, diferenciado conforme a disposição dos termos em cada sociedade, em cada período histórico. (BARIANI, s/data:03)

Por este entedimento, acaso Vera Janacopulos tivesse nascido algumas décadas antes ao ano de seu nascimento (1892), provavelmente, tal qual Mozart, teria vivido um desajuste no seu ímpeto de realização artística, provalmente sofrendo a erradicação de

[96] No original: the arts had always offereded women opportunities of influence that simply did no exist in other professional áreas."

[97] Exemplo da oposição da família à carreira de artista das duas irmãs é a declaração de Adriana Janacopulos para a Revista da Semana, de 28 de fevereiro de 1948: " Meu pai dizia que não era profissão para uma 'lady'. A família ficou apavorada quando comecei a frequentar a Academia Livre de Paris, copiando modelos vivos! Mas fôra meu caminho natural."

qualquer possibilidade de floramento desta veia. O fato de ter nascido já numa época em que às mulheres se possibilitava alguma liberdade, embora que limitada, foi fator primordial para que pudesse trilhar um ideal de vida com razoável independência dos parâmetros tradicionais de uma sociedade patriarcal. Assim, esta redução parcial da pressão coletiva da tradição e das estruturas simbólicas permitiram à cantora uma emancipação para uma vida extra-familiar, inserindo-se ativamente na sociadade deste início de século. A escolha particular pelo seu desenvolvimento artístico, em detrimento a outras áreas ligadas ao mercado de trabalho emergente, será fruto de uma ânsia interna da cantora aliada à questão do papel apaziguador e conciliador com as tradições arcaicas ainda vigentes na sociedade da época que o desenvolvimento artístico permitia às mulheres, como forma de romper as amarras sociais.

2.2. Formação musical

Adriana, irmã mais velha de Vera, dedicou-se à Artes Plásticas, mais especificamente à escultura. Sobre o seu inicío na carreira, Batista nos informa que aos seus 18 anos (portanto, no ano de 1905), ela "estudava desenho em uma academia livre, no Quartier Latin, quando foi 'descoberta' por um escultor romeno".

> A seu conselho [deste escultor romeno] iniciou-se na escultura, estudando com Laporte-Blairzy (1865-1923). Teria frequentado ainda as aulas do escultor François Raoul Larche (1860-1912) e 'finalmente' , as de Bourdelle (1861-1929).
> Estudante de arte na região de Montparnasse nesse importante período de pré-guerra, acabaria se relacionando com vários personagens, maiores e menores, da Escola de Paris. Conheceu bem Modigliani, conviveu com Lipchitz e outros da numerosa colônia russa. A esta pertencia o escultor Alexandre Wolkowyski (1883-1961), chegado a Paris por volta de 1910 e com quem se casaria. (BATISTA, 1989:02)

Quanto à Vera, ela aprincípio pensava em ser violinista, tendo tomado aula com Georges Enescu, grande virtuose deste instrumento. O mestre romeno, de família abonada, iniciou seus estudos com apenas 07 anos no seu país de origem, mudando-se com apenas 13

anos para Paris a fim de terminar seus estudos no Conservatório de Paris[98]. Foi nesta cidade que realizou com sucesso o primeiro concerto com suas obras, no ano de 1897. Nas duas décadas que se procederam foi proeminente violinista - especialmente em interpretações de peças de Bach -, e maestro, exercendo atividades não só na capital francesa, mas também em seu país natal. Na sua rede de relacionamentos pessoais contamos com Elisabeta[99], rainha da Romênia, que o convidou diversas vezes para tocar em seu Castelo, além de dividir o palco com músicos prestigiados com os violoncelistas Alfredo Casella[100] e Pau Casals, além do maestro e compositor Richard Strauss (RANDEL, 1996:119 e 248). Os dados acima apresentados, objetivam reiterar a importância pessoal e musical do professor de violino de Janacopulos, que fazia parte inclusive da rede de convívio da realeza de seu país. Assim, do fato de estudar com ele, além do aprendizado técnico, derivaria quantitativo de prestígio à jovem musicista, o que ampliaria as suas possibilidades de inserção no meio musical francês, do qual ambos faziam parte e pleiteavam assegurar papel de destaque.

Provavelmente terá Vera começado as suas lições de violino enquanto criança, e o seu mestre "louvava não só o seu domínio técnico, mas também a generosidade de seu som violinístico". No entanto, aos 16 anos (portanto no ano de 1908) a aluna se interessa pela arte do canto e pede ao seu mestre de violino a indicação de uma professora no novo ofício. Notadamente, Enescu e Janacopulos seriam muito jovens na mudança do foco por parte de Vera dos estudos do violino para o do canto. O professor possuiria apenas 27 anos. No entanto, lembremos, ele já possuía uma carreira consolidada na capital francesa, sendo reconhecido por seu talento como instrumentista e como compositor.

Frente à solicitação de Janacopulos, Enescu indica prontamente como professora de canto Reja Bauer, cantora oficial da Corte de Carmen Sylvia[101] – pseudônimo literário da

[98]Teve como professor de violino Armand Marsick e como professores de composição Ambroise Thomas, Jules Massenet e Gabriel Fauré.

[99] Trata-se de Elisabetha Charlotte Josephine Alexandra Victoria (1894 – 1956) conhecida como Elisabetha da Romênia, que foi rainha consorte da Grécia por seu casamento com o Rei George II da Grécia, durante os anos de 1921 e 1935. (Fonte: Wikipedia)

[100]Casella, assim como Enescu, também estudou composição com Gabriel Fauré no Conservatório de Paris, tendo lá ingressado no ano de 1896, com apenas 12 anos de idade. Ambos iniciaram a sua amizade neste período de sua adolescência, com certeza. (RANDEL, 1996:119)

[101] Trata-se de Isabel Paulina Otília Luísa de Wied (1843-1915), rainha consorte do rei Carlos I da Romênia, sendo também conhecida por seu nome literário de Carmen Sylvia, sob o qual escreveu poemas, romances, peças, ensaios e contos em alemão, romeno, francês e inglês. (Fonte: Wikipedia)

rainha romena, que descobriu e apoiou Enesco – com quem ela inicia então seus estudos vocais. (FRANÇA, s/data:12)

Sobre Reja Bauer, encontramos dados esparsos, que citam a participação de uma Mme. Bauer na ópera *Huguenot* - de Meyerbeer, nos dias 08 e 13 de março de 1908, na Ópera de Paris (Fonte: Revista *L´Orchestre* , de 08, 11 e 13 de março de 1908). Esta foi uma única informação, apesar de árdua pesquisa, mas que pelos menos coincide com o período de uma provável primeira aula de Vera com Reja. Enfim, com certeza temos o dado de que foi uma professora enérgica e severa, quase áspera, no seu trato com a aluna (FRANÇA, s/data:13).

O primeiro sinal da existência de uma predisposição orgânica para o canto em Janacopulos pode ser atestado pelo fato de ter preparado ela sozinha para sua primeira aula com a nova professora (logicamente com os conhecimentos de fraseado e dinâmica obtidos nas aulas de violino[102]) uma peça de Bach. Ela foi tão bem sucedida no seu estudo que a mestra custou a aceitar que Vera jamais houvesse tomado aulas de canto. (FRANÇA, s/data:12)

Enesco, com quem Vera mantinha simultaneamente aulas, indagando-a sobre o andamento das aulas com a nova professora, pediu-lhe que cantasse algo. O mestre acompanhou-a ao piano. Ao final declarou: "Convém abandonar o violino, pois o cansaço de cinco horas de trabalho diários e a própria posição do instrumento, de encontro à garganta, podem afetar-lhe a voz. E você deve cantar" (FRANÇA, s/data:12). No entanto, a jovem aluna mostrou-se vacilante, uma vez que nas suas aulas de técnica vocal a sua professora a tratava bastante severamente. Somente após Enescu relatar os elogios ao talento de Vera que na noite anterior a professora lhe fizera, que a jovem aspirante aquiesceu aos apelos do mestre. Este episódio reafima a pré-disposição natural de nossa personagem para o canto e marca o início da dedicação exclusiva à nova arte por parte de Janacopulos.

Sobre a sua pré-disposição para o canto a própria cantora nos fala, através das palavras de Eurico França:

[102] França nos diz que "a arte de frasear ao violino iria servir imensamente à formação da cantora. Pois da sua experiência musical de violinista extraiu Vera Janacopulos o acento natural da frase no canto, evitando quer a ausência da inflexão, quer as acentuações bruscas, capazes de fragmentar a linha melódica". (FRANÇA, s/data:13)

> Naquela época, ao contrário do que viria a suceder depois, não tinha o menor receio de se apresentar ao público e cantava com inteira despreocupação. É que seus primeiros ensaios de violinista, anteriormente, lhe haviam incutido um sentimento de nervosismo, perante o público, de que a nova atividade artística, o canto, à qual chegou por um impulso interior e irreprimível, a libertou. Parecia-lhe o canto uma expansão vital, e de fato sempre o considerou assim, tão natural como o ato de respirar. O peso da responsabilidade de artista consagrada logo iria roubar-lhe, entretanto, estra despreocupação privilegiada. (FRANÇA, s/data:28)

2.3. Os primeiros recitais

Muitos brasileiros orbitavam a Paris daquela época, um deles é a pianista Madaglena Tagliaferro (1893-1986). Nascida também em Petrópolis[103], no decorrer de viagem de férias dos pais àquela cidade, era cerca de um mês mais nova que Vera. Aos 05 anos de idade iniciou seus estudos de piano com o seu pai, que havia estudado no *Conservatoire de Paris* com Gabriel Fauré e Raoul Pugno. Aos 09 anos fez o seu primeiro concerto.

Por motivo de doença do pai e da necessidade deste se consultar com especialistas na Europa, transfere-se a família para a Europa e a pequena virtuose passa a ter aula no *Conservatoire de Paris* com Antonin Marmotel[104]. No ano de 1907, aos 13 anos de idade ganha o Prêmio e Medalha de Ouro do Conservatório, cujo premiação foi um piano de cauda e um conceto na tradicional sala Érard. Na banca estavam Moskowsky, Galeotti e Cortot, com quem a pianista passará a ter aulas. Este último ingressara no *Conservatoire* como professor em 1907, para assumir a classe de Marmontel que falecera, e estava em plena ascenção na musicalidade parisiense. Por intermédio de convite de Gabriel Fauré, então diretor do Conservatório, Tagliaferro chegou a fazer uma tournée de concertos na França. (LEITE, 2011:151/154).

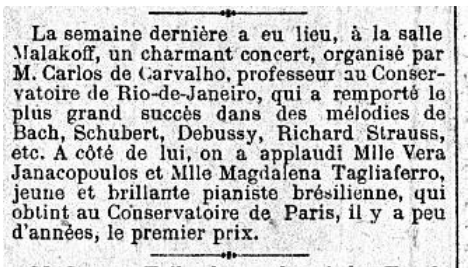

La semaine dernière a eu lieu, à la salle Malakoff, un charmant concert, organisé par M. Carlos de Carvalho, professeur au Conservatoire de Rio-de-Janeiro, qui a remporté le plus grand succès dans des mélodies de Bach, Schubert, Debussy, Richard Strauss, etc. A côté de lui, on a applaudi Mlle Vera Janacopoulos et Mlle Magdalena Tagliaferro, jeune et brillante pianiste brésilienne, qui obtint au Conservatoire de Paris, il y a peu d'années, le premier prix.

Figura 13 - Registro da realização do primeiro concerto de Janacopulos - Fonte: Jornal Le Figaro, 19 de março de 1914

[103] Nascida em 19 de janeiro de 1893, Magdalena era filha do engenheiro Paulo Tagliaferro e Louise Hergenreder Tagliaferro, ambos franceses radicados em São Paulo. (LEITE, 2011:151)

[104] No rol de alunos deste professor, teremos também Marguerite (1874-1966) e Robert Casadesus((1899-1972) (BISPO, 2009:07)

É ao lado desta pianista que Janacopulos fará a sua primeira récita. O concerto se dará dentre 09 (segunda-feira) e 15 (domingo) de março de 1914[105], com a participação do barítono brasileiro Carlos de Carvalho, professor do então Instituto Nacional de Música, atual UFRJ, na Salle Malakoff. Vera e Magdalena teriam, então, 22 e 21 anos, respectivamente. Cerca de 05 anos haviam se passado desde o início das aulas de canto de Vera e, mal sabia ela, que este seria o primeiro de muitos recitais e concertos que faria. Ao lado podemos ver registro da realização do concerto no Le Figaro[106], um dos jornais mais imporantes da capital parisiense.

Figura 14 - Nota sobre concerto realizado em Paris – Fonte: Revista Fon-Fon, 02 de maio de 1914

Interessante ver a repercussão desse concerto no Rio de Janeiro, realizado através de nota na Revista Fon-Fon em que se diz: "Com o brilhante concurso da pianista brasileria senhorita Magdalena Tagliaferro e da cantora, também brasileira, senhorita Vera Janacopulos, o professor Carlos de Carvalho realizou um concerto, em Paris, alcançando grande sucesso". Na imagem de Vera apresentada (à direita da foto) podemos perceber seu posicionamento numa postura bastante tradicional e um vestido de ar romântico bastante recatado, com um grande detalhe de renda e um leque em sua mão. Apesar desta imagem de docilidade, a cantora apresentará, na sua trajetória de vida, ações firmes condizentes com a *nouvelle femme* do ínicio do século XX. Na

[105]Conforme informação do Jornal *Le Figaro*, de 19.03.1914.

[106]Tradução da notícia: Na semana passada teve lugar, na Sala Malakoff, um charmoso concerto, organizado pelo Sr. Carlos de Carvalho, professor do Conservatório do Rio de Janeiro, que obteve um grande sucesso nas melodias de Bach, Schubert, Debussy, Richard Strauss, etc. Ao lado dele, se aplaudiu a Sra. Vera Janacopulos e a Sra. Magdalena Tagliaferro, jovem e brilhante pianista brasileira, que obteve no Conservatório de Paris, há poucos anos, o primeiro prêmio.

plateia deste concerto estariam os seus mestres Reja Bauer e Georges Enesco. (FRANÇA, s/data:28)

Por solicitação de um violinista grego, a sua atuação num segundo concerto se realizou através da participação em recital na *Salle Gaveau*, lugar onde cantaria ela por muitas vezes durante a sua carreira artística. Acredito ter sido o convite para esta nova oportunidade derivado da intercessão de seu professor de violino George Enescu junto à algum amigo de instrumento a fim de promover a sua pupila. A figura de Enescu aparecerá ainda, futuramente, em outras oportunidades como um anjo benfazejo na jornada musical da cantora.

O apadrinhamento artístico, como forma de parentesco espiritual, é uma prática comum para inserção de novos artistas em um campo musical. Para o novo artista pode representar um caminho para sua integração à comunidade artística; para os apadrinhadores a qualidade de seu apadrinhado proporciona denotação de influência no meio, uma sensação de de superioridade, embora também represente uma obrigação (NEEDEL, 1987:170). No tocante aos dois itens primeiros, o fato de um artista poder referendar um outro denota ao apadrinhador um significativo de reconhecimento da sua função de legitimação e consagração dentro do campo da música erudita; um reconhecimento de sua excelência técnica e artística que o tornam capaz de julgar o que deva ou não deva fazer parte do campo, julgamento este derivado da sua prática profissional e da posição alcançada no sistema de produção e circulação de bens culturais instituído. "As funções de reprodução e de legitimação podem estar concentradas em uma única instituição ..., ou então, divididas entre instituições diferentes" (BOURDIEU, 2013:121). Desta forma, o indivíduo apadrinhador exerce uma força de autoridade institucional, de "burocrata intelectual" (BOURDIEU, 2013:121) referendando novos artistas a ingressarem no campo; daí o entendimento da sua quase obrigação de apadrinhamento de jovens artistas. Ainda, que o favorecimento de um "verdadeiro" talento traz uma forma de reconhecimento do campo ao "descobridor" da nova jóia rara.

Assim sendo, o professor de violino de Vera Janacopulos exercerá esse papel de interlocutor entre o campo e a jovem artista, contribuindo para o reconhecimento do potencial musical agregado à cantora que a tornam ítem selecionado para inserção neste. Podemos

verificar no registro de crítica deste concerto, elogios à cantora. Estes seriam os primeiros que receberia na sua carreira por parte da impresa.

> Num concerto recentemente ocorrido na *Salle Gaveau* nós tivemos o prazer de ter escutado uma cantora da qual nós temos de ressaltar o talento. Madame Vera Janacopulos é a intérprete ideal das obras de Schumann, Brahms e Chausson. A pureza de sua voz, a arte de sua dicção, a beleza da charmosa artista, causaram uma profunda impressão no público e deram à Mademoiselle Janacopulos um triunfo bem merecido.[107] (Fonte: Coluna *Les Théatres* do Jornal *Le Radical*, de 01.04.1914, pg. 4).

Similar função exercem os críticos de arte e jornalísticos como instância de consagração dentro do campo. Também são eles forças determinantes para a ascenção e manutenção do artista no âmbito de interesse artístico.

Antonio Castillo Gómes (2003:96) nos fala que "a escrita adquire valor como categoria de análise histórica", através das quais podemos "reconstruir, a partir dos próprios testemunhos escritos (...) o significado e o uso que foram dadas a ela as respectivas sociedades ao largo do tempo." [108] Desta forma, o testemunho que nos chegou através de uma escrita jornalística poderá nos falar não só do objeto nela retratado, mas sobre o uso que se pretendera dar à esta veiculação jornalística. Poder-se-á considerar três domínios de análise: a fonte do discurso, o que compreenderia uma análise do próprio veículo aonde o texto se encontra, de forma a inferir a sua autoridade como forma de propagação de uma determinada ideologia de escrita e leitura; os testemunhos da prática, através dos quais se pode pensar numa totalidade de objetos escritos, sejam de caráter oficial ou privado, sob quaisquer formas que se apresentem (impressos, manuscritos ou eletrônicos, pintados,

[107] No original: "Dans um concert donné récemment à Salle Gaveau nous avons eu le plaisir d'entendre une cantatrice dont nous tenons à signaler le talent. Mlle Vera Janacopulos est l'interprète idéale des œuvres de Schumann, Brahms et Chausson. La pureté de savoix, l'art de sadiction, labeauté de la charmante artiste furent une impression profonde sur le public et valurent à Mlle Janacopulos um triumphe bien merité". Optamos por não colocar a imagem no texto devido à pouca legibilidade que apresentava.

[108] No original: "la escritura adquiere pleno valor como categoria de análisis histórico", "reconstruir, a partir de los propios testimonis escritos (...) el significado y el uso que le han dado las respectivas sociedades a lo largo del tempo"

rasbiscados, etc), de forma a contribuir para formar o retrato do cotidiano vinculado à sua escrita, assim como sobre às práticas de registro deste cotidiano; e, finalmente, as representações, ou seja, "imagens que cada sociedade constrói a propósito dos temas e objetos da cultura escrita."

Como forma de ensaio, pensemos mais detalhadamente crítica de concerto anteriormente transcrita. Embora, usualmente, todos os jornais tentem abranger a maior parte de assuntos, o Jornal Le Radical era um jornal dedicado principalmente às questões políticas, mais especificamente, como o mesmo se descreve na sua página inicial, "órgão do partido radical e radical socialista", de forma que uma seção denominada "Os teatros", que trouxesse um panorama do circuito musical parisiense, teria relativamente pouca ou nenhuma importância para o seu público leitor. De qualquer forma, é através dele que possuímos um testemunho da realização do concerto e, muito mais importante do que isto, sobre a imagem que se tenta construir da cantora iniciante. Segundo o jornal ela possui beleza, é charmosa, possui talento, pureza no timbre vocal e boa dicção, onde a aura de "intérprete ideal" se vincula a uma profunda impressão causada no público, levando-a ao triunfo. Vemos uma imagem de sucesso, alguém se quer conhecer ou mesmo possuir (no sentido de objeto simbólico de arte). Com certeza este é um muito bom início para um musicista.

Além disto, pensemos nós, musicistas que somos, e apesar do lapso de tempo que nos separa, na dificuldade de conseguir uma pequena notinha no jornal para a simples divulgação da realização de um concerto que façamos. Às vezes nos desgastamos mandando releases e fazendo telefonemas, e nada. Paris era uma cidade fervilhante e, com certeza, uma miríade de eventos concomitantes de igual ou de maior relevância nela estariam ocorrendo. No entanto, a jovem aluna, já em seus primeiros recitais obtém uma nota sobre sua atuação estampada nas folhas jornalísticas. Como poderíamos explicar tal interesse da imprensa? A quem interessaria esta nota? Teria a redação de um jornal, com as características ideológicas do *Le Radical*, dispendido algum crítico para este evento, mesmo não sendo arte o seu foco de sua ação? Desta forma, acredito que esta crítica deva ter sido derivada de alguma influência amiga junto ao editor do jornal ou, quem sabe, poderia até mesmo ser uma matéria comprada, pois situação financeira teria a sua família para fazê-lo.

Na escrita jornalística da nota em questão há, ainda, a dubiedade quanto ao fato de ser um recital exclusivo de Vera ou algum recital conjunto do qual a mesma tenha tomado parte. Notem que é somente a pessoa da cantora que é relevada. No caso de um recital com outros artistas participantes, e inclusive até com algum renome, causa perplexidade o fato de somente ela ter sido pinçada numa crítica jornalística, em detrimento aos demais músicos.

É importante ressaltar também um avanço qualitativo na sala de espetáculo dos dois concertos do qual Vera tomou parte. A Salle Malakoff, aonde foi realizado o seu primeiro recital hoje não mais é existente, mas era ela um espaço de inferior importância com relação à *Salle Gaveau*, uma sala de concertos de prestigio na capital francesa, onde se apresentavam grandes intérpretes da época, e com uma grande capacidade de público (cerca de 1000 lugares).

Afora os questionamentos anteriormente levantados, gostaríamos de salientar o fato da nota crítica do jornal deste seu segundo concerto caracterizar a sua qualificação como intérprete ideal para os lieds de Schumann, Brahms e Chausson. Com certeza este é um perspicaz prenúncio sobre a sua futura dedicação às canções de câmara.

No campo de produção de bens simbólicos são entendidas duas subdivisões a partir do público a que se destina: o campo da indústria cultural, cujos bens se destinam à população em geral, ou seja, àqueles membros da sociedade que não produzem arte, apenas a fruem; e o campo da produção erudita, cujos membros produtores também são os consumidores do gênero produzido. Se o primeiro destes tende à obedecer às leis de concorrência do mercado da economia comum para a ampliação da sua atuação, o segundo, de forma autônoma, obedece às leis estabelecidas por si próprio, como critérios de produção, de avaliação e de reconhecimento do valor inerentes aos seus bens e, intrinsecamente, aos seus membros partícipes.

Desta forma, o campo comporta-se como uma arena fechada, onde todos os membros são consumidores e concorrentes entre si, e buscam a legitimidade cultural de sua produção (consagração propriamente cultural). Surgem as figuras dos experts em arte (pessoas físicas ou instituições), que funcionam como legitimadores do fazer cultural do artista, integrando-o ou não, juntamente com a sua obra, ao campo e, ainda, traduzindo para o distanciado público leigo não erudito o valor desta ou aquela produção. Do artista pretende-se uma submissão aos pareceres dos críticos para o direcionamento de sua energia criativa, caso pretenda obter sucesso e manter-se no campo erudito, sob pena de ser estigmatizado e mesmo excluído das redes de solidariedade do grupo.

> Pode-se medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita com base no poder de que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento. (BOURDIEU, 1974:106)

O campo da música erudita funciona como qualquer campo de produção erudita, tendo como especificidade o objeto do fazer musical. É neste mercado que Vera Janacopulos, assim como qualquer musicista que pretenda ter seu talento reconhecido, pretende ingressar e se legitimar. A fim de ganhar seu lugar nas suas estruturas de poder, terá ela de estabelecer estratégias e trajetos como sujeito, trajetórias estas que transitarão por relações e estruturas objetivas e subjetivas do campo. São estas estratégias de inserção e permanência no campo da música erudita que pretendemos ir vislumbrando aos poucos no decorrer de nossa pesquisa

No entanto, a julgar pela posição de distinção no campo que possuia George Enescu, enquanto apadrinhador de Vera Janaocpulos e pela boa aceitação que esta obteve nestas primeiras tentativas de inserção no campo da música erudita francês, podemos considerar bastante promissor o futuro que lhe era reservado neste meio.

2.4. Fazendo música durante a Primeira Grande Guerra

Era o florir do ano de 1914, quando as irmãs Vera e Adriana, esta última grávida de seu primeiro filho e acompanhada de seu marido (o escultor russo Alexandre Wolkowyski), juntamente com as tias Nenê e Geni veraneavam na Bélgica (BATISTA,

1989:73). Infelizmente, este momento de repouso seria interrompido por um trágico advento que se iniciava: a I Guerra Mundial.

Numa época de otimismo como o da Belle Époque, para as elites dominantes o mundo "parecia pronto e acabado e a História quase realizada, faltando apenas levar os 'miraculosos' produtos da civilização ocidental aos pobres e retardados povos dos continentes periféricos" (RODRIGUES,1994:06). No entanto, na subjacente tranquilidade do período, persistiam fatores de insatisfação e desagregação social:

> O desenvolvimento tecnológico nas mais diversas áreas (comunicação, transporte e produção, dentre outras) por um lado abriu horizontes e ampliou poderes do homem, por outro trouxe alguns problemas, como: o 'alargamento do abismo entre pobres e ricos, a superpopulação das cidades, agravamento dos antaganismos de classe, a separação da humanidade da natureza e a eliminação dos prazeres do trabalho individual, agora substituídos pelas agruras da produção fabril'.(RODRIGUES,1994:07)

Neste momento, a Alemanha unificada, que sofrera ampla industrialização no setor de bens de produção e militar, acirrava a disputa por mercados consumidores com a Inglaterra. A Europa, que já possuía mercados consolidados, tinha a vantagem de uma gama de países periféricos ou colonais a eles vinculados comercialmente. "O mundo periférico já se encontrava praticamente dividido em protetorados, colônias e zona de influência sob a tutela notadamente da Inglaterra e da França" (RODRIGUES,1994:17).

> Quando a Alemanha se converteu em uma grande potência capitalista, a divisão do mundo colonial já chegava ao fim. Isso fez com que a Alemanha imperialista, se desejasse adquirir um império colonial proporcional ao seu poderio econômico, teria de apelar para a agressão, arrebatando aos outros as suas colônias. Nascia, assim, na Alemanha um imperialismo especialmente voraz, agressivo, ávido de saques, que pressionaria, de maneira implacável, no sentido de obter uma nova divisão das colônias e das áreas de influência entre as principais nações capitalisas. (LUKÁCS in RODRIGUES,1994:06)

Conscientes dos perigos que o imperialismo alemão representaria e, numa tentativa de se defenderem, acordos políticos e militares foram firmados entre a Inglaterra, França e Rússia (Tríplice Entente). A lembrança da perda desagradável causada pela Guerra Franco-Prussiana, trazia à França um gostinho de revanche.

O grande estopim para a I Guerra Mundiaol foi o assassinado do arquiduque austríaco e sua esposa em sua visita a Saravejo, na tentativa de que húngaros e eslavos das regiões meridionais se unificassem sob seu comando. Para que isto acontecesse seria necessário conter setores nacionalistas insubmissos e eliminar a Sérvia como nação independente. Quando da visita àquela cidade sérvia, a morte deste interlocutor foi a resposta à esta tentativa de tomada de poder. Coube então ao império Austro-Hungaro declarar guerra a Sérvia, sendo apoiado pela Alemanha. Em contrapartida, a Rússia solidarizou-se com a Sérvia.

Numa tentativa de defender seus territórios contra estes conflitos, a França envia soldados para a sua fronteira. A Alemanha utilizou este fato como pretexto para uma ofensiva ao país, utilizando como subterfúgio o boato de que franceses haviam invadido seu país e bombardeado a cidade Nurembergue, iniciando assim os ataques com a desculpa de se defender da ofensiva francesa. A Bélgica, que possui posição geográfica estratégica no território europeu, permanecia neutra na questão, negando-se a dar passagem em seu pais para as tropas do II Reich. Com esta negativa sofre invasão alemã. Inicia-se, então, desta forma os massacrantes combates que a I Guerra trouxe. (RODRIGUES,1994:57)

Esta foi uma guerra de alcance mundial, pois arrastou "aos campos de batalha ingleses franceses, alemães, russos, austríacos, sérvios, norte-americanos, canadenses, neozelandeses, hindus, senegaleses, marroquinos, palestinos e indo-chineses". Nelas foram utilizadas as inovações técnicas recém desenvolvidas por uma sociedade industrial militarizada, onde novas "tecnologias do terror" foram utilizadas para o massacre. Uma guerra triste e cruel, que só viria a ser superada pela II Guerra Mundial. (RODRIGUES,1994:32)

Voltando à personagem de nosso estudo: estaria Vera Janacopulos e sua irmã estavam veraneando na Bélgica no ano de 1914, quando no dia 03 de agosto (RODRIGUES,1994:57), perdendo este país o seu status de neutralidade que o faria supor se

encontrar a salvo de investidas armamentistas, é invadido pela Alemanha. "Alexandre Wolkowisky [marido de Adriana Janacopulos], mobilizado, partiu para a Rússia, onde combateu – enquanto Adriana dava luz à seu primeiro filho, Pierre. Mas não estavam em segurança na Bélgica". (BATISTA, 1989:73) O país sangrava nos confrontos, era preciso nova solução para a segurança da família.

A relevância do núcleo familiar de Janacopulos na sociedade republicana brasileira, conferiu à família da cantora uma ampla rede de relações e influência que foi de suma importância para que nossa Vera e seus familiares não sucumbissem perante à investida germânica. Por intercessão do então Ministro da Guerra do Brasil, seu tio Pandiá Calógeras, as jovens deslocam-se desse seu primeiro país de refúgio e seguem para a Suiça, país que mantevesse alheio aos embates – se é que isto seja possível. Acontecerá nesta nova nação um encontro que irá ser de profunda importância na carreira da futura cantora: Vera conhecerá o compositor Igor Stravinsky, que também se refugiara naquele país.

> Parecia, no momento, com razão, que o mundo estava prestes a acabar. Viajar pela Europa, especialmente para o leste, agora se tornara praticamente impossível. Isento, por motivo de saúde, do serviço militar, Stravinsky não iria pisar sem solo russo por quase 50 anos. Ele permaneceu exilado com sua família na neutra Suiça até o fim da guerra, e mesmo despois do término desta: primeiro in *Clarens* (*Montreaux*), então em *Leysin* nos Alpes *Vauds*, em seguida na *Pension Pel-Air* em *Salvan-en-Valois*, depois de voltar a a *Clarens*, na Vila *La Pervenche*, alugada pelo maestro Ernst Ansermet, passando os meses de inverno em *Chateaux d´Oex*, nos Alpes. A vida itinerante terminou na primavera de 1915, quando os Stravinsky alugaram a *Villa Rogivue*, em *Morges*, no Lago de Genebra, onde eles ainda permaneceram por dois anos, antes de se mudar para a *Maison Bornand*, um apartamento espaçoso no segundo andar do espaçoso na Praça *Saint Louis*, que certamente lhes lembru a sua primeira casa no Canal *Kruykov*.[109](CROSS, 2015:s/nº)

Stravinsky, em sua "Cronicas da minha vida", comenta que a sua mudança para a Suíça teria se dado após a reapresentação dos seus *ballets Sacre du Printemps* e *Petruchka*na

[109] No original: "It seemed at the time, with good reason, that the world was about to end. Travel across Europe, specially to the east, now became virtually impossible. Exempted from military service on health grounds, Stravinsky would not set foot again on Russian soil for nearly 50 years. He remained exiled with his Family in neutral Switzerland until the end of the war, and beyond: first in Clarens (Montreaux), then in Leysin in the Vaud Alpens, then in the Pension Pel-Air in Salvan-em-Vaois, then back in Clarens in Vila La Pervenche, rented from the conductor Ernst Ansermet, with the winter months spent at a hotel in Chateaud´Oex in the Alps. The itinerante life finally came to na end in spring of 1915, when the Stravinskys rented the Villa Rogivue in Morges on Lake Geneva, where they remained for two years, before moving down the road to la Maison Bornand, a spacious second-flor apartment on Place Saint-Louis, which surely reminded them of their first home on the Kruykov Canal.

capital francesa. O jornal Le fígaro[110], nos informa que a data desta apresentação seria 05 de abril de 1914, no Cassino de Paris, sob a regência de Pierre Monteux. Assim, associando todas as informações obtidas, podemos perceber que o encontro entre os dois músicos somente poderia ter se dado após o início da invasão belga e quando ambos estivessem simultanemanete na Suiça. Portanto, teria se dado após 03 agosto de 1914, provalvemente nas cidades de *Clarens* ou *Salvan-en-Valois*.

Ígor Fiódorovitch Stravinsky é tido como uma das personalidades musicais mais influentes do século XX. No período anterior à guerra ele já era uma das celebridades do círculo musical parisiense. A pedido de Diaghilev[111], Igor havia composto a música para uma série de balés[112] a serem apresentados em Paris, que futuramente se cristalizariam com o nome de balés russos. Em 1910 – com apenas 28 anos – obteve seu primeiro sucesso com o balé 'Pássaro de Fogo'. Após este, vieram *Petrouchka*, então interpretada por Nijinsky, e 'A Sagração da Primavera' – no ano de 1913 – causador de um enorme escândalo devido a rupturas sonoras causadas por dissonâncias, assimetrias e alternâncias de ritmos, pouco ortodoxos para a época[113]. Na sua música "não havia evidentemente infantilismo, mas força; encontrava origem no primitivismo e no elementarismo de um populismo e de um folclorismo livre de qualquer norma, mas fortificado por todas as experiências e vivências vilãs e brutais."[114] (DUFFLOCQ, 1937:93)

Quando de sua estada em Paris para as estreias de seus *ballets*, o compositor teve ocasião de conhecer muitas das personalidades parisienses da época: Debussy[115], Ravel,

[110] Edição de 03 de abril de 1914.

[111] Serge Dhiáguilev (1872-1919). Stravinsky em sua biografia fala de tê-lo conhecido quando vivia ainda na Rússia, junto à família Rimsky-Korsakov, "médio cultivado donde pude establecer muchas nuevas relaciones entre jovens que iban allí y que tenían preocupaciones intelectuales de lo más variado. Había pintores, estudiosos, aficionados preclaros e ideas avanzadas". (STRAVINSKY, s/data:37)

[112] Stravinsky em sua biografia nos informa que na época em que recebeu o convite de Diaghilev para a composição do Pássaro de Fogo, "el ballet acababa de experimentar una gran transformación gracias allá aparición de un gran maestro de ballet, Fokín, y la eclosión de un ramillete de artistas llenos de talento y de frescura (Pavlova, Karsávina, Nijinsky). (STRAVINSKY, s/data:38)

[113] Segue trecho de crítica da estréia do Sacre de Printemps: "Dès le premier jour, cette ouvre nouvelle que la troupe des balles russes vint révéler à Paris fut baptisée le Massacre du Printemps. Massacre, d´abord parce que l´on n´en put entendre qu´une partie, tant furent bruyantes les manifestations qui accuillirent le ballet de M. Igor Strawinsky. Les Parisiens ont donnée à cette occasion une preuve éclatante de leur sottise et de leur sprit réactionnaire." (Fonte: Revue Française de Musique, junho-julho 1913)

[114] No original: "Essa non era evidentemente infantilismo, ma forza; trovava origine nella primitività e nell´elmentarità di un popolarismo e di un folklorismo liberi da ogni maniera, ma forte di tutte le esperienze e, all´occorrenza, villana e brutale"

[115] Sobre este compositor, Stravinsky fala nas suas crônicas do dia que o conheceu na estréia do ballet Pássar de Fogo: "Me acuerdo de que, la noche de estreno, Debussy me busco em el escenario y me felicito por mi

Florent Schmitt, Manuel de Falla (STRAVINSKY, s/data:41). O nome de Stravinsky, que se tornaria controverso pelo conteúdo musical de suas peças, com o decorrer de seus trabalhos se tornou célebre em Paris, o que lhe garantiu ascensão e freqüência aos ambientes e salões mais refinados de Paris, além do apoio da nobreza mecenas de arte de então[116].

Stephen Walsh (CRAFT: 2001), em sua biografia sobre Stravinsky, confirma que o compositor e Vera teriam se conhecido logo após a eclosão da I Guerra Mundial, na Suíça e que este encontro teria se dado logo após a composição dos *Pribaoutki*[117], datados do ano de 1914. Boa impressão deve ter causado a jovem no compositor uma vez que este confiou à ela os "manuscritos dos recém compostos *Pribaoutki*" (FRONDE in LAGO, 1999:5).

Figura 15 - Imagens de Vera Janacopulos, ano 1915 - Autor: *Atelier Nadar* - Fonte: Ministério da Cultura de França - *Mediathèque de l´Architecture et du Patrimoine* - Site: *Europeana*

Vera era, então, apenas uma iniciante na carreira de cantora, mas a música se tornou um elo entre os dois, haja vista o quantitativo de concertos que a mesma realizaria com as peças do compositor, inclusive com a participação efetiva do mesmo. Alguns anos depois (1919), Janacopulos daria a primeira audição americana deste ciclo de canções.

partitura. Ahí se iniciaron nuestras relaciones, que permanecieran amistosas hasta el fin de sus dias". (STRAVINSKY, s/data:42)

[116] A Princesa de Polignac, por exemplo, foi generosa mecenas. Comissionou Stravinsky pela composição de 'Renard' (pantomima burlesca, 1916) e 'Édipo Rei', (ópera-oratório, 1927). Financiou também diversasapresentações, entre elas: "As Bodas" (1923), Concerto para Piano (1924), bem como de "Perséfone" (1933). Seus recursos patrocinaram, ainda, Fauré, Chabrier, Ravel, Poulenc, De Falla, Satie, dentre outros.

[117] Sobre esta peça, em sua biografia Stravinsky diz "Escogi entre ellas [poesias populares russas] un ramillete y ló repartíentre tres composiciones diferentes que escribí sucessivamente en esa época em que elaboraba mi material para 'Les Noces'. Eran los 'Pribautki' (traducidos por Ramuz com el título de 'chansons plaisantes') para uma voz con acompañamiento de pequeno conjunto instrumental, después las 'Beceuses du Chat', igualmente para voz, acompañada de tres clarinetes y, por fin, cuatro pequeños coros a capella para vocês femeninas". (STRAVINSKY, s/data:)

A reinserção de Vera Janacopulos no meio musical parisiense somente se dará após ela deixar a sua irmã na Suiça e retornar capital francesa. O seu primeiro compromisso musical durante a guerra será um concerto[118] de caridade para obras de guerra, em benefício dos "soldados da ilha do norte invadida", realizado em 31 de maio de 1915. Esta foi uma excelente oportunidade de legitimação do seu talento, pois dividiu o palco com o seu antigo e virtuosístico professor de violino, Georges Enesco, além do pianista e professor do Conservatório de Paris Lazare Levy. Os dois músicos apresentaram sonatas e "o próprio Enesco acompanhou a jovem cantora ao piano, e esse fato causou certa sensação, pondo em maior evidência os méritos da intérprete" (FRANÇA, pg. 29).

Courrier Musical

Aujourd'hui :

A la salle des Agriculteurs de France, 8, rue d'Athènes, à 15 heures, concert donné au profit du « Soldat isolé du Nord envahi », avec le concours de MM. G. Enesco, Lazare Lévy et Mlle Vera Janacopulos. Billets à 10, 5 et 3 francs.

Figura 16 - Nota de divulgação do concerto - Fonte: Jornal Le Figaro, 30 de maio de 1915

É do sociólogo francês Bourdieu a seguinte frase representativa sobre a importância da imagem do artista:

> Afora os artistas e os intelectuais, poucos agentes sociais dependem tanto, no que são e no que fazem, da imagem que têm de si próprios e da imagem que os outros e, em particular, os outros escritores e artistas, têm deles e do que eles fazem. (BOURDIEU, 1974:108)

A partir do conteúdo desta sentença, pensemos na questão da "sensação" causada ao público presente neste concerto o fato, não só do acompanhamento pianístico de Enescu à Vera, mas também a situação dela dividir o palco com dois virtuoses nos seus instrumentos, um deles, inclusive, professor do *Conservatoire de Paris*, a mais importante intância de consagração do campo musical erudito francês. A forma pelo qual o nome da cantora aparece na nota do jornal, sem conter qualquer sinal através do qual se possa perceber distinções de classe, a iguala ao patamar dos mestres. Se o campo musical parisiense tinha alguma dúvida sobre o seu valor, aqui recebem mensagem clara sobre o talento da cantora.

[118] Tradução da nota: "Correio Musical. Hoje: Na Salle des Agriculteurs de France, Rua d´Athènes, 8, às 15h, será realizado concerto em benefício do "Soldado da ilha do norte invadida", com a participação dos Senhores G. Enesco, Lazare Levy e Senhorita Vera Janacopulos. Ingressos à 10, 5 e 3 francos"

Desta forma, percebemos a forma pela qual a artista se projeta neste campo e para além dele (devido ao raio de atuação do jornal, um dos mais importantes da capital francesa).

Ao término deste concerto, Vera recebeu convite de Madame Cortot, que estava presente ao concerto, convidou-a a uma visita à sua casa, onde o próprio Alfred Cortot[119], então professor do *Conservatoire de Paris*, a esperava e propôs-lhe a realização de concertos em hospitais para os feridos. Um pianista de um gabarito como o dele, jamais teria feito um convite de realização de recitais, mesmo que beneficentes, a uma pessoa cujo talento desprezasse. Com certeza deveria já ter ouvido falar dos predicados canoros de Janacopulos (ao menos pela sua esposa que estivera presente no concerto de Vera) ou, quem sabe, a assistido no exercer da sua arte anteriormente. E, ainda, o convite não se deu em qualquer lugar, mas nos recessos de seu lar. Esta abertura de sua residência significavanão só a criação de laços artísticos, mas também laços pessoais de amizade.

Le samedi 8 avril, à la salle Gaveau, Mlle Vera Janacopulos donnera un concert, avec le concours de MM. Lazare Lévy et Marcel Dupré, au profit de la Sotiété de secours aux Russes combattant sous les drapeaux français.

Figura 17 - Imagem de divulgação de concerto - Jornal *Le Galois*, 08 de abril de 1916, p. 4

Assim, o próximo concerto da cantora foi o realizado no dia 08 de abril do ano de 1916[120], portanto um ano depois do anteriormente explanado. Este concerto foi realizado para o grande público da *Salle Gaveau* e teve a participação do pianista Lazare Levy, que já havia dividido o palco com a cantora anteriormente,e também do organista Marcel Dupré, aluno deste no *Conservatoire de Paris*.

È interessante perceber como nesta nota de divulgação do concerto o nome da cantora já aparece em destaque. É ela que é o nome principal do anúncio: "Senhorita Janacopulos dará um concerto". Os nomes dos renomados músicos participantes do concerto passam ao segundo plano, quase como coadjuvantes: "com a participação dos senhores Lazare

[119] Alfred Cortot (1877-1962) foi pianista suíço, considerado como um dos grandes intérpretes do século XX. Foi aluno e professor na Conservatório de Música de Paris. Na sua rede de amizade figuram os nomes de Alfredo Casella, Maurice Ravel, George Enesco, Pierre Monteaus e Jacques Thibaud. Foi professor de músicos renomados, dos quais ressaltamos Igor Markevitch, que comporá peça dedicado à Vera Janacopulos e também a regerá em concertos e o da brasileira Magdalena Tagliaferro.(Fonte : RANDEL, 1996 :161 e Wikipedia)

[120] Transcrição da nota do jornal: "Sábado, 08 de abril, na Sala Gaveau, a senhorita Vera Janacopulos dará um concerto, com a participação dos senhores Lazare Levy e Marcel Dupré, em benefício da Sociedade de socorro aos russos combatentes sob a bandeira francesa"

Levy e Marcel Dupré". E isto há apenas dois anos do seu primeiro concerto. Desta forma podemos perceceber já ter Vera subido degraus na sua rota de ascenção dentro da campo da música francesa, assim como a forma rápida com esta trejetória se deu.

A legitimação de Vera Janacopulos no campo da produção erudita galgou alguns patamares rumo ao seu reconhecimento como integrante deste corpo, no entanto a sua trajetória em rumo à consagração ainda está em seu início. Falemos um pouco mais sobre uma especifidade da teoria do campo da produção erudita, no tocante à questão do reconhecimento que o sistema de ensino exerce enquanto instância de consagração. Segundo Bourdieu

> (...) os produtores não podem deixar de estar atentos aos veredictos – passíveis de revogação e revisão – da instituição universitária pois não podem ignorar que ela terá a última palavra e que a consagração final lhes será concedida, em última instância, por uma autoridade cuja legitimidade contestam. (BOURDIEU, 1974:127)

A sensibilidade de alguns artistas acham por bem rejeitar a capacidade outorgada às intituições de ensino formais (ou não) como validadoras de sua sua legitimação dentro do campo mas, de forma contraditória, buscam a segurança das mesmas como ponto de apoio à sua integração no meio erudito. Desta forma, a relação que se instaura entre o campo de produção e o sistema de ensino subentende este útlimo não só como como instância de reprodução do ideário artístico desejado, mas também como instancia de consagração.

Nesse sentido, deveremos entender a busca de Vera Janacopulos em aperfeiçoar a sua arte como uma estratégia para se validar no meio artístico em que atua. Isto poderá ter se dado de forma proposital ou não, pois nem sempre o artista é consciente das relações de poder dentro do campo. A mudança de uma professora praticamente desconhecida como era Reja Bauer - em que pesem os laços afetivos que possam ter existido entre as duas ou mesmo questões de posicionamento social da mestra - por um outro professor cuja fama como cantor

era plenamente reconhecido, com certeza pretenderia ampliar seu poderio nas lutas internas do campo em que atuava. Ainda hoje podemos ver este paradigma, quando o aluno musicista busca um professor reconhecido e de carreira bem sucedida intentando que o brilho do mestre reflita sobre sí. Aliado à isto, teríamos também a questão da técnica vocal. São raros os alunos que permanecem com um único professor durante toda a sua vida. Na maior parte das vezes, na ânsia de aprendizado e melhora, o aprendiz tende a buscar o conhecimento em diversas fontes, personificadas em múltiplos professores.

É estranho pensar que possa ter havido desinteresse de Vera em integrar o *Conservatoire de Paris*, pois esta era a mais reputada escola da capital parisiense. Inclusive, temos notícia de ela teria sido levada - não sabemos por quem, embora eu acredite que tenha sido seu professor George Enescu, pois este tinha aulas no conservatório e amizade com diversos dos seus professores e alunos - para uma pequena audição junto ao então diretor Gabriel Fauré. Apesar de ousadamente cantar duas peças do insigne compositor e mesmo ter sido elogiada[121] por ele, desconhecemos o seu ingresso naquele meio acadêmico. Este é um dado que poderá ser ampliado por pesquisas futuras.

Assim, levada por uma aluna americana que tinha desde o período da Primeira Grande Guerra (sim, Vera já dava os seus passos numa carreira docente, mesmo que não vinculada a nenhuma instituição oficial), Vera Janacopulos submeteu-se aos cuidados de um novo professor de canto – o célebre cantor Jean de Reszké[122].

> Admiradora de Vera Janacopulos, entendia a sua aluna americana que tomar aulas era, literalmente, copiá-la, e passava as lições pedindo-lhe que repetisse páginas e páginas do repertório, a tentar uma imitação possível. E um dia levou-a à casa de Jan de Reszke, a quem perguntou: "O Sr. não quer ouvir a minha professora?" (FRANÇA, s/data:13)

[121] FRANÇA (s/data:10), nos diz: "Cantou, para o mestre venerado, Poème d´un jour, Soir; e Fauré, no fim, se aproxima da pianista que acompanhava a juvenil cantora, para indagar: 'Por que você não procura seguir, exatamente, o nuançamento expressivo tão bonito que ela está obtendo?' E pediu que a intérprete que lhe repetisse aquelas páginas".

[122] Jean de Reszké, tenor polonês (1850- 1925). De aprimorada técnica vocal e arte dramática, foi um dos maiores astros da ópera do séc. XIX. Estreiou em Veneza, na ópera "La Favorita", de Gaetano Donizetti. Cantou na Itália, Espanha, Inglaterra, Estados Unidos. De 1904 a 1919, foi professor de canto em sua casa em Paris, tendo dado aulas para cantores como Lucille Marcel, Minnie Saltgman-Stevans, Felice Lyne, Edith de Lys (cantoras do Metropolitan). Também deu aulas à soprano brasileira Bidú Sayão, quando esta tinha ainda 18 anos. (MOREIRA, 1943:63 a 69)

Figura 18 - Jean de Reszké caracterizado como Tristão, da ópera Tristão e Isolda, de Wagner, ano 1895 - Fonte: Site Opera Rex

Mais uma vez demonstrando um talento natural, Vera teria agradado o mestre, que acostumado a cobrar "pagamento principescos" por suas aulas, resolveu aceder aos encantos vocais da nova cantora cobrando dela valores irrisórios para o seu aperfeiçoamento e "pôs tôda a enorme experiência e autoridade de que dispunha a serviço do seu aperfeiçoamento vocal" (FRANÇA, s/data:13).

Outro professor partícipe da formação de Vera foi Jean Périer[123], um dos primeiros intérpretes de *Pelléas et Melisande*, a polêmica ópera de Debussy da qual já tratamos. Também participou da estréia de óperas de outros compositores de sua época que orbitavam Paris. Por esta ligação com sua contemporaneidade, acredito que este possa ter sido um dos motivos da aluna o procurar[124]; o novo professor não terá restringido Janacopulos ao estudo de um repertório de caráter clássico e formal. Desta forma, terá contribuído para ampliar a escuta e fazer musical da cantora, o que terá papel bastante importante no seu repertório futuro. Pelo depoimento que a cantora faz a Eurico França sobre o professor, podemos verificar a preocupação deste em apurar o caráter interpretativo da aluna. E ainda no mesmo relato, a possibilidade do mestre ter sido tomado como exemplo de domínio técnico e determinação pessoal.

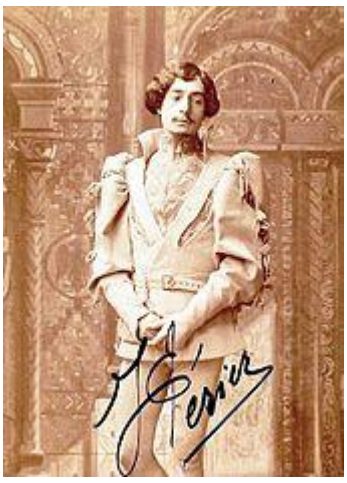


Figura 19 - Jean Périer caracterizado como *Pelleas*, da ópera *Pelleas et Melisande, ano 1902* - Fonte: Wikipedia

> A voz de Perrier não era bela – assinala a memorialista [Vera Janacopulos] – porém, segundo ele próprio confessava, nos dias em que a tinha mais feia, sabia utilizá-la com maior proveito. Superava-se então, a si próprio, pois, sem confiar nas qualidades da matéria, tinha de suprí-las como os primores da técnica e a força dominadora da interpretação. O interprete nº 1 de *Pelléas* distinguiu de relance os

[123] Jean Alexis Périer (1869-1954), foi barítono francês, de atuação em Paris. A ele foi confiada a criação de diversos papéis em óperas de compositores como Camille Saint-Saëns, André Messager, Georges Bizet, Maurice Ravel, Reynaldo Hahn, Debussy, dentre outros. Também foi ator na parte final de sua carreira. (Fonte: Wikipedia)

[124] FRANÇA (s/data:14) nos informa que "um dos motivos que fizeram a consagrada interprete brasileira trocar o o violino, que estudara com Enesco, pelo canto, é a relativa limitação musical, fora do âmbito dos clássicos, do repertório daquele instrumento."

> raros predicados vocais de Janacopulos apoiando, entretanto, a observação da artista, de que seu canto se impregnava, ou melhor, transmitia uma certa impressão genérica de tristeza, de cujos limites se propôs a libertá-lo. E fê-la estudar, por exemplo, páginas populares, coloridas e vivazes, solicitou-a trabalhar com variados matizes emocionais, até que Vera Janacopulos chegou a rir, cantando, quando o sentido da página pedia êsse requinte de expressão – etapa, na realidade, bem difícil de atingir, na arte de câmara. (FRANÇA, pg. 15)

Figura 20 - Foto de Lilli Lehmann - ano de 1903 – Fonte: Wikipedia

A última professora a quem Vera se refere e a quem credita a sua técnica é Lilli Lehmann[125]. Pode-se pensar nela como uma *prima donna*, no melhor e no pior sentido que esta dupla palavra possa ter, pois era reconhecida pelo seu extraordinário talento e pela sua auréola de majestosa superioridade. Nascida de mãe harpista e cantora, desde os cinco anos já "assistia as aulas que sua mãe dava a vários alunos; aos nove já fazia acompanhamentos ao piano e começava a falar italiano, francês e tcheco". Desde criança já possuía voz aguda, que com o tempo foi aperfeiçoando. Aos 18 anos fez a sua estréia. "Não basta cantar bem, é preciso, também, saber porque se canta bem – este era o lema por ela adotado" (MOREIRA, 1943:86).

> Lilli Lehman herdou de Natureza boa disposição para o canto e, ainda por cima, melhorou os dotes naturais por meio de um trabalho sistemático, conquistando, nomais alto grau, a sonoridade que a voz humana pode produzir. (MOREIRA, 1943:88)

Se, quando Vera a procurou no*Mozarteum*, em Salzburgo, para aperfeiçoar-se na interpretação, percebeu que ela "não faria dar um passo, sequer, no terreno interpretativo" (FRANÇA, s/data:16), com certeza terá ela consolidado uma base firme na técnica vocal da aluna. Afinal de contas, tanto quanto se poderia ser na época, ela era uma estudiosa de técnica vocal.

Analisemos as escolhas de Janacopulos quanto a seus tutores vocais:

> Na medida em que o campo de produção erudita amplia sua autonomia , os produtores tendem a conceberem-se a sí próprios como intelectuais ou artistas de direito divino, tornam-se 'criadores' 'reivindicando autoridade devido a seu carisma', tal como os profetas, ou seja, como autores com pretensões de impor na

[125]Trata-se de Elisabeth Maria Lehmann, mais conhecida por Lilli Lehmann (1848-1929), soprano alemã conhecida por sua excepcional versatilidade. Também foi professora e estudiosa do canto dedicada. (MOREIRA, 1943:85 a 94)

> esfera cultural uma auctoritas cujo princípio exclusivo de legitimação é ela mesma (ou então, o que é a mesma coisa em outros termos, reconhecem exclusivamente a autoridade do grupo de pares, reduzido quase sempre, inclusive nas atividades científicas, a uma igrejinha ou uma seita). (BOURDIEU, 1974:126)

Iniciando um pequeno flerte não correspondido pela mais importante instância de reprodução e consagração francesa, o *Conservatoire de Paris*, Vera Janacopulos busca no meio não formal a sua formação profissional Dois dos seus tutores, Jean de Reszké e Lilli Lehmann, foram considerados virtuoses do canto e reconhecidos como tal na sua contemporaneidade, de forma que possuíam o carisma necessário para reivindicar a sua autoridade no campo erudito. Uma *autorictas* através da qual se colocavam acima dos seus pares, julgando-se emissários proféticos da arte do canto, o que se refletia na sua conduta individual e na relação mercantilizada que estabeleciam dentro do campo. O primeiro cobrando honorários "principescos", a segunda personificando uma encarnação viva do canto, que se reflete na sua postura rabugenta de "diva", cujas vontades devem ser sempre satisfeitas pelos mortais que a cercam. Desta forma concebiam-se como "intelectuais e artistas de direto divino" e impunham-se no campo como agentes de legitimação de alta estirpe.

Se estes dois mestres representavam uma tradição artística do passado já estabelecida e reconhecida dentro do campo, pois possuíam um arcabouço "divino" de conhecimento acumulado de gerações de cantores, o terceiro mestre – Jean Périer- era a ponte com a arte do futuro, pois a sua autoridade estava justamente na sua ligação com a moderna música francesa. Através dele Vera poderia transcender a arte do presente em direção a uma arte nova e vibrante (lembremos que a belle époque possuía um otimismo latente na capacidade humana e no porvir). Por esta mitificada trindade, enquanto instância de reprodução, Vera alcançaria uma arte completa. Nessa luta de poderes que se estabelece dentro do campo da arte erudita, esta estratégia a municiaria como uma herdeira da verdadeira arte.

Todo o processo de mitificação pressupõe um distanciamento. E todo artista para que se torne celebridade, terá que sair das raias da humanidade comum e galgar patamares que o diferenciem desta e nas quais se perceba uma certa inacessibilidade cotidiana. A partir disto, entenderemos os novos rumos que a carreira de Vera irá tomar. Ela passará

praticamente[126] três anos fora da capital francesa, dentre 1918 e 1920, morando e realizando concertos nos Estados Unidos e no Brasil. Ao final deste período de afastamento, como que iluminada pela Divina Arte, Janacopulos fará o seu retorno ao círculo musical parisiense, ao qual será reintroduzida como uma celebridade. Estratégias de marketing que corroborará para a sua ascenção no campo musical francês de sua época, no qual a sua rede de sociabilidade ampliará raios de ação, consagrando-a como uma das maiores cantoras do canto de câmara do seu tempo.

Gostaria neste momento de abrir parenteses para falar da relação de Vera Janacopulos com as questões russas. O primeiro indício que pudemos constatar de uma aproximação da cantora com este universo se dá indiretamente através do contato de sua irmã Adriana, enquanto estudante de artes na região de Montparnasse, em Paris. Este bairro era bastante conhecido por ser um famoso ponto de encontro de intelectuais e artistas. Por lá circulavam nomes com o pintor italiano Amedeo Modigliani, o pintor espanhol Pablo Picasso e, no foco de nosso interesse, os escultores integrantes da colônia russa Jacques Lipchitz[127] e Alexandre Wolkowyski (1883-1961), dentre outros. Este último teria chegado no ano de 1910 à Paris com a idade de 27 anos. Apaixonou-se e casou-se com Adriana Janacopulos. Esta "conviveu com vários integrantes da 'colônia' russa: artistas, refugiados, colegas de exército de 'Sacha' Wolkowsky" (BATISTA, 1989:73)

[126] Encontramos um único registro da presença de Vera em Paris, através de um concerto realizado no dia 02 de junho de 1920, na Salle des Agriculteurs (Fonte: Jornal Le Figaro, 01 de junho de 1920), pelo qual acreditamos ter sido uma passagem rápida pela capital francesa, entre a sua estada anterior nos Estados Unidos e posterior no Brasil.

[127] Jacques Lipchitz foi um escultor lituano cubista. Lipchitz nasceu com o nome Chaim Jacob Lipschitz, em uma família de judeus, filho de um empreiteiro em Druskininkai, na Lituânia, na época uma parte do Império Russo. Chegou à Paris para complementar seus estudos artísticos no ano de 1908. (Fonte: Wikipedia)

Com certeza Vera conviveu neste ambiente cercado por compatriotas do seu cunhado russo, onde terão havido encontros sociais em que membros da colônia russa terão estado presente. Desta forma, terão se estabelecido laços afetuosos entre a cantora e aquela nação. Laços estes que terminarão por uní-la em enlaces românticos com o seu futuro marido, Alexei Stahl, sobre o qual nos aprofundaremos posteriormente.

Figura 21 - Imagem do cartaz do recital do dia 14 de maio de 1917, na Salle Gaveau (Fonte: Google Images)

A partir das informações acima é perfeitamente compreensível que a cantora se alie em eventos de apoio à Russia e seus combatentes, assim como estabeleça laços de amizade com músicos daquela nacionalidade, como já citado. Um exemplo é o cartaz[128] (na página anterior) referente à uma matinée em benefício dos artistas russos residentes na França[129], de recital realizado no dia 14 de maio de 1917 (possivelmente, pois não está datado), na *Salle Gaveau*. Como presidente de honra do evento teríamos o escultor Auguste Rodin. Dentre os participantes do evento teríamos Casadesus (não sabemos se o pianista Robert ou o violinista Henri) e o pianista Ricardo Viñes.

Na verdade, após a segunda quinzena de 1907, quando Serguei Diaghilev promoveu cinco concertos de música russa, com obras de Glinka, Rimski Korsakov, Tchaikovsky, Taneïev, Moussorgsky, Scriabine, Borodine, Glazounov, Rachmaninov, Balakirev, Liapounov, Cui e Liadov; seguidos da primeira temporada dos *ballets* russos no

[128] Descrição do cartaz: Matinée em benefício dos artistas russos residentes na França. Cartaz impresso em7 cores e com assinatura à direita de D. Stelletski. À direita: Presidente de honra – Sr. Auguste Rodin. Com a participação das senhores e senhoras Bartet, Gabrielle Gills, Vera Janacopolso, Felia Litvine, Sr. e Sra. Casadesus, Sacha Tuitri, De Mas, André Hekking, Rousselière, Ricardo Vines. Discurso do Sr. Rodin. Salle Gaveau, 14 de maio. Fonte: Site: http://bibliophilierusse.blogspirit.com/archive/2008/01/23/affiche-de-dimitri-stelletski.html

[129] O artista que fez o desenho do cartaz é Dimitri Stelletski (ou Stelletsky), nascido na Russia em 1875. Ele mudou-se para a França em 1914 e trabalhou com Diaghilev.

Teatro *Châtelet*, em1909, um verdadeiro fascínio sobre a Russia incide na capital francesa. (PORCILE, 1999:189 E 186)

Escândalos como os protestos à dança sensual do bailarino Nijinsky no *L´aprés midi d´un faune*[130], em maio de 1912, ou as vaias ao *Sacre de Printemps*, em maio de 1913, não só aguçavam a curiosidade mas acabavam de criar uma fascinação pelo primitivismo da arte russa.

Após a revolução russa ocorrida em Outubro de 1917, onde o regime monarquista (czarista) é derrubado em prol da instauração de poder comunista e a criação União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS, a cidade de São Petersburgo (posteriormente renomeada de Petrogrado) se tornou um campo de batalha durante a maior parte deste ano e nos posteriores cinco anos de guerra civil. A revolução bolchevique foi um marco para os artistas russos em geral, pois enquanto alguns passaram a fazer parte de uma classe privilegiada na nova sociedade, outros perderam a sua liberdade de criação após a tomada do poder pelos Bolcheviques e encontraram por solução a porta de saída do país. Alguns menos alinhados com os ideais revolucionários já estavam fora da Rússia desde o início da I Guerra Mundial. Outros, como Prokofiev, mais concordantes, aí permaneceram por mais tempo.

Foram anos difíceis, com muitas dificuldades econômicas, fome e depressão. Com a deterioração das condições de vida na União Soviética, uma grande parte de russos imigra e passa a viver fora de seu país, principalmente na França, Alemanha e Estados Unidos.

Para os Estados Unidos, dentre os anos de 1871 e 1921, migraram cerca de 30.000 russos, a maior parte deles advindo das altas classes dominantes do regime czarista. Numa tentativa de se colocar profissionalmente nas mesmas categorias profissionais de seu país de origem , "a grande maioria dos imigrante originados do Império Russo desembarcaram em Nova York e lá se estabeleceram ou em outras cidades industriais do norte americano"[131]. (POWELL, 2005:259)

[130]Sobre este ballet nos fala Stranvinsky (PORCILE, 1999:191): "La fameuse représentation de l´acte d´amour dans ce ballet et son exhibition d´organes sexuels étaient entièrement l ´idée de Diaghilev. Même ainsi, l´exécution de Nijinski étai d´un art si merveilleseument concentré que seul un sot en pût d´être choqué".

[131] No original: ."the vast majority of immigrants from the Russian Empire landed in New York City and settled there or inother industrial cities of American North".

Dentre estes imigrantes teremos alguns artistas, que contribuirão para uma renovação artística nos países aonde se alojaram.

2.5. Fazendo música na América

Ao final dos quatro anos da I Guerra Mundial e, ainda, sem perspectiva de término dos combates, a situação econômica européia estava pauperizada pelos gastos militares.[132] O horror de pavorosos e inúteis massacres, com artilharia pesada e emprego de gases, alquebrantavam as almas. O Estados Unidos a início permaneceram neutros mas, após a morte de cidadãos americanos causados pela submersão do transatlântico Lusitânia pelos alemães, entraram na guerra ao lado da Triplice Entente (França-Inglaterra-Russia). Para uma população desgastada pelas agruras dos confrontos, um país além mar, distante dos campos de batalha, representava uma província de paz e benfazeja. Assim, uma grande quantidade de pessoas aporta àquele país.

A chegada de Vera Janacopulos à Nova York, se deu em 20 de junho de 1918, através do navio Monserrat, com 25 anos de idade e ainda com documentos que a referenciam como solteira. (Fonte: The Statue of Liberty –Ellis Island Foundation, Inc.).

Assim como Vera, diversas pessoas, dentre eles muitos russos fugindo da revolução czarista de seu país, buscaram os Estados Unidos para a sua nova morada. O pianista e compositor Sergei Prokofiev estava entre estes, assim como outro grande músico, o compositor, pianista e maestro Rachmaninoff[133]. Ambos chegaram naquele país em 1918, mesmo ano que ela[134]. Sergei primeiramente viveria em São Francisco e, posteriormente, se mudaria para Nova York, onde a cantora e o compositor se conheceriam.

---

[132] Sobre isto nos fala Scheneeberger (2003:290): "Para a França, a guerra tinha um significado de revanche nacional pela derrota humilhante na Guerra Franco-Prussiana de 1871. Todavia, o povo francês pagou muito caro pela vitória sobre a Alemanha. As principais batalhas foram travadas em seu território, acarretando muita destruição. Cerca de 10% do território, devastado, um terço da riqueza nacional destruída. Morreram aproximadamente 1 milhão e 500 mil franceses".

[133] Sergei Vasilievich Rachmaninoff (1873-1943), foi pianista, maestro e compositor russo, de tendência musical romântica. Ele já havia feito apresentações como pianista nos Estados Unidos em 1909, mas somente após a Revolução Russa, passa a viver com a mulher e filhas em Nova York.

[134] Prokofiev chegou em Nova York em 11 de agosto de 1918 e Rachmaninoff em 01 de novembro de 1918. (Fonte: Wikipedia)

Na primeira notícia que temos de Vera em solo americano, ela já se encontra integrada à colônia russa naquele país e em relacionamento amoroso com Alexsei Staal, duas décadas mais velho do que ela (MORRISSON, 2013:38), com quem no futuro se casaria. De ascendência russa, ele teria ele chegado aos EUA também em 1918, diretamente de seu país.

> Ela estava envolvida romanticamente com um russo muitos anos mais velho do que ela, chamado Aleksey Stahl, um advogado que chegou aos Estados Unidos em 1918 da Russia, onde ele serviu como magistrado. Lina [Prokofiev] o descreveu como um ex-prefeito de Moscou, mas ele foi, de fato, um membro do governo provisório de curta duração, que sucedeu a abdicação do czar russo em 1917. Ele teve que fugir quando os bolcheviques chegaram ao poder nove meses mais tarde, caso contrário, ele teria sido caçado e morto[135]. (MORRISSON, 2013:25).

Quando Aleksei conheceu Vera ele era casado com uma outra mulher, da qual se divorciou para ficar com ela. Sergei "admirava a astúcia de Stahl, mas não podia imaginar como ele havia feito para seduzir Janacopulos"[136] e Lina (futura esposa de Prokofiev) o "admirava de longe, reconhecendo o perigo dos charmosos olhos cintilantes e cheios de malícia. A sua barba ruiva reforçava a impressão de astúcia de raposa".[137] Aleksei era um homem relacionado, tendo entre as suas amizades até mesmo o Consul da Russia. No entanto, apesar destas conexões, não conseguiu nenhuma posição no novo país e passou a usar as suas energias para promover Vera Janacopulos. Dentre os seus hábitos, estava o de contar as histórias de sua fuga e sobrevivência bebendo um bom copo de vodka. Seu apelido amoroso para com Vera era "Diva" (MORRINSON, 2015:38, 37 e 25).

Quanto à Vera, Lina a definiu como encantadora e bondosa, falando fluentemente o francês, o " ideal feminino".(MORRINSON, 2015:25) Com o decorrer do tempo ela mesma, assim como Prokofiev, passaram a também chamar Janacopulos pelo seu apelido de "Diva" (CHEMBERDJI, 2010:69).

---

[135] No original: "She was romantically involved with a Russian many years older than her, named Aleksey Stahl, a lawyer who arrived in the United States in 1918 from Russia, where he had served as a magistrate. Lina described him as a former mayor of Moscow, but e was, in fact, a member of the short-lived provisional government that succeeded the abdication of the Russian tsar in 1917. He had to flee when the Bolsheviks came to power nine months later, otherwise he would have been hunted down and shot."

[136] No original: "Admired Stahl´s cunning, but he could no imagine how he managed to seduce Janacopulos".

[137] No original: "Lina [Prokofiev] admired him from a distance, recognizing danger in his charming and mischief in his twinkling eyes. His ginger beard enhanced the impression of foxlike cunning."

Embora não casados[138], Alexis e Vera passaram a viver juntos numa grande casa alugada em Staten Island (MORRINSON, 2015:37).Prokofiev gostava e frequentava bastante a nova residência do casal, sobre a qual registrou em seu diário: "o ar é puro e o outono muito agradável (ainda que não tão belo como nas cercanias de Petrogrado)"[139](CHEMBERDJÍ, 2010:4). Rachmaninoff também esteve em visitação na residência de Vera, onde ouviu-a cantar suas peças, elogiando a interpretação da cantora e "dando-lhe ao mesmo tempo algumas indicações preciosas" (FRANÇA, s/data:53).

Lina Llubera era filha de cantores de ópera reconhecidos, o espanhol Juan Codina e a russa Olga Nemysskaya. Apesar de nascida em Madrid, viajava com os pais e falava diversos idiomas. Viveu parte de sua vida na Suiça e, coincidindo com o período em que Prokofiev lá vivia, em Nova York. Foi através de Alexis Staal, que a jovem Lina conseguiu o seu primeiro emprego, como assistente da Grande Mãe da Revolução, Ekaterina Breshkovskaia[140], que havia também imigrado para os Estados Unidos. E foi através de convite feito pelo casal (Vera e Alexis) para assistirem à um concerto de piano de Prokofiev, que os futuros namorados Lina e Sergei foram apresentados oficialmente e iniciaram o seu relacionamento.

O concerto em questão trata-se da sua apresentação do dia 17 de fevereiro de 1919, no *Aeolian Hall*. No Programa foram apresentadas composições suas e de outros compositores também russos (ROBINSON, s/data:13). Sobre este concerto o jovem pianista nos fala:

> Quando cheguei no *Aeollian Hall*, vi que estava cheio. Isto era gratificante. A seguir comecei a tocar – escreve Prokofiev sobre seu concerto – e me receberam com uma ovação mas o piano tinha o mecanismo duro! (…) O Rachmaninoff interpretei realmente bem, mas o Scriabin, do ponto de vista da exatidão, um pouco menos fielmente, ainda que tenha tocado o seu estudo nº 12 de maneira muito expressiva [...] Me fizeram voltar ao placo dez vezes durante o intervalo e oito vezes ao final, obrigando-me a tocar três vezes de novo. Logo me fizeram passar à ante-sala, onde estavam muitíssimas pessoas do mundo musical, que me felicitaram

[138] Acredito que o fato da nãoformalidade da relação de Vera e Alexis passassem desapercebidos de alguma forma, pois a mãe de Lina se preocupava com o fato da filha sair sozinha diversas vezes ou mesmo ir ao teatro com Prokofiev, mas não com a visita constante ao casal amancebado: "La madre de Lina estaba preocupada por sus idas y venidas. Temía por su repútation, puesto que los costumbres eram muy estrictas (CHEMBERDJÍ, 2010:08) e "Piensa que todavia no estáis comprometidos y tú quieres ir cn él a un concierto. Todos os verán juntos y t reputación quedará manchada" (CHEMBERDJÍ, 2010:11)

[139] No original: "Después del concierto los Stahl me llevaron a Staten Island, lugar donde viben y donde el aire ES puro y el otoño muy pintoresco (aunque no tan bello como em las afueras de Petrogrado)".

[140] *Yekaterina Konstantinovna Breshko-Breshkovskaya*, (1844-1934), é melhor conhecida como Babushka, a grande mãe da revolução russa.

> com grande admiração. Umas cinqüenta pessoas quase me arrancaram a mão com os apertos de mão. O êxito superou de todo o esperado [...].[141](Trecho de diário de Prokofiev in CHEMBERDJÍ, 2010:3)

Pela quantidade de vezes que o jovem pianista (tinha apenas 27 anos) foi chamado ao palco é possível sentir o calor com que foi recebido em terras americanas. Imaginemos, ainda, o efeito que terá isto tido sobre a jovem Lina (com apenas 21 anos), que já o tinha visto anteriormente em concerto no Carnegie Hall (10 de dezembro de 1918) e tinha ficado bastante impressionada.

> Depois do concerto os Stahl quiseram ir felicitá-lo. Eu disse para eles: "Vão vocês, eu os esperarei aqui". Estava totalmente decidida. Fiquei esperando a eles por bastante tempo, mas não voltavam. Pensei que os havia perdido de vista e decidi ir buscá-los. Nesse momento a porta do pequeno salão se abriu e alguém saiu de dentro. Me espantei. Serguei deu alguns passos em minha direção, levantou a vista e me sorriu. Também sorri. Ele disse algo amável, como "Olhem, ela está aqui", e fomos apresentados. Então todos conversamos por algum tempo, ao fim do qual eu já não estava tão arisca. Alí foi que conversamos pela primeira vez.[142](CHEMBERDJÍ, 2010:3)

Vera e Alexis perceberam a ligação que se estabelecera entre o casal e convidaram a ambos para um fim de semana em sua casa. A mãe de Lina a princípio não era a favor, mas como o casal a assegurou que teriam muitos outros convidados, acabou cedendo. Assim se deu o primeiro de muitos outros encontros que aconteceriam entre o casal na residência dos Stahl.

---

[141] No original: "Cuando llegué al Aeollian Hall vi que estaba lleno. Eso era gratificante. Enseguida salí a tocar – escribe Prokófiev acerca del concierto – y me recibieran com uma ovácion, pero ¡tenia el mecanismo duro el maldito piano!" .... "A Rajmáninov lo interpreté realmente bién, pero a Scriabin, desde el punto de vista de la exactitud, um poço menos fielmente, aunque sú Étude n 12 lo toque de manera muy expressiva [...] Me hicieron salir al escenario diez veces durante el intermédio e ocho veces al final, obligándo-me a tocar três veces de nuevo. Luego me hicieron passar a la ante-sala, donde había muchísima gente del mundo musical, que me felicito com gran admiración. Unas cincuenta personas casi me arrancan a mano com las enhorabuenas. El êxito superó todo lo esperado [...]".

[142] No original: Después del concierto los Stahl quisieron ir a saludarle. Yo los dije: "Vayan ustedes, que yo les esperaré aquí". Estaba totalmente decidida. Estuve esperándolos largo rato pero no volvían. Pensé que los había perdido de vista y decidi ir a buscarlos. En esse momento la puerta del saloncito se abrió y alguién salió de allí. Me asomé. Serguéi dio unos pasos hacia delante, levanto la vista y me sonrió. También sonreí. Él dijo algo amable, como "Míren-la, aqui está", y nos presentaron. Luego todos charlamos un rato, al fin y al cabo yo no era tan arisca. Allí fue donde conversamos por primera vez.

Vera Janacopulos cantou em diversas cidades americanas nesta época. No entanto, a sua primeira apresentação é feita no âmbito da comunidade russa, num concerto caritativo em prol da liberdade da Rússia, no *Carnegie Hall* (19 de outubro de 1918), com diversos artistas e do qual Prokofiev também participou (site do Carnegie Hall). Já o seu verdadeiro primeiro concerto solo se deu em 14 de dezembro de 1918, no *Aeollian Hall*, Nova York, para o qual Prokofiev cederia três peças para primeira audição americana: *The Sun filled the room*, *Sunshine has departed* e *The king with de Gray eyes*.[143]. Para o seu segundo concerto, no Hippodromo de Nova York, com a *Russian Simphony Orchestra* sob a regência de Modest Altschuler, ele teria também orquestrado a peça *A rosa e o rouxinol*, do compositor russo, adorado por ele, Rimsky-Korsakov (MORRISSON,2015:37 e 38). Neste último concerto, Eurico França informa que todos os 9.000 lugares estavam ocupados (FRANÇA, s/data:30). Sobre a arte de Vera Janacopulos, Prokofiev nos diz que "admirava a sua exuberância no palco, mesmo se, como os críticos nunca deixaram de notar, ela apenas mascarasse os problemas de sua técnica"[144](MORRISSON,2015:39)

Figura 22 – Imagem de divulgação do concdrto do Aeollian Hall – Jornal The Sun, 08 de dezembro de 1918

Embora a maior parte das críticas de seus concertos americanos fossem elogiosas à suas perfomances, algumas apontavam problemas na sua técnica vocal, como: "peças muito elaboradas, para as quais o seu equipamento é ainda delgado"[145](Jornal *New York Times*, 11 de dezembro de 1919) e "ela possui uma voz de boa qualidadade, mas que ela entende pouco sobre o uso adequado", "gradações de tom, de cor, nuance, fraseado, perfeição de linhas, ela dolorosamente não tem", das "delicadas distinções necessárias (...)

[143] Neste concerto foram apresesentados as peças: Day dreams (Fauré); Schubert; Schumann; Brahms; Debussy; The Sun filled the room, Sunshine has departed, The king with de Gray eyes (Prokofieff), com o acompanhamento pianístico de Margherite Challet. (Jornal New York Times, 15 de dezembro de 1918) As três peças de Prokofiev já teriam tido a sua estréia em Concerto de Música Moderna, em 18 de fevereiro de 1917, em Moscou, com Z. Artemyeva como solista (NESTYEV, 1960:129)

[144] No original: "admired her exuberance on stage, even if, as critics never tired of noting, it merely masked the problems in her technique".

[145] No original: "several elaborate pieces, for which her vocal equipment is et slender".

ela mostrou somente rudimentar entendimento" [146] (Jornal *New York Tribune*, 15 de dezembro de 1918). Qualidades técnicas, que indiferentemente das qualidades interpretativas inerentes à sua personalidade, o estudo poderia sanar. Futuramente Vera procurará dar solução a estas questões vocais.

Uma comunidade de imigrantes que viva num país estrangeiro, utiliza como forma integração e mesmo subsistência, a ajuda mútua. Prokofiev necessitaria de alguém para traduzir o libreto originariamente russo para o francês da sua futura ópera 'O amor das três laranjas' e como Vera falava muito bem o francês (inclusive ele, quando se conheceram, achou que ela era francesa), achou por bem que ela fizesse a tradução. Como forma de agradecimento pela cessão das músicas e pelo orquestração feita, ela aceitou a incumbência, juntamente com o marido(MORRISSON,2015: 38).

A música russa esteve presente em quase todos os concertos realizados por Vera Janacopulos em solo americano, através da inclusão de peça dos compositores Prokofiev, Stravinsky, Moussorgsky, Rachmaninoff e Rimsky-Korsakoff(Ver Anexo II - Tabela de concertos). Esta é uma prática que Vera levará por toda a sua carreira em seus concertos.Credito isto à sua inserção ativa na comunidade russa. Outro exemplo deste engajamento pode ser visto no concerto beneficente em prol do Fundo de Assistência *Catherine Breshkovskaya* e da escola infantil[147], por exemplo.

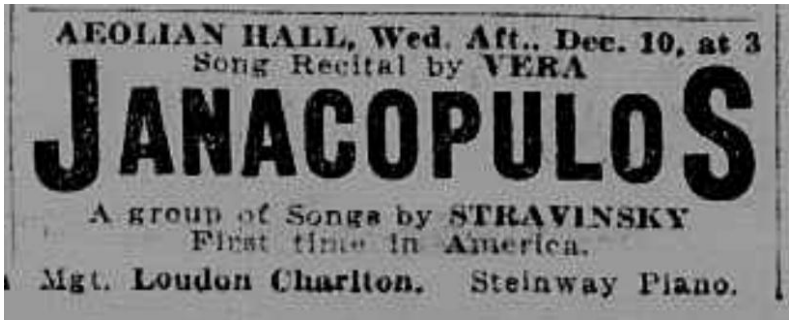

AEOLIAN HALL, Wed. Aft., Dec. 10, at 3
Song Recital by VERA
JANACOPULOS
A group of Songs by STRAVINSKY
First time in America.
Mgt. Loudon Charlton. Steinway Piano.

Figura 23 - Imagem de divulgação do concerto de 10 de dezembro 1919 - Fonte Jornal New York Tribune, 08 de dezembro de 1919, pg. 8

Em 10 de dezembro de 1919, Vera

[146] No original: "Miss Janacopulos has all the basic elements necessary for the great popular artist, but at present she is distinctly not an artist at all. She possesses a voice of luscious quality of which she understands little of its proper use. Gradations of tone color, nuance, variety of phrase,perfection of line she was painfully without. Of the necessities of Brahms, Schumann and Schubert, which group she gave in French; of the delicate distinctions needed in the Wekerlin numbers and in the delightful "Complainte de St. Nicholas" she showed only rudimentary understanding. Yet, despite it all, she was able to interest and to hold her audience, by the vibrant beauty of her voice, and the rich charm of her personality. In these two latter qualities, qualities which no amount of study can attain, she is one singer in a thousand. She owes it to herself to reach those qualities which study can attain."

[147] Este concerto deu-se em 24 de maio de 1919 no Hotel Ritz-Carlton, com acompanhamento ao piano de E. Robert Schmitz. (Jornal de Sun, 06 de abril de 1919)

Janacopulos apresenta recital no *Aeollian Hall*, de Nova York, juntamente com a *Orquestra Symphony Society*, com a regência de George Barrère. Neste recital, dentre as peças apresentadas, está programada em primeira audição na América do ciclo *Pribaoutki*, de Stravinsky, e também duas outras peças do compositor francês Jean Huré. [148]Percebam na visualização da divulgação do concerto a importância dada às peças de Stravinsky.

Segue a crítica deste recital veiculada pelo Jornal *New York Tribune*, no dia seguinte ao concerto. Nela podemos perceber que a audiência, dividida entre ouvidos modernistas e conservadores, reagiu com "arrebatador aplauso" ou com a perplexidade de "nervos asperamente" tocados que preferiram a "excelente perfomance" de peças mais românticas.

> Senhorita Vera Janacopulos dá recital de canções
> Quatro peças de Strawinsky, cantadas pelas pela primeira vez na América, para larga audiência.
> Aqueles em buscam por sensações musicais foram providos com muitas ontem à tarde, quando a Senhorita Vera Janacopulos, no final do seu recital, cantou quatro canções de Strawinsky pela primeira vez na América. Desde o arrebatador aplauso que se seguiu vindo de certas partes da sala e desde as solicitações e súplicas para a repetição do conjunto, ficou evidente que a irmandade dos futuristas musicais estava bem representada. Deles, sem dúvida, eram as sensações de alegria mais pura. Mas, para outros, os estranhos sons emitidos pelo violino, violoncelo e contrabaixo, flauta, oboé e fagote, interpretados pelos Senhores Tinlot, Poilain, Schmitt, Tivin, Possel, Mathieu e Grizez, os quais acompanharam a cantora sobre a direção de George Berreré, sons que ecoaram, com a ajuda e cumplicidade da Senhorita Janacopulos, caíram sobre os nervos asperamente.
> *Kornilo*, a antecipação alegre de uma alegria etílica; *Natashk*', um apóstrofo para uma donzela 'doce como um bolo de mel', a *The Colonel*, um pouco de nonsense, em que cada palavra do texto russo começa com a letra 'p' e a *The old man and de beggars*, todas as quatro tão curtas quanto grotescas, não são mais do que piadas sob a forma de música. Elas não têm nada do charme que se encontra na música do 'Pássaro de Fogo'. Tampouco são estas canções tão interessantes como a música do mesmo compositor apresentadas algumas temporadas atrás pelo Quarteto Flonzaley.
> Embora a Senhorita Janacopulos as tenha cantado com a mesma distinção demonstrada durante todo o recital, os números de Stravinsky chegaram como um anticlímax para a excelente performance dos números anteriores do programa, aí incluídas canções de Chopin, Grieg, Debussy, Fauré e Rimisky-Korsakov. Raramente ouvimos uma mais perfeita interpretação do *L´invitation au voyage*. Na verdade, estamos inclinados em pensar na Senhorita Janacopulos como uma das melhores dentre as jovens cantoras nos palcos de concertos da atualidade. Ela tem

[148] Foram as peças: Ah! Si j´étais petite allouette grise e A Paris y-a-t´une petite lingére, que fazem parte do ciclo 7 Chansons de Bretagne (1910).

> uma bela voz, inteligência, emoção, sutileza."[149](Jornal *New York Tribune*, 11 de dezembro de 1919)

O Jornal *New York Times* relata que a canção de "grotescos distanciamentos musicais" devido ao uso inusitado que o compositor faz dos instrumentos, causou não uma receptividade "barulhenta" da platéia, mas que também um inusitado riso do por parte dos músicos:

> VERA JANACOPULOS CANTA
> Canções de Stravinsky com grotescos distanciamentos musicais agrada.
> Vera Janacopulos, a grego-brasileira soprano sobre a qual o mais interpretativo dom musical freqüentemente associados à sua compatriota Novaes, deu a última palavra no tom da exótica poesia de Igor Stravinsky ontem no Aeolian Hall – quatro canções somente em nome, declamadas em Russo por um velho homem e um mendigo, uma jovem menina, um coronel, com grotescos distanciamentos dos oito comentantes tocadores de instrumentos de corda e sopro, como sem palavras para comentar seu assombramento. George Barrière liderou os músicos da *Symphony Society*, e este músicos, eles mesmos riram alto com a barulhenta audiência das alegres brincadeiras de Stravinsky, embora houvesse russos ali, incluindo Prokofieff. Michel Fokine, e outros, que aplaudiram com evidente gosto."[150](Jornal *New York Times*, 11 de dezembro de 1919

[149]Miss Vera Janacopulos Gives Song Recital
Four Pieces by Stravinsky, Sung for First Time in America, Please Large Audience
Those in search of musical sensations were provided with several yesterday afternoon, when Miss Vera Janacopulos, at the end of her recital, sang four songs by Stravinsky for the first time in America. From the rapturous applause which followed from certain parts of the hall, and from the delands and entreaties for a repetition of the set, it was evident that the brotherhood of musical futurists was weil represented. Theirs, no doubt, were sensations of purest joy. But to others the strange sounds that issued from the violin, 'cello, contra bass, flute, oboe and bassoon, played respectively by Messrs. Tinlot, Poilain, Schmitt, Tivin, Possel, Mathieu and Grisez, who accompanied the singer under the direction of George Barreré, sounds that were echoed, aided and abetted by Miss Janacopulos, fell upon rasped nerves.
"Kornilo," the joyous anticipation of a drunken revel; "Natashka," an apostrophe to a maiden "sweet as a cake of honey"; "The Colonel," a bit of nonsense, in which every word of the Russian text begins with the letter "P," and "The Old Man and the Beggars," all four as short as they are grotesque, are scarcely more than musical jokes. They have nothing of the charm that lies in the music of "The Fire Bird." Nor are these songs as interesting as the music of the same composer played several seasons ago by the Flonzaley Quartet.
Although Miss Janacopulos sang them with the same distinction she displayed throughout the whole recital, the Stravinsky numbers came as an anticlimax to the superb performance of earlier numbers on the program, These included songs by Chopin, Grieg. Debussy, Faure and Rimsky-Korsakov. Seldom have we heard a more perfect rendering of Duparc's "L'Invitation au Voyage." In fact, we are inclined to think Miss Janacopulos the finest of the younger singers now on the concert stage. She has a beautiful voice, intelligence, emotions, subtlety.

[150]"VERA JANACOPULOS SINGS.
Songs of Stravinsky with Grotesque "Asides" from Musicians Amuse.
Vera Janacopulos, a Greek-Brazilian soprano whose interpretative rather than musical gifts often recall her compatriot Novaes, gave he last Word in exotic tone poetry by Igor Stravinsky yesterday at Aeolian Hall – four songs in name only, declaiming in Russian of na old man and beggars, a Young girl, a Colonel, with grotesque "asides" from eight commenting players of string and wind instruments, as if without words to Express their

Na audiência deste concerto tivemos a presença de Prokofieff (registrada na crítica transcrita anterior). Sobre esta apresentação, o compositor escreveu carta a Stravinsky[151] (datada de 10 de dezembro), precioso relato das suas impressões sobre os *Pribaoutki* e sobre o concerto. A julgar pelo conteúdo da mensagem, as peças tiveram grande recepção pelo público, mas de forma alegre e não indigna (referência à famosa recepção de seu ballet *Sacre de Printemps* em 1913).

> Caro Stravinsky,
> Eu escrevo o que se segue com prazer. Ontem seu *Pribaoutki* foi apresentado pela primeira vez na América. Vera Janacopulos cantou, uma muito talentosa cantora*. Sua abordagem delas foi muito agradável e ela as cantou lindamente, exceto talvez pela Uncle Armand[152], a qual era muito grave para a sua voz. O sucesso foi grande, mas alegremente, não indignadamente. Eu sentei perto de Fokine[153] e ele berrou 'bravos' tão alto quanto pode. Os músicos tocaram bem e executaram as suas tarefas com interesse. Somente a viola e o contrabaixo devem ter ficado raivosos. O flautista, o qual já havia tocado as Japanese Lyrics,estava tão seguro de si, nenhuma dificuldade pôde atemorizá-lo. Eu fui ao ensaio e tentei explicar o que não estava claro para eles. Pessoalmente eu gostei mais: 1. *Uncle Armand*. O oboé e a clarineta são como o gorgolejo de um esvaziamento de garrafa. Você expressou a embriaguez através da clarineta com a habilidade de um verdadeiro bêbado; 2. A totaliade de *Natashka*, mas especialmente os últimos compassos com resmungo delicioso do vento; 3. The colonel, inteiramente, mas especialmente o oboé e o clímax nas palavras *paea propala*, etc. 4. Muitas coisas na última canção, mas a coda acima de tudo: os Sol - Lá natural do clarinete e o Lá bemol da tuba foram o melhor e mais insolente.
> Eu mando a você minha cordial saudação e melhores desejos. Eu ficaria muito feliz em receber notícias suas.
> Seu
> S. Prokofiev
> *Eu conheço ela bem[154] (WEISS, 1967:304)

---

amazement. George Barrère led the assisting players from the Symphony Society, and these musicians themselves laughed aloud with the roaring audiance at Stravinsky´s merry jests, though there were Russians present, including Prokofieff, Michel Fokine, and others, who applauded with evident relish"

[151] Stravinsky nos informa que já conhecia Prokofiev da Rússia, mas que foi somente durante o período (inverno 1914-1915) no qual Serguei estava visitando Diághilev em Roma com vistas a discutir a música para um ballet para ser montado, que pode estabelecer com ele contato mais estreito. (STRAVINSKY, s/data:68)O ballet citado trata-se de *Chout*, estreiado em 1921, logo após a volta de Prokofiev à Paris.

[152] Na crítica anterior denominada como 'Kornilo'

[153] Mikhail Mikhaylovich Fokine (1880-1942), coreógrafo e bailarino russo, dançou nas estréias dos ballets L´Oiseau de feu (1910) e Petrushka (1911), ambos de Stravinsky.

[154] Dear Stravinsky,
I tell you the following with pleasure. Yesterday your Pribaoutki were performed for the first time in America. Vera Janacopulos sang, a very talented singer. Her approach to them was most loving and she sang them beautifully except perhaps for Uncle Armand which is too low for her voice*. The success was very great and all four songs were repeated. Lots of people in the audience laughed, but gaily, not indignantly. I sat next to Fokine and we bawled 'bravos' as loud as we could. The instrumentalists played well, and performed their tasks with interest. Only the viola and the bass may have been angry about it. The flautist, who has already played the Japanese Lyrics, was so sure of himself, no difficulties could frighten him. I went to the rehearsals and tried to explain what was not clear to them. Personally I like most: 1. Uncle Armand. The oboe and clarinet are like the gurgle of a bottle emptying. You express drunkenness through your clarinet with the skill

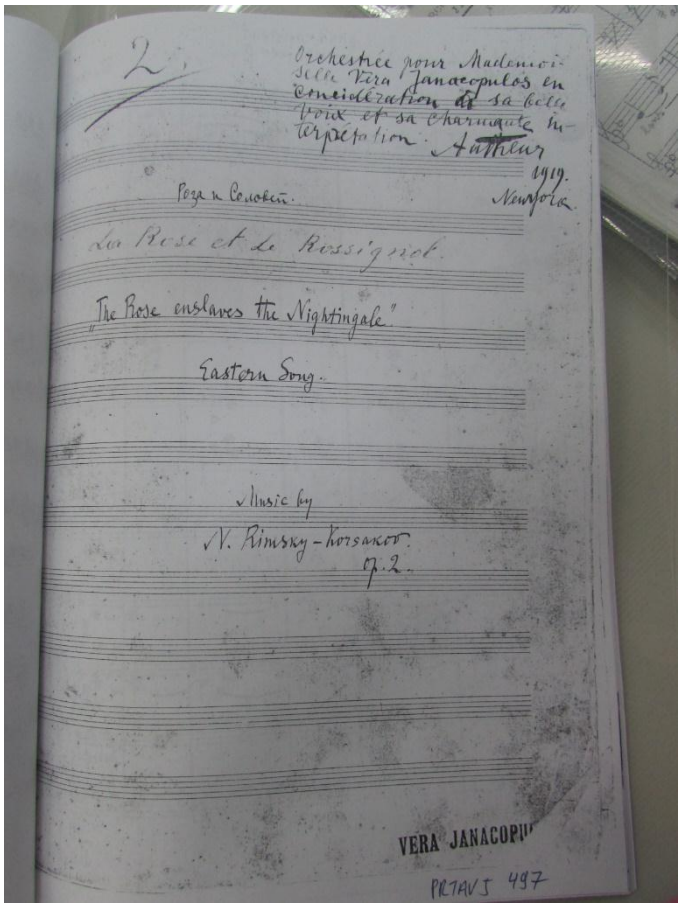


Figura 24 - Partitura autógrafa da orquestração realizada por Prokofiev para o ciclo Eastern Song de Rimsky-Korsakov, com a dedicatória: "Orchestré pour Mademoiselle Vera Janacopulos en considération a sa belle voix et as charmante interprétation. Autheur, 1919, New York.

Um recital de interesse realizado por Vera Janacopulos durante sua estada em Nova York, foi o do *Aeolian Hall*, em 22 de março de 1919, onde primeiras audições de peças de Charles Griffes foram apresentadas, com o acompanhamento do compositor ao piano. Foram as peças exibidas: *Masefield songs - An Old Song Re-sunge Sorrow of Mydath – e Three Poems of Fiona Macleod - The lament of Ian the proud, Thy dark eyes to mine* e *The rose of the night*.Este compositor americano tem forte relação com a Rússia uma vez que ele teria passado alguns anos de sua vida em Berlim, completando seus estudos de piano no Conservatório Stern, uma instituição de ensino privado mas com diversos professores e alunos notórios. Após sua volta aos Estados Unidos, teria ele se tornado professor de uma escola para meninos na cidade. Neste mesmo recital, Vera apresentou também primeiras audições de peças de Maurice Dambois e de Prokofiev. Ambos os compositores também a acompanharam ao piano (Jornal *The Sun*, 16 e 23 de março de 1919).

---

of a real drunkard; 2. The whole Natashka, but specially the last five bars with the delightful grumbling of the winds; 3. The Colonel, entirely, but especially the oboe twitters and the climax on the words 'paea propala', etc./ 4. Many things in the last song, but the coda above all: the clarinet´s G-A natural and the English horn´s A flat are most excellent and most insolent.
I send you my cordial greetings and best wishes. I shall be very happy to hear from you,
Yours,
S. PROKOFIEV
*I know her well

Salientamos, ainda a participação de Vera em recital no *Sanders Teatre* (13 de novembro de 1919), acompanhada pela *Boston* Symphony *Orchestra*[155],sob a regência de Pierre Monteaux. Nascido na capital francesa, este se formou violinista pelo *Conservatoire de Paris*. Foi ele regente dos ballets russos de Sergei Diaghilev, onde conduziu as estreias de *Petrouchk*a (1911) e do *Sacre du Printemps* (1913), dentre outras. Após deixar o exército em 1916, viajou para os Estados Unidos. A sua convivência com russos enquanto vivia em Paris tornaria espontânea a sua aproximação da colônia moscovita, o que tornaria natural o convite para que Janacopulos cantasse um repertório daquele país: o ciclo Cantos e danças da Morte (Moussorgsky) e *Eastern Romance* (Rimsky-Korsakov). Para terminar o concerto foi apresentada uma canção francesa, *L´invitation au Voyage*, de Henry Duparc, como que a lembrar o tempo em que viveram na capital francesa.

Não poderíamos deixar de citar o fato inusitado nesta sua estada americana o fato de Vera ter sido convidada por sua beleza e "potencialidades fotogênicas" para atuar como atriz no cinema mudo. Tal convite não foi aceito (FRANÇA, s/data:30), mas a sua plasticidade não passou despercebida por onde passasse. Vejam abaixo trecho de matéria de jornais da Nova Zelândia:

> Deve existir uma fortuna na face e na voz de uma das últimas chegadas ao palco de concertos, a greco-brasileira Vera Janacopulos. Ela tem na face rara e refinada beleza, que é intensificada pela expressividade mais atraente. Ela é a cantora mais bonita dos palcos de concerto"[156]. (Jornais *The Evening Post*, 17 de janeiro de 1920, e *Observer*, de 07 de fevereiro de 1920)

Com o término da guerra, em 28 de junho de 1919, Vera Janacopulos não permanece em solo americano por muito mais tempo. Retornará à Paris, após breve passagem pelo Brasil.

2.6. Preparação para a tournée brasileira

O preâmbulo para a inserção de Vera Janacopulos no meio musical brasileiro é a sua passagem rápida em nosso país, no ano de 1920, antes de seu retorno à Paris. Nesta estada

[155] A *Boston Symphony Orchestra* (BSO), foi criada em 1881 e é considerada como uma das cinco maiores orquestras americanas.

[156] No original: "There should be a fortune in the face and voice of one of the latest comers on the concert stage, the Greek-Brazilian, Vera Janacopulos. She has a face the rare, refined beauty of which is intensified by the most appealing expressiveness. She is the most beautiful girl on the concert stage".

serão agendados os concertos da sua primeira tournée em solo nacional a ser realizada no segundo semestre deste mesmo ano.

Como primeira estratégia de introdução, temos a veiculação de matéria em jornal de grande circulação no cenário carioca. Nesta relevante nota sobre a cantora, se ressaltam os seus dotes vocais e interpretativos, e o seu status de "verdadeira sensação" no cenário americano –"centro de reunião artística mais importante (...) de todo o mundo" -, incluindo citações de trechos de críticas sobre a artista em jornais daqueles país (*Jornal do Brasil*, 19 de janeiro de 1920, pg. 4). Vejamos um trecho:

> Vera Janacopulos, que se acha entre nós, agora, por alguns dias apenas, é hoje uma cantora brilhante, ouvida com o maior sucesso em todos os grandes centros artísticos do mundo. Infelizmente, porém, não foi ainda dado ao povo de sua terra o prazer de te-la ouvido. Presa por um contrato na America do Norte, não poderá ela se demorar entre nós neste momento. No próximo inverno, porém, é possível que se faça ouvir numa série de concertos aqui no Rio, concertos para os quaes nos é grato augurar-lhe o maior e o mais carinhoso sucesso. (*Jornal do Brasil*, 19 de janeiro de 1920, pg. 4)

A seguir, Janacopulos realiza três concertos de apresentação de seu trabalho à imprensa e às elites da sociedade carioca e paulista:

O primeiro destes concertos, no Rio de Janeiro, foi realizado no salão de inverno do Mara Hotel, em 04 de fevereiro de 1920, com platéia composta por "artistas amadores, críticos, apreciadores de arte e formosas damas da alta sociedade", cuja finalidade era "julgar o seu mérito consagrado em outras terras, pelo applauso de estranhos". É interessante notar o relato de um certo nervosismo e apreensão por parte da cantora, talvez agravado por ser público de seu país natal ou pela expectativa do publico em ver "quão justo foi o renome alcançado no estrangeiro pela distinta artista" (Jornal *A Noite*, 09 de março de 1920, pg. 5).

> Uma certa timidez, ou, antes, um vago receio de não ser feliz nessa audição, ou de ser acolhida sem gentileza pelos nossos críticos, inquietava essa artista, tantas vezes triumphante. Subindo, porém, ao estrado de onde deveria cantar, o enthusiasmo artístico empolgou a sua personalidade e a artista, dominando os seus receios, dominou, também o seu público. (Jornal *A Noite*, 09 de março de 1920, pg. 5)

O segundo, realizou-se em 02 de março de 1920, na cidade de São Paulo, no Teatro Municipal. Este foi um recital de caridade em benefício da "Maternidade". A veiculação de divulgação cita a cantora como vinda de uma tournée "triumphal" nos Estados Unidos, tendo sido "recebida com os melhores elogios da crítica americana". Informa, ainda, que o Prof. Carlos de Carvalho – com quem ela fez o seu primeiro concerto – a designava "como uma grande artista" e recomendava para "a sociedede paulista não deixar de comparacer ao recital da jovem cantora". (Jornal *O Estado de São Paulo*, 01 de março de 1920, pg 3).

O terceiro, em 10 de março de 1920, na sua cidade natal, no Centro Catholico de Petropolis, teve como audiência um teatro "completamente cheio das pessoas mais distinctas do nosso meio social". Vera cantou, ao final do concerto, diversos números não constantes do programa e foi "delirantemente applaudida em todo o concerto" e "alvo dos mais frenéticos applausos" (Jornais *A União*, 14 de março de 1920, pg 2, e *A Gazeta de Notícias*, 11 de março de 1920, pg. 2)

É interessante percebermos as estratégias de inserção da cantora na sociedade carioca. Primeiramente, com uma nota ressaltando de forma superlativa uma importância apenas relativa no cenário musical americano; depois, com dois concertos voltados para a imprensa e a elite local. Apesar de ter morado em nosso país apenas até os 04 anos, na nota jornalística são ressalvados traços que a relacionam com a nossa brasilidade, como a sua "exquisita e nervosa sensibilidade latino-tropical quando canta" (Jornal A Noite, 09 de março de 1920, pg. 5), como se estes pudessem ter subsistido na personalidade da cantora que migrou na sua primeira infância (com apenas 04 anos) para um país estrangeiro e tivessem sido valor de preponderância para a sua inserção no meio musical americano.[157] Desta forma, se pretende relacionar a brasilidade da cantora como fator relevante para o seu sucesso internacional, orgulhando o grupo social a que pertence e a nação brasileira como um todo. Discurso este bastante comum nas discussões nacionalistas desta década de 1920 no Brasil. Para finalizar, é deixada a expectativa no ar de uma próxima vinda sua ao Brasil, isto após ela voltar para cumprir um contrato na América do Norte que, em realidade, não

[157]Como exemplo, temos o fato de Prokofiev ter dito que seu francês era muito superior ao seu português, motivo pelo qual ele achou que ela era francesa quando se conheceram (MORRINSON, 2013:38)

existe, como poderemos verificar pelo fato de que do Brasil ela partirá diretamente para Paris, como veremos a seguir. Foi uma estratégia de marketing bastante bem elaborada, que acreditamos poder ser creditada ao seu marido Alexis Stahl, que estaria cuidando da carreira da cantora.

Quanto à sociedade paulista, um professor da mais importante instituição de ensino musical nacional, o Instituto Nacional de Música, recomenda o concerto da então "jovem cantora", o que denota um grande balizamento de importância à artista e fator de relevância na sua inserção ao meio musical paulista. Aqui podemos ver claramente, mais uma vez, a questão de um artista integrante do campo musical servindo como instância de consagração; como referenciador de um novo talento com vista a sua integração no meio musical, numa forma de apadrinhamento artístico.

2.7. De volta à Paris

De volta ao país de sua infância e juventude, Vera Janacopulos teve a oportunidade de reecontrar não só os entes queridos, mas também personagens importantes do meio musical de sua época que, depois de abatidos pelo clima armamentista, retornavam ao meio musical parisiense.

Sua irma Adriana, que havia ficado refugiada na cidade de Genebra (Suiça) durante toda a guerra, ao fim dos embates reencontra o marido naquele país, e com o filho Pierre voltam todos à capital francesa (BATISTA, 1989:73). Seria um momento de emocionado reencontro, onde Vera também teve a oportunidade de apresentar o seu companheiro Alexis Stahl à família.

Prokofiev também se mudaria para Paris neste mesmo ano. Lá o compositor reencontrou Diaghilev[158], que intencionava encenar o seu balé *El bufón*[159], com cenários do

[158] Prokofiev já havia sido comissionado anteriormente por Diaghilev para escrever o ballet Alla et Lolli, mas o empresário rejeitou a música quando a recebeu no ano de 1915.

[159] Este é o outro nome pelo qual é conhecido o ballet Chout do autor, do qual falaremos a seguir. Este ballet teve a sua estréia no Théâte Municipal de la Gaîté, em 17 de maio de 1921.

pintor Larionóv[160]. Lina Llubera se junta ao grupo em Paris, no fim de julho de 1920. Sobre o reencontro deste círculo de amizade moscovita na cidade luz, Lina nos fala "se seguiram interessantes encontros [de Prokofiev] com Stravinsky e os Stahl [Vera e Alexis]" (CHEMBERDJÍ, 2010:18). Provavelmente terá sido nesta época (a cantora informa que foi em casa de amigos, em Paris) que ela também conhecerá um outro compositor russo, Gretchaninoff, que louvou as interpretações de Vera à sua música "e quando Janacoulos lhe disse que a cantava com o coração, respondeu: 'Você canta não com um, mas com dois corações"(FRANÇA, s/data:53).

Um mês antes da realização do único recital de Vera Janacopulos daria na capital francesa antes da próxima tournée brasileira que se realizaria ainda neste ano, encontramos em jornais a seguinte nota: "Depois de seus estudos em Paris, a Senhorita Janacopulos, a célebre cantora brasileira, volta a nós de uma brilhante tournée na América do Norte e no Brasil".[161] (Jornais Le Gaulois e Le Figaro, em 24.05.1920)

No recital do dia 02 de junho de 1920, na Salle des Agriculteurs, a cantora apresentará três peças de Moussorgsky[162], dentre outras. De compositores mais modernos teremos a presença do francês Debussy e dos espanhóis Granados, Albeniz e Falla (Jornal Le Galois, 01 de junho de 1920). A divulgação deste recital conta com pérolas como: "Vera Janacopulos, que volta a nós das Américas saudada como uma das melhores cantoras de concerto de nossa época"[163] (Jornal *Le Figaro*, 30 de maio de 1920) e "Senhora Vera Janacopulos, de volta de uma viagem triunfante das Américas (...) o críticos mais eminentes dos Estados Unidos a proclamaram uma das mais perfeitas cantoras de nossa época (...)"[164] (Jornal *Le Gaulois*, 27 de maio de 1920).

---

[160] Mikhail Fyodorovich Larionov (1881-1964), pintor da vanguarda russa. Viveu em Paris. Entre 1914 e 1929, morou em Paris , e eralizou os desenhos dos vestuários e cenários dos Balés de Diaghilev.

[161]No original: "Aprés ses débuts et ses études à Paris, Mlle Vera Janacopulos, la célèbre cantatrice brésilienne, nous revient d'une très brillante tournée en Amérique du Nord et au Brésil".

[162] As peças de Moussorgsky apresentadas foram *Aux champignons*, *Chef d´armée* (do ciclo Canções e Danças da Morte) e *Oh! raconte Nianiouchka* e *Hanneton* (do ciclo *Enfantines*) . Além destas peças foram apresentadas peças de Schubert; Schumann; Brahms; árias populares antigas harmonizadas por Weckerlin; Périlhou; Jean Huré; Granados; Albeniz; Falla; além do ciclo *Trois Chansons de B*ilitis (Debussy). (Fonte: Jornal Le Galois, 01 de junho de 1920)

[163] No original: "Vera Janacopulos, qui nous revient des Amériques saluée comme l'une des meilleures cantatrices de concert de l'époque."

[164] No original e na íntegra: Mlle. Vera Janacopulos, de retour d´un Voyage triomphant dans les deux Amériques, donnera un recital de chant dont le programme, du choix le plus hereux, permettra d´aprécier las

No tocante às estratégias de reinserção de Vera Janacopulos no cenário francês, é interessante notarmos como a volta dela é cuidadosamente divulgada na imprensa. Primeiramente, com uma nota saudando o seu retorno ao meio musical em dois jornais simultâneos com o mesmo texto, o que pode caracterizar uma nota de divulgação paga. Nela cita-se uma brilhante tournée na América do Norte e no Brasil. Pelo que nós pudemos perceber em nossa pesquisa, essa sua estada nos Estados Unidos, apesar de ter sido bastante profícua, ficou longe de ser brilhante. E a sua estada no Brasil, sequer pode ser chamada de tournée, pois foram praticamente concertos de apresentação da cantora, cujo nome pouco se ouvira falar no Brasil, e para imprensa e público fechado, pelo menos em dois dos três concertos realizados.

Quanto às notas de divulgação do único concerto realizado, nelas existem hipérboles de adjetivos que não correspondem à uma factualidade dos fatos: falam da proclamação de Vera como uma das maiores cantoras de câmara de sua época e da sua viagem aos Estados Unidos como triunfante. Embora possam não representar de todo uma falácia, nos parecem um pouco prematuro e exagerados para este momento artístico da cantora. Acreditamos sejam traços de uma estratégia de marketing que foi realmente capaz de somar pontos na escalada da trajetória da artista no meio musical parisiense. Vera Janacopulos sai de Paris como uma cantora iniciante talentosa, com poucos concertos de experiência, e volta como uma cantora de excelência, tendo realizado tournées "triunfantes". Dois anos que mudaram radicalmente o modo como era vista no cenário francês.

Embora tenhamos localizado uma crítica apenas ao concerto, esta não ufana completamente os méritos da cantora (abaixo transcrita). Será esta uma das poucas críticas de gênero degenerativo, pois a partir deste momento, como unamimidade, todos a louvarão como uma das melhores cantoras de câmara da sua atualidade.

> A senhorita Vera Janacopulos deu uma récita de canto. A voz da artista é de uma soprano dramático com bastante extensão e volume, quase uma voz de falcão, o seu órgão tem flexibilidade e se presta bem às meias vozes. Mas nas diversas melodias

---

qualités si diverses de la délicieuse artiste, que les critiques les plus éminents des Etats Unis ont proclamée d´une des plus parfaites chanteuses de l´èpoque.

> de todas as escolas que a Senhorita Janacopulos cantou, nós desejaríamos mais sabor, mas estilo. As *Trois chansons de Billitis*, de Debussy, notadamente mostraram que a jovem cantora estrangeira fazia um real esforço para interpretá-las, mas que este esforço poderia ser resolvido por conselhos franceses. Isto não impediu a Senhorita Janacopulos de ser bastante aplaudida.[165] (Jornal *Le Gaulois*, 22 de junho de 1920)

Interessante, ainda, perceber a repercussão deste recital da cantora em solo brasileiro. Acredito que esta nota faça parte da estratégia de divulgação da cantora em solo nacional, uma vez que ela estará realizando uma tournée brasileira cerca de um mês depois.

.

> O sucesso de uma artista-cantora brasileira em Paris. Paris, 4 (A.A.) (Retardado) – Realisou-se hoje, com extraordinário sucesso, o concerto da senhorita Vera Janacopulos, que teve uma assistencia enorme, além de distincta, vendo-se as pessoas da mais alta hierachia social na grande sala onde se effectuou a audição da talentosa artista cantora brasileira, que foi calorosamente aplaudida, sendo-lhe oferecidas lindas '*corbeilles*' de flores naturaes. (Jornal *A noite*, 05 de junho de 1920)

2.8. Contexto musical brasileiro

Manoel Correa do Lago (LAGO: 2005:11), após levantamento das audições em solo nacional de peças do período vinculado à Música Moderna, aponta que as obras musicais da primeira fase deste movimento (Richard Strauss e, mais significativamente, as do modernismo francês) foram difundidas de maneira muito mais rápida no Brasil do que aquelas de segundo momento (Stravinsky, Schoenberg), que aqui foram apresentadas de forma mais tardia. Acrescenta, ainda, que as peças mais ousadas da "fase russa" (Sagração da Primavera e Les Noces) só foram tocadas após a II Guerra Mundial e que a Escola de Viena só teve vez em nossos palcos após a chegada de Koellreuter e o movimento Música Viva (LAGO, 2005:13). Desta forma, acredita que "discutir as influências do Modernismo musical europeu no Brasil da Belle-Époque equivale a discutir a influência do modernismo musical francês, na sua fase pré-stravinskiana" (LAGO, 2005:13).

[165] No original: Mlle Vera Janacopulos a donné un récital de chant. La voix de l'artiste est un soprano dramatique très étendu et très sonore, presque une voix de falcon; l'organe a de la souplesse et se prête bien aux demiteintes. Mais dans les diverses melodies de toutes les écoles que Mlle Janacopulos a chanté, on aurait souhaité plus de goût, plus de style. Les Trois Chansons de Bilitis, de Debussy, ont notamment montré que la jeune cantatrice étrangère avait accompli un réel effort en les interprétant, mais que cet effort aurait dû s'éclairer par des conseils français. Cela n´a du reste pas empeché Mle. Janacopulos d'être trés applaudie.

Corroborando esta ideia, temos Kiefer (KIEFER, 1986:13) informando que Saint-Saëns era o compositor francês mais tocado no Rio de Janeiro naquele período, seguido (distantemente) de Debussy (os próximos na lista seriam Wagner e Puccini). Os compositores Cesar Franck, Fauré, Charpentier, Dupark, Dukas, Lalo, Charbrier e Ravel (aqui incluído por sua primeira fase de influência debussysta) - juntamente com os compositores franceses anteriormente citados, formam a constelação musical de influência francesa nos nossos teatros cariocas. *Pelléas et Melisande*, a ópera renovada de Debussy, foi aqui apresentada somente no ano de 1920 (LAGO, 2005:13).

A apropriação brasileira dos ideiais da cultura francesa é facilmente comprovada nos diversos segmentos da vida social e cultural. Estávamos na Belle *Époque* e a influência de Paris, como símbolo de modernidade, se dava em todos os âmbitos da cultura. Um bom exemplo é o fato da arquitetura da Ópera de Paris ter inspirado os teatros das duas mais importantes capitais do país – Rio de Janeiro e São Paulo. Ir à Paris anualmente, para respirar a civilidade francófona, era quase que uma obrigação para a elite cultural brasileira.

Eduardo J. de Moraes apresenta o Modernismo brasileiro dividido em duas fases: a primeira iniciada no ano de 1917, que "caracteriza-se como a da polêmica do modernismo com o passadismo. Esta é uma fase atualização – modernização em que se sente fortemente a absorção das conquistas das vanguardas europeias do momento e que perduram até o ano de 1924". E uma segunda, que vai de 1924 a 1929 onde "o modernismo passa a adotar como principal a questão da elaboração de uma cultura nacional".(MORAES, 1978:49)

Sobre esta primeira fase, José Wisnik nos diz "Eclodindo em meio a esse campo de tácita promoção do passado, o movimento modernista instaura-se basicamente como choque, confronto, polêmica, afirmação de tendências" com vistas a "alargar o âmbito de uma visão da sociedade" e "substituir a uma expressão nitidamente de classe (como a dos anos 1890-1920) [por] uma outra, cuja fonte inspiradora e cujos limites de ação fossem a sociedade total" (WISNIK, 1983:63). É interessante notar que este movimento de renovação surge de dentro (pois seus personagens principais na sua grande maioria estão ligados à burguesia vigente) e contra (pois contrapõem uma cultura externa justamente patrocinada por esta mesma burguesia) o status quo vigente. São as viagens culturais à Europa que resignificam o presente da sociedade daquela época e a descartam como velha e ultrapassada. Assim, para Wisnik:

> "Um grupo de novos artistas, patrocinado por uma burguesia de tradição latifundiária, apresenta-se coeso em torno da renovação, minando os núcleos da arte oficial. Reside assim, sob a amostragem da produção literária, musical, plástica,que constitui a Semana [de Arte Moderna], um fundo de negação, a ideia de ruptura com o passado, ainda que a arte exposta vivesse intimamente a contradição de ter também raízes fortemente atadas à tradição que nega. (...) A Semana não chega a ser propriamente a realização acabada da modernidade, mas insiste em ser seu índice, daí um certo desequilíbrio entre o que se alardeia e o que se mostra". (WISNIK, 1983:64)

A importância dada à França pode ser vista refletida também nas instâncias governamentais. Em finais de 1922, o embaixador Souza Dantas[166] é o primeiro diplomata nominado para ocupar a função de embaixador do Brasil na França, sediando-se na sua capital Paris (ASSUMPÇÃO, 2014:319)

> Já na sua chegada a Paris, dava provas de ser um homem culto e refinado, promovendo o intercâmbio cultural entre os artistas franceses e brasileiros residentes na cidade. Enquanto o paquete de Villa-Lobos ainda cruzava o oceano Atlântico, Souza Dantas e o diplomata francês Jean Girandoux, também escritor, organizaram um jantar de confraternização, reportado em detalhes por Sérgio Milliet. À mesa sentaram-se entre outros, Tarsila do Amara e Oswald de Andrade, o poeta francês Blaise Cendrars, os pintores André Lhote e Fernand Léger, e o compositor Darius Milhaud, do Grupo dos Seis. (ASSUMPÇÃO, 2014:319)

Desta forma, não é de se espantar que a música que aqui se fizesse e mesmo as apresentadas nos concertos da Semana de Arte Moderna de 1922, além das peças de Villa-Lobos, os demais compositores apresentados fossem franceses: Claude Debussy e E.R. Blanchet[167]. A estes nomes se acrescentou os de Vallon[168], Erik Satie e Francis Poulenc. Do primeiro destes últimos, foi apresentado uma peça fora de programa chamada *L´arlequin*, por Guiomar Novaes, e dos outros dois compositores foram apresentadas composições relacionadas à conferência *Emoção Estética na Arte Moderna*, de Graça Aranha (WISNIK, 1983:70).

Na décda de 20, vários dos participantes da Semana de Arte Moderna de 1922 moravam ou passavam temporadas em Paris: os escritores Sérgio Milliet e Oswald de Andrade, os pintores Vicente do Rego Monteiro Di Cavalcanti, Anita Malfatti, além dos

---

[166] Luís Martins de Souza Dantas (167-1954), permaneceu no cargo de embaixador do Brasil na França até o ano de 1944. Também foi representante do governo brasileiro, entre 1924 e 1926, na Liga das Nações.

[167] Émile-Robert Blanchet (1877-1943), pianista e compositor. Deste compositor foi apresentada a peça *Au jardin du vieux serail*, por Guiomar Novaes.

[168] Compositor que Kiefer considera de insignificante importância, "cujo nome sequer encontramos em enciclopédias musicais". (KIEFER, 1986:61)

pianistas Souza Lima e do embaixador Souza Dantas. Todos orbitando pelo ateliê de Tarsila do Amaral, que estudava cubismo com pintores consagrados. A estes se juntavam Jean Cocteau, Erik Satie, Blaise Cendrars[169], e os mestres da pintora: André Lhote, Fernand Léger e Albert Gleize. O ateliê era ponto de encontro de nossa brasilidade com artistas da vanguarda. (ASSUMPÇÃO, 2014: 319 e 324)

2.9. Primeira tournée brasileira

Quando de sua vinda ao Brasil para a realização de sua primeira tournée em solo nacional, ano de 1920, em virtude das estratégias de divulgação realizadas, Vera Janacopulos já era tida aqui como cantora de renome e vinculada à música considerada moderna. Ela vivia no centro do mundo e estava definitivamente ligada às novas formas de fazer musical ampliadas por Debussy; era, portanto, uma brasileira de vanguarda.

A sua chegada, em 05 de julho, via marítima, pelo navio denominado *Andes*, é anunciada[170] em jornais da época.Esta notícia nos fala do retorno de uma "ilustre patrícia". Para os parâmetros brasileiros de cultura ela realmente o era, pois fora criada e tinha uma carreira artística na capital cultural do mundo da época, aonde nossa elite mandava os seus bem nascidos filhos estudarem e mesmo viajavam anualmente para se atualizar. E, ainda, tinha realizado uma tournée "triunfante" nos Estados Unidos, país que a grande guerra apontou como uma das potências mundiais. Vera Janacopulos alçara vôos artísticos surpreendentes para um brasileiro e, principalmente, para uma mulher[171], segundo as concepções da época.

---

[169] Pseudônimo de Fréderic Louis Sauser (1887-1961), novelista e poeta suíço. Ele esteve no Brasil na década de 1920 e influenciou diversos artistas nacionais ligados ao Modernismo brasileiro.

[170] Transcrição da nota: O regresso de uma cantora. De França, a bordo do 'Andes', chega amanhã a esta capital a nossa illustre patrícia senhorita Vera Janacopulos. Ha meses, passando por esta cidade, a consagrada cantora offereceu à imprensa e a um grupo seleto de amadores de arte uma audição especial; realizou em seguida um concerto em São Paulo, e quando os círculos artísticos cariocas se preparavam para ouvil-a, a obrigação de cumprir um contrato levou-a para a Europa, de onde os telegrammas nos traziam os ecos de seus triumphos. Voltando agora à América, a eminente artista, depois de um curto repouso no seio da família e da pátria, visitará a Argentina, retornando ao Brasil para celebrar uma série de concertos.

[171] P., o entrevistador do Jornal Estado de São Paulo, inicia o relato de entrevista à Vera Janacopulos relatando o seu espanto em encontrar uma mulher numa livraria: "Não é mais de admirar hoje, uma senhora em livraria. As senhoras devem ler muito mais do que há cinco ou há dez annos, porque a gente as encontra a cada passo no Garraux, no Alvez, no Jacintho, a rebuscar livros ou revistas e a indagar das novidades. É possível que ellas só procurem romances bem românticos – os René Bazin, os Henry Bordeaus, os André Theurlet – ou que só comprem e leiam a literatura assucarada das 'Biblioteques Roses'. O facto é que a gente já não estranha mais

> Vera Janacopulos está no Rio. Chegou quando a cidade toda tinha as suas atenções voltadas para a temporada lyrica official. Ella vae voltar breve à Europa e continuar os seus triumpos. (...) Vera Janacopulos, a exímia cantora, cultora da música de camara, uma das mais modernas e apreciadas concertistas no momento em todas as grandes capitaes européas, se fará apllaudir pela platéa carioca em magnífico programma que encerrará paginas escolhidas de um repertório que bem revela a sua grande cultura musical e artística. (Jornal Correio da Manhã, 09 de setembro de 1933, pg. 7)

O REGRESSO DE UMA CANTORA

De França, a bordo do "Andes", chega amanhã a esta capital a nossa illustre patricia senhorita Vera Janacopulos. Ha mezes, passando por esta cidade, a consagrada cantora offereceu á imprensa e a um grupo seleeto de amadores de arte uma audição especial; rea-

Vera Janocopulos

lisou em seguida um concerto em S. Paulo, e quando os circulos artisticos cariocas se preparavam para ouvil-a, a obrigação de cumprir um contrato levou-a para a Europa, de onde os telegrammas nos traziam os écos dos seus triumphos.

Voltando agora á America, a eminente artista, depois de um curto repouso no seio da familia e da patria, visitará a Argentina, tornando ao Brasil para celebrar uma série de concertos.

Figura 25 - Imagem de divulgação da volta de Vera Janacopulos ao Brasil - Fonte: Jornal *A Noite*, 04 de julho de 1920

Paradoxalmente, contrariando a idéia da sua vinculação à uma modernidade musical, nos seus recitais em solo carioca pudemos constatar a apresentação majoritária de peças de compositores românticos, alemães e franceses, além de compositores russos (não incluído Stravinsky). Debussy somente esteve presente em seus concertos em peças avulsas. A única relevante apresentação do repertório deste compositor somente foi feita em apresentação no Jornal do Commercio[172], onde foram apresentadas 16 canções do compositor. Manuel de Falla esteve presente no repertório apresentado, mas também em composições de influência da estética debussyniana.

Pudemos contabilizar nesta primeira etapa de sua estada no Rio de Janeiro, um total de 07 concertos, dos quais salientamos como o mais importante aquele realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 07 de agosto de 1920, com o concurso da orquestra da *Sociedade de Concertos Symphonicos do Rio de Janeiro*, sob a regência de Francisco Braga[173]. Este concerto foi considerado de gala pela sociedade carioca. Neste concerto foi

---

encontrar senhoras e senhoritas nas nas livrarias. Hontem, por exemplo, eu vi, no Garraux, a senhorita Vera Janacopulos." (Jornal O Estado de São Paulo, 16 de março de 1920) Se uma mulher sozinha numa livraria já era motivo de estranhamento, o que se diria uma mulher viajando mundo a fora na sua missão de musicista.

[172]Trata-se do recital de 11 de agosto de 1920. (Fonte: Jornal A Noite, 07 de agosto de 1920)

[173] Antonio Francisco Braga (1868-1945), foi compositor, regente e professor carioca. Estudou composição em Paris com Jules Massenet. Na inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro foi apresentada peça de sua autoria. Foi professor do Instituto Nacional de Música – RJ. Em 1912 participou da fundação da Sociedade de Concertos Sinfônicos, da qual se tornou diretor artístico e regente, permanecendo à frente da orquestra por vinte anos. (Fonte: Wikipedia)

apresentada, dentre as peças brasileiras, a primeira de muitas peças de Villa-Lobos que integrariam o repertório de Vera Janacopulos.

> Porque um concerto de gala? Algum acontecimento notável exigiria hoje umconcerto de gala?
> Realmente, assim é.
> Ouvindo sobre o fato o maestro Francico Braga, elle explicou o motivo dessa denominação dada ao concerto de hoje, da maneira seguinte:
> Como diretor musical da sociedade, desejo explicar ao publico que virá ao nosso concerto, a razão pela qual elle deve ser chamado um concerto de gala, sob o ponto de vista musical.Devido à collaboração de Vera Janacopulos daremos uma serie de obras primas do canto com orchestra, sendo que algumas são mesmo raras em programmas da Europa e da America do Norte. Tres sumidades da musica russa, Borodine, Rimsky-Korsakoff e Moussorgsky serão representadas por obras de uma belleza excepcional, *La vie anterieure*, de Duparc, e *La cygne*, de Grieg, tão queridos do publico nos darão ensejo de apreciar a interpretação pessoal de Vera Janacopulos. (Jornal O Paiz, 07 de agosto de 1920)

Este concerto foi saudado com presenças ilustres, conforme registro em nota de jornal:

> Acabamos de saber que o concerto symphonico de hoje, como concurso de Vera Janacopulos será honrado com a presença do Sr. Presidente da República[174] e sua Exma. Família, do Sr. Prefeito do Districto Federal, dos embaixadores da Italia e da America do Norte, de sua alteza o príncipe Aimone[175], do comandante e dos officiaes superiores de Roma. (Jornal *O Paiz*, 07 de agosto de 1920)

Por declaração da própria cantora, temos a informação de que foi nesta sua estada no Brasil que ela conhece Villa Lobos e as suas composições:

> Lembro que em 1920 conheci Villa Lobos. As musicas que eu ia cantar no meu recital no Rio estavam com o meu acompanhador que era seu conhecido[176]. Villa Lobos quis ver a pessoa que cantava tão lindo repertorio: Debussy, Ravel, Moussorgsky, Prokofieff, etc. Ele queria ver me porque não acreditava que uma cantora gostasse dessas musicas modernas. Nós, cantores, temos a fama (bem injusta, aliás) de não conhecer musica. Mas afinal me mostrou suas composições, muitas da quais fui a primeira a apresentar no estrangeiro. (Fonte: Anotações autógrafas da cantora, Arquivo Vera Janacopulos)

[174] À época o presidente era Epitácio Pessoa (assumiu de 28 de julho de 1919 a 15 de novembro de 1922 e o Prefeito era o Carlos Sampaio (assumiude 07 de junho de 1920 a 16 de novembro de 1922).
[175]Príncipe Aimone Roberto MargheritaJuan Torino, conhecido como Príncipe Aimone de Savoia (província de Valle d´Aosta – região da Itália), quarto Duque de Aosta, nascido em 09 de março de 1900, em Turim.
[176] Trata-se do pianista Ernani Braga, que se apresentou com ela nesta tournée no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Já nesta tournée brasileira ela apresenta no Rio de Janeiro duas peças do compositor: *Sino da Aldeia*[177] (poesia de Silvio Romero) e *A Viola*[178] *(*poesia de Antonio Correia de Oliveira), ambas do ciclo *Miniaturas*[179]. Imaginem o que deva ter representado isto para o compositor: a grande diva apresentando suas peças em concertos para a elite carioca. Num deles, inclusive com a presença da presidência da república.

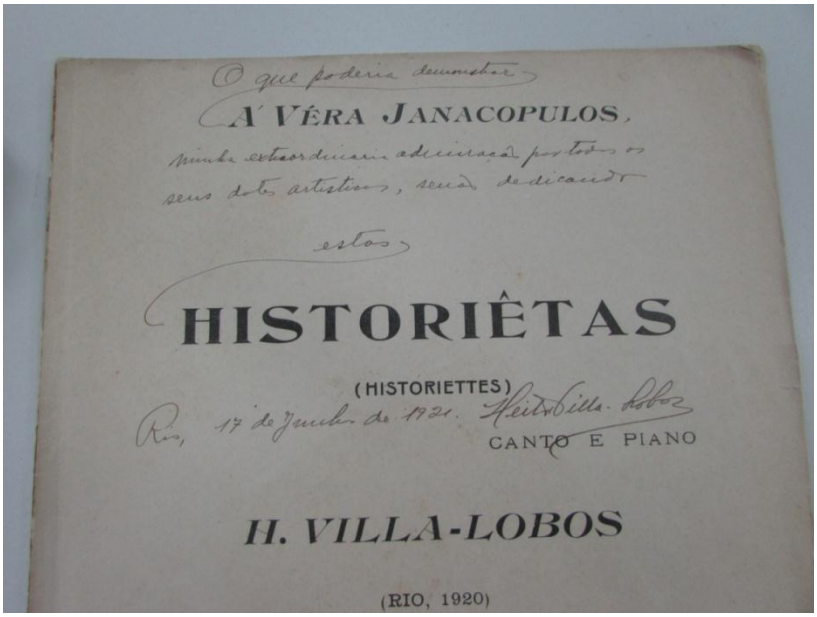


Figura 26 - Frontispício das Historietas com dedicatória autógrafa do autor: "O que poderia demonstrar à Vera Janacopulos minha extraordinária admiração por todos os seus dotes artísticos, senão dedicar estas historietas. Rio de Janeiro, 17 de junho de 1921. Heitor Villa-Lobos. Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

Acredito que em agradecimento, e também numa possível esperança de que ela o pudesse também o fazer nos palcos do mundo em que atuava, é que Villa-Lobos dedica à Vera o ciclo de canções *Historietas*, compostas na forma reconhecida por ele (e pela modernidade brasileira), como a técnica musical mais moderna, ou seja, aquela que se fazia em solo francês: o impressionismo. Isto estaria, ainda, de acordo com a modernidade da dedicatária.

As peças deste ciclo são: 1 - *Solitude* (Ribeiro Couto); 2 – *L´une d´octobre* (Ronald de Carvalho); 3 - *Le Petit Peloton de Fil* (Manuel Bandeira); 4 - *Hermione et les Bergers* (Albert Samain); 5 - *Jouis Sans Retard Car Vite s'Écoule la Vie* (Ronald de Carvalho) e 6 - *Le Marché* (Albert Samain). É interessante notar quanto às letras destas peças, que estas são de autoria de poetas brasileiros, no entanto, elas possuem uma versão francesa. O mesmo não acontecendo com as do poeta francês Albert Samain, que não encontram uma versão para

[177] Toni informa que Vera Janacopulos apresentou esta peça nos dias 02 de agosto e 06 de novembro. Na tentativa de certificar-nos de tal informação, verificamos realmente ter ocorrido um recital da cantora no dia 02, no teatro Phenix, mas ao qual não tivemos acesso ao programa apresentado. Quanto ao outro recital não temos dados sobre o mesmo.

[178] Vera interpretou esta peça no concerto de 07 de agosto de 1920, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

[179] O ciclo miniaturas é formado pelas seguintes peças, compostas dentre os anos 1912 e 1917: 1. Cromo nº. 2; 2. A viola; 3. Cromo nº 3; 4. Sonho; 5. Japonesa ; 6. Sino da Aldeia.

ser cantada em português na partitura. Isto denota uma preocupação em afrancesar o conteúdo da obra. O seu correspondente contrário, abrasileirar a obra, é um detalhe que pareceu não importante ao autor. Duas hipóteses aí se fazem presentes para este fato: ou compositor pretenderia dar um toque moderno a peça também através da utilização da língua da capital cultural do mundo: o francês, ou teria a intenção de que a cantora apresentasse a peça em seus recitais na França.

Após a realização de concerto de despedida no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (14 de agosto de 1920), Vera Janacopulos parte em trem para São Paulo para a continuação da sua tournée brasileira. O sucesso na capital carioca foi bastante grande, ao ponto de suscitar calorosa manifestação na despedida da cantora, amplamente registrada em nossa imprensa:

Manifestação feita por familias brasileiras e artistas á distincta cantora patricia Vera Janacopulos por occasião de seu embarque na Central, quando partiu para São Paulo, ha dias.

Figura 27 - Imagem divulgada da partida da cantora (Vera é a quarta dama, da esquerda para a direita, com dois ramalhetes de flores aos braços) = Fonte: Revista Fon-Fon, 21 de agosto de 1920, Ed. 34, pg. 34.

> Grande numero de familias e cavalheiros da nossa sociedade compareceram ao embarque de Vera Janacopulos, offerecendo a nossa patrícia lindos ramos de flores. Entre aquelles vimos Sra. Dr. Mello Magalhães e senhora, maestro Ernani Braga e senhora, A. Staal, maestro Francisco Braga, maestro Villa Lobos e senhora, Pompilio Dias, Santos Lobo e familia, Sras. Carlos de Carvalho, Murtinho Guimarães, maestro Alberto Nepomuceno e filha, senhoritas Zizide Carvalho, Lauro de Carvalho e Sr. Carvalho Azevedo. (Jornal Gazeta de Notícias, 18 de agosto de 1920, pg. 06)

Poucas são as notícias que temos sobre a cantora no resto de sua tournée. Sabemos, no entanto, que ela esteve em São Paulo realizando alguns concertos, seguindo, no dia 27 de agosto, pelo paquete Frísia, diretamente para Buenos Aires (Jornal Correio da Manhã, 28 de agosto de 1920, pg. 03). Nesta cidade realizara 04 concertos com acompanhamento orquestrais, sob a regência do maestro austríaco Felix Weingartner, onde serão apresentadas peças francesas e russas, além de peças dos brasileiros Francisco Braga e

Villa-Lobos (Gazeta de Notícias, 28 de julho de 1920, pg. 06). É interessante notar a inclusão de peças brasileiras em recital com um maestro de tal quilate. Tal fato denota sua vocação como difusora de nossa música nacional, já neste momento inicial de contato com a mesma.

Sobre a realização destes concertos argentinos, encontra-se registrado o testemunho da cantora através das crônicas de Eurico Nogueira França:

> Viria a cantar na Argentina, dando recitais e um concêrto com orquestra, sob regência de Weingartner, de cuja personalidade guardou aliás má impressão. Afigurava-se displicente pois, ao fim de um dos ensaios, Vera Janacopulos reclamou: 'Ouvi uns erros na orquestra'; e Weingartner respondeu: 'Não tem importância'. A despeito de certa hostiliadde que sentiu, de parte do regente, seu sucesso na Argentina durante a única temporada em que lá estêve, foi muito amplo. (FRANÇA, s/data:33)

Sobre o sucesso de sua estada na Argentina, pudemos encontrar informações em nota de jornal brasileiro repercutindo o seu sucesso no exterior naquela capital:

> Buenos Aires – 13 de setembro (A.A.) Os jornaes annunciam a realização do primeiro concerto da cantora brasileira Sra. Vera Janacopulos, traçando a sua biographia artística e fazendo-lhe os maiores elogios.O referido concerto tem despertado aqui grande interesse, prevendo-se que será um novo triumpho para a jovem artista brasileira. (Jornal O paiz, 14 de setembro de 1920, pg 2)

Na volta, realizou concerto na capital do Rio Grande do Sul. Passando novamente por São Paulo, onde realizou ainda 02 concertos no Teatro Municipal de São Paulo. No primeiro destes (19 de outubro de 1920), realizou a primeira audição paulista de algumas peças musicais, dentre elas as composições *Sino da Aldeia* e *Viol*a, de Villa Lobos (Jornal O Estado de São Paulo, 12 de outubro de 1920, pg. 04) .

No Rio de Janeiro realizará ainda concerto no dia 31 do outubro de 1920, evento dedicado à mocidade musical brasileira, com convites distribuídos aos estudantes de música da capital paulistana, onde "todas, ou quasi todas as nossas escolas de musica, com o Instituto Nacional de Musica à frente, estiveram representadas na sala do nosso melhor theatro" (Jornal O Paiz, 01 de novembro de 1920).

THEATRO MUNICIPAL
DOMINGO 31 DO CORRENTE
ás 4 1|2 horas da tarde
Homenagem á mocidade musical Brasileira
Vera Janacopulos
—:— PREÇOS —:—
Frizas e Camarotes 100$000. Poltronas 15$000.
Balcões 10$000. Galerias 5$000.
Bilhetes á venda no "Expresso Niemeyer"
122 - Avenida Rio Branco

Figura 28 - Imagem de divulgação de recital - Fonte: Jornal Correio da Manhã, 26 de outubro de 1920, pg. 12

Interessante notar que, embora "applaudidissima, recebendo a concertista lindas açafatas e ramilhetes de flores" (Jornal O Paiz, 01 de novembro de 1920), ela receberá uma longa crítica falando sobre deficiências na sua técnica vocal, da qual extraímos trecho:

> Temo-nos, até agora, abstido de opinar sobre o valor artístico da estimada cantora, por um senso de tolerância, muito embora nos pesasse na consciência a falta de sinceridade para com os leitores. Agora, porém, após a ruidosa manifestação de hontem, na qual os applausos que, significando antes troca de amabilidades, poderia afigurar-se como consagração – de arte a uma dama que ainda se acha a meia jornada na escabrosa encosta, pomos de lado o derradeiro escrúpulo e vamos com a nossa insuspeita sinceridade francamente dizer o que pensamos acerca da sra. Janacopulos e do seu estylo de canto .Não tratemos de dois 'cacoetes' bem visíveis a lhe desluzirem o aspecto: 1º. na emissão de notas agudas, a cantora soergue a cabeça e toma a posição de estar a ver a passagem de algum aeroplano; 2º. – a mesma cabeça ora marca o compasso, ora se agita para direita e para a esquerda, nervosamente, sacudida pela dynamica dramático-musical. A emissão falsa é que constitue, para nós, o primordial senão da applaudida amadora. A emissão, isto é, o conjunto de phenomenos que concorrem para a formação do timbre, chamada 'empostação' da sra. Vera, eé de ressonância mui frequentemente 'nasal'. Parece uma blasphemia essas, proferida por ignorantaço, ou lançada, propositalmente, por um perverso, com o único fito de menescabar o mérito da sra. Janacopulos. Parece, mas não é...Antes de tudo, é mister saber que se a sra. Vera canta propositalmente assim, fazendo ressoar as [?] das fossas nasaes, ou se repelle a hypothese, jultando perfeita a sua empostação. No primeiro caso diremos que o timbre nasal é 'antivocal', anti-esthetico, antimusica, detestável. (...) Enquanto, pois , o defeito por nós apontado persistir, enquanto a sra. Vera delle não se libertar, não participaremos do coro de louvores incondicionaes que o auditório hontem lhe entoou com grandes surtos de entusiasmo. (...) Seríamos supiasmente injustos. O seu cantar é expresivo e insinuante. A cançoneta de gênero é por ella dita com intenções e modulada com rythmos apopriados. Do copioso programma por nós já bisados; uns por serem mais familiares a público, outros pela graça com que a concertista os empresta. (Jornal Correio da Manhã, 01 de novembro de 1920, pg. 4)

Como percebemos, a questão vocal ainda nos parece um problema na cantora. Embora Vera obtenha sucesso por onde apresente a sua arte, com adjetivações laudatórias nas

questões referentes à sua interpretação desta ou aquela música, parece-nos que a raros ouvidos mais atentos a questão de uma técnica vocal ainda deficiente se salienta. Esta é uma questão que a cantora levará em conta em constante aperfeiçomento.

Como prática comum, musicistas em geral estão sempre atentos ao aprimoramento e manutenção de sua técnica musical, conservando por vezes professores ao longo mesmo de sua vida profissional. Apesar de conhecermos quais foram os mestres da prática vocal de Vera, não possuímos dados sobre quais os períodos nos quais ela esteve ligada aos mesmos. Uma única informação termporal nos chega através do fato de que Francis Poulenc esteve hospedado no ano de 1922 na casa que a cantora alugara em Salzburgo (Alemanha) para que pudesse ter aulas com Lilli Lehman no*August International Music Festival*, atualmente conhecido como Festival de Salzburgo (SCHMIDT, s/data:115). Resta-nos a dúvida sobre o período total em que Janacopulos teve aula com Lehmann.

Mas, apesar desta lacuna, podemos com certeza afirmar, que Vera esteve atenta aos apontamentos negativos salientados pelas críticas que recebeu, buscando uma solução para os mesmos. Acreditamos que tenham surtido efeito as lições com Lilli, uma vez que a última nota negativa sobre a técnica vocal de Janacopulos ocorrerá em solo francês no ano de 1921. Como registro de ser uma aluna aplicada, pudemos encontrar um exemplar do livro *L´Art du Chant*, de autoria de Lehmann, contendo anotações autógrafas de sua aluna no Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO. Sobre a questão de técnica vocal de Vera Janacopulos, maiores informações poderão ser encontradas em nosso anexo *Vera Janacopulos – A arte da interpretação*.

No tocante à trajetória musical da cantora em solo nacional e sua estratégia de inserção neste meio pudemos perceber um incremento na sua posição no jogo de forças do campo musical brasileiro. Na sua primeira estada no Brasil, em tournée preparatória, apesar de vangloriada vivamente (por estratégia de marketing) como uma cantora de renome nacional enquanto verdadeiramente ainda não o era, ela fez apenas alguns concertos de apresentação, necessitando inclusive de apadrinhamento artístico para sua entrada na sociedade musical paulista. Nesta segunda estada ela é ufanada mais uma vez pela mídia como uma intérprete de destaque internacional, embora continuasse a não sê-lo ainda, mas se apresentaria nos palcos de maior relevância nacional – Teatros Municipais do Rio de Janeiro e São Paulo, inclusive em ‘concerto de gala” contando na plateia com a presença de nada

menos do que o Presidente da República de então. O retrato positivo e definitivo de sua importância e conquista do campo musical brasileira pode ser verificado pelas presenças ilustres registradas por ocasião de sua partida para a capital paulista. Saíram dos redutos dos seus lares com destino à estação ferroviária, levando-lhes ramalhetes de flores, personalidades musicais como o maestro Francisco Braga, o barítono Carlos de Carvalho, o compositor Alberto Nepomuceno e o jovem Villa-Lobos; assim como personalidades importantes da vida cultural carioca como Laurinda Santos Lobos, dentre outros. A própria nota de registro deste fato em jornal de grande circulação ratifica o valor da artista para os demais membros da sociedade e do meio artístico, denotando simbolicamente a consagração da cantora neste meio. Com os ânimos renovados pela conquista deste espaço musical, retornaria Vera Janacopulos para Paris para travar a sua luta definitiva por um espaço na capital francesa.

2.10. Voltando a morar em Paris

Apesar do abrandamento de valores propiciado por momentos de turbulência social que permitiram que uma jovem de família se mantivesse em relacionamento marital sem o devido sacramento, convinha que ora se restabelecesse também os ritos sociais com o findar da I Guerra. A vida voltava ao seu ritmo normal e seguia o seu ritmo e rumo. Assim, logo após a sua chegada à Paris, após o término de sua tournée pelo Brasil e Argentina, Vera Janacopulos oficializa o seu relacionamento com Alexis Stahl. No dia 12 janeiro de 1921, casa-se ela, em cerimônia íntima, como o seu companheiro de já alguns anos. Testemunharam a cerimônia a sua tia Jenny Calógeras e o ex-ministro do interior da Rússia, Sr. Aixentisff (Jornal *O Paiz*, 21 de janeiro de 1921, pg. 4). É interessante notar a importância dada à ocasião, inclusive com a sua reverberação na imprensa brasileira.

Após esse breve hiato para dedicação à sua vida íntima, neste ano de 1921 Janacopulos fará muitos recitais na capital francesa. Teremos oportunidade de confirmar a sua estratégia de reinserção aos palcos parisienses já como uma intérprete vitoriosa, com hipérboles adjetivas de sua qualidade musical e de sua trajetória artística. A sua volta, após os anos de guerra em que viveu em Paris, são sinalizados de forma redentora, conforme já assinalamos em capitulo anterior: “Mme. Vera Janacopulos que, após uma brilhante *tournée*

aos Estados Unidos e uma *tournée* triunfal na América do Sul, volta à Paris"[180]. As suas qualidadesvocais e interpretativas exaltadas: "cuja aparição em Paris provocou verdadeiro entusiasmo"[181]; "a grande cantora brasileira Vera Janacopulos. Os programas de uma linha musical impecável, sua voz maravilhosa, e o seu talento na interpretação é excepcional, fizeram destes quatro recitais um evento sensacional"[182]; "A extraordinária cantora, da qual arte incomparável é uma verdadeira revelação para nós"[183] . No público pudemos contar com o "melhor" da sociedade francesa, assim como a brasileira residente em Paris, que aplaudiu freneticamente a cantora[184]. O Jornal *Le Figaro* nos fala de uma "sucesso triunfal" da cantora. (Jornal *Le Figaro*, 04 de maio de 1921,pg.4)

Assim pudemos perceber a sua inserção no campo musical francês já consolidado, o que pode reputar a sua presença para atuação junto a dois núcleos musicais de importância neste meio de convívio:

O primeiro, trata-se da série *Concerts Collone*. Fundada em 1873, como "*Association Artistique des Concerts Collonnes*", era sediada no *Théatre du Châtelet* e possuia a sua própria orquestra. A ênfase de seus concertos era a música moderna e, com isso, apoiava aos então novos compositores franceses da sua contemporaneidade. Durante os anos de 1910 a 1932 teve a direção musical de Gabriel Pierné[185], que convida para apresentações grandes solistas e maestros da época. No seu concerto de 31 de maio de 1921, na Salle Gaveau, com a *Orchestre Collone* (com 90 músicos) sob a regência do maestro convidado de Pierre Monteaux, Vera cantará três peças de Wagner, três peças do ciclo *Cantos e danças da morte*, de Moussorgsky, e o ciclo *Shéhérezade*, de Ravel (Jornal *Le Gaulois*, 22 de maio de 1921 e 31 de maio de 1921). Salientemos que Vera já havia estado

[180] No original: "Mme. Vera Janacopulos qui, apré une brillante saison aux Etats Unis et une tournée triomphale em Amérique du Sud, nous revient à Paris" (Fonte: Jornal Le Figaro, 13 de março de 1921, pg 5)

[181] No original: "...Mme. Vera Janacopulos, dont l´apparition à Paris a provoqé um véritable enthousiasme". (Fonte: Jornal Le Gaulois, 05 de maio de 1921,pg 5)

[182] No original: "... de la grande cantatrice brésilienne Vera Janacopulos. Les programmes d´une ligne musical impeccable, as vois merveilleuse, et son talento d´interpretation tout à fait excepcionnel, font des ces quatres recitals un événement sensationel." (Fonte: Jornal Le Figaro, 27 de abril de 1921, pg. 5)

[183] No original: "L´extraordinaire cantatrice, dont l´art incomparable est une vraie révélation pour nous". (Fonte: Jornal Le Figaro, 04 de maio de 1921, pg. 4)

[184]Conforme a seguinte nota jornalística: "A assistência, composta das pessoas da melhor sociedade parisiense e da colônia brasileira aqui residente, aplaudiu com frenesi a maior parte dos números do bem organizado programma" (Jornal do Brasil, 17 de março de 1921, pg. 5).

[185]Henri Constant Gabriel Pierné foi organista, pianista, compositor e regente francês. Estudou no Conservatório dde Paris. Se tornou célebre como chefe de orquestra de obras contemporâneas (Debussy, Ravel, Roussel, Stravinsky, etc). (Fonte: Wikipedia)

sob a tutela deste maestro em concerto na época em que morou em Nova York. Deste concerto, temos a homenagem feita por Maurice Ravel na partitura da sua peça apresesentada neste concerto. “E Ravel, na sala, além de dedicar-lhe a partitura, declarou-lhe que nunca havia ouvido cantar tão bem assim a sua obra”. (FRANÇA, s/data:10). Deixou ele, então, um registro autógrafo no exemplar da partitura pertencente à cantora, reafirmando o seu encantamento pela apresentação realizada: “à Vera Janacopulos em lembrança de sua admirável interpretação do dia 31.05.21 Maurice Ravel”.

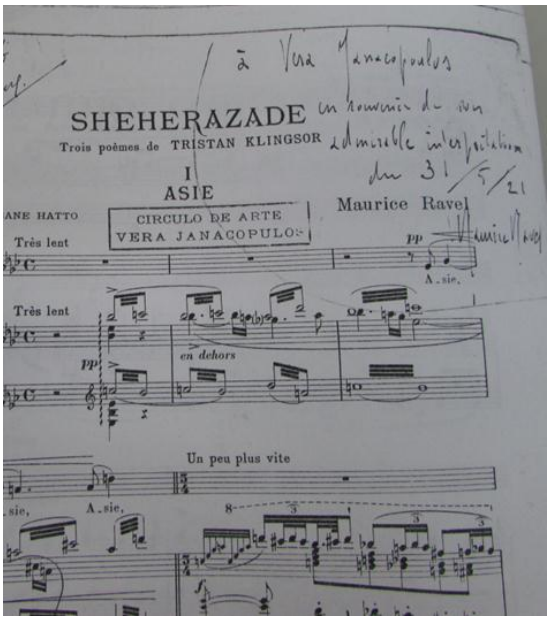


Figura 29 - Imagem de partitura da peça Shéhérazade, com dedicatória autógrafa do autor: "À Vera Janacopulos, un souvenir de son admirable interprétation du 31/5/21. Maurice Ravel - Fonte: Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO

Vera Janacopulos ainda realizaria um segundo concerto com a Orchestre Collone neste ano, em dezembro de 1921. O programa desta récita seria o ciclo “Deux melodies hébraiques”, de Ravel (Jornal L´Univers Israélite, nº 9, 25 de novembro de 1921

O segundo núcleo, trata-se da Ópera de Paris. Esta é a primeira companhia de ópera francesa e foi criada pelo Imperador Luís XIV da França no ano de 1669.Sob a direção do compositor e maestro russo Serge Koussevisky, a cantora irá apresentar no dia 10 de novembro de 1921, o ciclo *Shéhérezade*, de Ravel. Este regente, dentre os anos de 1921 a 1929, organizou em Paris os chamados *Concerts Koussevitsky*, onde apresentaria trabalhos de novos compositores da época: Prokofiev, Stravinsky, Ravel, dentre outros. A récita de 10 de novembro de 1921 foi o primeiro concerto da série e contou com a participação do flautista Marcel Moyse. Sobre a recepção da peça apresentada pela cantora, temos o informe de que as “três melodias de Shérérazade, cantadas pela Madame Vera Janacopulos, foram aplaudidas”.[186] (Jornal *Le Menestrel* 18 de novembro de 1921, pg. 456)

[186]No original: “Trois melodies de Shéhérazade, chantées par Mme. Vera Janacopulos, furent applaudies.”

Sob a regência de Koussevitsky, ela ainda participará de concerto junto à *Societé Philharmonique*, no dia 06 de dezembro, na *Salle Gaveau*, apresentando programa cuja programa da parte vocal foram peças dos russos Borodine, Moussorgsky, Rimsky-Korsakov e Rachmaninoff, o espanhol Falla e o francês Debussy (Jornal *Le Figaro*, 01 de dezembro de 1921).

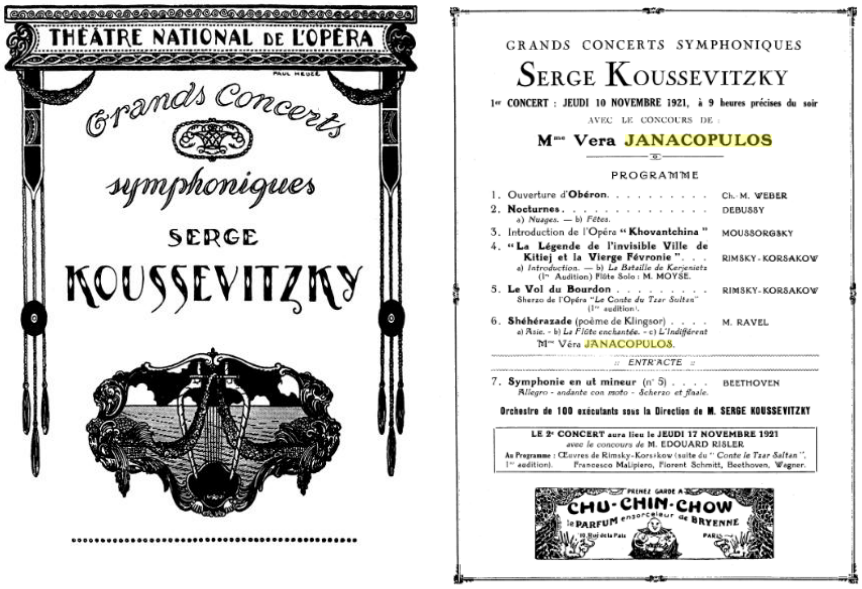


Figura 30 - Partes externa e interna do programa do concerto de 10 de novembro de 1921 - Fonte: MCCUTCHAN, 1994 :104 E 105

É interessante notar que todos estes concertos estão, de uma forma ou outra, ligados com compositores ou artistas russos. Os do Concerts Collone, pela regência de Pierre Monteaux, que já regera Vera nos Estados Unidos, com repertório russo que se repetem no concerto parisiense. Os Concerts Koussevitsky, pela própria origem russa do maestro empreendedor e também pelo repertório russo apresentado.

Essa ligação moscovita é reforçada através de nota simultânea nos Jornais *Le Matin* e *Le Gaulois*: "cantora reputada na América como uma intérprete genial de Moussorgsky"[187], o que salienta uma objetividade em relacioná-la como intérprete do repertório russo. O que de fato é feito com a inclusão de peças de compositores russos (Moussogsky, Rachaminoff, Rimsky-Korsakov, Stravinsky, Prokofiev, Borodoni) em oito dos seus treze concertos feitos dentre os meses de março e dezembro de 1921, após seu retorno à cidade luz. Inclusive realizando, dentre estes, concertos exclusivos com canções russas. A Rússia persistia como sinônimo de modernidade ainda sob os ecos dos ballets de Diaghilev e pela marcante personalidade de Stravinsky, que retornara ao convívio no espaço parisiense.

[187] No original: "...la cantatrice étant réputée em Amérique comme une intérprete geniale de Moussorgsky". (Fonte: Jornal *Le Gaulois*, 05 demaio de 1921, pg 5 e Jornal *Le Matin*, 06 e maio de 1921, pg. 3)

Os laços de amizade pessoal com músicos desta origem natalícia e a sua disposição para realização de recitais deste repertório específico vincularam a cantora com esta vanguarda musical, abrindo as portas à núcleos musicais e salas de espetáculo interessadas na divulgação de uma música mais contemporânea ao período em questão. A boa recepção por críticos e público apontará a cantora a viabilidade do exercício de sua carreira por esta vertente inovadora e assim ela consolidará a sua carreira como cantora de uma música de câmara de vanguarda, acrescentando ainda em seu repertório composições de origens musicais outras.

Neste ano de 1921, veremos, também, o estreitamento de Vera com a comunidade brasileira em Paris. Primeiramente, através de recepção que a cantora ofereceu na sua residência em 26 de novembro 1921[188], com destaque à presença da colônia brasileira em Paris, no qual compareceram artistas, literatos, músicos, cantores e altas personalidades brasileiras. E, ainda, no dia 08 de dezembro, Janacopulos participou de festa em homenagem ao embaixador do Brasil em Paris:

> A colônia brasileira de Paris deu, antes de ontem, no Hotel Crillon, um chá muito elegante em honra de seu embaixador, Sr. Gastão da Cunha[189]. Senhor Tobias Moscoso, numa delicada alocução, lembrou a carreira do Sr. Cunha, e notadamente a apoio que ele presta à política de Rio Branco, do qual os resultados colocam o Brasil em lugar preponderante na América do Sul. Ele acrescentou, falando da Sociedade das nações[190], que o seu país possui todos os títulos necessários para pertencer ao conselho, assim como sempre defendeu a causa da honra e da justiça. Sr. Cunha improvisou resposta de magnífica eloqüência, onde ele exaltou a pátria brasileira, que possui um lugar invejável nos conselhos do mundo, e onde ele celebrou a união dos brasileiros à uma política justa e humana. Este discurso foi coberto de palmas. Um concerto se seguiu ao mesmo, dado por artistas brasileiros que encantaram o auditório: Sr. Souza Lima[191], Sra. Vera Janacopulos, Sr. Nicolino Milano[192], Sra. Maria do Carmo, Sra. Mello Vianna, Sr. Corbiniamo Villaça[193] e o

[188]Segundo informações obtidas, nesta recepção, após o chá, Vera Janacopulos ainda cantou "algumas romanzas de seu repertório, sendo muito felicitada" (Fonte: Jornal *O Paiz*, 28 de novembro de 1921).

[189] Oriundo de Minas Gerais – São João Del Rei, formado em Medicina, seguiu a carreira do pai, foi embaixador do Brasil na Noruega e na França, tendo realizado função expressiva junto à Liga das Nações, onde exerceu a presidência do mesmo por duas vezes.

[190]Precursora da atual ONU, a Sociedade das Nações - ou Liga das Nações - foi organização criada pelas potências vencedoras da I Guerra Mundial com vistas a negociar acordos de paz. Foi idealizada em reunião em 18 de abril de 1919, em *Versailles*, e teve a sua última reunião em abril de 1946. Ver íntegra do pacto aprovado, segue link: http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-Internacionais-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-1919-a-1945/pacto-da-sociedade-das-nacoes-1919.html

[191] Trata-se de João de Souza Lima, pianista, compositor e maestro brasileiro, que morou em paris no período de 1919 e 1930, quando ingressou no Conservatório de Paris.

[192]Trata-se de violinista e compositor brasileiro, de ascendência italiana. Viveu parte de sua vida em Portugal, onde foi muito prestigiado pelo Rei D. Carlos (Dicionário Cravo Albin)

[193] Corbiniamo Villaça é paraense, que indo a Paris para estudar pintura, acabou mudando a sua vocação artística e se transformado em barítono de repertório operístico.

> caricaturista Luis Peixoto[194]. [195] (Fonte Jornal *Le Gaulois*, de 10 de dezembro de 1921)

Assim, pudemos perceber a profunda ligação entre Vera e a Rússia, estabelecidas a partir das nacionalidades oriundas de seu marido e do marido de sua irmã, que a fizeram integrar-se na colônia russa, fazendo dela uma da divulgadores da sua música. E, também, a recém descoberta afinidade com a sua origem brasileira, reforçada pelo acolhimento caloroso recebido na pátria-mãe. Estes dois elos estarão profundamente presentes nas suas escolhas musicais futuras, juntamente a outros que a elas serão acrescidas (principalmente o espanhol).

O anos seguintes tornarão Vera uma cidadã do mundo (se é que antes já não pudéssemos a considerar desta forma). Ela realizará concertos nos mais diversos países que haja oportunidade. .

Já em fevereiro de 1922 no Teatro *La Monnaie*, em Bruxelas – Bélgica, sob a regência de Franz Ruhlmann.[196] Deste concerto participou, também, o violinista Georges Enesco, que foi professor de violino de Vera, quando esta ainda nem pensava em ser cantora, e seu grande incentivador para a mudança de rumos e dedicação exclusiva ao canto. (FRANÇA, s/data:31 e Revista *Le Menestrel*, de 27 de janeiro de 1922, pg. 41). Neste concerto apresentará três canções do ciclo *Cantos e Danças da Morte*, de Moussorgsky, e o ciclo *Shéhérezade*, de Ravel. Esta última peça, em primeira audição belga. Este será apenas um dos concertos belgas que dará nesta estação, onde apresentará músicas russas, espanholas e francesas.

Sobre este concerto obtivemos a seguinte nota em reverberação em jornal parisiense:

---

[194] Trata-se de Luis Carlos Peixoto de Castro (1889-1973): letrista, teatrólogo, poeta,pintor, caricaturista e escultor brasileiro, sobrinho por parte materna do compositor Leopolodo Miguez.

[195] No original: "La colonie brésilienne de Paris a donné, avant-hier, à l'hôtel Crillon, un thé très élégant en l'honneur de son ambassadeur, M. Gastao da Cunha. M. Tobias Moscoso, dans une délicate allocution, a rappelé la carrière de M. da Cunha, et notamment l'appui qu'il prêta à la politique de Rio Branco, dont les résultats ont été la place prépondérante du Brésil en Amérique du Sud. Il a ajouté, parlant de la Société des nations, que son pays avait tous les titres pour appartenir au conseil, où il avait toujours défendu la cause de l'honneur et de la justice. M. da Cunha a improvisé une réponse d'une magnifique éloquence, où il a exalté la patrie brésilienne, qui a une place enviable dans les conseils du monde, et où il a célébré l'union des Brésiliens dans une politique juste et humaine. Ce discours a été couvert d'applaudissements. Un concert a suivi, donné par des artistes brésiliens qui ont enchanté l'auditoire: M. Souza Lima, Mme Vera Janacopulos, M. Nicolino Milano, Mme Maria do Carmo, Mme Mello Vianna, M. Corbimiano Villaça et le caricaturiste Luis Peixotto."

[196] François Ruhlmann (1868-1948), foi regente francês. Foi diretor musical da Ópera Comique, Paris, de 1906 a 1912 (Fonte: Biblioteque Nationale de France)

> BÉLGICA
> Bruxelas – O quarto Concerto Popular apresentou um interesse particular e obteve o mais vivo sucesso. (...) Mas o interesse principal estava na audição do Terceiro concerto para violino e orquestra de Saint-Saëns, executado pelo Senhor Enesco, e sobretudo as três melodias dos Cantos e Danças da Morte, de Moussorgsky, e os três poemas de Shéhérazade, do senhor Ravel, cantados pela senhora Vera Janacopulos, com um sentimento requintado, uma arte suprema do canto e a mais deliciosa musicalidade.[197] (Revista Le menestrel, de 27 de janeiro de 1922, pg. 41)

Já em Paris, tivemos, ainda, concerto com o acompanhamento musical de Prokofiev ao piano, no dia 28 de outubro de 1922, na Salle des Agriculteurs, com repertório exclusivamente russo. Este foi considerado um recital do "mais raro interesse musical" onde "cantora e pianista numa preciosa conjunção de talentos se deram, com a mais extrema sobriedade, à serviço de uma arte cativante"[198]. (Jornal *Le Figaro*, 30 de outubro de 1922).

Trazendo notícias sobre este concerto e sobre como a arte de Sergei era agora recebida em Paris, trazemos o artigo sobre Prokofiev chamado "Um nouvel enchanteur: M. Serge Prokofieff". Desta vez, pudemos perceber uma crítica muito mais simpática ao compositor do que a anterior.

> Um novo encantador: Sr. Serge Prokofieff
> Enquanto os homens de Estado trocam em *Versailles* as assinaturas que devem restaurar a paz à Europa, os melômanos, enfim tranqüilizados, apressam-se à voltar ao paraíso há muito tempo perdido da musica. Seria a época onde a glória do Sr. Igor Stravinsky brilharia no seu zênite. Na realidade, as almas simples se surpreendiam do brilho sulfuroso deste astro fascinante e maléfico que se espraiava em torno dele, de tal forma que muitos se perguntavam com ansidedade se seria necessário o admirar ou temer. Mas ninguém, neste período distante, sonharia em assinalar o talento de um jovem russo chamado Serge Prokofieff, ainda que ele já tivesse fornecido motivo. Os amigos mais fervorosos da arte moscovita, os diletantes mais eloqüentes, se nós os tivéssemos sobre este assunto em 1919, teria acabado por nos declarar, corando de vergonha, que o nome deste compositor era para eles completamente desconhecido.
> Há dois dias, 28 de outubro, o senhor Prokofiev executou ele mesmo, na Salle des Agriculteurs, algumas peças de piano, como os Quadro de uma Exposição, de Moussorgsky, para os quais seria impossível conceber uma interpretação mais engenhosa; enfim, acompanhando ao piano uma meia dúzia de suas canções, o compositor deve ter provado tanta satisfação quanto nós em as escutar na voz suave da Sra. Vera Janacopulos, por vezes brincalhona ou patética. Desta forma, nas duas

[197] No original: BELGIQUE. Bruxelles – Le quatriéme Concert Populaire preséntait um intérêt particulier, et il a obtenu le plus vif succès. ..... Mas l´intérêt principal était dans l´audition du Troisième Concerto pour violino et orchestre de Saint-Saëns, executé para M. Enesco, e surtout de trois melodies des Chants et Danses de la Mort, de Moussorgsky, et de trois poèmes de la Shéhérazade de M. Ravel, chantés par Mme. Véra Jancopulos avec um sentimento exquis, un art suprème du chant e la plus délicieuse musicalite".

[198] No original: "séance du plus constant et du plus rare interét musical" e "chanteuse et pianiste y on donné le précieux ensemble d´um talent mis, ave la plus extrême sobriété, au service d´um art entre tous captivant"

> ocasiões, ele nos fez notar o mágico da vez, e nós pudemos asssistir aos seus truques."[199](Jornal *L´Europe Nouvelle*, de 04 de novembro de 1922

Nestes anos de 1922 e 1923, temos registros de Vera Janacopulos realizando concertos em Paris, Lilly, Nancy e Estrasburgo (França), em Lisboa e Évora (Portugal), Bruxelas (Bélgica), Madrid, Sevilha, Valencia, Barcelona, Malaga, São Sebastião, Bilbao, Vigo, Corona e Pamplona (Espanha), Rotterdam (Holanda), dos quais salientaremos duas récitas:

A primeira, é o concerto do dia 29 de maio de 1923, na Salle des Agriculteurs - Paris, com a participação de Manuel de Falla e Darius Milhaud, ambos acompanhando a cantora em suas canções: 3 Melodies e 07 canciones populares españolas (Falla) e Chant de Nourrice, Chant d´amour e Chant du Forgeron (Milhaud). (Fonte: Revista *La Semaine* a Paris, 15 de maio a 21 de junho de 1923, pg. 13) Neste concerto ela também apresentou peças de Stravinsky (Trois poesies de la lyrique japonaise, Pastorale, Tilimbom, Pribaoutik e Chanson de L´Our - na versão para flauta obligato feita por ele mesmo) e Poulenc (ciclo Le Bestiaire).

Nos aproveitaremos deste concerto para fazer um pequeno corte na trajetória da cantora para falar da relação de Vera Janacopulos com quatro importantes personagens da musicalidade moderna francesa; todos estes presentes, de uma forma ou outra, nesta récita, daí a nossa escolha. São eles: Darius Milhaud, Manuel de Falla, Francis Poulenc e Stravinsky. Com ambos Vera Janacopulos travou laços profissionais e de amizade representativos para a sua história pessoal e para a musicalidade do início do século XX.

---

[199] No original: "Um nouvel enchanteur: M. Prokofieff

Tandis que les hommes d´État échangeaint à Versailles les signatures qui devaient rendre la paix à l´Europe, les mélomane, enfin rassurés, se hâtaient de revenir aux Paradis trop longtemps perdus de la musique. C´était l´époque où la gloire de M. Igor Stravinsky resplendissait à son Zenith. En réalité, les ames simples s ´étonnaient de la lueur sulfureuse que cet astre fascinant et maléfique répandait autour de lui, tellement que plusieurs se demandaient avec anxieté s´il fallait l´admirer ou le craindre. Mais personne, en cette période lointaine, ne songeait à signaler le talent d´um jeune Russe nommé Serge Prokofieff, bien qu´il en eût déjà fourni la preuve. Les amis les plus fervents de l´art moscovite, les dilettantes les plus disertes, si nous les avions questionnés à son sujet em 1919, auraient fini par nous avouer, em rougissant de honte, que le nom de ce compositeur leur était entièrement inconnu.

..... Le surlendemain, 28 octobre, M. Prokofieff exécutait lui-même, à la Salle des Agriculteurs, quelques pièces de piano ainsi que les Tableaux d´une Exposition, de Moussorgsky, pour lesquels il est impossible d´imaginer une présentation plus ingéniueuse; enfin, en accompagnant au clavier une demi-douzaine de ses melodies, le compositeur dut éprouver autant de satisfaction que nous-même à les entendre intérpreter par la voix souple de Mme. Véra Janacopulos, tour à tour espiègle et pathétique. Ainsi, à deux reprises, Il nous fut donné d´apercevoir le magicien à la mode, et nous pûmes assister à ses incantations. ...."

Darius Milhaud (1892-1974), estudou no *Conservatoire de Paris*, onde teve como colegas de composição, dentre outros, Arthur Honneger (1892-1955), de quem Vera Janacopulos também incluiu peças em seus recitais. Eurico França afirma em seu 'Memórias de Vera Janacópulos' que o compositor "foi um dos grandes amigos de Vera" (FRANÇA, s/data:09).

No período de 1917 a 1919, viveu no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, como adido da Embaixada Francesa[200], secretário do então diplomata Paul Claudel[201]. "Naquela época, a delegação francesa costurava um acordo com Paulo Prado para a compra de milhões de sacas de café em troca do apoio do governo brasileiro aos Aliados na [Primeira] Grande Guerra". (ASSUMPÇÃO, 2014:321)

Numa época em que a França fervilhava com a curiosidade pelo exotismo, a oportunidade de trabalhar num país da América Latina deve ter parecido bastante interessante para o compositor[202]. E, realmente, a música popular de nosso país o encantou logo à sua chegada ao país, ainda mais por esta ter se dado em pleno carnaval.[203]

> Os ritmos dessa música popular intrigavam-me e fascinavam-me, conta o compositor em sua biografia. Havia na síncope uma imperceptível suspensão, uma respiração inconsciente, uma leve pausa que me era difícil compreender. Eu comprei então alguns maxixes e tangos; e esforcei-me para tocá-los com as suas síncopes que passam de uma mão a outra. Meus esforços foram recompensados, e eu pude finalmente exprimir e analisar esse 'pequeno nada' tão tipicamente brasileiro. (Milhaud, in ASSUMPÇÃO, 2012:321)

[200] Paul Claudel em seu diário de 05 de janeiro de 1927, o designa como "secretário e encarregado do serviço de propaganda". (LAGO, 2005: 198)

[201] Paul Claudel, nome artístico de Louis Charles Athanaïse Cécile Cerveaux Prosper , dramaturgo e poeta francês, membro da Academia Francesa de Letras.

[202] Corroborando esta curiosidade, transcrevemos trecho em que Vera relata sobre encomenda de Milhaud quando de sua tournée pela Oceania: "Outra encomenda, mais fácil de satisfazer, foi a de Darius Milhaud, que lhe pediu gravações de música folclórica. – 'Mas como vou saber o tipo exato de música que você gosta?' - perguntou-lhe admirável cantora – 'Ora - respondeu Milhaud – é bastante que se pareça com a de Debussy...'." (FRANÇA, s/data:37)

[203] "Meu contato com o folclore brasileiro foi brutal; cheguei em pleno carnaval e pude sentir imediata e profundamente o vento da loucura que se abatia sobre a cidade inteira [...] Os ritmos desta música popular me intrigavam e fascinavam". (Milhaud in LAGO:201)

Correa Lago relata que estes dois anos em nosso país foram decisivos para a carreira do compositor, pois possibilitava a ele "tempo para compor num ambiente estimulante com interlocutores de peso (brasileiros e estrangeiros de passagem como Rubinstein e Ansermet) e a oportunidade de apresentar em público diversas audições mundiais de suas obras". (CORREA LAGO, 2005:198)

Figura 31 - Imagem de fotografia com dedicatória autógrada de Darius Milhaud: "Vera Janacopulos, son admirateur, Darius Milhaud. (Fonte: Acervo Vera Janacopulos)

O primeiro registro com data plausível sobre o qual poderíamos estabelecer uma relação entre Vera e Darius é a dedicação à cantora por parte do compositor de duas peças, com poesia de Stéphane Mallarmé, denominadas "Deux petits airs".[204] O seu ano de composição é 1918, quando o compositor ainda estaria no Brasil. (FLOTHUIS, 1996:212). Conheceria ele a cantora antes de sua viagem? Ou dedicaria a ela estas peças somente por ser a mesma uma cantora brasileira que estava radicada em Paris?

Temos registro da admiração do compositor pela cantora somente em momento posterior, através de registro no jornal *Courrier Musical*, de 01 de julho de 1921: "Madame Janacopulos possui uma voz admirável, fresca, possante e à sua disposição a mais correta das técnicas"[205]. Sendo Paris uma cidade com um círculo musical ativo, já teria tido ele, com certeza, a oportunidade de ouvir a cantora em um dos seus concertos realizados neste meio para que pudesse fazer tal afirmação sobre a qualidade artística da cantora.

Ao olharmos os jornais de época, veremos muitas vezes o nome dos dois figurando por vezes na mesma página ou mesmo coluna musical, na maior parte das vezes se tratando de divulgação de eventos musicais diferenciados. Uma vez que conviviam no mesmo círculo musical de Paris, provavelmente terão se encontrado em algum evento, de

[204] Não conseguimos nenhum registro de apresentação em que a Vera tenha incluído estas canções no repertório.
[205] No original: "Mme. Janacopulos posséde une voix admirable, fraiche, puissante et à sa disposition la plus sure de techniques".

forma que pudessem estabelecer laços de amizade. Ou quem sabe mesmo, poderá ter sido após a sua viagem ao Brasil, e a saudade nostálgica de nosso país[206], que possam ter suscitado no compositor a vontade de estreitar laços com a cantora de raízes brasileiras. Vejam as palavras do compositor sobre o assunto:

> Reencontrei Paris na alegria da Vitória. Entretanto, foi mais me sentindo como um estrangeiro que retornei ao meu apartamento; meus olhos se haviam habituado em demasia aos reflexos do céu do Brasil e meus ouvidos ainda vibravam com os ruídos suntuosos da floresta e dos ritmos sutis dos tangos. Eu retirei de minha mala todo tipo de objetos baratos ou de inspiração popular que eu havia comprado na América: conchas gravadas e pintadas pelos índios, apitos em terracota representando pássaros [...] e espécimes de prataria colonial portuguesa. Juntei, então, todas estas testemunhas silenciosas de minha bela viagem em cima da lareira. Felizmente, o movimento artístico que se desenvolvia em torno de mim logo me interessou o suficiente para me arrancar as minhas lembranças. (Milhaud, in LAGO, 2005:207)

Podemos perceber o quanto a questão da brasilidade de Vera estava projetada nesta amizade de Darius com a cantora; uma idéia de brasilidade de caráter mítico, pois na cantora predominaria uma essência francesa, devido à sua vida ter se dado primordialmente naquele país. Vejamos a espirituosa dedicatória autógrafa registrada na partitura do ciclo Chants Populaires Hebraiques, do compositor: "À Vera Janacopulos, seu admirador, Milhaud. P.S.: Não se esqueça d[a] feijoa[da]".[207] Pena não estar datada.

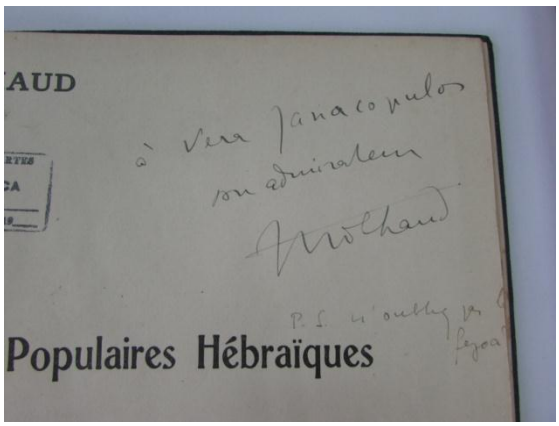


Figura 32 - Imagem de partitura com dedicatória autógrafa do autor: "À Vera Janacopulos son admirateur, Milhad. P.S. N´oubliez pas l[a] feijoa[da]." (Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO)

No entanto, certamente terá Milhaud estado presente na apresentação de suas peças em recital do dia 24 de janeiro de 1922, em concerto na Salle des Agriculteurs (Paris)[208], cujo programa foi composto de cantos judeus (música de inspiração bíblica judaica), das quais foram apresentadas 03

[206] Vejam trecho de correspondência do compositor, datada de 06/IV/1919 à Oswaldo Guerra: "Eu me esforço a me re-habituar a Paris sem conseguí-lo e me sinto como um estranho no meu apartamento [...]. A cada dia eu sinto mais falta do Rio e penso o tempo todo no belo sol, com as grandes palmeiras e, sobretudo, as boas seções de música". (Milhaud, in LAGO, 2005:207)

[207] No original: : "À Vera Janacopulos, son admirateur, Milhaud. P.S.: N´oubliez pas l[a] fejoa[da]".

[208] Recital noticiado no Jornal *Le Figaro* – 22 e 24 de janeiro de 1922, Semanário *La Tribune Juive* - consagrado aos interesses de judeus que morem em Paris - de 13 de janeiro de 1922, e Semanário*L´Univers Israelite*, de 20.01.1922.

canções do ciclo 'Poèmes juifs'[209], de autoria do compositor[210]. Lembremos ser Milhaud oriundo de rica família judaica de *Aix-en-Provence*.[211] Se não se conhecessem pessoalmente até esta data, esta seria uma ótima oportunidade.

No recital de maio de 1923, que deu origem à nossa divagação sobre os elos de amizade entre Darius e Vera, a cantora interpretou do compositor as peças '*Chant de Nourrice', 'Chant d´amour' e 'Chant du Forgeron'*, que foram acompanhadas ao piano por ele mesmo. Em 23 de outubro deste mesmo ano, na *Salle des Agriculteurs*,a cantora realiza a primeira audição dos os "*Quatre poèmes de Catulle*"[212], musicados por Milhaud. Estas peças serão acrescentadas ao repertório de Janacopulose seriam cantados em diversas ocasiões. (Jornais *Le Matin* e*Le Galois* – ambos de 29.10.1923).

Falaremos agora da relação entre Vera e o outro músico presente neste recital de 29 de maio de 1923: Manuel de Falla. Este compositor espanhol, teve em Janacopulos uma das suas intérpretes prediletas, fato este verificável a partir do quantitativo de concertos em que a mesma participou apresentando peças do compositor com a participação do mesmo. Vera era conhecedora dessa preferência, tendo sido ela mesma quem confirmou tal predileção em testemunho registrado por Eurico França (FRANÇA, s/data:21).

---

[209] Não confundir o ciclo *Chants Populares Hébraiques* com outro ciclo de inspiração judaica: *Chants Juifs*. O primeiro possui as seguintes peças: *La séparation, Le chant du veilleur, Chant de Délivrance, Berceuse, Gloire à Dieu e Chante Hassidique*, tendo sido composto no ano de 1925. O segundo: *Chant de nourrice, Chant de Sion, Chant de laboureur, Chant de pitié, Chant de résignation, Chant d´amour, Chant de forgeron* e *Lamentation*, e foi composto no ano de 1916.

[210] Transcrevemos crítica às peças de Milhaud apresentadas: "Nos cantos judeus de Darius Milhaud, que são trechos de uma grande emoção e sensibilidade apurada, o povo épico reaparece também, mas na sua familiaridade de sua vida cotidiana; é a Israel dos guetos contemporâneos, tão fiel às suas dores, ao seu orgulho, à sua imperecível esperança; e os acordes mais complexos da escola musical moderna se harmonizam como que miraculosamente com a complexidade desta alma, cujas memórias remontam aos séculos mais longínquos da história, mas que plantaram as raízes mais profundas em todas as idéias e sentimentos no qual vive o mundo da atualidade. (Jornal *L´Univers Israelite*, 03 de fevereiro de 1922)

[211] "A native of Aix-en-Provence, Milhaud came from a wealthy Jewish family with close ties to the cultural live of the area. Thought a purveyor and distributor of almonds by trade, Milhaud´s father 'was the pillar of the Musical Society of Aix, and accompanied all its vocalists.' Reminiscing about his mother, Milhaud remarked: '[she] had a powerful contralto voice, and up the time I was born had studied in Paris under [Gilbert-Louis] Duprez, who taught her interpret operatic arias. Thus music was already a familiar friend in our house." (SCHMIDT, s/data:24)

[212] Catulle Mendès (1841-1909), poeta e escritor francês.

Nascido na cidade de Cadiz, mudou ele para Paris em 1907 (aonde viverá até 1914). "Mais do que um complemento de formação, Falla esperava de Paris uma consagração"[213] (JAMBOU, 1999:76). O próprio Falla reconhece a importância de sua estada em Paris: "Sem Paris, eu teria ficado enterrado em Madri, escondido, esquecido, levando uma vida obscura,vivendo miseravelmente de dar algumas lições e conservando, como lembrança de família, o prêmio recebido[214], e tendo dentro de um armário, as partituras da minha ópera"[215], e ainda, "No que toca à minha área de trabalho, minha pátria é Paris"[216] (FALLA apud JAMBOU, 1999:16).

Após a chegada à Paris ele inicialmente se integra ao grupo de espanhóis que já viviam naquela cidade: Joaquin Turina, Ricardo Viñes[217] e Isaac Albéniz, como seria de se esperar. Descobre, ainda, o oriente com os ballets russos de Diaghilev que chegam à cidade a partir de 1909. Assim se familiariza com a obra de quem será um amigo: Igor Stravinsky. Conhece a música e os músicos ligados ao impressionismo francês: Claude Debussy[218], Maurice Ravel, Paul Dukas, Gabriel Fauré, Erik Satie. Foi um horizonte musical novo que se abriu aos seus olhos ávidos (JAMBOU:1999:16).

São do período em que permaneceu em Paris as suas peças mais conhecidas: os ballets *El amor brujo* e *El sombrero de tres picos*, as *Siete Canciones populares espanholas* – para canto e piano, e a *Noches en los jardines de España* – para piano e orquestra.

> Falla era um homem extremamente atencioso, correto e amável. Sua vivacidade, seu humor, eram os sinais de uma magnífica juventude interior. Ele se interessava tanto pelas coisas do espírito como por aquelas do cotidiano, das quais ele tirava o que podia de menos banal; o nada o divertia. Sua memória era prodigiosa, como se o tempo não fosse mais do que um presente contínuo. Ele falava bastante, mas

[213] No original: "Plus qu´um complément de formation, Falla espérait de Paris une consécration".
[214] Acreditamos tratar-se do prêmio melhor ópera espanhola da Academia de Bellas Artes de San Fernando, que recebera em 1905 com a ópera La Vida Breve.
[215] No original: "Sans Paris, je serais reste enterré à Madrid, englutie, oublié, menant une vie obscure, vivant misérablement de quelques leçons et conservant, comme un souvenir de famille, le prix encadré, e dans une armoire, lês partitions de mon ópera".
[216] No original: "Pour tout ce qui fait référence à mon métier, ma patrie, c´est Paris".
[217] Ricardo Viñes Roda (1875-1943), pianista espanhol, divulgador da música moderna música francesa e espanhola de então. Foi professor de piano de Francis Poulenc e grande amigo de Ravel, Debussy e Falla.
[218] "Parmis sés contemporains, Claude Debussy était son Dieu absolu, e comme tel, il lui rendait incessamente hommage. Il s´émerveillait que la musique de Debussy fut, dans certaines ouvres, aussi absolument et profondément espagnole. D´autre part, il s´étonnait que Debussy n´eut que quatorze ans de plus que lui." (CASTRO in JAMBOU, 1999:22)

> também ele interrogava bastante os seus interlocutores. Ele era antes de tudo benevolente. Benevolente e intusiasta, apesar de sua constituição delicada.
> Falla era extraordinariamente atento à tudo que era sonoro, e sobretudo ao silêncio. Nós passávamos bastante tempo à escutar o silêncio. El o fazia colocando suas mãos abertas sobre as orelhas a fim de melhor captar os sons. Porque, me dizia ele, nós devemos poder variar as capacidades auditivas dos ouvidos como nós podemos variar a abertura de nossas pálpebras.[219] (CASTRO in JAMBOU, 1999:19 e 20)

Esta forma de ver e ouvir o mundo trouxe para as suas composições os temas, melodias, ritmos e danças espanhóis; um nacionalismo de caráter Romântico, bastante integrado às propostas de afirmação cultural daquele país. Esse apelo folclórico é bem mais visível em suas obras do que nas de seu contemporâneo Stravinsky, mais vinculadas ao primitivismo. Assim as composições de Manuel exercitam uma triplicidade de fatores: uma influência folclórica espanhola; uma paleta sonora, herdada diretamente da amplitude harmônica de Debussy, e procedimentos compositivos inovadores derivadas do cosmopolitismo cultural parisiensse. Desta forma, sua arte surge de forma madura e concisa em suas composições.

O primeiro registro que encontramos de uma possível relação de Vera com Manuel de Falla é a notícia de apresentação de peças deste compositor em concerto realizado em solo americano pela cantora[220]. Quem sabe o músico já a conhecesse anteriormente viagem e tivesse dado reproduções das suas peças à cantora, que as teria incluído nos seus concertos estadunidenses.

No entanto, como continuação da divulgação das obras do músico, dentre as peças do compositor apresentadas por Vera no concerto de de 29 de maio de 1923, récita agora em

---

[219] Falla était un homme extrêmement attentif, précis et aimable. Son vivacité, son humour, étaient les signes d´une magnifique jeunesse intérieure. Il s´intéressait aussi bien aus choses dites de l´esprit qu´à celles du quotidien, dans lesquelels il dénichait ce qui pouvait les rendre moins banales; un rien l´amusait. Sa mémoire était prodigieuse, comme si le temps ne fût qu´un présent continu. Il parlait d´abondance, mais aussi il interrogeait longtemps sés interlocuteurs. Il était avant de tout bienveillant. Bienveillant et enthousiasme, malgré une constitution delicate.
Falla était extraordinairement attentive à tout ce qui est sonore, et surtout au silence. Nous passions de très longs moment à écouter le silence. Il le faisait en dressant dans ses mains ouvertes les pavillons de ses orreiles afin de mieux capter le sons. Car, disait-il, nous devrions pouvoir varier la positions des pavillons de nos oreilles comme nous pouvos varier l´overture de nos paupières.

[220] Concerto do dia 01 de novembro de 1919 no *Aeollian Hall*, de Nova York, no dia 01 de novembro de 1919. Neste concerto ela apresentou de Manuel Falla as canções *Chinoiserie* e *Seguidille.* A seguir, o registro do sucesso desta seção espanhola de seu concerto: "No grupo das canções espanholas de Granados e Manuel de Falla, as quais ela cantou em espanhol, e nas Caterpillar, de Albeniz, em inglês, seu temperamento a levou longe, longe o bastante para a audiência pedir a repetição de 'Caterpillar', de Albeniz, e a 'Seguidilla' de Falla, com o seu meio gritado 'hola'..." [220] (Fonte: Crítia de Richard Aldrich no Jornal *New York Times*, 02 de novembro de 1919)

questão, temos as *Siete canciones populares españolas*[221], obra de relevância para a historiografia da cantora. O fato de ter trabalhado este ciclo juntamente à Falla para este concerto, levou Janacopulos a ser procurada por alunas de diversos países que iam à Paris para preparar o conjunto das mesmas com a cantora: "...cantores de todas as nacionalidades acudiam a seu estúdio parisiense para se aperfeiçoarem na interpretação das Sete Canções do mestre espanhol, obra que ela havia popularizado na Europa, no período que sucedeu à Primeira Guerra Mundial"[222] (CARPENTIER in LAGO, 1999:8).

Deste interessante hábito de trabalhar o ciclo diretamente com o compositor, Vera nos fala:

> Lembro-me sempre do caso de M. de Falla que, no espaço de dois anos alterou consideravelmente o andamento primitivo da *Jota.* (... que, tocava o acompanhamento da *Jota* duas vezes mais depressa,emdois anos, do que logo depois de a ter escrito). Manuel de Falla e eu verificamos essa diferença com o auxílio do metrônomo. O movimento indicado é 92 e ele estava tocando no movimento de 184. A explicação dada por ele é que, no principio, a dificuldade para executar rapidamente um trecho nos obriga a um movimento mais cauteloso, movimento esse que, aos poucos, vamos alterando institivamente. (Fonte: manuscritos autógrafos para aulas, Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO)

Neste recital do dia 29 de maio de 1923, ainda em questão, serão apresentadas as seguinte peças de Manuel de Falla: o ciclo Trois Melodies, além das Siete Canciones Populares Españolas. Todas elas acompanhadas pelo compositor ao piano.

Além de melodias dos dois compositores tratados acima que participaram atividamente no concerto de 29 de maio de 1923, temos também peças de dois outros, com

[221] É um ciclo de canções tradicionais de diversas regiões da Espanha, arranjadas para canto e piano, cuja composição teve seu término no ano de 1914. São elas: El paño moruno, Seguidilla murciana, Asturiana, Jota, Nana, Canción e Polo.

[222] Não obtivemos registro da apresentação deste ciclo por parte da cantora no período anterior à I Guerra.

quem Vera Janacopulos teria relação de amizade: Poulenc e Stravinsky. Passaremos a tratar agora da relação de Vera com estes dois compositores:

Francis Jean Marcel Poulenc (1899-1963), foi um pianista e compositor francês que, em sua primeira fase, esteve ligado ao impressionismo musical de Debussy. Posteriormente, a sua música apresenta ideais neoclássicos, fazendo ele, juntamente com Darius Milhaud, parte do Grupo dos Seis (Les Six)[223], que pretendia "constituir-se num prolongamento da arte musical francesa, negando a estética não só de Wagner e de seus seguidores, como também do próprio Debussy, por eles considerado confuso". De vida efêmera, existiu entre os anos de 1916 e 1923. O grupo "dissolveu-se de morte natural, segundo expressão de Satie, e foi substituído no campo de batalha pela Escola de Arcueil[224], com Sauguet e Jacob, que continuaram o espírito sóbrio e conciso da música francesa". (ALBET, 1979:67 e 68)

O manifesto do *Les Six*, escrito por Jean Cocteau no ano de 1918 e denominado *Le coq et l´arlequin*, é o emblema declaratório onde estão expostos os ideais do grupo:

> O galo [le coq] seria o espírito francês; o Arlequim [l´Arlechino] seria o ecletismo, a cultura européia onde as mais variadas tendências convivem e se misturam. 'Abaixo ao Arlequim e viva o galo', grita Cocteau: e irrompe impiedosamente sem respeito e exaltando sem reservas. 'Abaixo ao germanismo! Abaixo Beethoven, que é o pai espiritual de Wagner e do romanticismo; e viva Bach, que é alemão, sim, mas pai espiritual do contraponto que é a antítese do verticaslimo colorístico de Debussy; atrás do qual o ecletismo triunfa junto ao diletantismo'. Isto proclama Cocteau.[225] (DUFFLOCQ, 1937:88)

Dentre os ideais neoclássicos estava a simplificação das formas e das melodias, de forma que, em consonância a este ideal, a música de Poulenc adquire um caráter pessoal, de traços simples e melodiosos. Possui elegância e uma profundidade de alma.

---

[223] O 'Les Six', assim batizado pelo crítico Henri Collet no artigo "Les cinq russes, les six français et M. Satie" no jornal *La Comedia*, de 16 de janeiro de 1920, tinha como demais participantes Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honnegger, Darius Milhaud e Germaine Tailleferre.

[224] Grupo criado por discípulos de Erik Satie, no ano de 1923. Era formada por Henri Pawl-Pleyel, Roger Desormière, Maxime Jacob e Henri Saughet, sob a supervisão do próprio Satie.

[225] No original: Il gallo sarebe lo spirito francese; l´Arlechino sarebbe l´ecletismo, la cultura europea dove le più varie tendenze convivono e si mescolano. 'Abbasso l´Arlechino e viva il gallo' grida Cocteau: e taglia grosso abbatendo senza riguardi ed esaltando senza riserve. 'Abasso il germanismo! Abasso Beethoven che è il padre spirituale di Wagner e del romanticismo; evviva Bach que é tedesco, si, ma padre spirituale del contrappunto che é l´antitesi del verticalismo coloristico di Debussy, dietro al qual l´ecletismo trionfa insime al dilettantismo'. Questo proclama il Cocteau.

> Há que eliminar a hipertrofia das formas existentes... há que desterrar todo o espírito romântico com o objetivo de encontrar o equilíbrio entre sentimento e razão que define o classicismo francês... aharmonia diatônica deve ser restabelecida, renunciando o cromatismo como forma característica da expressão romântica. (Cocteau in ALBET, 1979:67)

Na busca de verificar o momento de encontro entre Vera e Francis, levantamos que a sua amizade data de pelo menos o ano de 1922, quando o compositor esteve hospedado em Salzburgo, em casa alugada por Vera quando de sua participação no *August International Music Festival*[226] para ter aula com Lilli Lehmann. (SCHMIDT, s/data:115)

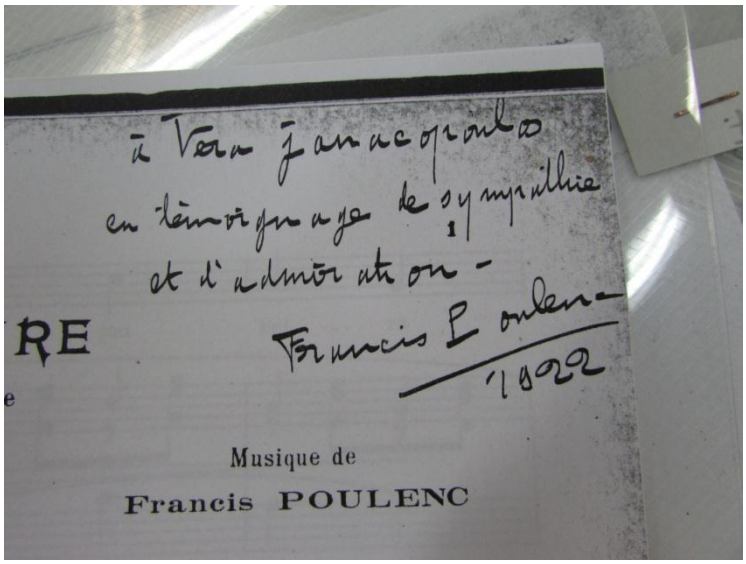


Figura 33 - Partitura do ciclo Le bestiaire, com dedicatória autógrafa do compositor para Vera Janacopulos: "à Vera Janacopulos en temoignage de symphatie e d´admiration. Francis Poulenc, 1922" – Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

É deste mesmo ano (1922) o registro da primeira apresentação de peças do compositor por parte da cantora[227], no caso o mesmo ciclo *Le bestiaire* que está sendo reapresentado no concerto de maio de 1923. A dedicação na partitura (imagem ao lado) foi realizada na primeira destas ocasiões.

As canções deste ciclo são: *Le dromadaire*, *La chèvre du Thibet*, *La sauterelle*, *Le dauphin*, *L´Écrevise* e *La carpe*. Sobre a sua criação, temos a seguinte informação:

> Em palestra proferida em 1945, Poulenc escreve: 'Foi só em abril de 1919, que repentinamente, eu senti a necessidade de escrever a minha primeira obra vocal. [...] Eu era então um soltado em Aube, em Pont-sur-Seine. Minha namorada, Adrienne Monnie, uma livreira bastante conhecida, tendo me dado este volume [uma reimpressão do Bestiaire] num pequeno pacote de livros, eu aprendi imediatamente várias quadras de cor e, sobre um velho piano de uma casa provinciana, eu fiz doze melodias. ... A versão original do Bestiaire era composta

[226] Nome da época do conhecido atualmente por Festival de Salzburgo.

[227] Trata-se do ciclo *La Bestiaire (*ou *Le Cortège d'Orphée)*, cantado no recital datado de 03 de novembro de 1922, na *Salle des Agriculteurs*, Paris, com o acompanhamento pianístico de Lola Schelepianoff.[227](SCHMIDT, 1995:42).

> de doze melodias. Auric[228] me fez, muito sabiamente, subtrair seis, decidindo, assim, o sucesso da obra.[229] ' (Poulenc in SCHMIDT, 1995:42)

Estas peças foram constantes nos programas de concerto de Vera. Pudemos verificar terem sido apresentadas em Paris, Rio de Janeiro, São Paulo e Haya (Holanda), num período de tempo que vai de 1922 a 1935. No entanto, o que consideramos o mais importante recital onde elas estiveram presente, foi o concerto de 29 de maio de 1923, na *Salle des Agriculteurs*, onde as mesmas foram apresentadas ao lado de peças de Falla, Milhaud e Stravinsky.[230] Não temos notícias sobre qual dos dois compositores exerceu a função de pianista acompanhador na noite na execução do *Bestiaire*.

Somente no ano de 1934[231], obtivemos registro da inclusão de outras peças de Poulenc no repertório da cantora, são elas: *Air Romantique, Air Champêtre e Air Vif*[232]. Acredito tal fato pela motivação musical da cantora ser essencialmente moderna, e as composições do compositor seguirem uma tendência classicizante.

E é pela "terna e fiel afeição"[233] à cantora, uma amizade reconhecida pelo compositor em sua dedicatória "Para Vera, belo rouxinol. Seu amigo Poulenc"[234], que tomamos a liberdade para expressar a opinião pessoal dessa autora, de que são do compositor as mais graciosas e amáveis dedicatórias autógrafas contidas em partituras do Acervo Vera Janacopulos. Tomemos, como exemplo, a dedicatória do ciclo Calligrammes (ver imagem na página anterior), onde vemos um coraçãozinho desenhado pelo compositor como expressão do seu carinho para com Vera Janacopulos. Só mesmo uma grande amizade e intimidade para possibilitar esta charmosa dedicatória.

---

[228] Trata-se do compositor Geoges Auric.

[229] No original: "In a lecture delivered in 1947, Poulenc wrote: 'c´est n´est qu´en abril 1919 que, tout à coup, je sentis le besoin d´écrire ma première oeuvre vocale. […] J´étais alors soldat dans l´Aube, à Pont-sur-Seine. Mon amie Adrienne Monnie, la libraire bien connue, m´ayant glissé ce volume [une réimpression du Bestiaire] dans un paquet des livres, j´appris immédiatement plusieurs quatrains par coeur et, sur le vieux piano d´unemaison provincial, j´en mis douze en musique. .... La version originale du Bestiaire comportait douze melodies. Auric m´en fait, très sagement, retrancher six, décidant ainsi du succèss de l´oeuvre".

[230] Fonte: Semanário La Semaine a Paris, de 15 de maio a 01 de junho, nº 76, pg. 13.

[231] No concerto denominado *Une heure de musique française*, de 20 de abril de 1934 na Salle d´Yena - Paris.

[232] Estas peças fazem parte do ciclo *Airs chantés*, para sobra sobre poemas de Jean Moréas. Para o ciclo ficar completo no concerto faltaria ser cantada mais uma canção: *Air grave*.

[233] Dedicatória autógrafa do autor na partitura da canção A sa guitare: "Pour ma chère Vera, avec ma tendre et fidèle affection. Fr. Poulenc. 1952"

[234] Dedicatória autógrafa do autor na partitura do ciclo Trois poèmes de Louise Lalanne (Guillaume Apollinaire): "Pour Vera, beau rossignol. Son ami Poulenc"

Outra expressão de amizade foi a dedicação à cantora da peça *Ballet,* do ciclo *Cinq Poèmes de Ronsard*[235], composto em 1925.

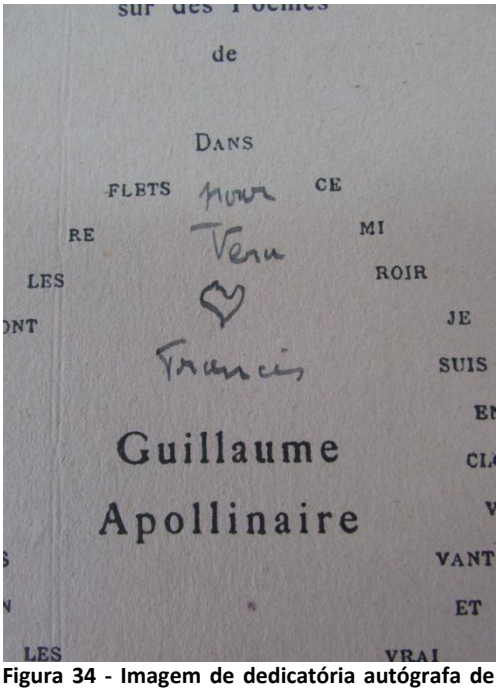


Figura 34 - Imagem de dedicatória autógrafa de Poulenc na partitura do ciclo Caligrammes, s/data – Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

O compositor Igor Stravinsky esteve amplamente representado no concerto chave que estamos destacando, ocorrido no dia 29 de maio de 1923. A maior parte das peças apresentadas eram de sua autoria: *Trois poesies de la lyrique japonaise*, *Pastorale*, *Tilimbom*, *Chanson de l´our*s e o ciclo *Pribaoutki*. Este último ciclo já tinha sido apresentado nos Estados Unidos, no período em que Vera lá morou, e também numa versão para acompanhamento pianístico, desta vez já em Paris, em recital de maio de 1921 (Jornal de Le Figaro, 19 de maio de 1921, pg. 5). Apesar de nenhum registro oficial, acreditamos ter sido esta a primeira apresentação do mesmo em solo francês.

Stravinsky é conhecido pelo seu alto grau de exigência na escolha dos intérpretes de sua obra. O fato de Vera Janacopulos passar a trabalhar diretamente com o maestro em sua série de Concertos Stravinsky, os quais trataremos futuramente, atesta o grau aprovação do compositor à competência da técnica musical e interpretativa da cantora.

No ano de 1923, não podemos deixar de ressaltar também a transmissão radiofônica, pela *Companie Française de Radiophonie*, do *Festival Brasileiro*. Este foi um

[235] As outras peças deste ciclo são: 1. *Attributs*, 2. *Le tombeau*, 4. *Je n´ai plus les os* e 4. *À son Page*.

concerto comentado pelo Embaixador do Brasil na França, Sr. Souza Dantas, com a participação do violinista Elpidio Pereira e da pianista Maria Antonia Castro[236], além de Vera Janacopulos. Nele foram apresentadas peças de Carlos Gomes, Elpídio Pereira, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Oswald, Alexandre Levy e Villa-Lobos. O convite para a participação de Vera neste evento, reforça os elos da cantora com o seu país, integrando-a como representante do Brasil na modernidade musical da capital francesa.

2.11. Tournée americana

O ano de 1924 levará novamente Vera Janacopulos aos Estados Unidos. Embora chegue àquele país já com uma carreira consolidadada e realize concertos com alguns dos grandes regentes de seu tempo, mais uma vez receberá críticas quanto a questões técnicas de seu canto, como poderemos verificar.

Dentre o concertos que gostaríamos de ressaltar estão aqueles realizado com a *Society of the Friends of Music*, sob a regência do maestro suíço convidado Ernst Bloch (direção musical de Artur Bodansky, regente titular da orquestra)[237]. Dentre as peças apresentadas está o *Psalm*, de autoria do regente e ciclo Shéhérazade, que estará presente em praticamente todas as apresentações da cantora no território norte americano. Abaixo, segue trecho de crítica do concerto:

> O *Psalm* já foi escutado antes, e representa Bloch no seu mais individual e admirável humor.Madame Vera Janacopulos o cantou com profundo conhecimento e fina intepretação dramática. (...) Madame Janacopulos cantou a música de Ravel como ela cantou a de Bloch – como algo de inadequação vocal, frequentemente apertada e pesada nos tons altos, mas com superlativa compreensão do espírito e humor da música.[238] (Jornal *The Brooklyn Daily Eagle*, *New York*, de 11 de fevereiro de 1924)

[236] Pianista brasileira que estudava no *Conservatoire de Paris*.
[237] No dia 20 de fevereiro de 1924, no Town Hall, em Nova York.
[238] No original: The Psalms have een heard before, and they represent Bloch in his most individual ande admirable moode. Madame Vera Janacopulos sang them with deep understandin and a finely dramatic interpretation. (…) Madame Janacopulos sang Bloch´s – with a somewhat inadequate voice, often strained and hard in its upper tones, but with a superlative grasp of the spirit and mood of the music.

Sobre concerto de canções realizado no Aeollian Hall[239], onde foram apresentadas peças de Schubert, Roussel, Duparc, Milhaud, Ravel, Debussy, Stravinsky e Manuel de Falla, a cantora recebe crítica elogiosa à sua interpretação mas também restrições quanto à técnica vocal. Selecionamos abaixo trecho:

> Existe muito sobre a arte de Vera Janacópulos que a destaqueda algumas outras cantoras familiares aos palcos de concerto de Nova York. Em primeiro lugar, Madame Janacopulos é antes de tudo uma intérprete e depois uma cantora. Sua voz é frequentemente incapaz de responder às demandas que ela impõe sobre ela, mas ela canta sempre com uma rara compreensão e correção de efeitos.[240](Jornal The Brooklyn Daily Eagle, New York, 18 de fevereiro de 1924)

Os Estados Unidos da América, após o fim da primeira guerra mundial, teria se transformado em centro musical de relevância a contrabalançar a preponderância européia, principalmente francesa, do início do século XX. Acredito que a cantora pretendesse ser mais bem recebida pela crítica americana. Afinal de contas, dois anos antes ela era apenas uma aspirante, e agora já era uma profissional reconhecida nos meios em que atuava. No entanto, para vencer estes antagonismos de força no campo musical dos Estados Unidos seria necessário despender energia, tempo e mesmo valores econômicos, o que estrategicamente não seria interessante tendo em vista o amplo mercado europeu que a tinha em grande conta enquanto cantora e intérprete. França nos informa, inclusive, da existência de uma proposta para que Vera Janacopulos fizesse uma longa tourné de música de câmara nos EUA:

> Já na Europa [Vera Janacopulos] recebe carta do empresário Copicus para o seu lançamento nos Estados Unidos – de costa a costa, dizia êle, manifestado-se disposto a inverter 25.000 dólares no empreendimento, desde que a cantora entrasse, por sua vez, com igual quantia. Vera Janacopulos, entretanto, não se sentiu disposta a ser, por êsse preço, uma espécie de pioneira do canto de câmara na América do Norte, uma iniciadora, talvez, de platéias de muitas cidades que ainda não haviam tomado o contato mais detido com essa forma de arte, e cuja receptividade ela não poderia ajuizar. Tinha a Europa à sua frente, e se decidiu a permanecer onde estava. (FRANÇA, s/data:32)

Assim, esta será a última vez que a cantora se apresentará em território americano, pois voltaria os objetivos de sua carreira musical para o território europeu, aonde já possuía

[239] Realizado no dia 27 de fevereiro de 1924, no Aeollian Hall – Nova York.

[240] No original: "There is much about the art of Vera Janacopulos to distinguish it from the many other singers famililar to New York´s concert stage. In the first place, Mme. Janacopulos is first of all an interpreter and secondly a singer. Her foice is frequently unable to meet the demands she imposes upon it, but she sings always with rare understanding and certainty of effect."

excelentes propostas, como por exemplo: "Só na Holanda, que dispunha de três orquestras excelentes, ela iria cumprir 'tournées' de 25 a 30 concertos por ano" (FRANÇA, s/data:32).

Antes de deixarmos para trás este continente, gostaria relevar recital feito na casa de Felix M. Warburg[241] onde foram apresentadas somente canções espanholas e brasileiras. Acredito que muitas das peças brasileiras ali apresentadas, desconhecemos o conteúdo do programa, terão sido primeiras audições americanas. Assim, Vera Janacopulos inicia o papel de difusora da música e dos compositores brasileiros.

2.12. Villa Lobos em Paris

É questão de estudos diversos a influência da obra de Debussy sobre a obra do compositor brasileiro Villa-Lobos. Segundo Kiefer, Villa-Lobos já teria contato com a música de Debussy na Bahia nos anos de 1907 e 1908 e que uma provável segunda aproximação com as peças do compositor teria acontecido por intermédio de Darius Milhaud (KIEFER, 1986:22). Lago, mais reticente, nos fala que "embora o Círculo Veloso-Guerra estivesse informado da música de Stravinsky e extremamente a par da música de Debussy, Ravel e Satie (...) não implica necessariamente uma absorção equivalente dessas informações por parte de Villa-Lobos" (LAGO, 2005:72). Suzanne Demarquez, em sua publicação na Revue Musicale, em 1929, de forma mais cética ainda, fala que Villa-Lobos "só conhecera de Debussy a 'Sonata para flauta, viola e harpa' e algumas melodias do repertório da senhora Janacopulos[...]" (DEMARQUEZ in LAGO, 2005:72). Esta última posição é questionável em virtude de uma verificável influência debussiniana em algumas composições dos primeiros anos do compositor, anteriores à vinda da cantora ao Brasil no ano de 1920, como são os casos das peças: Danças Características Africanas (1914), Prole do Bebê nº 1 (1918) e do Quarteto Simbólico´(1921) (WOLFF, 2012:236).

> Uma atmosfera francesa, com efeito, está presente em todo o momento no jovem Villa-Lobos. Ainda em 1918, quando já escrevera o Amazonas e o Uirapuru, a primeira Prole do Bebê para piano, caminha à vontade nos climas e na técnica do impressionismo. (HORTA, 1987:32)

[241] Trata-se do alemão Felix Moritz Warburg (1871-1937), membro do Warburg Banking Family de Hamburgo – Alemanha e líder do American Jewish Joint Distribution Committee. (Fonte: Wikipedia)

A parte musical da Semana de Arte Moderna, bem reflete este espírito francês. Dos seis compositores apresentados, cinco eram franceses. Só um único compositor foi brasileiro: o Villa-Lobos, coordenador da parte musical da Semana. E nenhuma das peças apresentadas do compositor foi escrita especialmente para o evento; além do que, todas possuíam certa dose de influência musical francesa. Vejamos a opinião de Contier sobre o programa musical da Semana:

> Todas [as peças musicais foram] escritas no período de 1914 a 1921. Ou seja, o único compositor brasileiro convidado para esse Festival, não escreveu nenhuma obra, sob encomenda, para a ocasião. O repertório villalobiano harmonizava-se, em linhas gerais, com as tendências do gosto dominante: traços clássico-românticos e simbolistas. Somente algumas combinações rítmicas ou melódicas, inseridas nos trechos de algumas peças, causaram um certo desconforto nos ouvintes ainda não acostumados com os ruídos da modernidade. (...) Dos seis compositores apresentados na Semana, cinco eram franceses e um brasileiro... E, paradoxalmente, as peças de Villa-Lobos denotavam um forte diálogo com os artistas da França, tão amada pelas elites dominantes da Belle Époque carioca: (...) uma atmosfera francesa, com efeito está presente em todo o momento no jovem Villa-Lobos. (CONTIER, 1996:107)

Duas canções do ciclo *Historietas*, dedicado por Villa-Lobos à Vera Janacopulos, foram apresentadas no terceiro concerto deste evento: *Lune d´octobre* e *Jouis sans retard car vite s´écoule la vie*, ambas interpretadas pela cantora Maria Emma e Lucília Villa Lobos ao piano. Se a própria Vera não pode estar presente na realização da Semana, a modernidade vinculada à sua figura esteve, de alguma forma, assim representada.

> Se pudesse medir em centímetros quadrados o que a imprensa paulista dedicou a cada um dos escritores e artistas que participaram em fevereiro de 1922 da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, o maior espaço seria o ocupado por Heitor Villa-Lobos. Os jornais de São Paulo já haviam prevenido o público de que no Teatro Municipal, em 13, 15 e 17 de fevereiro aconteceria algo de extraordinário em matéria de inovação musical, e o público compareceu ao teatro disposto a tudo, tanto a aplaudir como a vaiar. (...) Os jornais e as revistas multiplicaram-se em reportagens e em comentários críticos: a repercussão na imprensa foi tão barulhenta quanto à própria música no Municipal. O público paulistano foi sacudido pelo Maestro, pelos executantes e pela crítica. E foi a soma de todos esses fatores revolucionários que determinou a criação, em torno de Villa-Lobos, de um interesse muito especial. Ele passou o ser o centro de todas as rodas: e do entusiasmo dos mecenas, os Prados, os Guedes Penteados, e no Rio os Guinles, é que brotou o sentimento de que ali estava um criador excepcional a ser mostrado ao mundo. A primeira viagem de Villa-Lobos a Paris nasceu da Semana de Arte Moderna. Villa-Lobos diria, três décadas mais tarde, que em São Paulo, onde se lançara em 1822 o brado da Independência nacional, também foi dado o primeiro grito de independência das nossas artes. (GRIECO, 2009:55 e 56)

Villa-Lobos, reconhecido pela intelectualidade modernista, como "o retrato sonoro do Brasil" (CONTIER, 1996:108), recebe então apoio financeiro da Câmara dos Deputados e de alguns mecenas (uma vez que o dinheiro oficial era insuficiente para as despesas do compositor além-mar), para viajar para a França, com o objetivo de apresentar ao mundo a música brasileira. Villa-Lobos declarou à Vasco Mariz: "Eram tantos que, de gota em gota, me enchiam o papo" (GRIECO, 2009:57). No entanto, dentre os apoiadores privados, ressaltemos principalmente Arnaldo Guinle e Olívia Guedes Penteado.

Segue trecho de discurso no Congresso Nacional, em 24 de julho de 1922, para o projeto de Gilberto Amado, que previa a concessão de auxílio a Villa-Lobos para que este viajasse à Europa. Por ele teremos uma idéia do posicionamento oficial sobre a pessoa e a música do compositor, assim como dos objetivos propostos para a sua viagem.

> Este músico não é apenas um músico: é uma expressão luminosa do Brasil novo, é um embaixador da mentalidade musical da nossa pátria, é uma conformação pessoal em que cantam todas as sinfonias esparsas do nosso país, é um Amazonas de inspiração condensado num físico humano, é, afinal, uma expressão que nos orgulha do ponto de vista da cultura: um homem que se dedica apenas ao pensamento e ao sentimento, e que pode, lá, falar em nome daquilo que temos de mais alto, de mais puro, de mais belo! Negar a Villa-Lobos quarenta contos de réis para que possa tomar passagem e ir a Europa, que nos manda, todos os anos, maestros e pseudomaestros, às vezes abaixo da nossa cultura: negar a Villa-Lobos o direito de ir à Europa, mostrar que não somos apenas os 'oito Batutas' que lá sambeiam, é negar que pensamos musicalmente, é uma atitude não digna da Câmara dos Senhores Deputados brasileiros! Não neguemos esta subvenção, não neguemos estes quarenta contos de réis. Se assim o fizermos, cometeremos uma brutalidade - permitam-me a expressão - feriremos um artista - fato raro! que o é realmente, porque há muitos falsos artistas, mas artistas verdadeiros, quer dizer, homens, super-homens, criadores, capazes de criar como só faz Deus... ah! isso é uma coisa extraordinária! (Gilberto Amado in (GRIECO, 2009:57)

Mostrar Villa-Lobos e sua música a Europa se converteu num ato de importância patriótica, acima de questões menores quanto ao gosto musical individual. Até Oscar Guanabarino, crítico ferrenho à Villa-Lobos declarou: "Pensionar Villa-Lobos não é um favor pessoal. (...) O artista é o melhor dos veículos para a aproximação dos povos. Venha o mais depressa possível esse projeto convertido em lei" (GRIECO, 2009:57).

E assim, em 30 de junho de 1923, parte o eminente compositor para ganhar a Europa. Como ele diria ao chegar à Paris: "Vim mostrar o que eu fiz. Se gostarem ficarei, senão voltarei para a minha de terra" (KIEFER, 1986:133).

Os modernistas Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral já estavam em Paris (só voltariam ao Brasil no ano de 1924). No ateliê da artista, o compositor conheceria Blaise Cendras, Erik Satie, Jean Cocteau e Souza Lima, pianista brasileiro que vivia em Paris(ASSUMPÇÃO, 2014:326).

Mas havia um descompasso entre a concepção do moderno em solo francês e em solo brasileiro:

> O que os franceses desejavam era o diferente, o exótico, o autêntico – enfim, o Outro. (...) Ser moderno, naquele contexto, significava para o artista estrangeiro olhar para o próprio umbigo, buscar inspiração na arte popular de seu próprio país, como já haviam feito os compositores russos em Paris e, principalmente, o espanhol Manuel de Falla (que se inspirara na música flamenca por sugestão de Debussy). Os brasileiros, afinal, estavam atrasados: se, em 1923, Tarsila ainda imitava os cubistas, a vanguarda francesa já estava no surrealismo. Se Villa-Lobos imitava Debussy, Milhaud já garimpava a música popular (e exótica) dos chorões do Rio de Janeiro, para transformá-lo em canções de vanguarda. (ASSUMPÇÃO, 2014:327)

E discussão acirrada surge quando Villa Lobos, após um almoço, resolve tocar algumas de suas peças para o *petit comité* reunido no ateliê de Tarsila. Jean Cocteau, após ouvir as peças musicais, ataca ferozmente o compositor.

> Cocteau não gostou da música de Villa Lobos daquele tempo: achava nela um parentesco com Debussy e Ravel. O nosso grande maestro, recém-chegado a Paris, improvisava outra coisa, mas Cocteau continuava intransigente e por pouco não brigaram. (Trecho de depoimento de Tarsila do Amaral in ASSUMPÇÃO, 2014:326)

Reafirmando a tendência nacionalista das artes da época no solo francês, Tarsila fala ainda:

> Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda da minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição do seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra [o jazz]. Paris está farta de arte parisiense. (Tarsila do Amaral em ASSUMPÇÃO, 2014:326)

Isto não era novidade, Darius Milhaud já havia alertado da necessidade da música brasileira se encontrar em si própria, desde o ano de 1920, em crítica famosa na Revue Musical:

> É triste ver que todas as composições dos compositores brasileiros, desde as obras de câmara, até as sinfônicas do senhor Nepomuceno, as obras do senhor Oswald, as sonatas impressionistas do senhor Guerra e as obras orquestrais do senhor Villa-Lobos (um jovem de robusto temperamento, cheio de audácia), sejam reflexo das diferentes fases que temos vivido na Europa desde Brahms até Debussy e que o elemento nacional não seja expressão de uma maneira mais viva. A influência do folclore brasileiro, que é rico em ritmos e com linhas melódicas únicas, somente é escutado raramente nas obras dos compositores do Rio de Janeiro. Quando uma dança popular é usada numa obra musical, este elemento autóctone é deformado, posto que o autor somente o vê sob a lente de Wagner ou de Saint-Saëns, se este autor tem 60 anos, e sob a lente de Debussy, se o compositor tem 30 anos. Seria desejável que os músicos brasileiros entendam a importância dos compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês como Tupynamba ou o talentoso Ernesto Nazareth. A riqueza rítmica,a fantasia, a animação, a invenção melódica e a prodigiosa imaginação, todas características encontradas nestes dois se convertem numa jóia da arte brasileira.[242] (MILHAUD in SERRANO, 2013:115)

Villa Lobos tinha como uma de suas referências musicais brasileiras em Paris, a cantora Vera Janacopulos, a quem conhecera três anos antes no Rio de Janeiro, por ocasião de tournée brasileira da cantora. À ela e ao pianista Arthur Rubisntein é comumente dada a importância de serem os primeiros divulgadores da música villalobiana (KIEFER, 1986:130), o que poderemos entender pelas informações a seguir.

O pianista esteve no Rio de Janeiro e realizou concerto no dia 11 de junho de 1918 (Jornal *Correio da Manhã*, 10 de junho de 1918, pg. 5). Vejamos como ele descreveu o seu primeiro encontro com o jovem Villa:

> Há dez anos que tudo isso se passou. Durante a minha permanência no Rio de Janeiro, ouvi muitas vezes o nome de Villa-Lobos, que eu, até então, não conhecia. Desde logo fiquei interessado: era pobre, a vida o obrigava a procurar emprego numa orquestra de cinema de terceira ordem. Uma tarde, estando eu livre, fui ao cinema em que Villa-Lobos tocava. A orquestra executava peças do repertório internacional, como acontece em.toda parte. Começava a aborrecer-me quando se deu um fato inesperado: um dos músicos da orquestra, olhando para a sala, percebeu-me no meio do público. Quando começou a segunda parte, ouvi uma música que não se parecia nada com a que ouvira na primeira parte. Era uma dança

[242] No original: " …es triste ver que todas las composiciones de los compositores brasileros, desde las obras de cámara, hasta las sinfónicas del señor Nepomuceno, las obras del señor Oswald, las sonatas impresionistas del señor Guerra y las obras orquestales del señor Villa-lobos (un joven de robusto temperamento lleno de audacia), son el reflejo de las diferentes fases que hemos vivido en Europa desde Bramhs hasta Debussy y que el elemento nacional no es expresado de unamanera más viva. La influencia del folclore brasilero, que es rico en ritmos y con líneas melódicas únicas, es solo escuchado raramente en las obras de los compositores de Río de Janeiro. Cuando una danza popular es usada en una obra musical, este elemento autóctono es deformado puesto que el autor solo lo ve baja la lente de Wagner o de Saint-Saëns si este autor tiene 60 años y bajo la lente Debussy si el compositor tiene 30 años. Sería deseable que los músicos brasileros entendieran la importancia de los compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês como Tupynamba o el talentoso Ernesto Nazareth. La riqueza rítmica, la fantasía, la animación, la invención melódica y la prodigiosa imaginación, todas características encontradas en estos dos los convierten en la joya del arte brasilero. MILHAUD, Darious. "Brésil". La Revue Musicale, 1920 pg.60-61

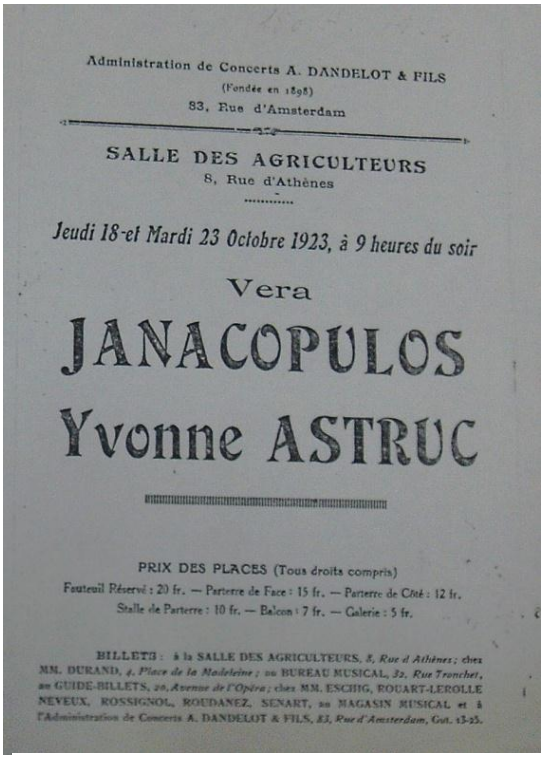
> exótica, muito rítmica e muito expressiva na sua harmonia. Percebi imediatamente nessa música um grande talento, que não se encontra todos os dias. Resolvi dar o primeiro passo e travar conhecimento com o compositor. Fui aos bastidores. Encontrei-o, apresentei-me e pedi-lhe pormenores da sua obra que acabava de ser executada. A resposta foi completamente inesperada para mim: 'Estas coisas não vos podem interessar' respondeu Villa-Lobos, deu-me as costas e deixou-me. Passaram-se alguns dias. Certa manhã fui despertado por um barulho no saguão do hotel. Eram 9 horas e geralmente nessa hora reinava tranquilidade na casa. Chamei os empregados e soube, com surpresa, que uma numerosa delegação da orquestra queria falar-me. Vesti-me às pressas, muito interessado por esse negócio. A delegação era absolutamente extraordinária. Notei no saguão muitos músicos, com os seus instrumentos debaixo do braço. Villa-Lobos achava-se à sua frente. Contou-me, em poucas palavras, que refletira e resolvera tocar para mim algumas composições suas. ...afinal, toda a orquestra colocada, pode começar-se o concerto. Não o esquecerei durante toda minha vida. A música de Villa-Lobos não era somente bela e impressionante, mas possuía ainda uma qualidade que se encontra raramente. Essa qualidade era a perfeita particularidade do estilo, que caracteriza até hoje a música de Villa-Lobos. Era incomparável! (transcrição de artigo de Arthur Rubinstein à Revista Polonesa Musika, de abril de 1929, in GRIECO, 2009:43)

E, ainda, vejamos um trecho de entrevista do pianista em sua estada carioca, em 1920, em que se refere à pessoa de Villa-Lobos. Notem que, já no início da década, ele declarava a importância do compositor levar a sua música a solo europeu.

> É justo, porém, já que se me apresenta esta oportunidade, declarar, ainda, que me surpreendeu o sr. Villa-Lobos. Um grupo de amigos desse compositor brasileiro proporcionou-me o ensejo de ouvir trabalhos seus e dessa audição ficou-me a convicção de que seu país tem nesse compositor um artista eminente,em nada inferior aos maiores compositores modernos da Europa. Tem todas as características de um gênio musical. Do que necessita ele é viajar, para tornar-se conhecido noutros países. (Jornal *A Notícia*, de 14 de junho de 1920, in KIEFER, 1986:130)

Assim, no dia 30 de junho de 1923, no navio francês *Croix*, parte do Rio com destino à Europa, mas especificamente Paris, o jovem Villa-Lobos. Não se dirigia à capital francesa para estudar, como muitos outros músicos, mas sim para mostrar a sua música. "Em vez de agir como muitos brasileiros e voltar à pátria enfatuado, o autor de *Amazonas* lá chegou com mentalidade própria e se fez conhecido em menos de um ano" (MARIZ, 1981:144)

Vera Janacopulos já incluía no seu repertório de concerto, desde o ano de 1920, quando de sua primeira tournée ao Brasil, algumas composições de Villa-Lobos. Neste



Administration de Concerts A. DANDELOT & FILS
(Fondée en 1898)
83, Rue d'Amsterdam

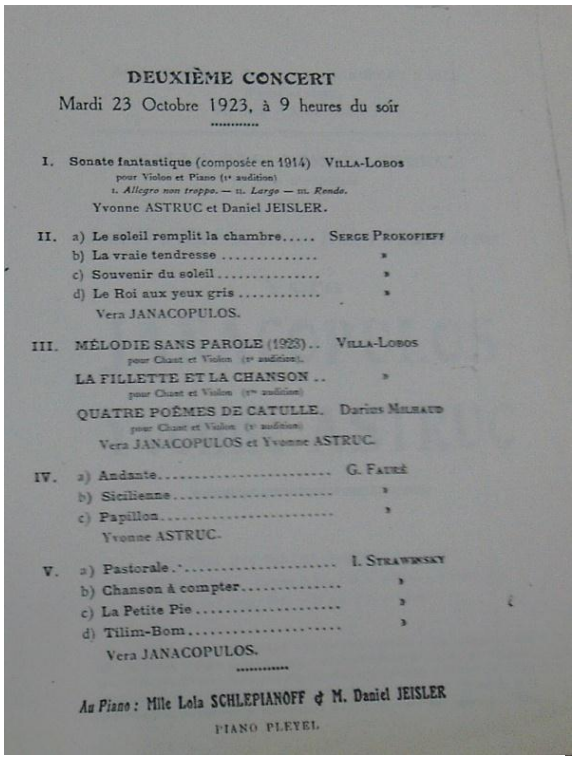
SALLE DES AGRICULTEURS
8, Rue d'Athènes

Jeudi 18 et Mardi 23 Octobre 1923, à 9 heures du soir

Vera
JANACOPULOS
Yvonne ASTRUC

PRIX DES PLACES (Tous droits compris)
Fauteuil Réservé : 20 fr. — Parterre de Face : 15 fr. — Parterre de Côté : 12 fr.
Stalle de Parterre : 10 fr. — Balcon : 7 fr. — Galerie : 5 fr.

BILLETS : à la SALLE DES AGRICULTEURS, 8, *Rue d'Athènes* ; chez MM. DURAND, 4, *Place de la Madeleine* ; au BUREAU MUSICAL, 32, *Rue Tronchet*, au GUIDE-BILLETS, 20, *Avenue de l'Opéra* ; chez MM. ESCHIG, ROUART-LEROLLE NEVEUX, ROSSIGNOL, ROUDANEZ, SENART, au MAGASIN MUSICAL et à l'Administration de Concerts A. DANDELOT & FILS, 83, *Rue d'Amsterdam*, Gut. 23-25.



DEUXIÈME CONCERT
Mardi 23 Octobre 1923, à 9 heures du soir

I. Sonate fantastique (composée en 1914) VILLA-LOBOS
pour Violon et Piano (1re audition)
I. *Allegro non troppo.* — II. *Largo* — III. *Rondo.*
Yvonne ASTRUC et Daniel JEISLER.

II. a) Le soleil remplit la chambre..... SERGE PROKOFIEFF
b) La vraie tendresse ..... »
c) Souvenir du soleil ..... »
d) Le Roi aux yeux gris ..... »
Vera JANACOPULOS.

III. MÉLODIE SANS PAROLE (1923).. VILLA-LOBOS
pour Chant et Violon (1re audition).
LA FILLETTE ET LA CHANSON .. »
pour Chant et Violon (1re audition)
QUATRE POÈMES DE CATULLE. Darius MILHAUD
pour Chant et Violon (1re audition)
Vera JANACOPULOS et Yvonne ASTRUC.

IV. a) Andante..... G. FAURÉ
b) Sicilienne..... »
c) Papillon..... »
Yvonne ASTRUC.

V. a) Pastorale..... I. STRAWINSKY
b) Chanson à compter..... »
c) La Petite Pie ..... »
d) Tilim-Bom..... »
Vera JANACOPULOS.

Au Piano : Mlle Lola SCHLEPIANOFF & M. Daniel JEISLER

PIANO PLEYEL

Figura 35 - Imagem do programa do concerto realizado no dia 23 de outubro de 1923 - Fonte: Museu Villa-Lobos

mesmo ano, já na continuação desta viagem, apresentou composições de Villa na Argentina. Após a chegada do jovem músico à Paris, a primeira oportunidade de apresentação de suas peças se deu na inclusão de alguns exemplares no programa do recital da cantora em 23 de outubro de 1923, na *Salle des Agriculteurs*. As composições apresentadas foram as peças *Sonate fantastique* - para violino e piano, e as canções *A menina e a canção* (*La Fillete et la chanson*) e *Quero ser alegre* (*Melodie sans parole*), esta última dedicada à cantora– da Suíte para canto e violino, composta após a sua chegada à Paris. Todas estas peças estavam sendo apresentadas em primeira audição internacional. Segue abaixo o programa do concerto:

Notemos que neste concerto, as canções do compositor estavam lado a lado com peças de Fauré, Prokofiev, Milhaud e Stravinsky, fato este de bastante relevância num *début* de um músico recém-chegado à Paris. Por esta associação da música de Villa à estes compositores, já inseridos e reconhecidos no meio musical francês, percebemos o reconhecimento do talento do compositor por parte da cantora. E ainda, a incumbência que ela havia proposto a si mesma de divulgar a música brasileira e a de Villa-Lobos. Corroborando a importância da inserção destas peças musicais no programa do concerto, lembremos que este recital se deu há apenas quatro meses da data de chegada do compositor na capital francesa.

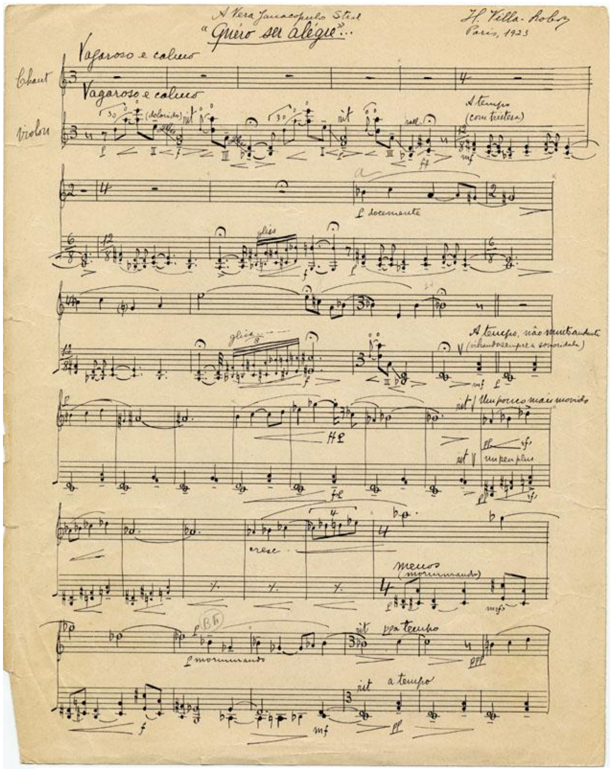


Figura 36 - Original de partitura autógrafa de *Quero ser alegre*, da suíte para voz e violino de Villa-Lobos - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

Vejamos o que fala Villa Lobos em carta escrita à Mário de Andrade[243] sobre a composição da Suíte para Voz e Violino. Atentemos na sua preocupação em dar caráter moderno à composição, de forma à agradar a cantora. E, ainda, informação da dedicação da primeira peça do ciclo da Suíte para Canto e violino ao marido de Vera. A última delas, ainda não composta, ele dedicará à violinista Yvonne Astruc, que possuía bastante destaque no cenário musical de então.

> A 23 de agosto de 1923 ele conta para Mário de Andrade que em apenas três horas escrevera um dueto para violino e canto sobre o poema onde o violino '[...] é tomado por várias situações, sendo que a melhor é aquela que lembra o nosso tradicional cavaquinho, por formar um ambiente típico e haver um forte contraste de ritmos [...]'. Está animado com a receptividade de Vera Janacopulos, que admira a 'concepção moderna' da peça a ponto de incluí-la no repertório. Dedicada a Alexis Staal – marido da cantora – A menina e a
> canção é o primeiro movimento da Suíte pra canto e violino, que traz, na seqüência, Quero ser alegre e Sertaneja. A obra vai sendo composta aos poucos, pois a 23 de outubro, quatro meses após a data da carta para Mário de Andrade, só as duas

[243] Flávia Toni nos informa em seu artigo, que a carta original está arquivada na Série Correspondência, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo (TONI, 2004:227)

> primeiras partes serão apresentadas na Salle des Agriculteurs com Yvonne Astruc, ao violino, e a própria Vera. (TONI, 2004:227)

Qualquer animação do compositor possa ter tido com esta apresentação de suas peças deve ter tomado um verdadeiro banho de água fria quando este leu as críticas do concerto. Ele não só não obteve a aclamação desejada, tendo tido mesmo a reprovação a sua música. Além do que, algumas pequenas linhas em crítica ao recital de uma cantora, por mais importante que ela fosse, não era defitivamente o esperado por ele. E ainda por cima, crítica duvidosa sobre o valor das suas peças, como podemos ver nos trechos abaixo:

> A sra. Vera Janacopulos, cantora, e a senhorita Yvonne Astruc, violinista, tomaram a si a tarefa de serem ouvidas juntas. O violino casa muito bem com a voz, desde que não seja como na Melodia sans paroles, do senhor Villa-Lobos, onde a simples vocalização soma como um exercício de alunos; ao contrário nos *Quatre Poèmes de Catulle*, musicados pelo senhor Darius Milhaud com uma real inspiração, cujo efeito foi excelente.[244] (Jornal *Le Gaulois*, 29 de outubro de 1923, pg. 3)

> A sonata do Sr. Villa-Lobos (para piano e violino) não surpreende, nem desafina. Evidentemente as peças para voz e violino do mesmo autor são muito mais atuais, digo-o sem má intenção para com esta música que se pretende curiosa, conseguindo sê-la algumas vezes". (crítico René Doré, no *Le Courier Musical*, 15 de novembro de 1923, in ASSUMPÇAO, 2014:329)

No ano seguinte, entre março e abril 1924, a *Maison de l´Amerique Latine* e a *Académie Internationale de Beaux Arts* organizam evento dedicado à arte latino-americana:

> Pela primeira vez era realizada uma mostra de arte sob a denominação 'latino-americana'. Paris não atraia somente os brasileiros, estudavam e trabalhavam na cidade dezenas de artistas plásticos argentinos, chilenos, uruguaios, cubanos, mexicanos. A mostra reunia 260 obras de 42 artistas, entre eles, os pintores brasileiros Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro e Toledo Piza e os escultores Victor Brecheret, Celso Antônio e Adriana Janacopulos (irmã de Vera Janacopulos). (ASSUMPÇÃO, 2014:333)

Como parte musical do evento, foram realizados dois concertos, ambos com peças de Villa-Lobos.O primeiro[245], pelo pianista João de Souza Lima[246], e o segundo, com a

[244]No original: "Mlle. Vera Jarnacopoulos,' cantatrice,' et Mlle Yvonne Astruc, violoniste, ont en trepris la tâche de se faire entendre ensemble. Le violon se marie très bien à la voix, à condition que ce ne soit pas comme dans la Mélodie sans parole de M. Villa-Lobos, où la simple vocalise a l'air d'un exercice d'élèves par contre dans les Quatre poèmes de Catulle, mis eu musique par M. Darius Milhaud avec une réelle inspiration, l'effet a été excellent."

[245]No primeiro concerto o pianista João de Souza Lima se apresentou com a orquestra *Collone*, tocando o *Trio nº 3*, de Villa-Lobos (piano, violino e violoncelo), sob a regência do compositor. (ASSUMPÇÃO, 2014:333)

[246]No programa do segundo concerto podemos observar fatos inusitados, como a denominação errônea de uma peça (a primeira apresentada) de Villa-Lobos como sendo "*Otello* (Rio, 1918) pour 2 violons, alto, violoncelle,

participação de Vera Janacopulos. Neste evento, a cantora apresesentou do compositor as peças *Sino da Aldeia* e *Viola*, que desde a sua primeira tournée ao Brasil já estavam integradas a seus programas de concerto. Ela também fez a primeira audição do ciclo *Cinc Poèmes de Paul Fort,*[247] do compositor de origem uruguaia Carlos Pedrell, mas que por sua atuação na Argentina, é tido erroneamente como argentino. O próprio autor a acompanhou ao piano.

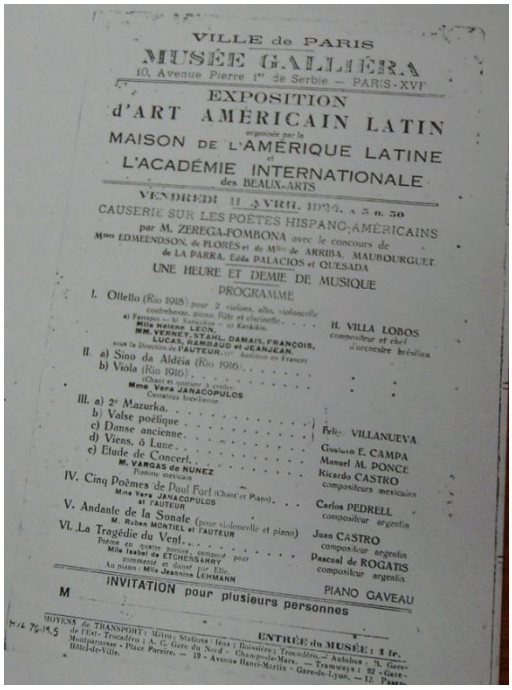

VILLE de PARIS
MUSÉE GALLIÉRA
10, Avenue Pierre 1er de Serbie — PARIS-XVI
EXPOSITION
d'ART AMÉRICAIN LATIN
organisée par la
MAISON DE L'AMÉRIQUE LATINE
et
L'ACADÉMIE INTERNATIONALE
des BEAUX-ARTS
VENDREDI 11 MAI, 1923, à 3 h. 30
CAUSERIE SUR LES POÈTES HISPANO-AMÉRICAINS
par M. ZEREGA-FOMBONA avec le concours de
Mmes EDMEENDSON, de FLORÉS et de Mlles de ARRIBA, MAUROURGUET,
de LA PARRA, Edda PALACIOS et QUESADA
UNE HEURE ET DEMIE DE MUSIQUE
PROGRAMME
I. Otello (Rio 1915) pour 2 violons, alto, violoncelle
contrebasse, piano, flûte et clarinette. . . . . H. VILLA LOBOS
a) Farrapos — b) Kankurus — c) Kankiris. . . . . compositeur brésilien
Mlle Helène LEON,
MM. VERNET, STAHL, DAMAIS, FRANÇOIS,
LUCAS, RAMBAUD et JEANJEAN,
sous la Direction de l'AUTEUR.
II. a) Sino da Aldéia (Rio 1916) . . . . . Audition en France
b) Viola (Rio 1916) . . . . . (Chant et accompagnement de piano)
Mme Vera JANACOPULOS
Cantatrice brésilienne
III. a) 2e Mazurka. . . . . Felix VILLANUEVA
b) Valse poétique . . . . . Gustavo E. CAMPA
c) Danse ancienne . . . . . Manuel M. PONCE
d) Viens, ô Lune . . . . . Ricardo CASTRO
e) Étude de Concert . . . . . compositeurs mexicains
M. VARGAS de NUNEZ
Pianiste mexicain
IV. Cinq Poèmes de Paul Fort (Chant et Piano) . . . Carlos PEDRELL
Mme Vera JANACOPULOS compositeur argentin
et l'AUTEUR
V. Andante de la Sonate (pour violoncelle et piano) Juan CASTRO
M. Ruben MONTIEL et l'AUTEUR compositeur argentin
VI. La Tragédie du Vent. . . . . Pascual de ROGATIS
Poème de Marie Eugène, composé pour compositeur argentin
Mlle Isabel de ETCHEBARNY
Au piano : Mlle Jeanne LEHMANN
M PIANO GAVEAU
INVITATION pour plusieurs personnes
ENTRÉE du MUSÉE : 1 fr.
MOYENS de TRANSPORT : Métro : Stations : Iéna ; Boissière ; Trocadéro. — Autobus : 32, Gare-Montparnasse - Place Pereire. — 10 - Avenue Henri-Martin - Gare-de-Lyon. — 12 - Porte-Hôtel-de-Ville.

Figura 37 - Imagem do Progama de concerto do evento Exposition d´art Americain Latin - Fonte: Museu Villa-Lobos.

No dia 09 de abril de 1923, na *Salle des Agriculteurs,* foi realizado importante concerto sob a regência de Jean Wiéner, famoso por sua divulgação da música contemporânea da época. Neste recital Vera Janacopulos cantou em primeira audição a integra para da *Suíte para violino e voz*[248], de Villa-Lobos, o ciclo *Poémes de Catulle*, de Darius Milhaud, e os *3 blues chantés*, do próprio Wiéner) O concerto teve ainda a primeira audição do *Trio para oboé, clarinete e fagote*[249].

O marido de Vera Janacoulos, Alex Stahl, também contribuiu para a integração do compositor ao meio musical francês. Ele, juntamente com o pianista Arthur Rubinstein, apresentou Villa-Lobos à Editora Max Eschig, com vistas à realização de uma edição de suas obras (MARIZ, 1981:115). Como parte da divulgação das edições, foi organizado um dos concertos em território internacional de maior relevância na carreira do compositor.

---

contrebasse, piano, flûte e clarinete. a) *Farrapos* – b) *Kankurus* – c) *Kankiris* - sous la Direction de l´AUTEUR. 1e Audition en France.)". Primeiramente, não existe nenhuma composição de Villa-Lobos denominada Otello. E, também, os subtítulos Farrapós, Kankurus e Kankiris são as três partes da obra Danças Características Africanas, escritas com base em temas dos índios Caripunas, do Mato Grosso. Esta peça foi escrita para piano solo, entre os anos 1914-1915. Provavelmente, para este concerto, Villa-Lobos terá feita nova harmonização para as peças.

[247] Temos referência da cantora já ter apresentado estas peças em primeira audição anteriormente: concertos do dia 03 e 05 de maio de 1921, na Salle des Agriculteurs. (Fonte: Jornal Le Figaro, 27 de abril de 1921, pg. 5)

[248] A suíte completa é formada por 03 canções: A menina e a canção, Quero ser alegre e Sertaneja.

[249] "Segundo Paulo Renato Guérios, esse concerto ilustra bem a virada de rumo na carreira de Villa-Lobos. O 'Trio para oboé, clarinete e fagote' apresentado por Jean Wiéner sugere quea influência sofrida por Villa-Lobos migrava de Debussy para Stravinsky. Ainda que Villa-Lobos declarasse que o 'Trio' fora composto em 1921, antes da viagem a Paris, Guérios acredita que o compositor o antedatara, justamente para evitar que fosse comparado à Stravinsky. 'Logo que singo a influência de alguém, me sacudo todo e pulo fora', alegava Villa-Lobos, acreditando em si mesmo." (ASSUMPÇÃO, 2014:334)

Este recital foi realizado em 30 de maio de 1924 [250], na *Salle des Agriculteurs*, com a participação de Vera Janacopulos,do pianista solista Arthur Rubinstein, da *Societé des Instruments à Vent*, com o *Choer Mixte de Paris* (vozes femininas), dos músicos L. Fleury (flauta), E. Briard (saxofone), Mlle. Ingrelerecht (celesta e harpa) e da pianista acompanhadora Lola Schlepianoff. A regência foi do próprio Villa-Lobos.

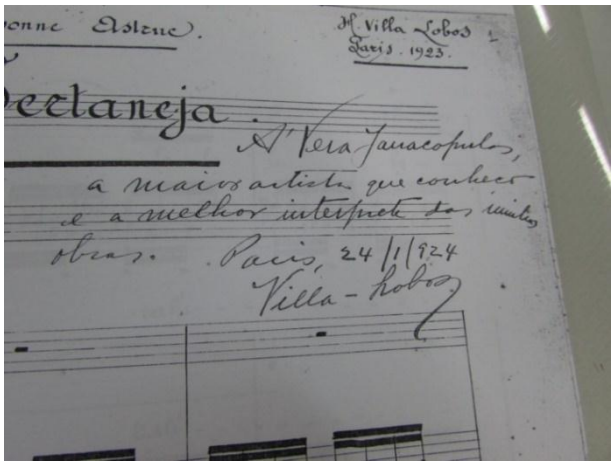


Figura 38 - Imagem da partitura de Sertaneja, terceira peça do ciclo Suíte para voz e violino, com dedicatória autógrafa de Villa-Lobos: "À Vera Janacopulos, a maior artista que conheço e a melhor interprete das minhas obras. Paris, 24/1/924. Villa-Lobos" - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

A parte que coube à Vera Janacopulos,neste concerto, foi a interpretação dos *Epigramas Irônicos e Sentimentais* [251] - compostos entre 1921-1923 -, com poesia de Ronald de Carvalho e da canção dedicada por Villa-Lobos à cantora *Pensée de l´enfant et de sa mére* - composta em 1923 -, para canto, flauta, clarinete e violoncelo, com poesia do próprio compositor (sob o pseudônimo de Epaminondas Villalba Filho). No ciclo de canções foi acompanhada por Lola Schlepianoff. Na última peça foi acompanhada por L.Fleury(flauta), H. Delacroix (clarinete) e A. Palma (violoncelo)

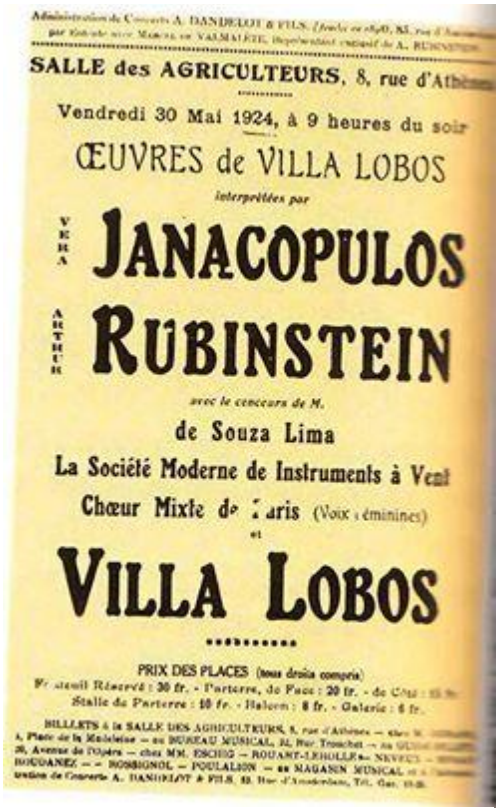


Figura 39 - Imagem do programa do concerto de 30 de maio de 1924 - Fonte: Museu Villa-Lobos

Ressaltemos o peso e importância que possa ter dado o nome de Janacopulos e de

[250] O programa completo foi: 1. Quarteto (para flauta, saxofone, celesta e coral de vozes femininas. 2. Prole do bebê nº 1 completa, 3. Epigramas irônicos e sentimentais (as peças se encontram discriminadas a seguir no texto); 4. Pensés d´enfant (Pensées de l´enfant e de sa mere) para canto, flauta, clarinete e violoncelo e 5. Nonetto (para flauta, oboé, clarinete, saxofone, fagote, celesta piano e percussão, além de coral feminino)

[251] Os Epigramas apresentados foram: *Perversité,Pudeur*, *Réve d´une nuit d´été*, *Epigrammes,Images* e *Verité*.

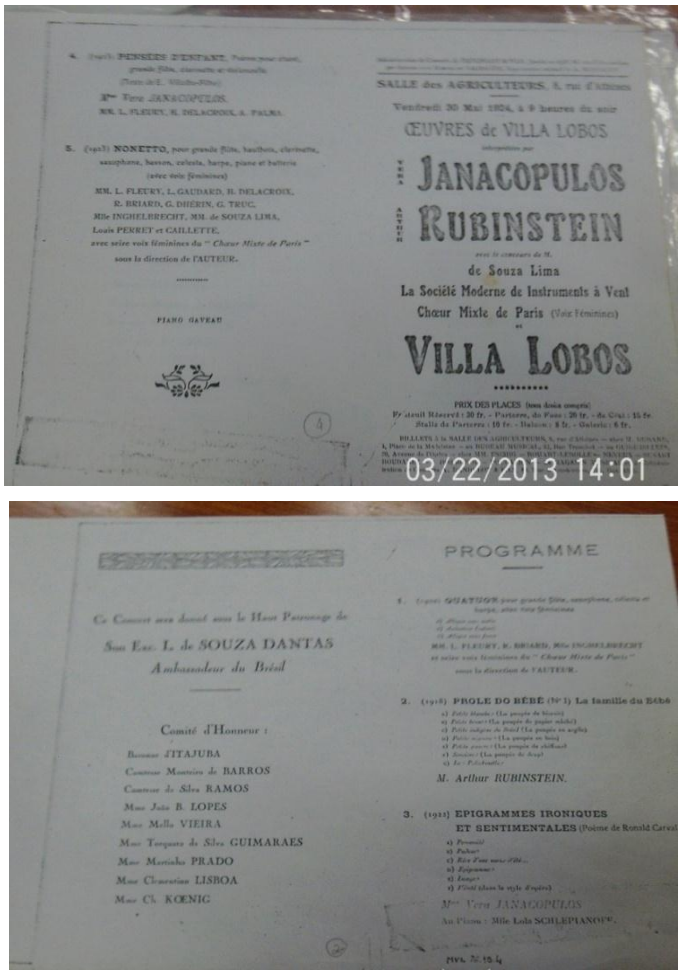


Figura 40 - Imagem de capa e contra-capa do programa do concerto de 30 de maio de 1924 - Fonte: Acervo Museu Villa-Lobos

Rubinstein na divulgação deste. Estes dois artistas já haviam alcançado reconhecimento e destaque no cenário musical francês e, como personas consagradas que já o eram, possuíam a possibilidade de apadrinhar ou servir como balizamento de qualidade a musicistas pretendentes a integrar o campo musical erudito parisiense. Assim, dentro de suas prerrogativas, abalizaram o talento do compositor, como podemos distinguir abaixo:

A senhora Vera Janacopulos e o senhor A. Rubinstein, dois artistas do qual a reputação não temos mais a acrescentar, se apresentarão ao público parisiense, na noite do dia 30 de maio, na *Salle des Agriculteurs*, as obras de um jovem compositor brasileiro. O programa do concerto compreende, além de trechos de piano e canto,um quarteto formado por flauta, saxofone, celesta e harpa, com a participação de vozes femininas e um noneto composto por flauta, oboé, clarinete, saxofone, fagote, celesta piano e percussão. A *Societé Moderne des Instruments à Vent*, completada por outros músicos de elite, executarão, com o concurso do coro misto de Paris, estas duas obras de música de câmara. Colocada sobre a alta patronagem do senhor Excelentíssimo senhor M. de Souza Dantas, embaixador do Brasil, e com o concurso de dois artistas mundialmente conhecidos, não faltará nada ao concerto para provocar um excepcional interesse, porque ele poderá nos dar a medida do valor da nova escola musical brasileira, da qual o senhor Villa-Lobos é o representante mais brilhante e o mais autorizado. Nicolet. [252] (Jornal *Le Galois*, 24 de maio de 1924, pg. 5)

[252] Mme Vera Janacopoulos et M. A. Rubinstein deux artistes dont la réputation n'est plus a faire, présenteront au public parisien, dans la soirée du 30 mai, à la salle des Agriculteurs, des oeuvres du jeune compositeur brésilien Le programe du concert comprend, à part les morceaux de piano et de chant, un quatuor formé de flûte, saxophone, celesta et harpe, avec la participation de voix féminines et un nonetto composé de flûte, hautbois, clarinette saxophone basson, batterie. La Société moderne des instruments à vent, complétée par quelques musiciens d'élite, exécutera avec le concours du chœur mixte de Paris, ces deux oeuvres de musique de chambre. Plaçé sous le haut patronage de S. Exc. M. de Souza Dantas, ambassadeur du Brésil, et avec le concours de deux artistes mondialement connus, ce concert ne manquera pas de provoquer un intérêt tout à fait exceptionnel, parce qu'il pourra nous donner la mesure de la valeur de nouvelle école musicale brésilienne, dont M Villa-Lobos est le représent le plus brillant et le plus autorisé. Nicolet – GAU 39

Como já vimos anteriormente, o apadrinhamento musical é prerrogativa de artistas inseridos e reconhecidos por suas habilidades técnico-artisticas no campo no campo musical. Vera Janacopulos, assim como Rubinstein, já possuidores de uma carreira consolidada e amplamente reconhecida por seus méritos, possuíam a possibilidade de agir como agentes intercessores para a inserção de novos aspirantes ao meio musical do qual faziam parte, ou seja, de atuarem como instância de consagração. Quando tão renomados artistas indicam um jovem aspirante para o círculo musical do qual fazem parte eles ratificam o mérito deste. Se eles um dia já foram apadrinhados artisticamente (como o caso de Vera que havia sido apadrinhada por Georges Enescu no início de sua carreira), agora era uma boa para para devolver o grande favor recebido. Assim o fizeram.

Não encontramos crítica na imprensa parisiense sobre este concerto. Mas, de qualquer forma, devem de ter ficado felizes com o resultado, pois temos informação de que todos foram festejar nos salões de Laurinda Santos Lobo na cidade parisiense. (ASSUMPÇÃO, 2014:336).

Por falta de recursos para se manter na cidade, Villa-Lobos retorna ao Brasil desta sua primeira estada na capital francesa. Se a acolhida francesa não fora retumbante ao talento do compositor, ao menos serviria para ratificar uma importância deste em solo nacional, conforme a nota jornalística sobre sua viagem (abaixo) em Revista de nossa então capital federal.

> Em Paris, recebido com reservas e certa frieza mesmo, conseguiu Villa-Lobos não só dominar as platéas do grande centro, que defrontava pela primeira vez, mas ainda merecer as melhores referencias da crítica e ser interpretado por grandes virtuosi, como Rubinstein e Teran. A sua obra tem sido largamente discutida e, em centros como Paris, onde a critica de arte não é mister de segunda mão, esse facto já é abono de valor e de excepcional relevo. (Fonte: Revista America Brasileira, de junho de 1924 , pg. 202)

Não vencido nesta primeira tentativa de inserção em solo francês, no ano de 1927, cujo resultando se apresentou aquém do que desejaria o compositor, Villa-Lobos retornará à Paris, onde Vera Janacopulos mais uma vez estará presente na divulgação de suas peças. Desta vez, então, logrará os êxitos desejados.

2.13. Os anos de 1924 e 1925

Estes serão anos em que, já estando com a sua carreira consolidadada no cenário da música moderna parisiense, Vera participará de eventos bastante significativos.

O mais intrigante destes é a palestra *Os recursos novos da música*[253], proferida por Jean Wiéner no *Grupo de Estudos Filosóficos e Científicos*[254], no mês de maio. Ressaltemos neste evento a participação do músico Jéan Wierner. Ele é responsável por um importante núcleo musical vinculado à música moderna do século XX, a série *Concerts Collone (*ou *Concerts Modernes).* Organizada por ele dentre os anos de 1920 a 1925, suas récitas tinham caráter eclético, onde se apresentava a música moderna da capital francesa. Sem uma sede fixa, os seus concertos eram realizados na *Salle Gaveau*, no *Théatre des Champs-Elysées* e na *Salles des Agriculteurs*. O peso destes dois artistas, Janacopulos e Wiéner, valorou a importância do evento.

É interessante pensar nos interesses de caráter "filosóficos" e"científicos" que possam ter causado os parâmetros compositivos da nova música que impregnava a capital francesa[255], de forma que ela saísse dos palcos para adentrar à discussão intelectual de seu valor. Bourdieu nos fala da multiplicação e diversificação de instâncias investidas de legitimidade para a consagração de bens culturais dentro campo (BOURDIEU, 2013:100), tais quais as academias, os salões, editoras, direções artísticas de teatros, etc. Essa concessão paralela ao sistema de ensino formal - este sim com o "mandato de reproduzir" e consagrar, através de "sua tarefa de inculação", a cultura que considera como "digna de ser conservada" (BOURDIEU, 2013:118) – possibilita a estes novos organismos a sua atuação como instâncias de difusão cultural, permitindo uma maior diversificação artística dentro do campo, pela aceitação de bens ainda não reconhecidos formalmente pelo sistema formal de reprodução e consagração. Através delas, as novas correntes artísticas recebem acolhimento e podem encontrar um espaço relativo, mesmo que marginal, no campo, em busca da sua trajetória de aceitação plena em seu meio artístico. São os espaços da vanguarda. Espaços estes que no campo musical podem ser representados desde a espaços abertos à execução

[253] No original: Les ressources nouvelles de la musique.
[254] No original: Groupe d´Études Philosofiques e Scientifiques.
[255] Outro exemplo da inserção acadêmica de Vera é a sua participação na palestra *A alegria popular*, realizada por Gaston Rageot, literado e crítico nos Jornais Le Gaulois, Le Figaro e Le temps, na *Université des Annalles*, onde a cantora apresentou canções de diversos países.

musical de artistas contemporâneos de corrente heterodoxa, editoras musicais, colunas de jornais específicas sobre o assunto, até mesmo um espaço de discussão para novos parâmetros compositivos, como é o caso do evento em questão.

Neste ano de 1924 devemos ressaltar ainda o concerto realizado na cidade de Amsterdam (Holanda), junto ao célebre regente alemão Willem Mengelberg, o qual durante a II Grande Guerra serviria aos projetos hitleristas. Nesta data de 25 de novembro de 1924, dentre as peças que apresentaria estava uma peça mozartiana, o moteto *Exsultate Jubilate*, de Mozart. O regente, antes de ouvir Vera Janaocopulos na sua interpretação da peça, havia se decidido por fazer cortes na mesma, por considerá-la longa, mudando de opinião logo após ouví-la cantando:

> Havia, no entanto, ensaiado a obra inteira, e Vera Janacopulos indagou: 'mas onde faremos os cortes?'. Mengelberg teve um gesto de quem houvesse sido convidado a cometer uma heresia: 'Cortes?' E lembrando-se do que dissera: 'Você canta tão bem a música moderna, que eu estava certo de que cantaria muito mal Mozart'. (FRANÇA, s/data:48)

O sucesso obtido no concerto valeu o ineditismo do fato de Mengelberg levar a cantora ao palco para o recebimento conjunto dos aplausos, atitude esta que causou admiração ao público acostumado com o regente.

Vera Janacopulos, apesar de reconhecida como cantora vinculada à música moderna do século XX, possuía ampla abrangência histórica em seu repertório, mesclando por diversas vezes no mesmo concerto peças de Bach, ou outros compositores mais clássicos, à música moderna. Esse amplo espectro musical, executado com técnica musical apurada, terá sido um dos motivos para que fosse bastante querida e requisitada pelos maiores regentes de seu tempo, conforme pudemos verificar durante nossa pesquisa. Este arcabouço musical também lhe dotará de uma maleabilidade que garantirá a sua permanência no campo artístico nos difíceis anos da década de 1930, que trouxeram dificuldades inerentes à grande depressão econômica de 1929. No tocante à música brasileira, Vera Janacopulos participou de concerto festivo em homenagem ao Dr. Washington Luís e de concerto beneficente em prol da Sociedade Brasileira de Beneficência, ambos promovidos pelo embaixador brasileiro em Paris, Sr. Luís de Souza Dantas, em maio de 1925. Este último evento contou com um

público de mais de 500 pessoas na Embaixada do Brasil, dentre elas o príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança. Por estes fatos podemos verificar a inserção da cantora junto aos brasileiros sediados em Paris, e na sua representatividade como cantora nacional (Jornal *Gazeta de Notícias*, dias 14 de maio de 1925, pg. 05 e 24 demaio de 1925, pg. 07).

2.14. Festivais Stravinsky

Durante toda a sua carreira, as composições de músicos russos sempre esteve presente no repertório de concertos da cantora. Como pudemos perceber nos itens anteriores, desta sua ligação com artistas e a música russa derivaria a sua vinculação à música de vanguarda. Dentre a plêiade musical moscovita, o compositor Igor Stravinsky merece papel de destaque junto à cantora. A própria Vera Janacopulos reafirma a sua simpatia pelas composições do mestre: "Tenho especial predileção pelo grande Stravinky, cuja música se adapta com mais facilidade ao meu temperamento"[256].

Stravinsky é conhecido por seu alto grau de exigência na escolha dos intérpretes de sua obra. Desta forma, o fato de Vera Janacopulos ter trabalhado diretamente como ele atesta o grau de competência da cantora, propiciado por uma pré-disposição física natural sua, aprimorada por seus estudos e prática profissional. A seguir, apresentamos uma declaração deste músico sobre a questão da interpretação. Apesar de ser uma crítica dirigida diretamente a maestros, através dela podemos ter uma idéia dos rigores da execução musical exigida pelo compositor também dos demais músicos.

> "Não peço mais a um maestro outra atitude por sua parte, pois qualquer outra atitude se converterá em interpretação, coisa a que tenho horror. Pois, fatalmente, o intérprete somente pode pensar em interpretação e se parece assim a um tipo de tradutor, o que, em música, é um absurdo e para o intérprete é uma forma de vaidade que o conduz inevitavelmente à mais ridícula das megalomanias."[257](STRAVINSKY, s/data:45)

[256] Trecho de entrevista de Vera Janacopulos ao Jornal *Correio da Manhã*, 04 de outubro de 1930.

[257] No original: "No pido más a un director de orquestra, pues toda otra actitud por su parte convierte en interpretación, cosa da la que tengo horror. Pues, fatalmente, el interprete solo puéde pensar en interpretacion y se asimila así a um traductor (traduttore-tradittore), lo que, en musica, es un absurdo y para el intérprete una especie de vanidad que le conduce invitablemente a la más ridícula de las megalomanias."

Em contrapartida ao respeito apresentado por sua arte por parte do compositor, Vera Janacopulos também demonstra deferência à postura de Stravinsky como maestro na "suprema experiência" de ter sido regida por ele:

> Grandes músicos nem sempre eram [...] grandes regentes. De qualquer modo, a suprema experiência a respeito ela a teve com Strawinsky, regente apenas, pode-se dizer, pela natural autoridade que o reveste, à frente da orquestra, quando faz executar as suas obras. (FRANÇA, s/data:47)

Os primeiro registros de Vera Janacopulos apresentando peças compostas por Igor Stravinsky datam de 1918, quando a mesma se encontrava radicada nos Estados Unidos durante a I Guerra Mundial. Este hábito ela carregaria em seu retorno à Europa, tendo, inclusive, a oportunidade de participar de concertos no qual o próprio compositor atuou como regente. A primera destas oportunidades se realizará em concerto em novembro de 1924, no Concertgebouw, na cidade de Amsterdam – Holanda, sob a dupla regência de Stravinsky (1ª. parte) e Willem Mengelberg (2ª. parte): dois egos fortes e dois grandes músicos do século XX.

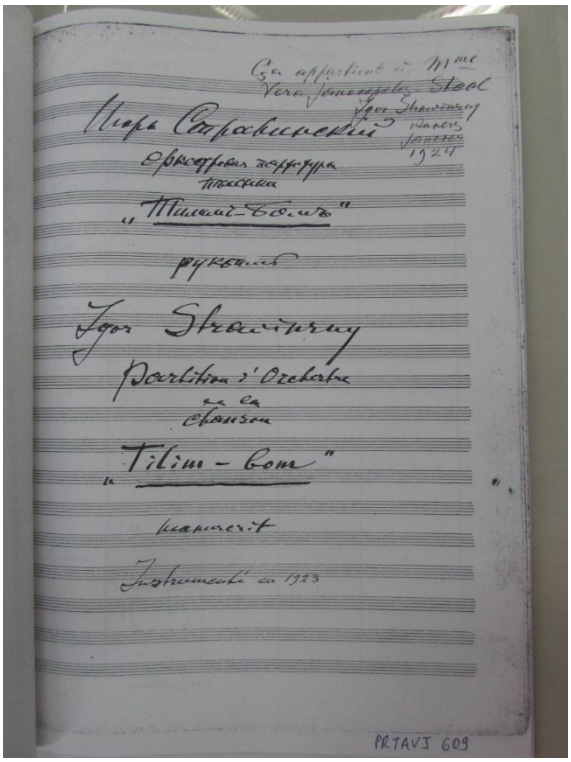


Figura 41 - Imagem de partitura autógrafa de Tilimbom, de Igor Stravinsky. No canto superior direito podemos ver dedicatória do compositor: "Ça appartient a Mme. Vera Janacopulos Staal. Igor Stravinsky. Anvers, Janvier, 1924" – Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

No tocante à parte referente regida por Stravinsky, Vera interpretou o *Canto do pescador* e a *Ária do rouxinol* (ambas da ópera *O rouxinol*), além da *Pastorale* e do *Tilimbom*. Como parte instrumental foi apresentado o *Scherzo Fantastique* e a suíte *Pássaro de Fogo*.

O ensaio para este concerto era dividido entre os dois regentes: após concluído o ensaio com Stravinsky, a cantora passava a ensaiar com Mengelberg. Situação peculiar é a o fato deste último ir salientar erros de tempo na regência de Stravinsky em suas próprias peças, donde denotamos um clima de tensão no ar alargado pelos fortes temperamentos ali presentes. Janacopulos lembra a prepotência do regente alemão, por ser ele "o dono de um dos mais

prestigiosos conjuntos sinfônicos do mundo"[258] (FRANÇA, s/data:47), que "ao penetrar na sala de concertos, para os ensaios, surgiam sempre mãos prestimosas que aparavam o gorro e o grosso sobretudo que ele deixava cair pelas costas, sem que sequer se desse ao trabalho de ver, virando a cabeça, se já havia alguém a postos, para recolher estes objetos. (FRANÇA, s/data:47).

Sob a regência de Mengelberg a cantora iria apresentar o ciclo *Shéhérazade*, de Ravel, ao qual se seguiria, finalizando o concerto, uma peça instrumental do mesmo compositor (*La valse*). Vera nos relata, através de Eurico Nogueira França, o ensaio com este regente:

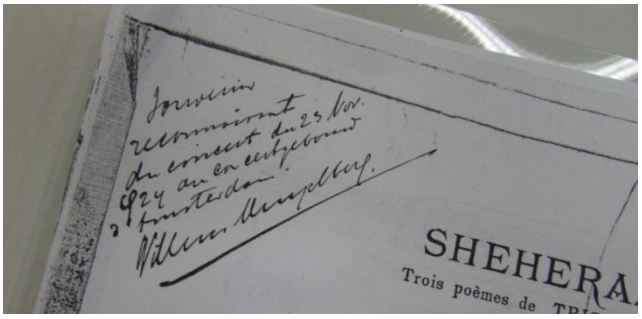


Figura 42 - Imagem de partitura da peça Shéhérazade com dedicatória autógrafada de Willem Mengelberg: "Souvenir reconnaissant du concert du 12 Nov. 1924 au Concertgebouw Amsterdam. Willem Mengelberg" - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

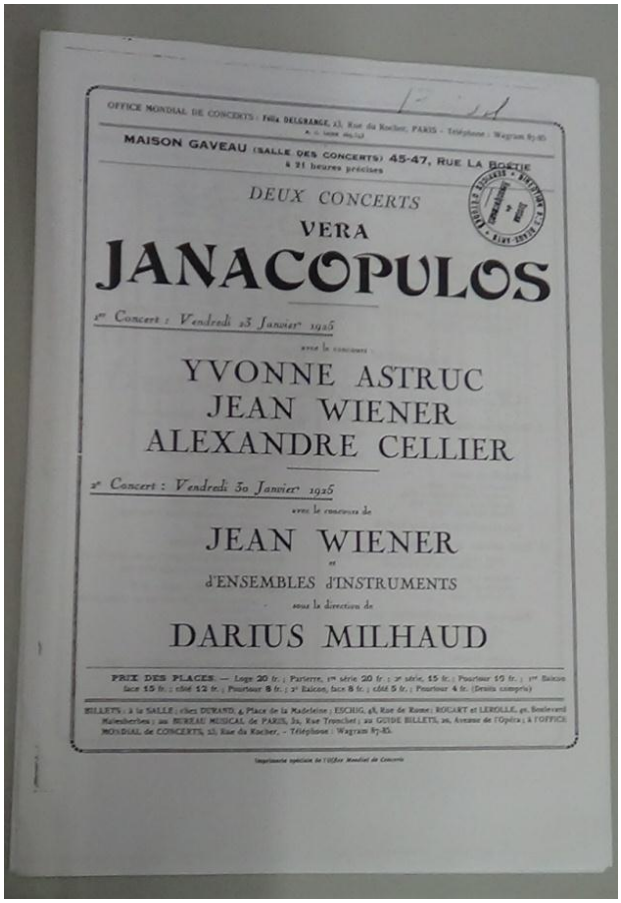
> A tradição de severidade de Mengelberg, confirmada pelos testemunhos que a cantora estava recolhendo do despotismo de suas maneiras, na era de molde, nem um pouco a tranqüilizá-la. O frio não a impediu de transpirar de medo, ao subir ao palco. (...) E Mengelberg, falando holandês o tempo todo, fazia a orquestra atacar diferentes trechos, sem dizer à cantora os números dos respectivos compassos. A orquestra entrava, aqui e acolá, ao sabor das indicações de Mengelberg, que ia direto aos pontos onde previa dificuldades, e Vera Janacopulos entrava, a seu turno, sem hesitar mas sempre em suspenso, fazendo apelo ao seu autodomínio, à espreita da próxma surpresa que o regente lhe reservava. Declarou ela que com muito poucas partituras poderia repertir esse jogo terrível, em cujo decurso não se permitiu um engano, receosa de uma reação irada do maestro que, quando descontente, aplicava aos seus solistas o pior epíteto que conhecia: 'amador'. Mas, por sorte, a Schéhérazade de Ravel era as que assimilara frase a frase, nota a nota.[259] Durante vinte e quatro minutos a orquestra soou, em idas e vindas aparentemente desconexas, mas que obedeciam à economia de uma arte suprema do ensaiador: e sobre a orquestra soou, durante esse tempo, irrepreensível, a voz de Vera Janacopulos. Nem uma vez, transcurso do ensaio, Mengelberg lhe dirigiu a palavra. Mas, no fim, enquant os músicos aplaudiam, com os arcos de seus instrumentos, ela recebeu a aprovação sucinta do maestro: 'Trés bien, Madame' (FRANÇA, s/dada:48).

[258] Trata-se da orquestra do Concertgebouw, comandada por Mengelberg dos anos de 1891 a 1945. Quando ele assumiu a orquestra tinha apenas 24 anos de idade.

[259] Na verdade, ela já havia cantado por diversas vezes esta peça em concertos anteriores.

Ao final deste concerto, o próprio Mengelberg buscou Vera Janacopulos para vir ao proscênio para com ele receber os aplausos, “gesto cuja raridade ou ineditismo causou admiração em Amsterdão” (FRANÇA, s/data:49).

Seguindo a este encontro, temos o concerto dedicado às obras de Stravinsky, realizado na capital francesa, sob a regência de Darius Milhaud, no dia 30 de janeiro de 1925. O próprio Jean Wiéner esteve presente tocando piano junto ao grupo instrumental acompanhante de Vera Janacopulos, solista do concerto. As peças programadas foram os



OFFICE MONDIAL DE CONCERTS : Félix DELGRANGE, 13, Rue du Rocher, PARIS - Téléphone : Wagram 87-85

MAISON GAVEAU (SALLE DES CONCERTS) 45-47, RUE LA BOÉTIE
à 21 heures précises

DEUX CONCERTS
VERA
JANACOPULOS

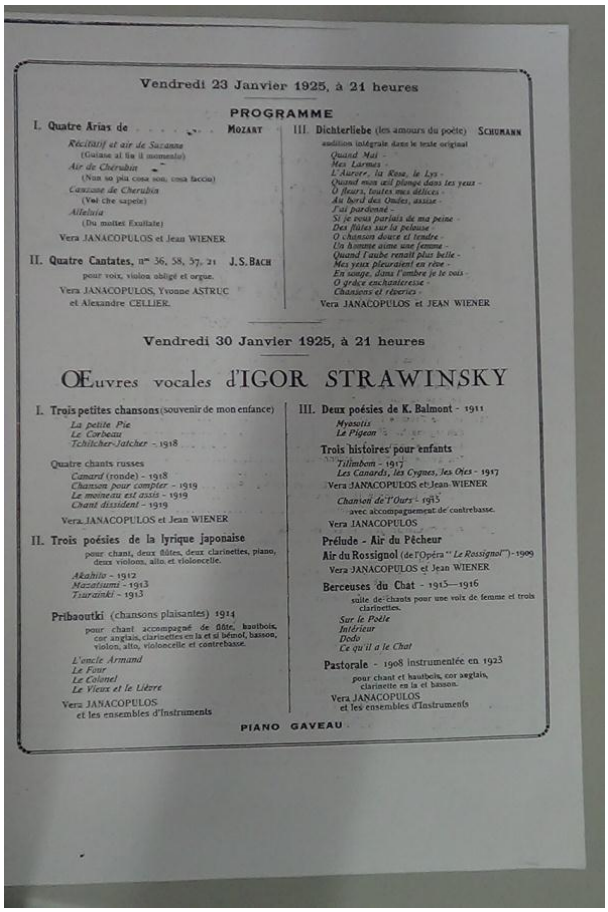
1er Concert : Vendredi 23 Janvier 1925
avec le concours
YVONNE ASTRUC
JEAN WIENER
ALEXANDRE CELLIER

2e Concert : Vendredi 30 Janvier 1925
avec le concours de
JEAN WIENER
et
d'ENSEMBLES d'INSTRUMENTS
sous la direction de
DARIUS MILHAUD

PRIX DES PLACES. — Loge 20 fr. ; Parterre, 1re série 20 fr. ; 2e série, 15 fr. ; Pourtour 15 fr. ; 1er Balcon face 15 fr. ; côté 12 fr. ; Pourtour 8 fr. ; 2e Balcon, face 8 fr. ; côté 5 fr. ; Pourtour 4 fr. (Droits compris)

BILLETS : à la SALLE : chez DURAND, 4, Place de la Madeleine ; ESCHIG, 48, Rue de Rome ; ROCART et LEROLLE, 40, Boulevard Malesherbes ; au BUREAU MUSICAL de PARIS, 32, Rue Tronchet ; au GUIDE BILLETS, 20, Avenue de l'Opéra ; à l'OFFICE MONDIAL de CONCERTS, 13, Rue du Rocher. - Téléphone : Wagram 87-85.

Imprimerie spéciale de l'Office Mondial de Concerts



Vendredi 23 Janvier 1925, à 21 heures

PROGRAMME

I. Quatre Arias de . . . . . MOZART
Récitatif et air de Suzanne
(Guiane al fin il momento)
Air de Chérubin
(Non so più cosa son, cosa faccio)
Canzone de Cherubin
(Voi che sapete)
Alleluia
(Du mottet Exultate)
Vera JANACOPULOS et Jean WIENER

II. Quatre Cantates, nos 36, 58, 57, 21 J. S. BACH
pour voix, violon obligé et orgue.
Vera JANACOPULOS, Yvonne ASTRUC et Alexandre CELLIER.

III. Dichterliebe (les amours du poète) SCHUMANN
audition intégrale dans le texte original
Quand Mai -
Mes Larmes -
L'Aurore, la Rose, le Lys -
Quand mon œil plongé dans tes yeux -
O fleurs, toutes mes délices -
Au bord des Ondes, assise -
J'ai pardonné -
Si je vous parlais de ma peine -
Des flûtes sur la pelouse -
O chanson douce et tendre -
Un homme aime une femme -
Quand l'aube renaît plus belle -
Mes yeux pleuraient en rêve -
En songe, dans l'ombre je te vois -
O grâce enchanteresse -
Chansons et rêveries -
Vera JANACOPULOS et JEAN WIENER

Vendredi 30 Janvier 1925, à 21 heures

Œuvres vocales d'IGOR STRAWINSKY

I. Trois petites chansons (souvenir de mon enfance)
La petite Pie
Le Corbeau
Tchitcher-Jatcher - 1918

Quatre chants russes
Canard (ronde) - 1918
Chanson pour compter - 1919
Le moineau est assis - 1919
Chant dissident - 1919
Vera JANACOPULOS et Jean WIENER

II. Trois poésies de la lyrique japonaise
pour chant, deux flûtes, deux clarinettes, piano, deux violons, alto et violoncelle.
Akahito - 1912
Mazatsumi - 1913
Tsurainki - 1913

Pribaoutki (chansons plaisantes) 1914
pour chant accompagné de flûte, hautbois, cor anglais, clarinettes en la et si bémol, basson, violon, alto, violoncelle et contrebasse.
L'oncle Armand
Le Four
Le Colonel
Le Vieux et le Lièvre
Vera JANACOPULOS et les ensembles d'Instruments

III. Deux poésies de K. Balmont - 1911
Myosotis
Le Pigeon

Trois histoires pour enfants
Tilimbom - 1917
Les Canards, les Cygnes, les Oies - 1917
Vera JANACOPULOS et Jean WIENER

Chanson de l'Ours - 1915
avec accompagnement de contrebasse.
Vera JANACOPULOS

Prélude - Air du Pêcheur
Air du Rossignol (de l'Opéra "Le Rossignol") - 1909
Vera JANACOPULOS et Jean WIENER

Berceuses du Chat - 1915—1916
suite de chants pour une voix de femme et trois clarinettes.
Sur le Poêle
Intérieur
Dodo
Ce qu'il a le Chat

Pastorale - 1908 instrumentée en 1923
pour chant et hautbois, cor anglais, clarinette en la et basson.
Vera JANACOPULOS et les ensembles d'Instruments

PIANO GAVEAU

Figura 43 - Imagem do programa do concerto do dia 30 de janeiro de 1925 - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

seguintes[260] ciclos: *Quatro* Cantos russos, *Pribaoutki*, Três *Poesias da Lírica Japonesa*, Três *Histórias para crianças* e as *Berceuses du Chat*. Lago considera que estas canções "formam uma sucessão de obras-primas nas quais Stravinsky testou as principais inovações rítmicas, texturais e harmônicas introduzidas na sua 'fase russa'" (LAGO, 1996:6).

Ainda foram apresentadas as *Três Pequenas canções, Duas P*oesias de K. Balmont, Três Histórias para crianças, a Canção do Urso, as árias do Rouxinol e do Pescador (da ópera *'O Rouxinol') e a Pastorale.*

Este foi o primeiro concerto realizado com a íntegra das obras vocais de Stravinsky na capital francesa (e mesmo fora dela). É interessante notar a índole da cantora, que possui a "coragem artística" para apresentar um c oncerto cuja totalidade é composta por peças de um compositor cuja obra "exclui qualquer encaixe definitivo; é uma produção que abrange todas as possibilidades de sua época" (ALBET, 1979:99). Podemos considerar este o ápice da conjunção da expressão artística da cantora com a música russa no campo musical francês. Um concerto emblemático onde se solidifica a vinculação da cantora a este repertório específico e à música de vanguarda. Nele podemos perceber o significante reconhecimento de Stravinsky à arte da cantora como difusora de suas composições, fatos que será ratificado posteriormente com o convite para viagens internacionais para participar dos Festivais Stravinsky.

Mesmo após 12 anos das famosas vaias ao *Sacre du Printemps* e, ainda, com uma guerra intercalando este período e a atualidade deste concerto, o nome de Stravinsky ainda era centelha de amores e ódios ardentes no solo parisiense. Assim, teremos uma das experiências de vaia relatadas por Vera Janacopulos a Eurico França:

[260]As peças apresentadas no concerto, por ordem de apreentação foram: 3 Petites chansons (souvenirs de ma enfance): La petite pie, Le corbeau; Tchitcher-latcher e 4 Chants russes: Canard, Chanson pour compter, Le moineau est assis; Chant dissident (todas em voz/piano). Depois 3 Poesies de la lyrique japonaise: Akahito, Mozatsumi, Tsurainki (canto, 2 flautas, 2 clarinetes, piano, 2 violinos, viola, violoncelo); Pribaoutki (canto, flauta, clarinete, corne inglês, clarinetes em lá e sib, fagote, violino, viola, violoncelo e contrabaixo): L´oncle Armand, Le four, Le colonel, Le vieux et le lièvre; 2 Poésies de K. Balmont: Miosotis e Le pigeon; 3 Histoires pour enfants: Tilimbom, Les canards les cygnes, les Oies (canto e piano); Chanson de l´ours (canto e violoncelo); Árias do Pescador e do Rouxinol (da ópera O Rouxinol), na versão canto e piano; Berceuses du Chat: Sur le poete, Intérieur, Dodo, Ce qu´il a le chat (voz e 03 clarinetas); Pastorale (para canto, oboé, corne inglês, clarinete e fagote) – Fonte: Programa de concerto - Acervo Vera Janacopulos

> Strawinsky, que foi herói, com o *Sacre*, da mais monumental vaia que provavelmente já se registrou nos fatos da música de concerto, se responsabilizaria também pelos assobios prévios que Vera Janacopulos ouviu ao dar início, em Paris, ao recital de canções do mestre. Mas a tempestade em formação logo dissipou-se, e o programa teve êxito completo. (FRANÇA, s/data:62)

Sobre a questão das vaias falaremos mais em nosso Anexo V – Técnica vocal e interpretativa.

O crítico Paul Le Flam faz relato sobre este concerto no Jornal *Comoedia*, de 02 de fevereiro de 1925, do qual selecionamos trecho referente à atuação de Janacopulos, de forma a ratificar o sucesso assinalado pela cantora em seu depoimento sobre este concerto:

> A música no concerto
> É nobre o presente que Mme. Janacopulos acaba de dar aos amantes da música propondo à sua aprovação a obra vocal de Igor Stravinsky. O plano de batalha da cantora não se inspirou em nenhuma preocupação cronológica didática. Eu gostaria de declarar que de minha parte, não senti nenhum incômodo, nem embaraço, na presença desta saborosa sobreposição de datas. Talvez o ouvinte assim até penetre melhor na personalidade do compositor. Através desta dispersão do tempo, ele toma certamente mais consciência das etapas artísticas pelas quais pode passar um criador predestinado. (...) Mme. Janacopulos merece um singular reconhecimento por ter oferecido um rico programa que ela começa com uma perfeição de meios, com uma sutil e profunda musicalidade, com uma coragem artística às quais somos felizes em render homenagem. Ela encontrou nos senhores Wiener e Milhaud inteligentes companheiros de percurso". [261] (Jornal *Comoedia*, 02 de janeiro de 1925)

Com certeza, terá sido essa coragem, aliada à sua qualidade técnica vocal e interpretativa, que fará Stravinsky convidar Vera para participar de uma série de concertos que fará com o objetivo de apresentar a sua obra, após a sua volta de turnê nos Estados Unidos[262]. Posteriomente ao seu retorno à Europa, ele realizou uma série de concertos em

---

[261] No original: "La musique au concert
C´est noble cadeau que Mme Janacopulos vient de d´octroyer aux mélomanes en proposant à leur agréement l´ouvre vocal de Igor Stravinsky. Le plan de combat de la cantatrice ne s´inspirait d´aucun souci didactique de chronologie. Je songerais d´autant moins à l´em blâmer que jê n´ai, pour ma part, éprouvé ni gene, ni contrainte, em présence de ce savoureux éparpillement de dates. Peut-être même l´auditeur n´en pénètret-il que mieux la personalité du musicien. A travers cette dispersion du temps, Il prend plus sûrement conscience des étapes esthétiques par lesquelles peut passer un créateur predestiné.
(…) Mme. Janacopulos mérite une singulière reconnaissance pour avoir offert un riche programme qu´elle commence avec une perfection de moyens, avec une subtile et profonde musicalité, avec un courage artistique auxquels on est ravi de render homage. Elle trouva en MM. Wiener et Milhaud d´inteligents compagnos de route".

[262] A estréia de Stravinsky nos Estados Unidos se deu em 08 de janeiro de 1925, regendo a Orquestra Filarmônica de Nova York. Se apresentou ainda nas cidades de Boston, Nova York, Filadelfia, Cleveland, Detroit, e Cincinatti, em conjunto com a Orquestra Orquestra Filarmônica de Nova York, onde dirigiu vários concertos e tocou piano de seu "Concerto para piano" sob as batutas de Mengelberg e de Fritz Reiner. (STRAVINSKY, s/data:131)

Barcelona (Espanha) e em Roma para apresentar os seus trabalhos os chamados Festivais Stravinsky. Em sua biografia, o compositor nos informa que a participaçãode Vera Janacopulos se deu em dois concertos de Roma, sob sua regência.[263] (STRAVINSKY, s/data:132)

Algumas memórias sobre esta viagem à Itália estão registradas no livro de Eurico Nogueira França:

> Vera Janacopulos capta de Strawinsky como de tantos outros mestres modernos, alguns flagrantes pitorescos. Em Roma, a Academia de Santa Cecilia ia apresentar um Festival 'Strawinsky', com uma parte de canto, que mais uma vez faria associar-se a intérprete brasileira ao genial compositor. Mas um programa inteiro de obras de Strawinsky era ,na época, perspectiva um tanto intimadora para os próprios promotores do concerto, que foram propor-lhe amenizar a audição, dando uma parte de obras de canto, e outra parte de obras ecléticas, de diferentes compositores. Sem responder diretamente à proposta, Strawinsky pediu a presença de Vera Janacopulos, a quem perguntou, na presença dos empresários: "que prefere, cantar as minhas peças em um programa variado, ou cantar em um Festival Strawinsky?" A escolha só podia ser uma: o golpe psicológico de Strawinsky foi fino e certeiro; Vera proferiu o Festival – era, inclusive, uma vontade feminina; e o festival se fez, com um êxito que não foi sem influenciar a repercussão maior das obras do compositor(FRANÇA, s/data:40).

E é sobre este período a curiosa recordação da cantora do fato de Stravinsky solicitar à sua companhia para quando vagava pelas ruas de Roma. Fato este que deve ter estreitado a relação de amizade entre os artistas nas caminhadas pela cidade eterna.

> O fascismo nascente, então, fervia na Itália. Strawinsky estava com a mulher – sua primeira esposa – doente, no hotel e, a todo momento, sempre que saia a rua, telefonava a Vera Janacopulos, pedindo-lhe que lhe fizesse companhia. Vera Janacopulos aceitava, sem atinar, entretanto, com uma interpretação para o fato. Mas é que Strawinsky, naturalizado francês, embora mais russo de origem, não se sentia nada seguro ao enfrentar as hordas de camisas pretas[264] da Cidade Eterna, que, quando cismavam, faziam os estrangeiros e os suspeitos de antifascismo ingerir óleo de rícino. Com uma senhora ao lado, Strawinsky se sentia resguardado por um escudo que, na sua própria e natural fragilidade, ele adivinhava ser sólido. (LAGO, s/data:

[263]Otro festival consagrado a mis composiciones se dio en abril en el Augusteo de Roma bajo la dirección de Molinari, con mi "Concerto" y el concurso de la cantante Vera Janacopulos, quien también actuó en um concierto de cámara bajo mi dirección

[264] Os Camisas Pretas ou Milícia Voluntária para a Segurança foram um grupo para militar da Itália Facista. Eles agiam em nome do nacionalismo e do anticomunismo e atacavam qualquer pessoa ou grupo que se manifestasse de forma contrária ao ideal facista.

Vera Janacopulos nos dá notícia de ter participado de diversos 'Festivais Strawinsky", sob a direção do compositor, citando a realização de outros na Bélgica e Holanda (FRANÇA, s/data:82). Infelizmente, não conseguimos obter registros destes concertos.

Possuímos, ainda, a notícia da participação de Janacopulos em recital dedicado à dedicado à "Musica moderna", mais especificamente à obra de Stravinsky, no Liceo de Turim, na primeira semana de maio de 1925. Dentre a peças apresentadas estão a *História do soldado*, *Otello* e *Pribaoutki*. Não sabemos, no entanto, se há uma participação ativa do compositor. (Jornal *La Stampa*, de 27 de abril de 1925, pg. 3).

Como fato, pudemos apurar em nosso levantamento, a cantora apresentou peças do compositor em diversos países: Estados Unidos, França, Holanda, Bélgica, Russia e Brasil, realizando por vezes primeiras audições[265]. Lago considera que a cantora "talvez fosse, na época, considerada a principal 'defensora' desse repertório" (LAGO, 1999:5). Este fato não passou despercebido pelos crítios musicais de sua geração, como podemos ver no depoimento de Louis Vuillermin[266]

> Com muita inteligência, Madame Vera Janacopulos se consagrou às obras de Stravinsky. Eu o prefiro em Petrouchka e também no Sacre du Printemps. Mas, eis que eu não saberia diminuir – ao contrário – o mérito de uma intérprete, da qual o talento, sem ser sempre infalível, é certeiro [267] Crítico Louis Vuillemin, no Jornal *Paris Soir*, em 11 de janeiro de 1925)

[265] Como exemplo cito o concerto do dia 11 de janeiro de 1929, na Sala Pleyel, em Paris, onde a cantora realizou a primeira audição da peça Tilimbom, com a Orquestra Sinfônica de Paris, sob a regência de Ernest Ansermet

[266] Louis Vuillermin (1879-1929), foi compositor, musicólogo e regente francês, mas foi sobretudo através da crítica musical que adquiriu notoriedade.

[267] "Avec beaucoup d´intelligence, Mme. Vera Janacopulos s´est consacrée aux oeuvres vocales de Stravinsky. Je leur prefere Petrouchka et aussi Le Sacre du Printemps... Mais voilá qui ne saurait diminuer – au contraire- le mérite d´une interprète, dont le talent, sans être toujours infaillible, est certain".

2.15. O ano de 1926 e o *Retablo del Maese Pedro*

Neste ano de 1926, acreditamos que um dos eventos musicais mais importantes na carreira de Vera Janacopulos será o início de sua participação na divulgação do *El Retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla. Esta ópera é baseada em um episódio de Don Quixote, de Miguel de Cervantes, e foi dedicada à Princesa de Polignac[268] que subvencionou o trabalho. Sua estréia foi feita no Teatro San Fernando, em Sevilha – Espanha, em 23 de março de 1923, sob a forma de concerto. Posteriormente, foi apresentada encenada no Salão da Princesa de Polignac, sob a regência de Vladimir Golschmann[269], tendo entre o público poetas, músicos, pintores e outros artistas e figurões da sociedade que o frequentavam (em 25 de junho deste mesmo ano).

> A princesa Edmond de Polignac, que, como se sabe, é sempre interessada apaixonadamente às artes e, particularmente à música, ofereceu, ontem, uma brilhante recepção. O grande atrativo desta inesquecível noite foi a execução musical e cênica do *El Retablo Del Maese Pedro*. (...) A obra foi dedicada à Madame Princesa Edmond de Polignac. Sabe-se que o Príncipe é um fervoroso músico de tendência moderna, desde que os Ecos do Oriente Judaico[270] foram dirigidos por Chevillard e Cortot em concerto. Para perpetuar as idéias bastante curiosas de seu marido à respeito do emprego da orquestra reduzida, a princesa de Polignac teve a idéia de solicitar à compositores obras escritas segundo este preceito – sobre esta inspiração dos príncipes que foi concebida, por exemplo, o *Renard*, de Stravinsky.[271] (Fonte: Jornal *Le Galois*, de 26 de junho de 1923)

[268] Winnareta Singer, Princesa Edmond de Polignac (1865-1943). Embora fosse americana, viveu maior parte de sua vida adulta na Europa. Após seu casamento com o príncipe Edmond, estabeleceu o seu Salão em Paris (1894). Este salão era conhecido por sua aceitação da música moderna e diversas primeiras audições de peças de diversos compositores (Chabrir, d´Indy, Debussy, Fauré, Ravel) foram nele realizadas.

[269] Vladimir Golschmann (193-1972) foi regente franco-americano, bastante entusiasta da música do 'Grupo dos Seis'.

[270] O príncipe Edmond Melchior Jean Marie de Polignac (1834-1901) foi aristocrático e compositor francês. A peça Ecos do Oriente Judaico é um oratório onde ele utilizou a escala octatônica, que conheceu através da música russa folclórica.

[271] No original: "La princesse Edmond de Polignac, qui, on le sait, s´est toujours intéressés passionnément aux arts, et tout particulièrement à la musique a donné, hier, une très brillante réception. Le gros attrait de cette inoubliable soirée était l´execution musicale et scénique de El Retablo del Maese Pedro (Les tréteaux de Maître Pierre). …. L´ouvre est dédiée à Mme. La princesse Ed. De Polignac. On sai que le Prince était un fervent musicien aux tendances modernes, de que les Echos de l´Orient judaïque ont étés diriges par Chevillard et Cortot en maints concerts. Pour perpétuer les idées trés curieuses de son mari au sujet de l´emploi de l´orchestre restreint, la princesse de Polignac a eu l´idée de demander à des compositeurs des oeuvres écrites selon ces précepts – c´est en s´inspirant de ces principes qu´a été conçu, par exemple, le Renard, de Stravinsky."

Os cantores nesta apresentação encenada foram o barítono Hector Dufranne (Don Quixote), o tenor Thomas Salignac (Mestre Pierre) e Manuel Garcia (Trujamán)[272]. É curioso ver o relato abaixo sobre o então jovem cantor:

> A parte do soprano era feita então por um menino que Falla trouxera da Espanha e que, nos ensaios, mal abria a boca, dando a impressão de que cantava pessimamente. Mas foi maravilhosamente que cantou na hora do concerto, e essa técnica de poupança originou a declaração de Golschmann de que o garoto era uma prima-dona nata. A circunstância, entretanto, de confiar a parte a um menino criava um problema para Falla, porque a vida vocal dos seus intérpretes infantis, recrutados no limiar da muda[273], que é quando serviam, lhes tornava a carreira demasiado efêmera. (FRANÇA, s/data:21)

Stravinsky, sobre esta estréia do *Retablo* no Salão de Polignac nos deixa suas impressões quanto ao seu compositor:

> Eu nunca vi ninguém tão tímido. Durante a festa dada em sua honra seguida à performance do El Retablo de Maese Pedro na casa da Princesa de Polignac (…) foi noticiado que derrepente o Falla tinha desaparecido; ele foi encontrado sentado sozinho na sala escura do teatro segurando um dos bonecos do Maese Pedro.[274](CRAFT, 1981:81)

A primeira apresentação pública do Retablo se deu em Paris, na série *Concerts Colonne*, em 13 de novembro do mesmo ano (1923), acompanhada pela *Societé Moderne d´instruments à vent*[275], dirigida pelo próprio compositor. Nesta récita tivemos a participação de M. Duffranne, M. Salignac e da soprano Amparito Peris, no papel de Trujamán, que futuramente seria dado à Vera. (Fonte: Jornal *Paris Soir*, de 19 de novembro de 1923).

---

[272] Fonte: Jornal *Le Galois*, de 26 de junho de 1923.

[273] A mudança vocal é processo biológico de origem hormonal que ocorre por volta dos 13/16 anos. Ele acontece tanto no sexo feminino quanto no masculino, ficando mais visível, no entanto, neste último.

[274] No original: "...I have never seen anyone as shy. In the course of a party in his honour following a performance of *El Retablo de Maese Pedro* at the home of the Princess de Polignac …, it was suddenly noticed that Falla himself had disappeared; he was found sitting alone in the darkened room of the theatre holding one of *Maese Pedro´s Puppets*"

[275] Grupo orquestral composto pela união de solistas pertencentes à outros grupos sinfônicos de Paris. Direção do grupo: Jeán Wiener.

Na partitura da obra, podemos encontrar a descrição da parte do Trujamán (personagem da criança): "exige uma voz nasal e um pouco forçada; voz de garoto pregoneiro; de expressão rude e isenta, portanto, de toda inflexão lírica. Esta parte deverá ser cantada por um menino e, na falta deste, por uma mulher (mezzo-soprano agudo) que simulará a qualidade vocal e o caráter expressivo antes determinado".[276] Neste documento é informado, ainda, que os personagens reais podem ser substituídos por atores, desde que estes usem máscaras que caracterizem os personagens.

> Musicalmente, este papel, bastante longo, é também o mais original: é um vendedor apressado, comicamente monótono, um recitativo habitualmente muito rápido, com entonações um pouco metálicas ou curiosamente anasaladas, pela qual o autor imita as vozes dos pregoeiros públicos das vilas da Espanha; além do mais,a linha melódica está calcada sobre frases espanholas e um grande número de efeitos provenientes de seu acordo ou choque com o texto, de certos jogos de consoantes e vogais; o acento constante em um membro de frase (a primeira ou a última); ele acrescenta assim a rapidez singular ao vendedor.[277] (Revista Le Correspondant, outubro de 1923, pg. 757)

Segundo Chernavsky, Manuel de Falla nesta ópera teria tentado aproximar o canto da prosódia da língua espanhola, concebendo um estilo de recitativo próprio (CHERNAVSKY, 2009:391). Estas características deveriam, inclusive, serem mantidas em versões estrangeiras da obra. Seriam as mesmas:

> 1. O padrão do timbre e o caráter vocal das personagens afastado o máximo possível do canto lírico;
> 2. Cuidado com o valor expressivo de cada frase;
> 3. Total respeito às leis de acentuação das palavras, evitando contra-sentidos entre o ritmo musical e o ritmo prosódico;
> 4. Divisão da frase literária em breves unidades musicais que, em geral, coincidem com os grupos fônicos. Isso resulta em uma perfeita alternância de valores breves e longos e na proibição da divisão dos sons longos em duas sílabas textuais;
> 5. Predomínio do recitado 'tom reto';

[276] No original: "exige uma voz nasal y algo forzada; voz de muchacho pregonero; de expression ruda y exenta, por consiguiente, de toda inflexión lírica. Esta parte devera ser cantada por un niño, y a falta de ste, por una voz de mujer (mezzo-soprano agudo) que simulará la calidad vocal y el caracter expressivo antes determinados".

[277] No original: "Musicalement, ce role, de beaucoup le plus longs, est aussi le plus original: c´est un débit pressé, comiquement monotone, un recitative habituellement très rapide, avec des intonations un peu métalliques ou curieusement nasillardes, par quoi l´auteur imiterait la voix des crieurs publiques dans les villages d´Espagne; de plus, la ligne mélodique est calquée sur la phrase espagnole et un grand nombre d´effets proviennent de son accord ou de ses heurts avec le texte, de certains jeux de consonnes et de voyelles; l´accent unique dans le membre de phrase (la prémière ou la dernière); il accroît ainsi la rapidité avec la singularité du débit."

> 6. Inserção de breves pausas entre as sílabas de cada seção. (CHERNAVSKY, 2009:391)

França nos informa que "ao ouvir Vera Janacopulos em concerto, nas *Enfantines*,[278] de Moussorgsky, Falla teve a certeza, logo confirmada, de encontrar na artista brasileira a interprete perfeita e definitiva que buscava". (FRANÇA, s/data:22). Este fato é perfeitamente compreensível, pois as peças de Stravinsky, assim como o seu *Retablo*, apoiavam o canto nas inflexões da fala, distanciando-a das entonações operísticas. Isto com certeza terá sido um dos fatores que levaram o compositor à convidar a cantora para interpretar o papel de *Trujamán*.

O primeiro registro que temos de Vera Janacopulos interpretando este personagem, são dos concertos de estréia holandesa da ópera, realizados em 26 e 27 de abril de 1926, no *Concertgebouwn*[279], na Holanda. Os demais papéis estiveram à cargo dos seus realizadores originais e a regência foi de Willem Mengelberg[280]. A direção de cena foi feita por Luis Buñuel[281] e temos a participação, ainda de Luis Peinado[282] no movimento cênico dos bonecos do Guignol.

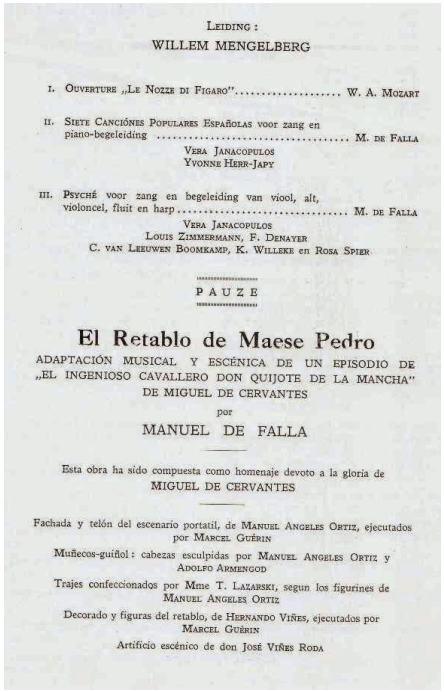
[278] Ciclo de canções composto entre 1869 e 1872, dividido em 02 partes: Bercário (05 canções) e Na casa de Dasha (04 canções);

[279] O Concertgebown é sala de concertos holandesa, cuja acústica é conhecida como uma das três melhores do mundo. É a sede da Orquestra Real de Concertgebouw.

[280] Joseph Willem Mengelberg (1871-1951) – Maestro alemão. Foi diretor da Orquestra do Concertgebow de 1895 a 1945.

[281] Luis Buñuel Portolés (1900-1983) – cineasta espanhol. Viveu em Paris, onde trava conhecimentos com personalidades como Jean Epstein (cineasta polonês), Federico Garcia Lorca (escrito espanhol), André Breton (escritor francês, poeta e teórico do Surreralismo) e Salvador Dali (pintor catalão).

[282] Joaquin Ruiz-Peinado Vallejo (1898-1975) – pintor cubista espanhol. Viajou a Paris em 1923, onde estabelece amizade com Picasso e Luis Buñuel.


LEIDING :
WILLEM MENGELBERG

I. OUVERTURE „LE NOZZE DI FIGARO"..... W. A. MOZART

II. SIETE CANCIÓNES POPULARES ESPAÑOLAS voor zang en piano-begeleiding ..... M. DE FALLA
VERA JANACOPULOS
YVONNE HERR-JAPY

III. PSYCHÉ voor zang en begeleiding van viool, alt, violoncel, fluit en harp ..... M. DE FALLA
VERA JANACOPULOS
LOUIS ZIMMERMANN, F. DENAYER
C. VAN LEEUWEN BOOMKAMP, K. WILLEKE en ROSA SPIER

PAUZE

El Retablo de Maese Pedro

ADAPTACIÓN MUSICAL Y ESCÉNICA DE UN EPISODIO DE „EL INGENIOSO CAVALLERO DON QUIJOTE DE LA MANCHA" DE MIGUEL DE CERVANTES
por
MANUEL DE FALLA

Esta obra ha sido compuesta como homenaje devoto a la gloria de MIGUEL DE CERVANTES

Fachada y telón del escenario portatil, de MANUEL ANGELES ORTIZ, ejecutados por MARCEL GUÉRIN

Muñecos-guiñol : cabezas esculpidas por MANUEL ANGELES ORTIZ y ADOLFO ARMENGOD

Trajes confeccionados por Mme T. LAZARSKI, segun los figurines de MANUEL ANGELES ORTIZ

Decorado y figuras del retablo, de HERNANDO VIÑES, ejecutados por MARCEL GUÉRIN

Artificio escénico de don JOSÉ VIÑES RODA

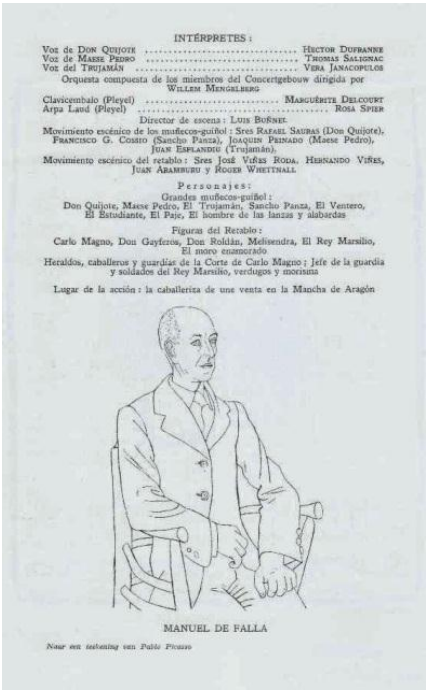

INTÉRPRETES :
Voz de DON QUIJOTE ..... HECTOR DUFRANNE
Voz de MAESE PEDRO ..... THOMAS SALIGNAC
Voz del TROJAMÁN ..... VERA JANACOPULOS
Orquesta compuesta de los miembros del Concertgebouw dirigida por WILLEM MENGELBERG
Clavicembalo (Pleyel) ..... MARGUÉRITE DELCOURT
Arpa Laud (Pleyel) ..... ROSA SPIER
Director de escena : LUIS BUÑUEL
Movimiento escénico de los muñecos-guiñol : Sres RAFAEL SAUBAS (Don Quijote), FRANCISCO G. COSSIO (Sancho Panza), JOAQUIN PRINADO (Maese Pedro), JUAN ESPLANDIU (Trujamán).
Movimiento escénico del retablo : Sres JOSÉ VIÑAS RODA, HERNANDO VIÑES, JUAN ARAMBURU y ROGER WHITTNALL
Personajes:
Grandes muñecos-guiñol :
Don Quijote, Maese Pedro, El Trujamán, Sancho Panza, El Ventero, El Estudiante, El Paje, El hombre de las lanzas y alabardas
Figuras del Retablo :
Carlo Magno, Don Gayferos, Don Roldán, Melisendra, El Rey Marsilio, El moro enamorado
Heraldos, caballeros y guardias de la Corte de Carlo Magno ; Jefe de la guardia y soldados del Rey Marsilio, verdugos y morisma
Lugar de la acción : la caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón
MANUEL DE FALLA
Naar een teekening van Pablo Picasso

Figura 44 - Imagem do programa de estréia do Retablo em Amsterdam (capa, terceira e quarta páginas) - Fonte: Blog *En torno a Luis Buñuel*

Esta foi uma das primeiras experiências em direção cênica do futuro cineasta Buñuel, então com apenas 25 anos de idade. Ele haveria chegado à Paris em 1925, com uma carta de indicação de Ricardo Viñes para trabalhar na montagem do Retablo, conforme relata abaixo:

> Ainda hoje eu começo a tremer quando eu me lembro da minha audácia, e a dos meus amigos. Aceitamos o trabalho apenas para fazer uma viagem gratuita à Amsterdan, colaborando com Falla, um dos maiores músicos contemporâneos, com Mengelberg, o célebre diretor de orquestra, e com cantores profissionais do Opera-Comique. O espetáculo acabou sendo a mais estranha mistura que jamais havia sido vista de música e teatro.
> Devo dizer que o que fizemos não o fizemos mal e que tanto meus amigos, como eu, nos esforçamos no que pudemos para superar com êxito uma empreitada tão delirante. Ninguém do público suspeitou que a parte plástica do espetáculo era um puro experimento, que por pouco não acabou em desastre, fruto da improvisação tipicamente espanhola. Também temos de dizer que tínhamos levado um mês ensaiando.[283] (Luís Buñuel, in

[283] No original: "Aún hoy me echo a temblar cuando recuerdo mi desfachatez, y la de mis amigos. Aceptamos el encargo sólo para hacer un viaje gratis a Ámsterdam, colaborando con Falla, uno de los más grandes músicos contemporáneos, con Mengelberg, el célebre director de orquesta, y con cantantes profesionales de la Ópera Cómica… El espectáculo acabó siendo la más extraña mezcla que nunca se haya visto de música y teatro.
Debo decir que no lo hicimos mal y que tanto mis amigos como yo mismo nos esforzamos todo lo que pudimos para salir con éxito de una empresa tan delirante. Nadie en el público sospechó siquiera que la parte plástica del espectáculo era un puro experimento, que por una vez no acabó en catástrofe, fruto de la improvisación típicamente española. También hay que decir que llevábamos un mes ensayando."

Este é um relato que nos traz à memória as dificuldades e tensões de trazer à realidade uma música de tendência interpretativa nova e uma representação que buscava a tarefa de dar vida a um guignol em tamanho natural humano.Acredito sejam tensões comuns e latentes em concertos subjacentes ao fazer musical inovador do início do século XX.

Figura 45 - Fotografia dos artistas participantes da encenação do Retablo em Amsterdam. Vera Janacopulos é aquela que empunha uma espada - Fonte: Blog En torno a Luis Buñuel

Sobre este concerto, conseguimos a seguinte crítica musical:

O Retablo do Mestre Pedro
Uma outra manisfestação artística, não menos interessante, acaba de acontecer em Amsterdan, onde o Senhor Botteinheim, uma ativo e inteligente empresário teve a idéia de montar o extraordinário Retablo de Maese Pedro, de Manuel de Falla, estreiado em Paris no salão da Princesa de Polignac.
Para obter sucesso num empreendimento tão dificultoso, seria necessário antes de tudo, um maestro e uma orquestra de uma qualidade excepcional. Ele se dirigiu ao Concertgebown e a seu chefe, o célebre Mengelberg, e ele não poderia melhor escolher e confiar a interpretação vocal do que aos criadores da obra em Paris, os senhores Thomas Salignac e Dufranne, da Ópera Comique, e à senhorita Janacopulos, cantora bastante renomada.
Desejando dar uma impressão total do teatro de bonecos, ele fez vir um teatro de marionetes construído e dirigido por José Viñes, irmão do distinto compositor[284].
Duas apresentações sucessivas foram dadas devante a salas lotadas e de um público entusiasta.
A obra, preparada com o estudo meticuloso e a arte profunda de Mengelberg, e regida por ele com uma impressionante maestria, foi aclamada e os artistas e o diretores chamados diversas vezes à cena.
A noite iniciou com uma parte do concerto onde a senhorita Janacopulos obteve um sucesso considerável com as Canções Populares, de Manuel de Falla.
Ao final um de nossos compatriota diria:
Existem duas coisas que eu não esquecerei jamais. O Retablo, o qual é uma obra prima, e Mengelberg, o mais prodigioso maestro depois de Hans Richter[285].
O viajante .[286] (Fonte: Revista mensal *Lyrica*, maio de 1926, pg. 767)

[284] Irmão do pianista e compositor Ricardo Viñes.
[285] Hans Richter (1888-1976), foi artista gráfico russo, produtor de filmes experimentais e de avant-garde.
[286] No original: "Le Retable de Maître Pierre
Une autre manifestation artistique, non moins interessante, vient d´avoir lieu à Amsterdan ou M. Botteinhein, um active et intelligent impresario a eu l´idée de monter l´extraordinaire Retable de Maese Pedro, Manuel de Falla creé à Paris chez la princesse de Polignac.
Pour réussir une enterprise aussi difficultueuse, il fallait avant tour um chef d´orchestre et une orchestre d´une qualité exceptionelle. Il s´adresa à celui de Concertgebown et à son chef, le célèbre Mengelberg, il ne pouvait

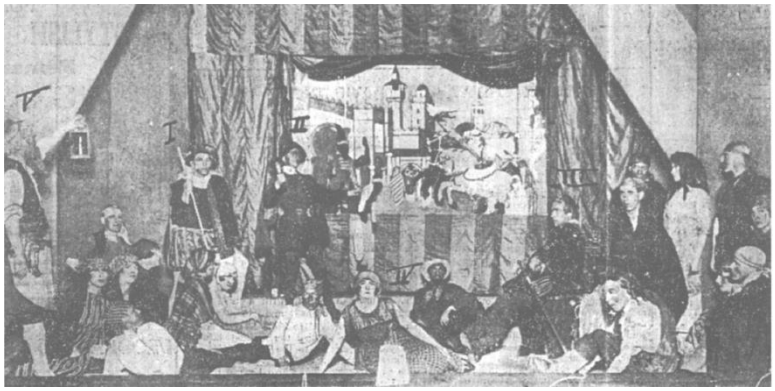


Figura 46 - Foto da produção da montagem do Retablo em outubro de 1924, em Bristol/Inglaterra Fonte: COLLINS, in The Musical Times, Vol. 144, No. 1883, 2003 , pg. 41-.

Lembremos, ainda, que neste concerto também foram apresentadas as Sete Canções Populares Espanholas, com o acompanhamento da pianista Yvonne Herr-Japy, e Psyché (o então último trabalho de Falla, para voz e orquestra de câmara). E, estranhamente, foi incluída a abertura da ópera Bodas de Fígaro de Mozart (Jornal *The Musical Times*, 01 de junho de 1926, pg. 557).

Somente um ano depois é que encontramos novo registro da apresentação desta ópera, desta vez em solo britânico. Manuel de Falla já tinha uma boa reputação em Londres desde o ano de 1919, quando da sua ida àquela cidade para a regência da estréia inglesa do *El Sombrero de Tres picos*, no Teatro Alhambra, em 22 de julho. E, inclusive o próprio Retablo já tinha tido a sua estréia na Inglaterra, na cidade de Bristol, em montagem cênica realizada dentro do festival de pequenas óperas do Victoria Rooms, em 14 de outubro de 1924. Crítica no dia seguinte à primeira récita os jornais informavam: "a sua caprichosa música apela à imaginação"[287], "nenhum amante de música em Bristol deve perder"[288] e

---

mieux choisir et confis l´interprétation vocale aux créateurs même de l´ouvre à Paris, MM. Thomas Salignac et Dufranne, de l ´Opéra-Comique et Mlle. Janacopulos, la cantatrice si renommée.
Voulant donner une impression totale des Tréteaux, il fit venir de théâtre des marionettes construit et dirige par M. José Vines, frère du distingue compositeur.
Deux représentations successives furent donnés devant des Salles combles et un public enthousiaste.
L´ouvre préparée avec toute la consience méticuleuse et l´art profond de Mengelberg et conduite par lui avec une impressionante maitrise fut acclamée et les artistes et le chefs rappelés plusieurs fois en scène.
La soiré avait débuté par une partie de concert ou Mlle. Vera Janacopulos obtint un succès consideráble avec les Chansons Populaires de Manuel de Falla.
A la sortie un de nos compatriotes disait:
Il y a deux choses que je n´oublierai jamais. Le retable qui est un chef-d´ouvre et Mengelberg le plus prodigieux chef d´orchesgtre depuis Hans Richter . Le voyageur "

[287] No original: "its whimsical musical at once appealed to the imagination". (Jornal Evening Times and Echo, 15 de outubro de 1924, p. 11, in COLLINS, 2003:38).

[288] No original: "[n]o music-lover in Bristol shoud miss it". (Jornal Bristol Evening News, 15 de outubro de 1924, p. 11 in COLLINS, 2003:38).

confesssavam uma "profunda crença que em o Retablo do Maese Pedro se em uma obra de arte de rara qualidade"[289]. (ambas as citações em COLLINS, 2003:38)

Será em junho de 1927 que seria reapresentada a sua ópera em solo inglês, desta vez em Londres, e com a participação de Vera Janacopulos, Hector Dufranne [290] e Thomas Salignac [291], nos papéis de Trujamán, Don Quixote e Maese Pedro, respectivamente. Nesta récita, além de dirigir a sua obra, Manuel de Falla também tocaria seu Concerto para piano.

Figura 47 - Imagem da capa do programa do Concerto no Aeollian Hall (Londres), no ano de 1927 - Fonte: Blog *En torno a Luis Buñuel*

O papel interpretado por Vera estava inicialmente destinado a ser performado por Maggie Teyte [292], por indicação do *Mary Wiborg´s Comittee*, que organizava os concertos. No entanto, Falla não considerou a sua voz apropriada. O compositor indicou então a soprano Louise Alvar[293], que já estudava o papel. Como estava prevista para esta mesma ocasião a apresentação da sua composição Psyché, dedicada à cantora, seria uma boa forma de estreiar esta peça no solo inglês. No entanto, quem acabou realizando o concerto previsto foi Vera Janacopulos. Nesta mesma noite, a cantora realizou também a primeira audição do *Soneto a Cordoba*, atuando junto à harpista Sidonie Goossens.[294] (COLLINS, 1983:41)

[289] No original: "profound belief that in Master Peter´s Puppet show we have a masterpiece of rarest quality". (Jornal The Daily Telegraph, 15 de outubro de 1924, p. 1, in - Fonte: COLLINS, 2003:38)

[290] Hector Dufranne (1870-1951) foi baixo-barítono belga ligado à tradição operística. Participou de diversas primeiras audições, das quais salientamos Pelléas et Mélisande, de Debussy.

[291] Eustase Thomas Salignac (1867-1943) foi tenor francês ligado à tradição operística.

[292] Dame Maggie Teyte (1888-1976), foi soprano inglesa ligada à interpretação operística e de canções francesas.

[293] Nascida Louise Beckman (1884-1966), foi soprano sueca que interpretou composições de músicos franceses, em especial de Jean-Aubry

[294] Annie Sidonie "Sid" Goossens (1899-2004) foi harpista britânica e um dos membros fundadores da BBC Simphony Orchestra.

Segue trecho de crítica tocante ao *Retablo* extraída de jornal londrino:

> Concertos Londrinos
> DE FALLA
> *(...) El Retablo de Maese Pedro* foi performado de forma tão convincente quanto possível na sala de concerto, com Hector Dufranne como Dom Quixote, Thomas Salignac, como o showman, e Vera Janacopulos como o garoto. Talvez seja o trabalho mais característico de De Falla, mas o palco é indispensável para ele. Felizmente, existe agora uma perspectiva de que a produção de Bristol seja vista também em Londres, no próximo outono. Madame Janacopulos também cantou uma nova canção *A Cordoba*, de Gongorra, um poeta espanhol clássico, e o Senhor de Falla dirigiu a vívida performance da Suíte *El Amor Brujo*.[295] (Jornal inglês *The musical times*, 01 de agosto de 1927)

Sobre a repercussão deste concerto na capital francesa, obtivemos a seguinte nota:

> A récita obteve um sucesso considerável, os cantores foram aclamados e o autor, Manuel de Falla, ovacionado".[296] (Revista mensal Lyrica – agosto de 1927)

Nesta apresentação do Retablo, tivemos presente na platéia o compositor Igor Stravinsky. Este havia realizado um concerto na BBC de Londres três dias antes, no dia 19 de junho, permanecendo na cidade. Segue, ainda, relato do próprio Stravinsky em suas Cronicas sobre as suas impressões do concerto:

> Durante esta estadia, tive a sorte de assistir um concerto bastante bonito consagrada à obra de Manuel de Falla. Regia ele mesmo, com uma precisão e uma limpeza

[295] No original e na íntegra: "Musical notes from abroad; London concerts; DE FALLA;
The special feature of this concert (june 22, at Eolian Hall) was the long-antecipated first performance of the Falla´s new concerto for harpsichord (or pianoforte), with flute, oboe, clarinet, violin, and cello. The composer twice journeyed from Paris to play solo part, first on the pianoforte, and then on the harpsichord, and to conduct some of his other works, the Concerto being conduced by Anthony Bernard, whose London Chamber Orchestra provided the players.
De Falla´s Concerto is a work hard to describe. So far as a foreigner can judge it owes nothing to folk-lore, and very little to historical precedent. Yet even a foreigner receives an impression of something that is indubitably Spanish. This is particularly true of the slow movement, which, perhaps for that very reason, is a little difficult to grasp. The whole work is imbued with the austere but glowing spirit. Of course, the harpsichord is its right instrument: Wanda Landowska, for whom it was written, would have held her own with the other instruments, which Señor de Falla did not always succeed indoin.
'El Relablo de Maese Pedro' was performed as convincingly as is possible in the concert-room, with Hector Dufranne as Don Quixote, Thomas Salignac as the Showman, and Vera Janacopulos as the Boy. It is perhaps de Falla´s most characteristic work, but the stage is indispensable to it. Happily there is now a prospect that the Bristol production will be seen in London this autumn.
Madame Janacopulos also sang a new setting of a sonnet 'A Cordoba', by Gongorra, a Spanish classic, and Señor de Fala conduced a vivid performance of the Suite from 'El Amor Brujo'."

[296] No original: "La séance obtint um succès considérable, les chanteurs furent acclamés et l´auteur, Manuel de Falla, ovationné"

> dignas de elogio, seu notável 'Retablo de Maese Pedro", a qual emprestava a sua voz Vera Janacopulos.[297] (STRAVINSKY, s/data:143)

O Retablo foi ainda apresentado em 11 de janeiro de 1929, em Paris, na Pleyel, com a Orquestre Simphonique de Paris, sob a regência de Ansermet. O elenco permaneceu o mesmo dos concertos de Londres e Amsterdam. Seguem as críticas do cno tocante à peça de Falla:

> A Orquestra Sinfônica de Paris deu sexta-feira à noite, no seu local habitual, a Sala Pleyel, uma interessante récita. (…) mas a atração da récita foi o Retablo de Pedro, de Manuel de Falla. A obra se compreende melhor em concerto do que na ópera comique, onde a encenação a esmaga um pouco, a 'propaganda' do início é pitoresca, os recitativos são claros, os comentários dos diferentes cavaletes são evocadores. E se liberta uma real poesia desta música sã e pura. A orquestra, Senhorita Janacopulos, Senhores Duffrane e Salignac, são associados nos mesmos bravos.[298] (Crítico Louis Schneider, no Jornal Le *Galois*, de 14 de janeiro de 1929, pg. 3)

É interessante notar que a crítica fala de uma preferência francesa à montagem sob a forma de concerto, ou seja, não cênica, onde os cenários "esmagariam" os personagens e as suas falas.

Trazemos o trecho de nota (abaixo) para salientar a importância dada à Vera Janacopulos na montagem do Retablo, como uma intérprete capaz de dar clarear a mensagem de uma peça musical, assim como a gama de cores interpretativas de que a cantora era possuidora.

> Senhores Thomas Salignac e Dufranne participaram na criação da obra, há cinco anos, nos salões da Princesa de Polignac; eles reapresentarão agora seus papéis. E foi Madame Vera Janacopulos que encarnará o personagem mais difícil da encenação. Eu posso atestar que ela clareará a obra com sua verdadeira luz. Além do mais, não sabe ela tirar sempre o essencial de uma obra? Veremos, por sua

[297] No original: "Durante esta estância tuve la suerte de asistir a un concierto muy hermoso consagrado a la obra de Manuel de Falla. Dirigía él mismo, com una precisió y uma limpieza dignas de todo elogio, su notable "Retablo de Maese Pedro", al cual prestaba su voz Vera Janacópulos. "

[298] No original: "L'Orchestre symphonique de Paris a donné vendredi soir, dans son local habituel, la salle Pleyel, une intéressante séance. ...mais l'attraction de la séance était le Rétable de Pierre, de Manuel de Falla. L'oeuvre se comprend mieux au concert qu'à l'Opéra-Comique où la mise en scène l'écrasait quelque peu l' "annonce » du début est pittoresque les récits sont nets les commentaires des différents tréteaux sont évocateurs. Et il se dégage une réelle poésie de cette saine et pure musique. L'orchestre, Mlle Janacopoulos, MM. Du-franne et Salignac, ont été associés dans les mêmes bravos."

> interpretação de *Tilimbom*, de Stravinsky, o quanto sua inteligência é variada.[299] (Semanário *La Semaine a Paris*, de 11 a 19 de janeiro de 1929, pg. 43)

Dentre 11 e 18 de maio de 1930, o Retablo é novamente reapresentado com a mesmo elenco, dentro de concerto especialmente dedicado às peças de Manoel de Falla, na Sala Pleyel (Paris), com a Orquestra Simphonique de Paris, com regência do próprio compositor. Neste concerto Vera não cantaria o seu papel na ópera, que seria apresentado por Amparito Peris, mas cantaria o 'El amor brujo'[300] e as 7 canções populares espanholas. O motivo para esta substituição da cantora na ópera seria o fato do papel de Trujáman ser bastante longo e vocalmente cansativo. Juntamente, com o também desgastante El Amor brujo e mais as canções populares na íntegra, teríamos uma sobrecarga vocal da cantora, totalmente inadequado para ela mesma como artista, assim como para o bom andamento do espetáculo.

> Mas eu desejaria dizer algumas palavras sobre o concerto que Manuel de Falla, o grande compositor espanhol, deu de suas obras na semana passada, na Salle Pleyel. Certamente nós já as conhecíamos, mas que prazer inesgotável de ouvi-las novamente; tão claras e quentes: L´amor sorcier; as Sete canções populares, que Madame Vera Janacopulos tem cantado com persuasão e um sotaque delicado; as Noites nos Jardins da Espanha, que o Senhor Ricardo Viñes, ao piano, notavelmente tocou e, enfim, o Retablo de Maese Pedro, esta obra-prima pura da música contemporânea, inerpretada por Madame Amparito Péris, Senhores Salignac e Dufranne. A Orquestra da O.S.P., sob a direção do autor, se esforçou com sucesso na execução destas obras tão fortemente ritmadas e coloridas.[301](Roger Lesbats, no Jornal Le Populaire de Paris, de 21 de maio de 1930).

---

[299] No original: "MM. Thomas Salignac e Dufranne participéren à la créaction, Il y a cinq ans, chez la Princesse de Polignac; ils reprennent ici leurs roles. Et c´est Mme. Vera Janacopulos qui incarnera le personagge plus difficile du Truchement. Je puis certifier qu´elle éclairera l´ouvre de sa véritable lumiére. D´ailleurs, ne sait-elle pas tirer toujour l´essentiel d´une ouvre? On verra, par son interprétation de Tilimbom de Strawinsky combien son intelligence est variée..."

[300] Balé composto por Falla, estreiado em Madri em 15 de abril de 1915. Em 1925 foi escrita uma versão para mezzo-soprano e orquestra. Acredito que tenha sido esta a versão cantada por Vera neste concerto.

[301] No original: "Mais je voudrais dire quelques mots du concert que Manuel de Falla, le grand compositeur espagnol, a donné de ses oeuvres, la semaine dernière, salle Pleyel. Certes nous les connaissions déjà, mais quel inépuisable ravissement de les réentendre; si claires et si chaleureuses: L´amour sorcier; les Sept chansons populaires, que Mme Vera Janacopoulos a chantées avec persuasion et un accent délicat; les Nuits dans les Jardins d'Espagne, que M. Ricardo Vinès, au piano, a remarquablement jouées et enfin le Rétable de Maître Pierre, ce pur chef-d'oeuvre de la musique contemporaine, interprété par Mme Amparito Péris[301], MM. Salignac et Dufranne. L'orchestre de l'O.S.P., sous la direction de l'auteur, s'est évertué avec un plein succès dans l'exécution de ces ouvrages si fortement rythmés et si colores".

Como pudemos constatar em nossa pesquisa, o encontro musical de Vera com Manuel de Falla foi bastante profícuo. Ainda, através de registros em jornais, obtivemos dados sobre da apresentação de peças do compositor por Vera Janacopulos em concertos realizados nos seguintes países: Estados Unidos, França, Russia, Espanha, Holanda, Portugal e Rio de Janeiro peças do músico. França, registra em seus livro de memórias, que a cantora ainda apresentou peças do mesmo na Suiça, Bélgica e Canadá (FRANÇA, s/data:32).

Correa Lago nos traz a notícia colhida no Archivo Falla, a partir de carta enviada por Alexis Stahl (marido de Vera Janacopulos) ao compositor, datada de 04 de dezembro de 1926, informando que a cantora havia apresentado peças do compositor em "exatamente 70 concertos em 50 cidades, sendo 8 capitais, sem contar a América...". (LAGO, 1999:16)

Dois marcos levaram à mudança de Falla da Espanha para a Argentina, onde passaria os seus últimos dias. O primeiro foi a morte de seu amigo, o escritor Frederico Garcia Lorga, e o segundo foi a vitória de Franco na Guerra Civil Espanhola. Após o término da Guerra (01 de abril de 1939), o compositor e sua irmã deixam a cidade de Granada, onde viviam na Espanha, passando a viver na Argentina.

Um fato interessante é que antes de chegar naquele país, ele dá testemunho de amizade à Vera Janacopulos, vindo visitá-la no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, onde ela morava neste período. O fato passou totalmente desapercebido por nossa imprensa. E sobre o boato de que Falla teria enlouquecido, comenta com a cantora:

> 'Você sabe?' – o tom de Falla era o tom de uma confidência que desautorizava a opinião geral, e de uma certeza que a êle próprio surpreendia e alegrava: 'Você sabe? Eu não estou louco'. (FRANÇA, s/data:19)

2.16. A divulgação da música brasileira no exterior

A música brasileira encontrou espaço no repertório de Vera Janacopulos de forma a ser divulgada nos países por onde ela transitou, desde que ela esteve profissionalmente no Brasil pela primeira vez, no ano de 1920, quando conheceu Villa-Lobos e integrou imediatamente peças suas a seu repertório. Com o decorrer do tempo ela passou a apresentar

também peças de outros compositores. A própria cantora nos fala sobre este seu papel de difusora da música brasileira:

> As produções musicais brasileiras lhes merece atenção?
> Perfeitamente. São muito applaudidas e causam vivo interesse. Eu mesma as propaguei muito e tive um grande successo em suas apresentações. O 'Azulão' de Heckel Tavares é muito querida. E devo-he dizer que sinto prazer em cantal-as em outros paizes. Sim, porque eu sou uma grande patriota e o meu maior desejo era viver no Brasil. O destino, porém, me obriga a residir em Paris. (Vera Janacopulos em entrevista à D´Or in Jornal Diário de Notícias, 16 de setembro de 1933, pg. 03)

Embora nossa Tabela de Concertos (Anexo II de nossa pesquisa) possua lacunas de dados, pudemos constatar a presença de peças brasileiras no repertório de concertos realizados pela cantora nos seguintes países: Argentina, Estados Unidos, França, Espanha, Portugal, Holanda e também o Brasil. Foram apresentadas peças dos seguintes compositores: Heitor Villa-Lobos, Francisco Braga, Alberto Nepomuceno, Lorenzo Fernandes, Heckel Tavares, Luciano Gallet, Barroso Neto e Francisco Mignone.

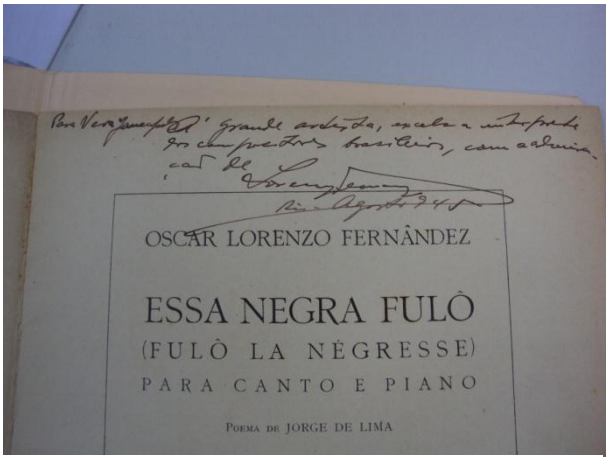


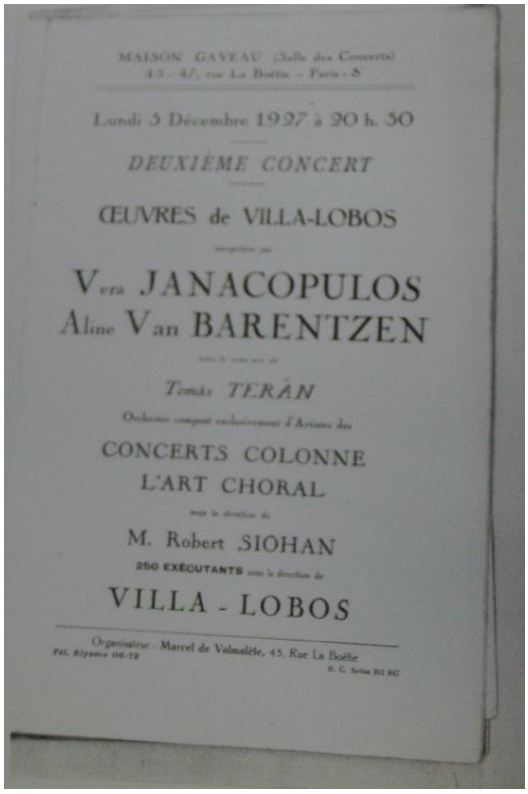
Figura 48 - Partitura de *Essa negra fulô*, com dedicatória autógrafa do compositor: "Para Vera Janacopulos, grande artista, excelsa intérprete dos compositores brasileiros, com admiração de Lorenzo Fernandes. Rio, agosto 945". – Fonte: Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO.

Estas primeiras audições de nossa música em território estrangeiro serviam não só de estímulo aos nossos compositores, mas também denotavam uma importância qualitativa à nossa canção de câmara, por incluí-la em pé de igualdade com as composições de compositores estrangeiros que já possuíam reconhecimento artístico e carreira solidificada no campo musical internacional. Para o campo musical brasileiro, uma grande cantora internacional como Vera Janacopulos ao

Figura 49 - Partitura de *Serei serás*, com deditatória autógrafa do compositor: "À Vera Janacopulos, grande interprete da musica de camara brasileira. Oferece o Js. Vieira Brandão, Rio 1948 - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

integrar canções de nossos compositores em seus concertos internacionais e mesmo nacionais, permitia o reforço do valor de nossa identidade musical nacional.

Podemos verificar o reconhecimento dos compositores sobre o valor da cantora e sobre o seu papel de divulgadora da música brasileira. Naquele momento histórico, poucos eram os músicos nacionais proeminentes no cenário musical internacional; assim a oportunidade de Vera inserir composições brasileiras naquele contexto possuía relevância. Diversas composições ou partituras de canções são dedicadas à cantora, como pudemos verificar no Acervo Vera Janacopulos (selecionamos dois exemplos). Fato este que não existiria, se a Vera não tivesse desempenhado um papel de relevância para casa músico na sua individualidade e, em consequência, para a musica nacional em geral.


MAISON GAVEAU (Salle des Concerts)
45 - 47, rue La Boëtie - Paris - 8e

Lundi 5 Décembre 1927 à 20 h. 50

DEUXIÈME CONCERT

ŒUVRES de VILLA-LOBOS

Vera JANACOPULOS
Aline Van BARENTZEN

Tomás TERÁN

CONCERTS COLONNE
L'ART CHORAL

M. Robert SIOHAN

250 EXÉCUTANTS

VILLA - LOBOS

Organisateur : Marcel de Valmalète, 45, Rue La Boëtie

Figura 50 - Capa do programa do concerto de 03 de dezembro de 1927 - Fonte: Museu Villa-Lobos

Apesar de já termos dedicado ítem deste capítulo à Villa-Lobos anteriormente, convém ainda ressaltar a participação da cantora também na sua segunda estada do compositor naquele país, ano de 1927. No seu retorno à cidade-luz, este já trazia na sua bagagem uma música conscientemente incorporada dos elementos de brasilidade. Uma obra erudita mesclada com os elementos rítmicos e sonoros próprios de nosso país. Mais uma vez, Vera Janacopulos será partícipe de concerto de divulgação do cantor. Além disto, Alexis Stahl continuará a prestará assessoria jurídica ao compositor em seu contrato junto a editora Eschig. Segundo informação do próprio Villa-Lobos, ele também assessorava juridicamente Igor Stravinsky (ASSUMPÇÃO, 2014:343). Como parte da estratégia de divulgação da edição das partituras, a Max Eschig planejou dois concertos apresentando as obras de Villa-Lobos. No segundo deles, realizado no dia 03 de dezembro de 1927, tivemos a participação

de Vera Janacopulos interpretando o ciclo Três Poemas Indígenas[302] (1925). O próprio compositor regeu as suas obras[303].

Neste segundo momento em solo estrangeiro, Villa-Lobos amplia sua rede de sociabilidade local, com o conhecimento de pessoas influentes do mundo musical. Desta forma, consolida prestígio internacional, passando a ser convidado a apresentar suas composições em outros espaços, assim como a reger grandes orquestras das capitais europeias.

Salientemos, ainda, que Vera Janacopulos realizou, ainda, um recital dedicado exclusivamente à nossa música na Salle d´Iéna, em Paris, em 1934.

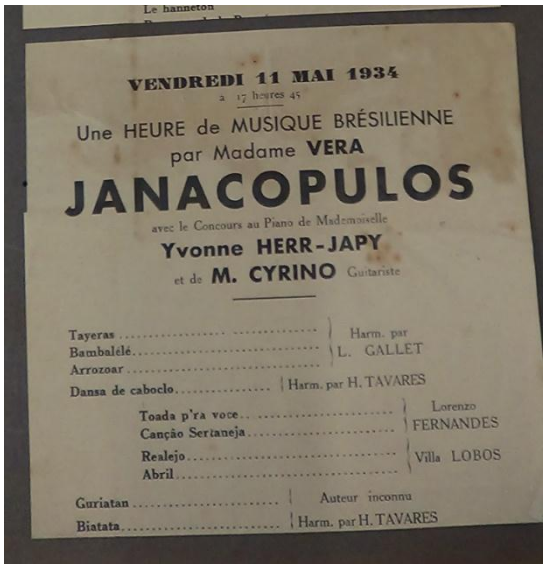

VENDREDI 11 MAI 1934
à 17 heures 45
Une HEURE de MUSIQUE BRÉSILIENNE
par Madame VERA
JANACOPULOS
avec le Concours au Piano de Mademoiselle
Yvonne HERR-JAPY
et de M. CYRINO Guitariste
Tayeras, Bambalelé, Arrozoar — Harm. par L. GALLET
Dansa de caboclo — Harm. par H. TAVARES
Toada p'ra voce, Canção Sertaneja — Lorenzo FERNANDES
Realejo, Abril — Villa LOBOS
Guriatan — Auteur inconnu
Biatata — Harm. par H. TAVARES

Figura 51 - Programa do concerto *Une heure de musique brésilienne*, de 11 de março de 1934 - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

Para aqueles que possa cobrar uma atividade ainda mais ativa da cantora em favor de nossa nacional, reforçamos a necessidade de pensarmos na autonomia que a cantora possa ter tido ou não, frente à empresários e diretores de orquestra, para a inclusão de peças brasileiras em seus concertos. Esta falta de liberdade pode ser melhor visualizada no fato de, na maior parte das vezes em que a cantora apresenta o repertório nacional, ela o faz em recitais com o acompanhamento exclusivo do piano (instrumento para o qual a maior parte dos acompanhamentos das peças é composta). Nestes momentos, apresenta-se a melhor oportunidade para a inclusão do gênero nacional nas suas apresentações. E, saliente-se o fato, de que incluir ou não incluir peças nos programas seja uma questão de foro íntimo de

[302]O ciclo Três Poemas Indígenas são formados por 1. Canidé-loune-Sabath (Ave amarela, canção elegiaca – melodia coletada por Jean de Léry, no séc. XVI); 2. Teiru (Canto fúnebre pela morte de um cacique) e 3. Iara (com poesia de Mário de Andrade). A peça é dedicada à Roquette Pinto.

[303] As demais obras apresentadas foram: Cantiga de Roda (1925), Na Bahia tem (1925), Choros nº 3, A prole do bebê nº 2[303], com a pianista Aline Van Barentzen Houve a apresentação do Noneto, com a participação da mesma pianista e a de Tomas Teran, na celesta.

cada músico individualmente, a balança de Vera Janacopulos pendeu para a nossa música nacional, o que deve, sem sobras de dúvida, ser reconhecido.

2.17. Final dos anos 20 e década de 30

Com o seu retorno à cidade de Paris no ano de 1920 Vera Janacopulos é re-inserida na capital francesa como uma cantora vitoriosa em suas tournées americanas e sul-americanas. No entanto, coube à cantora galgar novos espaços dentro do espaço musical francês. Ela o faz de forma estupenda, a ponto de já no ano de 1924 se tornar agente de apadrinhamento de novos membros ao campo da música erudita, como é o caso de Villa-Lobos, por exemplo.

A partir deste ano de 1927 até o final da década de 1930, podemos perceber a atuação da cantora nos mais distantes rincões da Europa, inserindo-a no campo da música erudita daqueles países. Temos o registro de concertos seus em Lisboa (Portugal), Córdoba (Espanha), Rotterdam, Arnhem, Amsterdam, Scheveningen, Rotterdam, Utrecht e Gravenage (Holanda), Paris, Cannes, Lilly e Valence (França), Berlim, Hamburgo e Leipzig (Alemanha), Rio de Janeiro, Recife e São Paulo (Brasil), Batavia, Surabaya e Sumatra (Indonésia). Se pensarmos que o transporte internacional prioritariamente se dava por trem e navio, veremos a dedicação da cantora no seu empreendimento artístico.

Eurico França (FRANÇA, s/data:31) nos relata as agruras da cantora na saga de cumprir a sua agenda de concertos:

> O empresário Ernesto de Quesada, na Espanha, organizou-lhe uma série numerosíssima de concertos, mas com um itinerário completamente embaralhado, de modo que ela tinha de ir a uma cidade longínqua e regressar a outra quase vizinha da que estivera antes. Consolava-se, porém, comparando-se a Enesco, que também fazia uma excursão artística pela Espanha e, econômico ao último grau, passava as noites nas duras poltronas dos trens, enquanto a cantora, ao menos, proporcionava ao corpo o relativo conforto do vagão-leito. E nas cabines dormiu dezessete noites, em um mês, sujeita a atrasos enormes de horários das viagens – o que também iria acontecer em Portugal – por vezes chegando às cidades, onde deveria cantar, pouco tempo antes de se iniciar o concerto. Seus compromissos artísticos se multiplicaram a tal ponto que de uma feita, em Portugal, ficou 48 horas sem dormir e sem comer, e essa vigília explica que, ao entrar no trem de manhã cedo, de regresso a Paris, sua primeira providência tenha sido a de mandar abrir a cama. (FRANÇA, s/data:31)

Na década de 30 a cantora chegaria, inclusive, a se utilizar do Graf Zepelin para sua vinda ao Brasil diretamente da Alemanha.Este era o mais novo meio de transporte da época, ainda controverso quanto às questões de segurança:

> E, conversando, tempos depois, sobre essa viagem, com um veterano aviador da Air France, teve a surpresa de ouvi-lo dizer: 'Mas a senhora é uma heroína! Eu nunca embarcaria em um engenho daqueles!' (FRANÇA, s/data:57)

Vera Janacopulos nos informa que a volta desta viagem se deu juntamente com o retorno à Europa do violonista Fritz Kreisler (FRANÇA, s/data:58). Trata-se, portanto, do ano de 1935, quando o instrumentista teria realizado concerto no Rio de Janeiro, em 06 de junho de 1935 (Site do Institudo do Piano Brasileiro). Situação inusitada foi esta volta via Zeppelin para casa:

> Contou-lhe [à Fritz Kreisler] Vera Janacopulos, assim que embarcaram, como era a bela a subida do Zeppelin, quando os cento e vinte homens que sustinham as cordas largavam a grande nave, que se alçava, célere, no espaço. Mas aconteceu que, aqui, ao contrário do sucedera na Alemanha – onde Vera Janacopulos recebera a experiência inolvidável da subida rápida aos céus – ventava forte na ocasião da partida. (...) No momento que se soltaram as cordas de sustentação do Zeppelin, este, sob a ação do vento, desandou a dar violentas guinadas, que comprometiam a estabilidade dos passageiros. (...) E o grande violinista voltando-se tranqüilo para Vera Janacopulos: 'Mas então é isto que a senhora achou tão bonito?...'' (FRANCA, s/data:58)

Dentre os concertos que pretendemos ressaltar, deste final da década de 20 à totalidade do decênio seguinte, estão aqueles que a cantora fez em conjunto com o compositor Joaquim Nin. Este músico cubano estudou em Paris, na *Schola Cantorum* no período de 1906 a 1908. Não encontramos dados sobre o ponto exato em que ele e Vera fizeram o seu primeiro contato. Eurico Nogueira França nos relata que "quando a intérprete conheceu o compositor, possuía este beleza física singular. Afigurava ter menos de trinta anos (...)" (FRANÇA, s/data:51). Se esta impressão for verdadeira, seria por volta do ano de 1912.[304]

A primeira vez que vemos os seus nomes relacionados é na divulgação de recital do dia 21 de dezembro de 1927, na *Salle Gaveau* onde o compositor acompanhará a cantora

[304] Joaquin nasceu no ano de 1882.

em sete[305] de suas *Chansons populaires espagnoles*. Este mesmo autor, nos informa que o compositor teria acompanhado Janacopulos em diversos outros recitais na França e na Holanda (FRANÇA, s/data:51), dos quais não encontramos referência. O que pudemos averiguar é que, a partir desta data, estas e outras composições deste músico serão acrescentadas ao repertório da cantora.

Importante fato a ser ressaltado é a participação da cantora ilustrando, juntamente com Nin, a palestra dada pelo crítico musical Georges Jean Aubry, importante crítico musical parisiense, junto à *Université des Annales*, cujo tema foi o o compositor: *Un musicien d´Espagne: Joaquin Nin*. Interessante a escolha da cantora para a apresentação das peças, o que mais uma vez valoriza a sua técnica vocal e interpretatativa e, também, a sua relação com o compositor.

Joaquim Nin será amigo bastante próximo de Vera, conservando-o a cantora como "um amigo perfeito" (FRANÇA, s/nº:51). Ele participará ativamente de uma das iniciativas pedagógicas da cantora, o seu *guignol chantant*[306], que teve a sua origem na "vontade de conduzir as suas discípulas ao contato do público sem os abalos nervosos que as estréias produzem" (FRANÇA, s/nº:43). Para este empreendimento ela contará com a ajuda do compositor para os arranjos musicais. Para a cenografia, contou com a colaboração do desenhista Raymond Gid. Darius Milhaud, também amigo de Vera, palpitaria sobre a inclusão de algumas peças no repertório do teatro (FRANÇA, s/data:43).

> Uma das mais interessantes realisações deste espírito empreendedor [de Vera Janacopulos] é, sem dúvida o "Guignol Chantant", cuja apresentação ao publico parisiense, no anno passado, consitituiu tal successo que um segundo recital teve logar poucos dias depois. (Jornal *A noite*, de 03 de julho de 1933)

Eurico Nogueira França nos reafirma o sucesso do *guignol*, informando sobre os impedimentos que não permitiram que esta iniciativa fosse avante:

> O teatrinho de Vera Janacopulos, de fato fez sensação em Paris, provocou até uma conferência de Jean Aubry, e insistentes convites para tounées internacionais que não puderam ser aceitos, não só pela falta de adequada base financeira, mas tamém porque a maioria dos artistas tinha compromissos sociais ou de família que não permitiam uma ausência prolongada de Paris. (FRANÇA, s/data:43).

[305] As peças apresentadas foram: Granadina, Tonada de Valdovinos, Jota Tortosa, Montanese, Pano Murciano e El vito

[306] Maiores informações sobre este guignol, poderão ser encontrados em nosso Anexo 5 – Técnica vocal e interpretativa.

A conferência citada por Eurico França foi promovida pela *Université des Annalles*, em fevereiro de 1933. Em dois horários num mesmo dia foi apresentada a palestra *Le guignol chantant*, também por Jean Aubry, sendo a exemplificação musical realizada por Vera Janacopulos e seus alunos. Após a sua mudança para o Brasil, no ano de 1936, e a sua dedicação ao ensino do canto em território nacional, não encontramos vestígios que a cantora tenha utilizado esta sua metodologia em suas classes de canto.

Refletindo quanto à inspiração para tal criação de Vera, podemose pensar que esta seja derivada de sua experiência de atuação no *El Retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, cuja história se passa num teatro de marionetes. Na sua experiência de representar o pequeno narrador, ela poderá, ao assistir as apresentações num perspectiva *outside,*ter tido a idéiada utilização de tal mecanismo numa função pedagógica.

Na maior parte do início da década de 1930, até a mudança de Vera Janacopulos para o Brasil no ano de 1936, a maior parte do seu tempo a cantora realizará *tournée* pela Holanda e também nas "Índias Holandesas"[307], sendo acompanhada ao piano por Yvonne Herr-Japy ou por grandes orquestras regidas por nomes como o de Willem Mengelberg. Parte desta tendência em estar fora da França pode ser explicada por estas palavras da cantora:

> Nota-se ali [na França] uma verdadeira paralysia não sómente em materia de musica como em tudo mais. A crise tremenda e a carestia da vida desencorajam. As grandes sociedades de concertos reduziram ao meio os seus espetáculos e somente os artistas privilegiados ainda se arrisam a dar 30 ou 40 recitaes por ano. Entretanto, até 1929 não era assim. Eu mesmo pude chegar a dar nessa época 120 concertos annuaes! (Vera Janacopulos em entrevista à D´Or in Jornal *Diário de Notícias*, 16 de setembro de 1933, pg. 03)

Outra parte pode ser explicada pela profunda devoção que o público holandês tinha pela cantora. Podemos perceber isto não só pelo quantitativo de concertos realizado

De Phenomenale Zangeres
VERA JANACOPULOS
geeft Zondag 31 Januari half drie een 50215 20
LIEDERENMATINÉE
in de Gr. Doelezaal. Kaarten f 0.75, f 1.10 en f 1.50 (+ rechten)
dagel. 10-3 u. a. h. Bespreekbur. Lichtenauer, Zuidblaak 44.

Figura 52 - Divulgação de concerto denominando Vera Janacopulos com "a fenomenal cantora". (Fonte: *Jornal De Maasbode*, de 19 de janeiro de 1926, pg. 04)

[307] São conhecidas por "Índias Holandesas" a possessão colonial que abrangia todo o território da atual Indonésia, dominadas pela Holanda durante o século XIX. Vera Janacopulos em entrevista ao Jornal Correio da Manhã, de 04 de outubro de 1930, diz que nos concertos realizados nas possessões holandesas não realizou concertos que tivesse menos de mil e duzentas pessoas, capacidade da menor sala de espetáculo daquela colônia em que se fez ouvir (segundo informação constante na notícia).

naquele país, mas também pelo número de notas que pudemos achar nos periódicos holandeses da época. Neles, temos adjetivações superlativas ao talento da cantora, como a nota de divulgação acima, onde Janacopulos é apresentada como "a fenomenal cantora".

Outra interessante fato que poderemos notar neste período, é quanto ao repertório da artista, que antes privilegiava a música moderna e agora passará a incluir maior leque estilístico. Sobre isto ela nos fala:

> Dediquei como sempre um carinho especial à confecção dos meus programmas. A sua organização intelligente é o segredo do concertista. Devemos fugir de fazel-os monótonos, em que um único estylo predomine.Enfrentamos sempre platéas em que há todos os temperamentos, todos os caracteres, todas as sensibilidades.Cumpre-nos, portanto, contentar aos vários paladares, cantando o clássico, o moderno, o romântico e até mesmo a música espirituosa.Creio que nisso reside em grande parte o êxito de um artista. (Vera Janacopulos em entrevista à D´Or in Jornal *Diário de Notícias*, 16 de setembro de 1933, pg. 03)

Apesar das palavras da cantora referirem-se à questão da mudança do repertório somente como um "carinho especial" em atender gostos da platéa, acredito que devamos entender esta ampliação da abrangência musical do repertório da artista como uma estratégia mercadológica para a sua manutenção ativa no campo da música erudita. Mesmo que, de forma inconsciente, a cantora se adapte aos gostos do público e às necessidades dos regentes em terem uma cantora multifuncional para a realização dos concertos. Desta forma, "o êxito do artista" estará também coadunado com a sua capacidade de se adequar ao mercado consumidor de sua arte. Se ela transcendeu a crise dos finais dos anos 30, continuando ativa nos anos que seguiram, deve-se não só a uma imagem anteriormente consolidada como uma artista de musicalidade e interpretatividade excepcional, mas também pela versatilidade e capacidade de adequação às novas necessidades do mercado.

2.18. A segunda tournée ao Brasil

Nos meses de outubro e novembro de 1930, Vera Janacopulos fará a sua segunda tournée ao Brasil. Em continuação ao seu sucesso a nível mundial, ela aqui é recebida como a grande cantora que era:

> Porque de uma artista como Vera tudo o que se possa dizer é pobre e inexpressivo. São ridículas todas as figuras de rhetórica em torno da sua arte absolutamente pura e perfeita. Mas vale para mim admira-la em silencio, do que rabiscar lugares

> comuns. O seu elogio está feito por todas as summidades da crítica européa, quase sempre inclementes para com os artistas estrangeiros. Mas diante da arte de Véra Janacopulos não há uma voz discordante. É um uníssono de louvores incondicionaes e de vibrante enthusiasmo. A gloriosa artista brasileira está consagrada definitivamente nas mais severas platéas do mundo inteiro. O publico recifense verificou ante-hontem a justiça dessas consagrações. (Ernani Braga in Jornal *A Província*, 21 de setembro de 1930, pg. 07)

Primeiramente, ela realiza dois recitais em Recife, no Teatro Santa Izabel, onde "o auditório deixou-se empolgar pela musicalidade maravilhosa de Vera Janacopulos, e applaudiu-a calorosamente, obrigando-a pela insistência dos pedidos a conceder-lhe muitos números extra-programas" (Ernani Braga in Jornal *A Província*, 21 de setembro de 1930, pg. 07)

No dia 23 de setembro, deixa aquela cidade, a bordo do navio Araçatuba, chegando ao Rio de Janeiro. Eram dias de incerteza e tensão no ar, causados pelo recente golpe militar que daria início à Era Vargas. Momentos dedicados à arte surgiam como um bálsamo a abrandar os corações da época:

> Os dias incertos da Revolução fizeram entre nós uma pausa nos concertos e festivaes. (...) Quando a situação parecia mais sombria, estreou no Lyrico a sra. Vera Janacopulos. Ella foi um pouco de luz para os nossos corações angustiados. E, nas tardes de apreensão e incerteza, a sua voz expressiva, a sua radiante sympathia, a subtileza de suas cantigas, fizeram inesquecível consolo às nossas almas torturadas pelas notícias das lutas fraticidas no seio do Brasil. (Jornal Diário Carioca, 05 de novembro de 1930, pg. 02)

O SORRISO DAS DUAS ARTISTAS

Vera Janacopulos e o seu recital de amanhã
— no theatro Lyrico —

Figura 53 - Imagens de Vera Janacopulos (à esquerda) e Yvonne Herr-Japy (à direita) em nota de divulgação do concerto do 18 de outubro de 1930, no Teatro Lyrico - Fonte: Jornal O globo, de 17 de outubro de 1930, pg. 1b

Interessante notar que o primeiro recital em que Vera se apresentará na então capital nacional será em concerto promovido e regido pelo maestro Walter Burle Marx em homenagem ao General Juarez Tavora[308], vinculado ao Governo Provisório instaurado.

[308] Juarez do Nascimento Fernandes (1898-1975), foi militar e político brasileiro, que comandou as forças nordestinas que apoiavam Getúlio Vargas, em 1930, recebendo o apelido de "Vice-Rei do Norte". Durante a Era Vargas foi Ministro da Agricultura e Ministro dos Transportes. (Fonte: Wikipedia)

Este "ilustre militar comparecerá ao festival acompanhado por seus companheiros de ideaes, pronunciando nessa ocasião algumas palavras" (Jornal *Diário Carioca*, 05 de novembro de 1930, pg. 02). Este será o único recital desta temporada brasileira da cantora que terá algum cunho político. No entanto, podemos entender que possa ter havido a intercessão do seu tio Pandiá Calógeras, que há muitos anos havia exercido o cargo de Ministro da Guerra do Brasil, e que naquele momento apoiava Getúlio Vargas, sendo inclusive relator de projetos relevantes para o novo governo.[309]

O próximo concerto, em 03 de outubro de 1930, no Teatro Lyrico, será "um lindo presente" para a sociedade carioca:

> Sábado, às 17 horas, as portas do teatro Lyrico se reabrem para tão desejado acontecimento. É um lindo presente para o fim da temporada de arte de Vera Janacopulos. (Jornal Correio da Manhã, 14 de outubro de 1930, pg. 05)

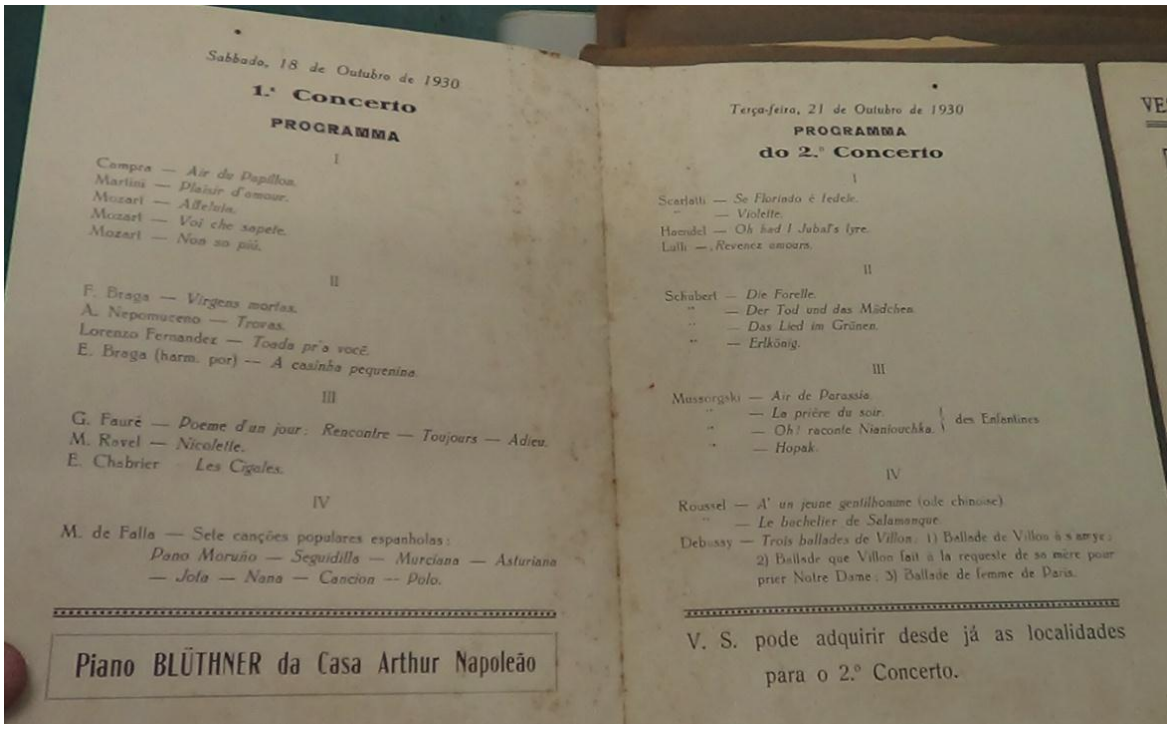
Interessante perceber a lúcida trajetória da cantora explanada nesta mesma nota jornalística:

> Quem ouviu Vera Janacopulos na sua pequena estadia no Brasil em 1920, lembra-se do seu encanto e de sua sensibilidade artística, nos programmas maravilhosos que ella executou. Entretanto ella não era ainda a grande artista, a celebre *vedette* de concertos; era quase desconhecida, pois durante os annos da guerra nossa grande artista não pôde desenvolver sua carreira, tendo somente estreado em Paris e Nova York.
> Como tudo mudou nestez dez annos!
> Janacopulos tornou-se celebre, occupando um dos primeiros nomes de cantora de concertos no mundo.

Figura 54 - Capa do programa dos concertos dos dias 18 e 21 de outubro de 1930, no Teatro Lyrico – Fonte: Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO

[309] Em 1931 foi relator do projeto sobre a legislação de minas nas comissões legislativas então instituídas, foi membro da Comissão de Estudos Financeiros e Econômicos dos Estados e Municípios e, a convite do governo mineiro, estudou a reforma do sistema tributário deste estado. (Fonte: Site do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea (CEPDOC), da Fundação Getúlio Vargas – ww.cpdoc.fgv.br).

Nesta nova tournée em território nacional, ela será acompanhada pela pianista Yvonne Herr-Japy e o repertório dos concertos será uma mescla atemporal dos grandes mestres da composição musical. Nele serão apresentadas desde canções francesas antigas dos séculos XII e XVI à compositores espanhóies, russos e franceses modernos, passando por compositores clássicos e românticos. Tivemos também representados os compositores Alberto Nepomuceno, Barroso Neto, Lorenzo Fernandes, Francisco Braga e Villa-Lobos.Este mesmo ecletismo musical será apresentado nos concertos realizados na cidade de São Paulo. de São Paulo.



Sabbado, 18 de Outubro de 1930

1.º Concerto

PROGRAMMA

I

Campra — Air du Papillon.
Martini — Plaisir d'amour.
Mozart — Alleluia.
Mozart — Voi che sapete.
Mozart — Non so più.

II

F. Braga — Virgens mortas.
A. Nepomuceno — Trovas.
Lorenzo Fernandez — Toada pr'a você.
E. Braga (harm. por) — A casinha pequenina.

III

G. Fauré — Poeme d'un jour: Rencontre — Toujours — Adieu.
M. Ravel — Nicolette.
E. Chabrier — Les Cigales.

IV

M. de Falla — Sete canções populares espanholas:
Pano Moruño — Seguidilla — Murciana — Asturiana — Jota — Nana — Cancion — Polo.

Piano BLÜTHNER da Casa Arthur Napoleão

Terça-feira, 21 de Outubro de 1930

PROGRAMMA

do 2.º Concerto

I

Scarlatti — Se Florindo è fedele.
" — Violette.
Haendel — Oh had I Jubal's lyre.
Lulli — Revenez amours.

II

Schubert — Die Forelle.
" — Der Tod und das Mädchen.
" — Das Lied im Grünen.
" — Erlkönig.

III

Mussorgski — Air de Parassia.
" — La prière du soir. } des Enfantines
" — Oh! raconte Nianiouchka. }
" — Hopak.

IV

Roussel — A' un jeune gentilhomme (ode chinoise).
" — Le bachelier de Salamanque.
Debussy — Trois ballades de Villon: 1) Ballade de Villon à s a mye; 2) Ballade que Villon fait à la requeste de sa mère pour prier Notre Dame; 3) Ballade de femme de Paris.

V. S. pode adquirir desde já as localidades para o 2.º Concerto.

Figura 245 - Parte interna do programa dos concertos de 18 e 21 de outubro de 1936, no Teatro Lyrico - Fonte Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

Após o último concerto realizado em novembro de 1930, em solo carioca, Vera Janacopulos partirá para a Europa, onde continuará suas extensas tournées nos mais diversos países.

2.19. Vivendo no Brasil

Durante as décadas de 1920 e 1930, as pesadas reparações impostas à Alemanha após a I Guerra Mundial trouxeram penúria e miséria à população daquele país. O descontamento gerado pela crise econômica, agravada pela crise de 1929, foi o golpe fatal para que viesse a se instalar na Alemanha um novo regime. Uma sociedade com grandes divisões internas, derivadas de agravamentos políticos e econômicos, possibilitou a ascenção de um líder carismático, capaz de apaziguar a sociedade alemã, representativo da necessidade de unificação e liderança, que levasse a uma ordem, seja ela qual fosse. Desta forma, em 1933, Hitler é então nomeado chanceler[310], pelo então presidente Hindeburg. Em 1934, derivado de incidente criminoso falso (o partido nazista incendeia o Parlamento, culpando os comunistas), inicia-se o III Reich, sob o comando de Hitler. Todos os partidos são proibidos, exceto o Nazista. A seguir, se iniciam as perseguições e o terror dos campos de extermínio. "A suástica foi adotada como símbolo nacional (bandeira). Tropas da SA (Sessões de Assalto) e SS (Brigadas de Segurança) amedontravam os adversários. Os sindicatos, proibidos. Desaparecia o Estado federativo, com a centralização do poder" (SCHNEEBERGER, 2003:311).

Ao mesmo tempo em que instaurava uma ditadura com visas a estabelecer o controle político interno, Hitler iniciou, em 1938, a expansão territorial alemã sobre os domínios dos demais países europeus. O novo regime contou, posteriormente, com aliados como a Rússia, o Japão e a Itália. Esse clima de tensão subsequente à euforia da Belle-Époque, causaria à população que ainda lembrava dos horrores da I Guerra mundial um abatimento psicológico frente ao cenário de horrores que pairava no horizonte.

Figura 56 - Imagem de Adriana Janacopulos - Fonte: Jornal do Brasil, 09 de junho de 1932, pg. 06

[310] Chanceler federal (*Budenskanzler*) é o título atribuído ao chefe do Governo Federal da Alemanha. Dentro do regime parlamentarista, este cargo, permite ao seu ocupante, extensos poderes executivos, motivo pelo qual é bastante cobiçado. A autoridade do chanceler emana da lei básica e do eu estatuto de líder do partido ou coligação de partidos com a maioria de lugares no parlamento. (Fonte: Wikipedia)

Em virtude deste contexo que se apresentava, Adriana Janacopulos (irmã de Vera Janacopulos) e sua filha voltam a morar no Brasil no ano de 1932. Reconhecida como uma "esculptora de admiráveis recursos", logo após sua chegada já inagura uma exposição com as suas peças. Esta mostra contará com bustos de personalidades, dentre os quais estarão retratados Villa-Lobos e Sergei Prokofiev, por exemplo (Jornal do Brasil, 09 de junho de 1932, pg. 06). Inicialmente, ela terá como residência a casa de seu tio Pandiá Calógeras. Posteriormente, se mudará para a sua residência em Copacabana, onde terá o seu próprio estúdio, da qual obtivemos a seguinte descrição:

> Quem não viu de Copacabana apenas as suas praias encantadoras, mas, já lhe correu as lindas ruas, exposição permanente da arte architectonica moderna, não desconhece a rua 4 de setembro. Rasgada ao sopé das pedreiras, distante do movimento, erma e solitária, é um cantinho que convida ao descanço, os nervos excitados pelo tumulto da cidade.No n. 102, bem recuada da vai publica por um grande jardim que a antecede, há uma casinha pequenina, singela, onde se aninham sensibililades de artistas do mais puro quilate. É um templo em que se cultiva a arte em duas das suas mais bellas expressões – musica e esculptura.E Vera e Adriana Janacopulos são as sacerdotisas que ali evocam constantemente, a Deusa da Beleza. Fomos vel- as em seu retiro poético. (Jornal Diário de Notícias, 16 de setembro, pg. 03)

Vera Janacopulos, a partir deste ano de 1932, passará a vir anualmente ao Brasil e, nos períodos em que aqui permanece, realiza também alguns concertos. No tocante à sua atividade no exterior, pudemos encontrar registro de concertos seus em Paris (França), Amsterdam, Rotterdam, Utrecht e Haya (Alemanha), Florença (Itália), Estoril e Lisboa (Portugal) durante o período de 1932 a 1936. A cantora somente se mudará definitivamente para o Brasil no ano de 1936, inicialmente para São Paulo, e depois, em definitivo, para o Rio de Janeiro.

Buscando uma possível correlação da sua mudança de domicílio e fatos que possam ter levado a cantora a tomar esta decisão, somente podemos pensar na Guerra Civil Espanhola. Esta Guerra aconteceu neste mesmo ano, onde através de apoio inicialmente prestado pela Rússia, a Alemanha passa também a apoiar o General Franco[311], combatendo em solo espanhol, numa demonstração do seu poderoso poder bélico. Talvez por sua ligação de amizade com diversos compositores espanhóis (principalmente Manuel de Falla, que sairá

[311] General Franco Bahamonde (1892-1975), foi chefe de estado e ditador espanhol que comandou o golpe contra a Segunda República Espanhola, dando início à Guerra Civil Espanhola.

do país para viver na Argentina, por. ex.) ou, ainda, pelos vestígios de memória imanentes à sua experiência de vida durante a I Guerra, ela deverá ter tomado essa decisão de se afastar do continente europeu. Sobre esta questão a própria Vera Janacopulos nos informar em entrevista realizada a Z.A, no Jornal Gazeta de Notícias:

> Ia longe já o nosso entendimento. (...) Mais algumas palavras e resolvemos deixal-a entregue a novos diálogos. Não, sem antes perguntar se pretende, afinal, residir aqui. Ao que ella retrucou:
> - Como sabe, até então morei em Paris, onde tenho um apartamento, embora tenha levado uma vida de viagens constantes. Às vezes, chegava à uma cidade num dia, cantava no outro, e no seguinte embarcava de novo para outro recital, em outra cidade... Contudo, pretendo finalizar os meus dias na Patria. Quero comprar uma casa sob o CEO do Brasil, talvez fatigada, mas em amargura, de ver tantos outros horizontes universaes... (Jornal Gazeta de Notícias, 01 de novembro de 1936.

Sabemos, por registro no livro de memórias de Eurico França, que ela manterá ainda o seu apartamento em Paris. Nada incomum para uma artista de renome internacional, que realizava extensas tournées pela Europa. Além disso, pode-se supor que houvesse um fator sentimental, das lembranças da sua juventude passada naquela cidade. Sobre este imóvel, temos a informação que após a ocupação alemã da França, no ano de 1939, o apartamento foi saqueado e depredado pelas tropas nazistas, sendo revistado até mesmo com o levante de assoalhos em busca de tesouros escondidos. Do imóvel foram confiscadas diversas preciosidades, como dois quadros de Picasso, pratarias, ícones, tapetes caros, obras de arte adquiridas em sua viagem à Indonésia, dentre outros. Este material jamais foi recuperado nas reparações de guerra que se arrastaram por anos (FRANÇA, s/data:78). No Brasil, Vera Janacopulos acabaria os seus dias em sua casa situada na Rua 19 de Fevereiro, 110 – Botafogo/RJ (FRANÇA, s/data:07).

Pudemos constatar em notas jornalísticas, a presença de Adriana Janacopulos em eventos sociais os mais variados, após a sua mudança para o Brasil. Acredito que será esta sua capacidade de socialização e estabelecer laços na elite da época que a fará ser convidada para os mais diversos trabalhos que executou em solo nacional. Ao contrário de sua irmã cantora, que necessitaria se manter em resguardo social, para consequentemente salvaguardar a sua voz, ela amplia sua rede de sociabilidade nos fechados círculos sociais da burguesia carioca e mesmo paulista. Este círculo virá colaborar para o acolhimento a ser dado a Vera Janacopulos quando de sua mudança definitiva para o nosso país.

É o registro de recepção data por Adriana Janacopulos, em 17 de outubro de 1936, um gracioso exemplo da inserção social realizada pelas duas irmãs:

> Notícia de recepção na casa de Adriana Janacopulos – Foi em casa de Adriana (Janacopulos) que domingo ultimo, ouvi Vera Janacopulos, a cantora de câmera, a quem a gloria universal já fez justiça. Então aquella residencia distante, lá em Copacabana, que mais parece um *studio* de Paris, reuniu um pequeno grande mundo, para esse recital intimo – a sra. Laurinda Santos Lobos, o dr. Elysio Couto,Laura Alvaro Alvim, Annibal Machado, Murilo Mendes, o notavel pintor russo Boris Gigoriew, cuja exposição no Palace Hotel tem sido a festa dos olhos da cidade inteirinha, além de uma porção maior de gente illustre e de sensibilidade sem fronteiras. (...) Havia, ainda, um jornalista francez, ou melhor, parisiense, de physionomia moderna, curiosos pelos nossos hábitos e costumes, como se estivesse a traçar a sua mais viva reportagem sobre uma sociedade absolutamente nova e fascinante. A todos, com uma graça equilibrada, attendiam as irmãs Janacopulos, solicitamente, secundadaspela encantadora Josette e por Pierre Wolkowsky[312] – o artista que, a despeito de ser tão moço, já conseguiu um tão sincero applauso geral, com seu poder de plasticidade decorativa. (...)
> Rodavam, de boca em boca, as phrases gentis, em varios idiomas, e o serviço de *cocktails*. De quando em quando, porém, todo aquele 'brohaha' festivo se aquietava, fazia-se um silencio admirativo , e a voz de Véra Janacopulos entoava as mais contagiantes canções, emquanto os dedos nervosos de Mario Azevedo –esse creador do teclado – percorriam a espinha dorsal das notas, em afagos quentes de musicalidade. Que tarde feliz para todos nós! Z.A. (Jornal Gazeta de Noticias, 27 de outubro de 1936, pg. 07)

Inicialmente Vera Janacopulos foi contratada pelo Departamento de Cultura de São Paulo para dar aula no curso de canto vinculado a este órgão (maiores informações sobre este assunto, ver nosso Anexo 6 – Vera Janacopulos e o magistério). Participaria ativamente, ainda, do I Congresso da Língua Nacional Cantada, promovido por este mesmo Departamento, em 07 a 14 de julho de 1937. Apesar do desenvolvimento de intensa atividade docente na capital paulista, Vera Janacopulos não fixou residência definitiva naquela cidade. Assim, idas e vindas seriam feitas entre o Rio de Janeiro e São Paulo, conforme nos informam anotações de sua aluna paulista Magdalena Lébeis (VASCONCELOS, 2012:28), que ficaria responsável pela guarda do acervo de partituras da cantora durante as suas estadas cariocas[313]. Numa época sem a repografia documental

[312] Josette e Pierre são ambos filhos de Adriana Janacopulos com o escultor russo Alexandre Wolkowyski)

[313] "Na ocasião da guerra de 1940 guardei em minha casa – desde que Janacopulos mudou-se para o Rio,- todas as partituras da minha grande Mestra. Naquela ocasião, tirei muitas cópias de melodias inteiramente inéditas que não poderia obter, caso não fosse Janacopulos confiar e haver, na época o copista Lorenzo Cella que a mão nos dava páginas mais claras que as próprias músicas impressas" (LÉBEIS apud VASCONCELLOS, 2012:14).

avançada que possuímos hoje, esta documentação musical era um bem bastante precioso para um músico.

Outra atividade desempenhada por Vera em São Paulo foi a sua responsabilidade pela programação do programa *A música dos Mestres*, que ia ao ar de segunda à sábado das 13 às 14 horas na Rádio Gazeta/SP[314], no período de 1940 a 1948. Esta transmissão radiofônica apresentava a música erudita tradicional e também a mais moderna, ampliando o contato musical dos ouvintes com este gênero musical. No acervo "Vera Janacopulos", sob guarda da Biblioteca Central da UNIRIO, pudemos observar um caderno de anotações de próprio punho da cantora com programação diária do programa. Como fonte fonográfica para o seu trabalho na emissora ela contou com o acervo da Discoteca Pública Municipal, criada em 1935, por Mário de Andrade quando de sua gestão junto ao Departamento Municipal de Cultura de São Paulo.

Vera Janacopulos tinha por idéia terminar a sua carreira antes de completar os seus cinqüenta anos, conforme registrou Eurico Nogueira França em seu livro de memórias:

> Havia resolvido que, antes de completar cinqüenta anos, terminaria a carreira. Desejava encerrá-la, porém, efetuando uma tournée universal que abrangesse quase todos os países que vitoriosamente percorreu. A guerra de 1940 impediu-a, porém, de fazer ecoar no mundo esses recitais de despedida. (FRANÇA, s/data:34)

No entanto, após um período de dois anos (anos de 1937 e 1938) sem que pudéssemos localizar qualquer registro da realização de concertos pela cantora, um último concerto de despedida é realizado em 12 de maio de 1939. Portanto, com 47 anos a cantora fará a sua última récita no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com a pianista Maria do Carmo Botelho. Um concerto sem o emblema distintivo de

Vera Janacopulos

A família de VERA JANACOPULOS cumpre o pesaroso dever de comunicar o seu falecimento ontem e convida seus parentes e amigos para o sepultamento que se dará hoje no cemitério de São João Batista, saíndo o féretro da rua 19 de Fevereiro n.º 110, às 16 horas.

(52324)

Figura 57 - Informação sobre a morte da cantora, divulgado no Jornal Correio da Manhã, de 06 de dezembro de 1955, pg. 06

[314] A Rádio Gazeta foi uma emissora paulista criada em 1943 por Cásper Líbero, pertencendo à mesma organização do jornal A Gazeta. Guerrini Jr. aponta o prestígio que o empresário possuía junto ao Governo de Vargas, num período de grande censura aos meios de comunicação, como um dos fatores para a concessão de autorização para funcionamento da nova rádio (GUERRINI JR, 2004:07)

.

ser o último, que se realiza de forma discreta e comum, como fosse quaisquer dos outros que a cantora realizou em sua carreira.

A partir desta data, até a sua morte, em 06 de dezembro de 1955, a cantora se dedicará às suas alunas, deixando como um rastro de brilho nas vozes que formou. Um céu artístico pontilhado nas luzes de uma nova geração de artistas que passaram pelas suas dedicadas mãos (maiores informações sobre sua dedicação ao magistério e sobre seus alunos poderãos ser verificadas nos Anexos 6 e 7).

Sobre o seu ânimo pessoal nos anos finais de sua vida, Eurico Nogueira França nos informa que "uma sorridente, resignada melancolia, emuldarava-lhe, nos últimos tempos da vida. Não lhe conferimos posição ou situação oficial que corespondesse ao fulgor da sua carreira. Ela se nutria, então, visivelmente, do passado, das glórias que colhera..." (FRANÇA, s/data:196).

Muito além da narrativa de vida da cantora Vera Janacopulos, cujo mérito como personalidade de destaque num meio de importância, como foi o da música moderna do início do século XX, que por si só já relevaria a importância de um registro biográfico, a extensão de nossa pesquisa até o seu momento de morte teve por objetivo permitir a visualização mais completa da trajetória posicional que ocupou no campo da música erudita ao qual se integrou.

A nossa busca por determinar a veracidade da hipótese por nós levantada inicialmente sobre a importância da música russa e de seus compositores para a determinação da escolha de Vera Janacopulos por uma carreira vinculada à música de câmara de vanguarda da sua época pôde ser confirmada pela análise dos fatos ocorridos logo após o seu retorno à capital francesa (após ter vivido nos Estados Unidos durante a I Guera Mundial). Pudemos verificar que após ter estabelecido uma rede de sociabilidade estabelecida com músicos moscovitas recebeu os primeiros convites para concertos em núcleos de destaque da capital francesa já no ano de 1921, priorizando ainda nos seus recitais

a apresentação de canções de compositores russos, vinculando desta forma o seu nome artístico à produção mussical deles . Desta forma, poderíamos ter nos eximido do trecho biográfico posterior a este momento. No entanto a forte vinculação da vida artística da cantora ao nome de Igor Stravinsky, inclusive com o convite do compositor para participar de recitais exclusivos para apresentação de sua obra (os chamados Festivais Stravinsky), datados do ano de 1925, que consideramos o ápice da ligação da cantora com a música russa, não poderia deixar de estar registrado em nosso trabalho, mesmo que a posteriori de nosso recorte temporal inicial.

Além disto, percebendo que a notoriedade da cantora também derivava da sua atuação na divulgação de outras correntes de vanguarda da capital francesa, como a música dos compositores espanhóis ou mesmo franceses de sua contemporaneidade, também percebemos que deixar de lado outras vertentes da música produzida naquele momento poderia determinar um conhecimento errôneo da cantora como unicamente dedicada à música russa. Assim, percebemos e destacamos sua tentativa de ampliação de áreas de atuação junto à música espanhola nos tópicos relativos aos compositores Manuel de Falla e Joaquin Nin e, no tocante à música francesa, ao abordar Darius Milhaud e Francis Poulenc, todos estes amigos pessoais da cantora. O mesmo pode ser dito com relação ao trecho referente ao seu papel para a divulgação da música brasileira.

Por se tratar, ainda, de uma cantora brasileira, entendemos que não deveríamos deixar de fora as suas duas *tournées* ao nosso país. No tocante ao tema, pudemos perceber importância que, em específico, a sua primeira estada ao Brasil exerceu na sua estratégia de sua inserção no campo musical parisiense. Pudemos visualizar, ainda, o relevante papel da cantora para a divulgação do compositor Villa-Lobos, no meio artístico francês. Além disto, o fato de ter se estabelecido nas duas últimas décadas de sua vida em São Paulo e no Rio de Janeiro, onde exerceu atividade docente de relevância, pode complementar uma visão mais completa de sua carreira.

Assim sendo, através de um panorama mais extenso do que o recorte necessário para determinar a hipótese inicialmente levantada, pudemos ter um retrato mais claro do multi-facetamento da cantora e da sua abrangência artística, o que deixaria de ser verificado se nos detivéssemos num recorte de tempo menor do que o abrangido. Também pudemos

perceber suas estratégias de inserção e manutenção dentro do campo musical do século XX, assim como as mudanças de posições que percorreu dentro do mesmo. Desta forma, tivemos um quadro mais completo para análise, além de ter estabelecido um registro mais completo sobre a cantora para que futuros pesquisadores possam encontrar uma base mais consistente sobre a sua vida e importância.

CONCLUSÃO

O campo da produção erudita, na concepção sociológica de Bourdieu (2013) é um sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos fechado em si mesmo, com suas normas e regras próprias, auto-gerido, auto-referenciado e auto-direcionado, em oposição ao campo da indústria cultural, cuja produção de bens culturais se destina aos não produtores culturais. A partir da ruptura com o público não-produtor, ou seja, com as parcelas não-intelectuais das classes dominantes, o campo da produção erudita produz as suas próprias normas de produção e avaliação de valor, a partir das quais o reconhecimento do artista e consagração de sua arte se dá a partir dos demais integrantes de seu meio. Como campo possuidor de uma autonomia relativa, é um espaço de lutas e de poder, onde através de estratégias diversas o sujeito busca inserir-se no meio, legitimar-se como seu membro e, posteriormente, manter-se no mesmo. Para tanto, se utiliza de diferentes instâncias que cumprem a função de produção, reprodução e difusão de bens simbólicos.

A proposição primária para nossa pesquisa objetivou verificar até que ponto a rede de sociabilidade de Vera Janacopulos foi fator relevante para o seu direcionamento para a música de câmara de vanguarda e de que forma, indo além das afirmações acerca da sua qualidade vocal, a utilização deste tipo de repertório específico contribuiu para a sua projeção internacional. Desta forma, poderemos perceber de que forma sua relação com músicos proeminentes da sua geração serviu como elemento para a inserção da cantora no campo e sua consagração no meio musical de sua contemporaneidade, direcionando também sua trajetória e sua escolha por um repertório específico.

A contextualização do meio em que a cantora viveu prestou-se a informar sobre as forças imanentes no campo no qual se inseriu. O grau de autonomia do campo musical francês pode ser verificado no poder que este dispunha em normatizar e avaliar a nova música que se fazia na contemporaneidade da cantora, ou seja, no início do século XX. Como pólo cultural da vanguarda musical, tomava a si o poder de aferir, reputando ou não, para o interior do campo e para fora dele, o valor musical dos artistas e das vanguardas nele inseridos. Pode-se perceber a sua força enquanto instância de produção, reprodução e difusão de bens musicais, a

partir do reconhecimento que externamente se reputava ao que era ou não aprovado pela campo musical francês.

Pudemos perceber neste campo da *belle époque* francesa a existência de dois pólos antagônicos, um de caráter inovador e outro de caráter, mais conservador. Por uma lado tínhamos o *Conservatoire de Paris*, que se tornara mais progressista a partir da direção de Gabriel Fauré (1905-1920), juntamente com os "*apaches*" da *Societé Musicale Independante* (fundada em 1910), ampliando o espaço para o acolhimento das novas tendências musicais compositivas oriundas da quebra tonal debussiniana, da selvageria rítmica de Stravinsky e dos modalismos orientalizantes (dentre eles incluído o espanhol). De outra parte tínhamos uma corrente mais retrógrada da *Schola Cantorum* (criada em 1894) e da *Societé National de Musique* (já existente desde 1871), que num nacionalismo conservador, voltaram seus olhares para o passado, com a simplificação da forma e apego ao sistema tonal.

A trajetória da cantora, enquanto sujeito de ação dentro do campo, poderia se dar na escolha por um ou outro destes nichos para a atuação artística. No entanto, não só a inclinação pessoal do artista o direciona para a sua escolha, mas também as relações que estabelece com os demais agentes do campo. Somente a confluência unívoca destas duas forças, uma interna e específica de cada artista, e outra externa, pois inerente ao campo onde se situa, é que levará o artista à plenitude de sua expressão e a sua gratificação artística. O desencontro destas duas forças se revela num desajeitamento do artista no meio que pleitea se inserir, onde este orbita o campo numa eterna luta infrutífera para integrar-se ao seu núcleo consagrado.

De nada valeria a Vera Janacopulos, uma alma inquieta que não desejava perder as novidades de sua contemporaneidade[315], ter vivido num país periférico, como o Brasil. Provavelmente jamais teria feito a carreira que fez se aqui tivesse vivido por toda a sua vida. Mas quis o destino, que por um acidente da vida, passasse a viver em Paris, o centro cultural do começo do século XX. De família abastada, pode a jovem receber uma boa educação, circular em meios sociais requintados e, desta forma, estar inserida na classe intelectual dominante, realizadora e consumidora da música erudita na capital francesa. Assim, até

[315]A exemplificação dessa inquietude de alma pode ser encontrada em depoimento à Eurico França, no relato da participação de Vera Janacopulos como convidada num casamento de uma fiha e um filho de dois sultões javaneses. A cantora, "a certa altura fatigou-se, e foi deitar-se no hotel. Mal, porém, se havia estendido no leito, assaltou-a a idéia do que estaria perdendo. Nunca mais - pensou – veria espetáculo semelhante. E a tôda pressa vestiu-se outra vez, voltando ao palácio". (FRANÇA, s/data:37)

mesmo o fato de ser uma mulher, numa sociedadade em as mulheres tinham poucas possibilidades de desenvolver suas potencialidades, pôde ser compensado nos florescer dos seus dons artísticos. A concomitância fortuita de ser a sua época um momento de reestruturações sociais, onde as mulheres ganhavam novos espaços na sociedade para adequação ao novo modelo econômico capitalista, também conspirou para que pudesse desempenhar as suas atividades musicais. Em épocas anteriores, a sua condição de mulher a teria a impedido de exercer a sua profissão.

É incontestável ser a cantora possuidora de talento musical, conforme pudemos ver nas críticas de seus concertos. A falta deste não possibilitaria uma carreira tão longa e producente. No entanto, somente a presença desta habilidade, não teria sido capaz de levá-la tão longe. Como estratégia para sua inserção no meio no campo musical francês, podemos ver a sua associação com grandes nomes da música de sua época já no início de sua carreira. O fato do apadrinhamento artístico realizado pelo violinista virtuosístico Georges Enescu, do qual ela foi aluna e dizia "dever tudo a ele", dividindo o palco com a então jovem aspirante a cantora, é fato representativo não só musicalmente, mas socialmente, pois além de músico renomado, ele também convivia com a realeza de seu país. O mesmo pode ser dito com relação à Reja Bauer, a cantora por ele indicada para dar aulas de canto à Vera. Ambos respaldaram o surgimento da nova cantora, além de outros artistas que também dividiram o palco com ela nos primeiros concertos, promovidos pelo pianista Alfred Cortot, no período da I Guerra Mundial (como os pianistas/organistas Lazare Levy e Marcel Dupré, por exemplo).

Apesar destes artistas (com exceção de Reja Bauer) estarem, de alguma forma, ligados ao *Conservatoire de Paris*, sejam como alunos, professores e, mesmo um futuro diretor, não acredito que tenha se dado neste momento preciso a escolha de Janacopulos pelo repertório moderno. No entanto, um tal apreço pela música moderna pode ser denotado pela sua procura para a continuação dos estudos de canto com dois grandes cantores vinculados à uma tendência mais vanguardistas: Jean de Reszké e Jean Périer, assim como o fato de ter audicionado para Gabriel Fauré, enquanto este ainda era diretor do *Conservatoire*. É incontestável a influência de um professor sobre o seu aluno, inclusive sob a forma da escolha de repertório, de forma que provavelmente poderá ter tomado um primeiro contato com um repertório camerista menos tradicional em suas aulas com esses professores (Reské e Périer).

Além disto, não podemos nos esquecer que a cantora transitava no espaço musical parisiense, lugar de convivência das vanguardas da sua contemporaneidade. Assim, seria possível a ela tomar contato com as contingências musicais desta sociedade, com os "sons sociais" (GUERIOS, 2011:18) nela inseridos. Como sócio-musico exercerá uma audição musical referenciada através dos filtros sociais da sociedade em que se inseria e também a partir da sua ótica pessoal. Fator este importante, mas não determinante para a sua opção por uma arte de caráter mais inovador.

No entanto, será com a sua aproximação com a colônia russa que habitava Paris no início do século e com a qual conviveu no período posterior em que morou nos Estados Unidos, que a cantora iniciará a sua trajetória em definitivo em direção à música de câmara moderna. Através da sua irmã Adriana Janacopulos, que acabou se casando com um moscovita também artista plástico, iniciará Vera as suas relações com este país tão importante para a sua consagração musical. Pela facilidade que demonstra com idiomas, com certeza terá ela aprendido com este grupo um pouquinho do russo. A sua juvenil e graciosa imagem, além deste charme peculiar adicional, com certeza terão contado para que ganhasse a estima de Igor Stravinsky, quando se conheceram na Suiça, fugindo da I Guerra Mundial. Mais uma vez a sorte esteve com a cantora na realização deste fortuito encontro, do qual ficou ela, como lembrança, com uma partitura manuscrita do ciclo *Pribaoutki* composto pelo maestro alguns anos antes.

Quando, finalmente, optou Vera Janacopulos por se exilar nos Estados Unidos (Nova York) durante a I Guerra, será esta colônia que abrirá os seus braços para o acolhimento da cantora. Aí ela conhecerá outros importantes músicos russos, como Rachmaninoff e Prokofiev, além do seu futuro marido Alexis Stahl. Além disso, os seus primeiros grandes concertos com orquestra e renomados regentes aí se darão, no seio da colônia, junto à *Russian Symphony Orchestra*. Neste ambiente fará também as suas primeiras audições, também de canções russas: de Stravinsky (do Pribaoutki, cuja partitura havia recebido do autor anteriormente) e de Prokofiev (que especialmente teria feitor arranjos de suas peças para a cantora).

A repercussão na imprensa americana dada à apresentação das peças de Stravinsky, que já era renomado por sua música e, principalmente, por sua atuação junto aos ballets russos de Diaghilev, reforçam o papel de Paris como instância de consagração do

campo musical mundial. Assim, a apresentação de primeiras audições americanas de peças do celebrado compositor por Vera Janacopulos, apontou um caminho para a cantora trilhar e sobressair no meio musical ao qual pretendia se integrar. De mesmo valor terá sido a apresentação de peças de Prokofiev, que já galgara alguns degraus de reconhecimento de seu talento em solo americando. A juntar-se com entes já reconhecidos no campo, ela se insere em pé de igualdade com estes no meio musical no meio erudito internacional.

Nesta diretriz, ela procurará, ainda em solo americano, realizar primeiras audições de peças de dois compositores locais, que a acompanharam ao piano: Charles Griffes e Maurice Dambois. Esta prática de ser acompanhada pelos próprios compositores, também serve como fator de inserção no campo, uma vez que evidencia o seu talento, enquanto cantora, ao público dos concertos e aos demais membros do domínio de atuação (como outros compositores, regentes, intérpretes, críticos musicais, por exemplo).

Outra interessante estratégia de inserção da cantora se dará no seu retorno pós-guerra ao campo francês da música erudita. Anteriomente à sua partida de Paris, Vera Janacopulos figura somente como uma jovem aspirante à cantora. No entanto, quando retorna à Paris, no ano de 1920 (após estada nos Estados Unidos e rápida passagem pelo Brasil), ela é apresentada como uma "célebre" cantora. Estes três anos que separam sua saída e retorno à Paris representaram, na sua trajetória de vida, um deslocamento ascendente do patamar de jovem cantora com potencial ao de celebridade. Inclusive, de maneira desproporcional com a realidade, se pensarmos que nos Estados Unidos ela fez somente alguns bons concertos, e que a sua tournée ao Brasil se trata apenas de uma passada rápida pelo país, onde realizou alguns concertos de apresentação do seu trabalho.

Talvez em razão de um contexto do pós-guerra, onde se enevoaram as memórias pessoais e coletivas pelas dores do confronto armado, e se buscaram novas referências ao presente da vida, como fato, verificamos que foi com esta aura de celebridade que Vera Janacopulos passou a ser saudada pela imprensa francesa e pela de todos os países que passou a cantar. Assim, percebemos que, apesar deste ímpeto inicial de inserção possa ser um pouco exagerado, ele acabou por ser assimilado no campo musical europeu de convivência da cantora. Como uma brincadeira de telefone-sem-fio, a sua aura de notoriedade correu alardeada por onde passou. Graças à capacidade derivada de seu talento musical pode a

cantora dar escopo à fama obtida e dar prosseguimento condizente à divulgação feita de sua notoriedade.

No seu retorno à Paris, Janacopulos reencontrará a sua irmã, seu esposo, e o seu nascido primeiro filho. Será este núcleo familiar, juntamente com o seu agora oficializado marido Alexis Stahl, o esteio de apoio à cantora. No seu círculo de amizade mais próximo estarão Sergei e Lina Prokofiev e Stravinsky, além de outros membros remanescentes da colônia e dos ballets russos na cidade.

Da mesma forma como antes, será este entorno moscovita fator de legitimização da cantora no meio musical de seu convívio. Vera Janacopulos apresentará no repertório dos concertos que realizará nestes primeiros anos na capital francesa, primordialmente as peças de seus dois amigos pessoais, Prokofiev e Stravinsky, além também de outros compositores russos, como Moussorgsky, Borodine, Rachmaninov, Rimsky-Korsakov, dentre outros. A presença do nacionalismo musical russo, que se coadunava com a tendência primitivista do modernismo, era uma das correntes em voga no cenário francês e ainda havia ecos dos celebrados ballets russos, possibilitando que Stravinsky persistisse como uma das maiores personalidades do meio musical francês no pós-guerra. Assim, a oportunidade de apresentar peças com estas características e, ainda, deste compositor, afirmarão a ligação da cantora com a música de caráter inovador. O mesmo acontecendo, embora em menor grau, no tocante às peças de Prokofiev.

Desta forma, desvendado um caminho musical capaz de levá-la para além das demais cantoras do espaço francês, ela trilhará o caminho específico da música de câmara de vanguarda na sua vertente russa, neste primeiro momento. Os frutos de sua escolha surgem já no seu primeiro ano de atuação no espaço musical parisiense, onde realizará recitais orquestrais nas importantes séries *Concerts Collone*, sob a direção de Gabriel Perné, e os *Concerts Koussevitsk*y, sob a direção do maestro russo Serge Koussevistky, ambas dedicadas à moderna música do século XX. No papel de instâncias de reprodução e consagração que são, estes dois núcleos exercem a função da formação de uma plateia apta para a nova arte em desenvolvimento e também permitem a produção de agentes capazes para a reprodução da arte de vanguarda e a consequente atualização artística do campo. Portanto, são centros catalizadores de forças de renovação do campo musical francês.

Ampliando seus relacionamentos pessoais e artísticos com membros da colônia espanhola (Manuel de Falla, Joaquin Nin, dentre outros) e com compositores franceses (Darius Milhaud, Albert Roussel, Francis Poulenc, etc.), Vera Janacopulos irá cada vez mais se integrando na corrente renovadora da música da capital francesa. Desta forma ampliará o seu repertório musical com novas paletas sonoras, para além da musicalidade russa .

Assim, a opção de Vera Janacopulos pela música moderna e, consequentemente, sua inserção na corrente inovadora do campo musical erudito francês acabou sendo um caminho natural para a cantora. A partir das redes de sociabilidade que estabeleceu, era convidada para realizar primeiras audições dos compositores dela integrantes. E, em contrapartida, por que aceitava realizar primeiras audições, era convidada para trabalhar com estes músicos na realização de novos concertos. Assim, uma coisa levando a outra, passou a ser reconhecida como uma cantora ligada à vertente moderna. E, sendo esta música de caráter eminentemente camerístico (poucas são as óperas compostas pelos compositores desta vertente), sua dedicação recaiu sobre as canções de câmara, com acompanhamento pianístico, orquestral ou de pequenos grupos instrumentais.

Como um beija-flor semeando flores, ela levará na sua bagagem musical novas peças dos compositores da vanguarda musical pelos países por onde transitou. Do Brasil, em sua primeira viagem, levará peças de Villa-Lobos que serão apresentadas nos Estados Unidos e Europa. Do americano Griffes, apresentará suas peças também na Europa. Os compositores russos, levará ao Brasil, aos Estados Unidos e ao circuito europeu extra-Paris. Os franceses, levará para fora de seu país. E assim, sucessivamente. Neste leva-e-traz musical, ela terá sempre o seu repertório pontuado de primeiras audições por onde passe. Assim, assegurará o seu lugar de destaque na divulgação da música de câmara mundial.

No entanto, a partir da década de 30, após a crise de 1929, nós veremos que a cantora insere também no seu repertório peças de compositores clássicos e antigos. Acredito que esta terá sido uma estratégia para a sua manutenção junto ao campo da música erudita, em profunda crise naquele momento. Através desta artimanha, Janacopulos apresentará num mesmo concerto obras de Mozart e de Stravinsky, por exemplo, o que a fará ser vista como uma cantora eclética e a tornará bastante requisitada pelos maestros. Assim, permanecerá cantando por diversos anos ainda, enquanto outros cantores menos ecléticos sucumbirão. Desta forma, também, manterá um público cativo, pois esta será uma das formas encontradas

para agradar à generalidade da platéia e da crítica musical, sejam elas mais ou menos conservadoras.

A notoriedade alcançada no campo musical francês possibilitou a Vera Janacopulos a atuação, inclusive, como instância de legitimação e consagração no mesmo, como no caso do apadrinhamento de Villa-Lobos frente à musicalidade da capital francesa. Este novo patamar alcançado deriva diretamente da posição que o agente (no caso Vera) adquiriu neste núcleo e das relações sociais que desenvolveu no mesmo. É fator significativo, pois alça a cantora para além de executante musical, a revestindo de uma autoridade capaz de apontar direções e arbitrar sobre as forças existentes no campo.

Em consequência direta da delegação da *autorictas* para ajuizar o valor musical dos artistas aptos a integrar o campo musical estará a sua atuação como docente, atividade vinculada à instância de reprodução (BOURDIEU, 2013:121). O reconhecimento do valor técnico e artístico da cantora, assim como da sua trajetória, a referendaram simbolicamente como agente de replicação de práticas tidas como benéficas e consagradas no meio musical. Essa tentativa de perpetuação de um modus operandi se revela como instância de conservação, que é força subjacente essencial para a sua manutenção do campo, em contraposição a interesses que possam pretender uma subversão da ordem dominante.

Pensando o conceito de trajetória como uma série sucessiva de posições ocupadas pelo mesmo agente dentro de um campo em transformações contínuas, pudemos perceber a construção da carreira da cantora Vera Janacopulos no espaço social no qual desenvolveu a suas atividades e relações pessoais como um itinerário unívoco. Este caminho traçado, visto pela lupa gigante do pesquisador, capaz de abarcar o período de uma vida, a princípio poderá parecer uma constante, o que de forma alguma corresponde à realidade do sujeito retratado na sua vida cotidiana, repleta de dúvidas, de idas e vindas, inerentes à sua condição humana. Assim como as formas de atuação analisadas nem sempre representarão uma ação consciente do indivíduo, característica imanente ao conceito de *habitus*.

No entanto, conceituações são um esforço intelectual para construção da narrativa a que todo pesquisador deve submeter-se. A partir de todo o material levantado e do estabelecimento de cronologia de fatos consolidada pude depreender a vida artística e profissional de Vera Janacopulos como vitoriosa e plena de êxitos. Ela galgou no campo da

música todos os patamares aos quais se é possibilitado galgar. Além disto, leve-se em consideração o peso de importância dos músicos com que se relacionou e o seu papel preponderante na divulgação de composições destes e, portanto, na construção de suas carreiras. São personagens de valores históricos incontestáveis. À época, eram todos jovens e iniciavam os seus embates em busca do reconhecimento; elos de solidariedade se estabeleceram para o alcance do objetivo comum. O entendimento deste cruzamento das trajetórias individuais permitiu compreender de forma mais ampla a especificidade de um período tão determinante para a definição da música erudita ocidental moderna da forma como a conhecemos em nossa atualidade

Na fase inicial da trajetória da cantora, período de busca de inserção no meio artístico, de suma importância foi a rede de relações pessoais estabelecidas por ela para a sua penetração no campo musical, referendando-a como dotada de potencial musical. No entanto, será somente numa segunda etapa de inserção, através sua vinculação com a comunidade russa e sua música, principalmente nas figuras de Stravisnky e Prokofiev, que Vera Janacopulos se afirmará no mercado e definirá a sua vocação para o exercício da sua musicalidade como cantora de música de câmara vinculada à vanguarda musical, ofício este que tomou com seriedade e pelo qual se fez amplamente conhecida e reconhecida em nível mundial. Fato este, axioma principal de nossa pesquisa, cuja veracidade pudemos comprovar. Este nicho moscovita, foi ampliado posteriormente através dos compositores espanhóis que viviam em Paris e aos compositores franceses vinculados à uma modernidade musical. Pouco a pouco, passou ela a cantar nos mais diversos países, exercendo um papel de difusora da musica de sua contemporaneidade e sendo responsável por muitas primeiras audições de peças musicais. Posteriormente, adequando-se às forças imanentes de mercado musical em crise, amplia o seu repertório, numa tentativa de abarcar novos públicos e ampliar sua atuação junto a maestros e espaços musicais. O coroamento de sua notoriedade e saber musical é o galgar ao patamar de agente de legitimação no campo através da sua atuação como referenciadora de novos talentos e também ao de agente de reprodução e conservação dentro campo, dentro de suas atividades docentes, que foram plenas de êxitos na figura de alunos que alcançaram sucesso no meio musical em que atuaram. Infelizmente, a conjuntura mundial determinou o esfacelamento do meio musical a que pertencia, trazendo-a para um país de periferia, onde viria a passar o final dos seus dias, em "resignada melancolia", sem um reconhecimento condizente com as glorias do passado, do alcançadas pelo seu pendor

artístico. Mesmo com a criação do Círculo Vera Janacopulos, após a sua morte, que visava cultuar a sua importância artística, ela pouco a pouco foi sendo esquecida. Assim, o seu nome deixou de ser falado e tão grande carreira caiu no esquecimento. Esperamos, com nossa pesquisa, ter podido relevar a importância da contribuição de Vera Janacopulos, uma cantora brasileira inserida num campo musical de extrema importância no início do século XX nas definições do modo de fazer musical de nossa contemporaneidade.

ANEXOS

ANEXO 1 - CITAÇÕES EM JORNAIS - INFORMAÇÕES

Em virtude do parco material consolidado existente sobre Vera Janacopulos, tive a necessidade de compor acervo informativo sobre a mesma. A maior parte destas informações vieram de hemerotecas digitais mundiais a que tive acesso. Obtive um total de 3069 notícias sobre a cantora, onde foram relatadas questões referentes a seus concertos e atividade docente. Desta forma, pude compor a Tabela de concertos (Anexo I), elemento chave para que pudesse perceber a trajetória da cantora e sua rede de sociabilidade profissional.

A maior parte das citações são de jornais brasileiros (1472), como poderia se esperar sendo a cantora brasileira. A seguir, temos numericamente os jornais holandeses (973) e franceses (486). A relação Janacopulos e Holanda é um caso para estudo à parte, em virtude da total devoção que o público daquele país teve pela cantora. Quanto à França, bastante louvável o número obtido, em virtude de ser o país de moradia da cantora, centro musical da Europa na contemporaneidade da mesma, e onde ela iniciou sua carreira, deslocando-se aos demais países – dos quais obtivemos os demais registros - para a realização de tournées.

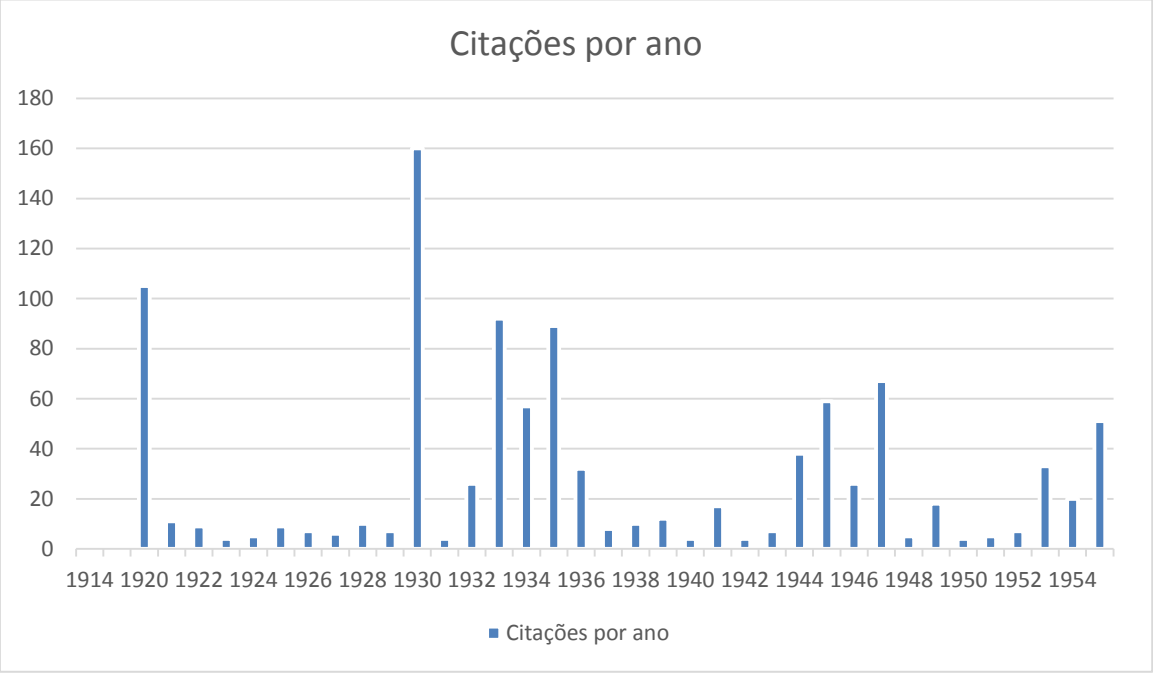
CITAÇÕES EM JORNAIS - INFORMAÇÕES

BRASIL

Dos 1472 exemplares obtidos, a maior parte (1431 unidades) origina-se do Rio de Janeiro, estado de nascimento da cantora e onde esta fixa moradia após o ano de 1937, seguido por São Paulo Paulo onde ela morou temporariamente antes de se mudar para o Rio de Janeiro. Os estados de Pernambuco e Rio Grande Sul, referem-se a concertos que a mesma realizou nestes estados. Quanto a Brasília, o único documento encontrado não se refere à cantora diretamente, mas apenas à citação de seu nome como professora de canto de Magdalena Lébeis, quando esta realizou concerto naquela cidade. A fonte principal para obtenção destas informações foi a hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Rio de Janeiro

Nos jornais da capital federal, pudemos encontrar um total de 1431 citações ao nome de Vera Janacopulos. Os picos em que esteve presente nos jornais cariocas referem-se às duas principais tournées que esta realizou neste estado, nos anos de 1920 e 1930. Após esse período ela realizou ainda concertos nos anos de 1933, 1934, 1935 e 1936 (um único concerto, o seu último). Na entressafra das tournées encontramos nos jornais notícias sobre o andamento de sua carreira no exterior. Após 1937 encontramos seu nome divulgado juntamente às suas atividades docentes. Sobre a carreira da cantora, e especificamente até o ano de sua morte (1955), encontramos 1020 citações em jornais (lançadas no gráfico abaixo). As demais 411, referem-se às atividades do Circulo Vera Janacopulos, criado por ex-alunos e fâs da cantora após a sua morte.



Vejamos as fontes das citações:

- Jornal A batalha – 14 exemplares – de 10 setembro de 1930 a 30 de setembro de 1933
- Jornal A crítica – 03 exemplares – 9 de outubro de 1928 a 14 de outubro de 1930
- Jornal A cruz – 04 exemplares – de 19 de dezembro de 1930 a 30 de julho de 1961
- Jornal A esquerda – 04 exemplares – de 28 de fevereiro de 1928 a 28 de outubro de 1930
- Jornal A manhã – 32 exemplares – de 13 de outubro de 1929 a 12 de janeiro de 1952
- Jornal A noite – 59 exemplares – de 09 de março de 1920 a 05 de dezembro de 1970
- Jornal A razão – 01 exemplar – 07 de outubro de 1920
- Jornal A rua – 06 exemplares – 21 de julho de 1920 a 27 de outubro de 1920
- Jornal A união – 01 exemplar – 14 de março de 1920
- Jornal Correio da Manhã – 292 exemplares – 09 de março de 1920 a 06 de novembro de 1973
- Jornal das Moças – 1 exemplar – 21 de agosto de 1947
- Jornal Diário Carioca – 40 exemplares – 21 de agosto de 1928 a 15 de agosto de 1964
- Jornal Diário da Noite - 26 exemplares – 19 de abril de 1930 a 05 de dezembro de 1970
- Jornal Diário de Notícias – 295 exemplares - 10 de setembro de 1930 a 21 de março de 1974

- Jornal Diretrizes – 02 exemplares – 20 de novembro de 1941 e 10 de dezembro de 1942
- Jornal do Brasil – 290 exemplares - De 02 dezembro de 1915 a 14 de janeiro de 1985
- Jornal Gazeta de Notícias – 90 exemplares – de 11 de março de 1920 a 28 de abril de 1949
- Jornal O Globo – 73 exemplares – De 09 de novembro de 1925 a 22 de setembro de 1980
- Jornal O Imparcial – 22 exemplares – 17 de julho de 1920 a 07 de agosto de 1941
- Jornal O Paiz – 60 exemplares – de 01 de agosto de 1920 a 26 de setembro de 1934
- Jornal O Radical – 13 exemplares – de 10 de setembro de 1933 a 08 de setembro de 1943
- Jornal Última Hora – 9 exemplares – 29 de novembro de 1952 a 23 de março de 1964
- Revista Ascena muda – 02 exemplares – 1949 a 08 de agosto de 1944 a 05 de abril de 1949
- Revista Careta – 01 exemplar – 28 de outubro de 1933
- Revista AmericaBrasileira – 02 exemplares – meses de junho e agosto de 1924
- Revista Brasileira – 01 exemplar – março de 1960
- Revista da Semana – 29 exemplares – 22 de janeiro de 1921 a 17 de dezembro de 1955
- Revista do Rádio – 01 exemplar – 01 de outubro de 1955
- Revista Fon-fon– 50 exemplares – de 02 de maio de 1914 a 22 de novembro de 1947
- Revista Ilustração Brasileira – 05 Exemplares – novembro 1920 a maio 1935
- Revista O Malho – 03 exemplares – 03 de maio de 1930 e 29 de julho de 1937

São Paulo

No Estado de São Paulo, encontramos 22 exemplares de jornais como registro de atividade da cantora. Consideramos este número não relevante, em virtude da cantora ter realizado extensa atividade junto ao Departamento de Cultura de São Paulo e à Rádio Gazeta, motivo pelo qual não procederemos uma análise sobre o mesmo. No entanto, seguem as fontes obtidas:

- Jornal Correio de São Paulo – 04 exemplares – 18 de outubro de 1933 a 16 de dezembro de 1936
- Jornal Correio Paulistano – 10 exemplares – 03 de outubro de 1930 a 19 de julho de 1939
- Jornal de Notícias – 07 exemplares – 09 de dezembro de 1948 a 14 de outubro de 1949
- Jornal O governador – 01 exemplar – 24 de setembro de 1953

Pernambuco

No Estado de Pernambuco, pudemos encontrar 18 citações ao nome da cantora, referindo-se principalmente ao ano de 1920, em que esta realizou concerto na cidade de Recife. As demais citações referem-se a cursos de canto realizados pela mesma naquela capital. Vejamos:

- Jornal A Província (PE – Recife) – 03 exemplares - 23 de agosto de 1930 a 25 de setembro de 1930
- Jornal de Recife (PE) – 15 exemplares – de 06 de julho de 1920 a 27 de outubro de 1934

Rio Grande do Sul

As 02 citações encontradas referem-se a concerto na capital gaúcha. Nesta mesma tournée Vera Janacopulos realizou também concerto na Argentina.

- Jornal A Federação (RS) – 02 exemplares – 03 de março de 1925 e 18 de junho de 1925

Brasília

Desta capital, obtivemos apenas 01 exemplar:

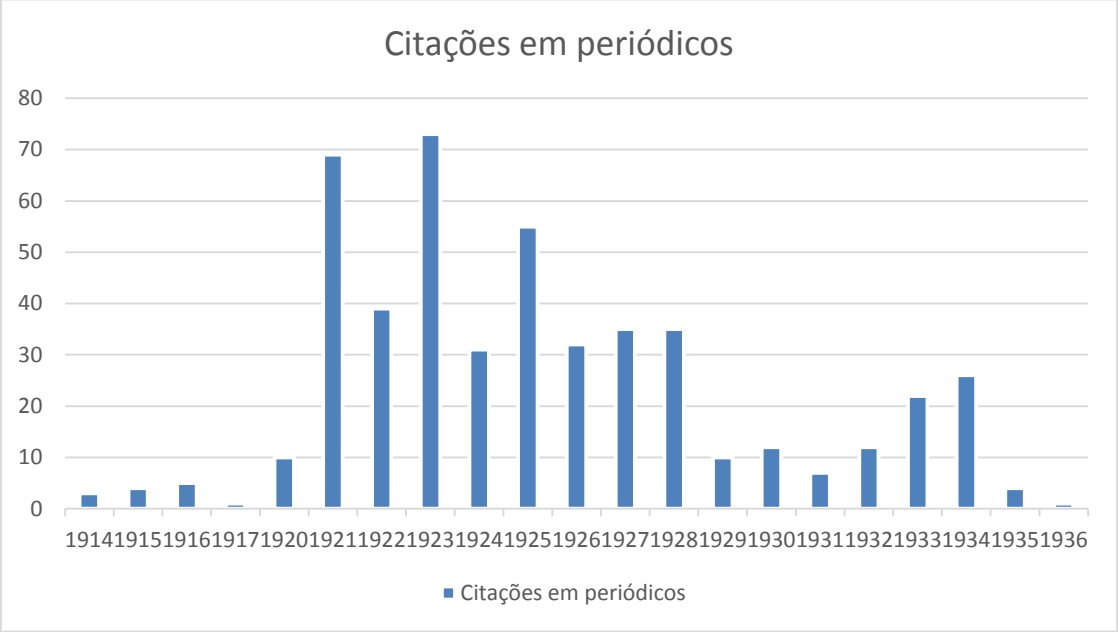
- Jornal Diário de Notícias – 01 exemplar – 20 de maio de 1956

FRANÇA

No país em que Vera Janacopulos viveu a sua infância e juventude, pudemos encontrar 486 registros de seu nome em jornais e revistas, cuja fonte principal foi a BibliotequeNationale de France. Um número bastante razoável em virtude de sua carreira ter se iniciado em solo francês e por ser este o país de sua residência oficial. Estas citações são majoritariamente o período em que viveu naquele país, havendo decréscimo numérico substancial após a sua

mudança definitiva de moradia para o Brasil (1937), o que coincide ao período anterior da II Guerra Mundial. Com a mudança nas estruturas sociais que este embate causou, e a consequente reorganização de prioridades e forças na nova sociedade francesa tomada por Hitler, é bem compreensível que antigos valores e mesmo ídolos tenha sido esquecidos, como é o caso de nossa cantora, o que justificaria uma total ausência de seu nome nos jornais no período a seguir. .

Vejamos como está distribuído o material encontrado:



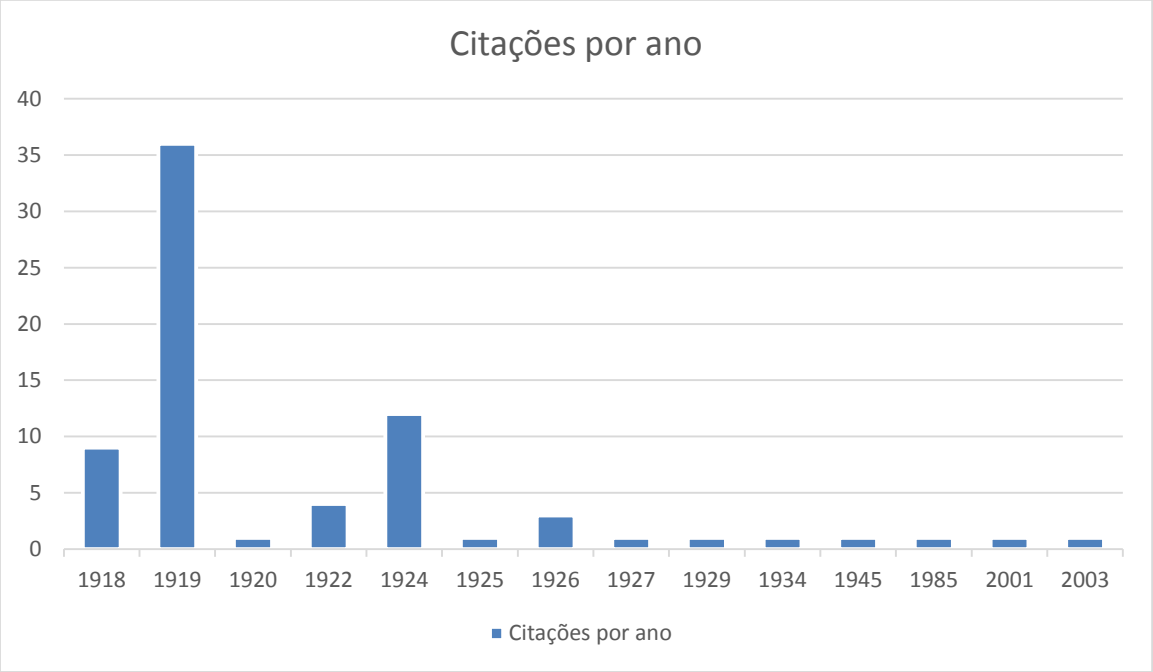
São eles:

- Jornal Lalanterne – 06 exemplares – 31 de outubro de 1921 a 20 de fevereiro de 1926
- Jornal Lematin – 16 exemplares – 06 de maio de 1921 a 15 de fevereiro de 1935
- Jornal LePopulaire de Paris – 02 exemplares – 03 de outubro de 1923 e 21 de maio de 1930
- JornalLesnouvellesliteraires – 01 exemplar – 26.04.1924
- Jornal Comoedia - 108 exemplares – De 21 de fevereiro de 1921 a 25 de maio de 1934
- Jornal L´ExpressduMidi – 01 exemplar – 21 de novembro de 1923
- Jornal L´Hommeenchainée – 01 exemplar – 30 de maio de 1915

- Jornal L´homme libre – 04 exemplares – 31 de outubro de 1921 a 20 de fevereiro de 1926
- Jornal L´Impartial – 01 exemplar – 07 de outubro de 1927
- Jornal L´Ouest-Éclair (Nantes) – 11 exemplares – 25 de setembro de 1922 a 25 de março de 1933
- Jornal L´UniversJuive – 03 exemplares – 25 de novembro de 1921 a 03 de fevereiro de 1922
- Jornal La Rampe – 01 exemplar – De 15 de fevereiro de 1925
- Jornal Le Fígaro –82 exemplares – De 19 de março de 1914 a 15 de dezembro de 1927
- Jornal Le Gaulois – 56 exemplares - De 03 de abril de 1916 a 27 de abril de 1931
- Jornal Le petitparisien – 08 exemplares – 04 de abril de 1914 a 24 de dezembro de 1932
- Jornal Le radical – 01 exemplar – 01 de abril de 1914
- Jornal Le rappel – 04 exemplares – 17 de março de 1923 a 29 de fevereiro de 1926
- Jornal Lestemps – 29 exemplares – De 02 de fevereiro de 1923 a 30 de maio de 1924
- Jornal Mercure – 01 exemplar – De 15 de janeiro de 1925
- Revista L´Europe Nouvelle – 01 exemplar – 04 de novembro de 1922
- Revista LaTribunejuive – 01 exemplar – 13 de janeiro de 1922
- Revista Bulletin de laFacultédesLettres de Strasbourg – 01 exemplar – novembro 1922
- Revista Dimanches de lafemme – 01 exemplar – De 07 de maio de 1933
- Revista La Revuehebdomadaire – 01 exemplar - De 07 de julho de 1934
- Revista La Semaine à Paris – 38 exemplares - de 15 de maio de 1923 a 13 de junho de 1934
- Revista La vielimousine – 01 exemplar – De 25 de novembro de 1932
- Revista Le Match – 01 exemplar – De 20 de julho de 1934
- Revista Le Menestrel –59 exemplares – 27 de maio de 1921 a 06 de março de 1936
- Revista Les annales politiques et littéraires – 02 exemplares – 21 de dezembro de 1924 e 15 de dezembro de 1928
- Revista Les modes de la femme de France – 01 exemplar - De 18 de janeiro de 1925
- Revista Lyrica – mensal - 05 exemplares - novembro de 1922 a agosto 1927
- Revista Paris-soir – 36 exemplares – De 21 de janeiro de 1925 a 05 de maio de 1935
- Revista Septentrion – 1 exemplar – março de 1928
- Revista Vogue – 01 exemplar – Janeiro de 1934

ESTADOS UNIDOS

Sobre as atividades de Vera Janacopulos neste país, obtive 73 citações ao nome da cantora em periódicos. A maioria destes coincide com o período em que a mesma esteve naquele país para realização de tournées: 1918/1919 e 1923/1924. As citações mais recentes referem-se a biografias de artistas a cuja trajetória esteve ela ligada.



Os materiais levantados foram os seguintes:

- Periódico American Music – 01 exemplar – Outono de 1985
- Revista Columbia Spectato – 01 exemplar – De 16 de dezembro de 1919
- Jornal Harvard Crimsom – 04 exemplares - 10 de abril de 1919 a 28 de fevereiro de 1924
- Jornal New York Times – 17 exemplares - De 15 de dezembro de 1918 a 29 de abril de 1934
- Jornal New York Tribune– 14 exemplares - De 15 de dezembro de 1918 a 11 de dezembro de 1919
- Jornal Rock IslandArgus– 01 exemplar – 25 de abril de 1919

- Jornal The Brooklyn Daily Eagle – 09 exemplares - de 30 de dezembro de 1918 a 28 de fevereiro de 1925
- Jornal The Evening World – 02 exemplares - De 23 de dezembro de 1918 a 28 de outubro de 1919
- Jornal The MiddleburyRegister– 01 exemplar – 10 de fevereiro de 1919
- Revista The Musical Quartetly – 01 exemplar – Verão de 2001
- Revista The Musical Times – 09 exemplares – De janeiro de 1922 a verão de 2003.
- Jornal The Sun– 12 exemplares - De 08 de dezembro de 1918 a 07 de dezembro de 1919
- Jornal Wireless-World– 01 exemplar – 24 de novembro de 1933

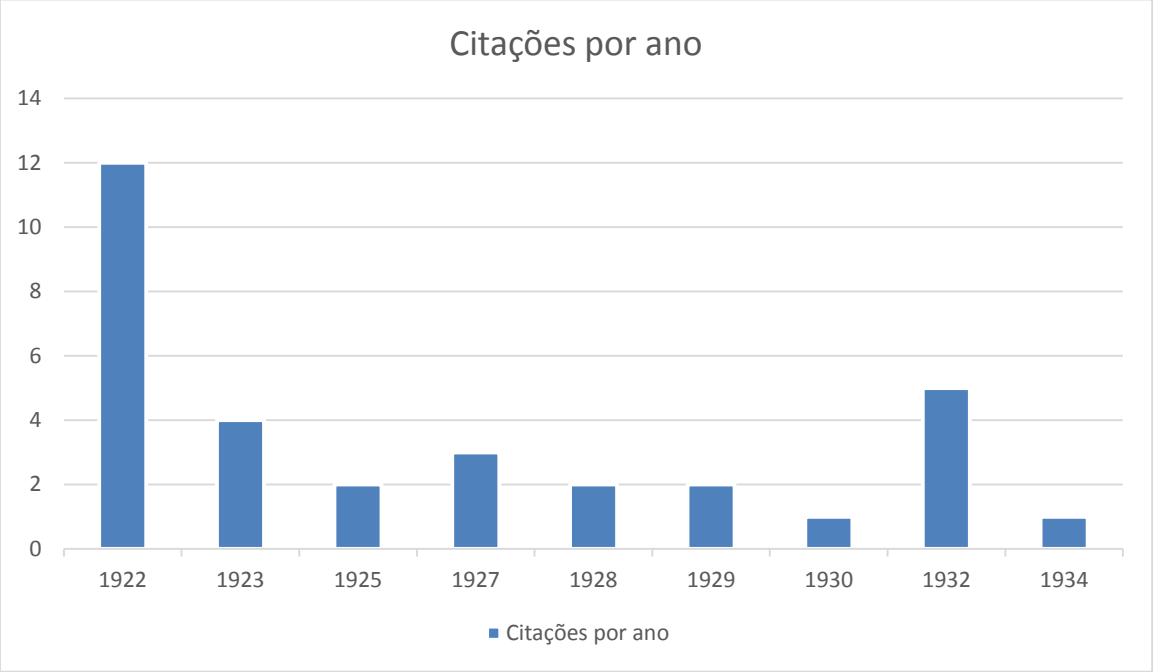
ITÁLIA

Infelizmente, tive muita dificuldade em encontrar citações ao nome de Vera no material produzido por este país. Somente consegui 02 exemplares do jornal *La Stampa*, conforme abaixo:

- Jornal La Stampa – 02 exemplares – 27 de abril e 30 de abril de de 1925

ESPANHA

Obtive 32 citações ao nome de Vera Janacópulos neste país, a maioria coincidindo com os períodos em que a mesma alí esteve para a realização de concerto. Ainda, devido ao seu nome estar diretamente ligada à divulgação da então música moderna espanhola, principalmente do compositor Manuel de Falla, ela frequentemente é citada também quando se quer falar da composição dos músicos da espanhóis da sua contemporaneidade. Tal fato denota um reconhecimento ao seu papel como difusora deste gênero musical espanhol.



Vejamos um sumário do material obtido:

- Jornal ABC, de Madrid– 04 exemplares – De 24 de maio de 1929 a 06 de maio de 1934
- Jornal Boletín Musical, de Córdoba– 01 exemplar – agosto de 1928
- Jornal El Heraldo, de Madrid – 02 exemplares – 09 de novembro de 1928 e 11 de julho de 1932
- Jornal El Sol – 03 exemplares – 09 de dezembro de 1922 a 25 de junho de 1927
- Jornal La Vanguardia – 18 exemplares - 05 de agosto de 1922 a 18 de março de 1932
- Jornal La Voz, de Madrid – 01 exemplar – 25 de junho de 1927
- Revista CatalunyaGráfica – 02 exemplares – 01 de novembro de 1922 e 15 de janeiro de 1923
- Revista Elegâncias – 01 exemplar – maio de 1923

HOLANDA

A Holanda é um caso à parte em se tratando de Vera Janacopulos. Neste país (incluídos aqui os jornais da sua então colônia, a Indonésia) encontramos 973 citações a seu nome, com hipérboles de adjetivos à cantora. Podemos verificar o verdadeiro amor que este país nutriu

pela artista, o que reafirma a sua declaração de considerar este o seu segundo país, após o Brasil.

Abaixo, uma relação do material encontrado:

- Jornal AlgemeenHandelsblad– 108 unidades – De 05 de julho de 1924 a 07 de maio de 1950
- Jornal AlkmaarscheCourant – 02 unidades – 25 e 28 de outubro de 1933
- Jornal ArnhemscheCourant – 14 unidades – De 16 de junho de 1925 a 02 de novembro de 1931
- Jornal BataviaaschNieuwsblad – 12 unidades – De 23 de dezembro de 1922 a 16 de novembro de 1929
- Jornal De Gooi – enEemlander – Niews – 25 exemplares – De 21 de janeiro de 1926 a 11 de março de 1933
- Jornal De Graafschap-bode – 01 exemplar – 22 de fevereiro de 1927

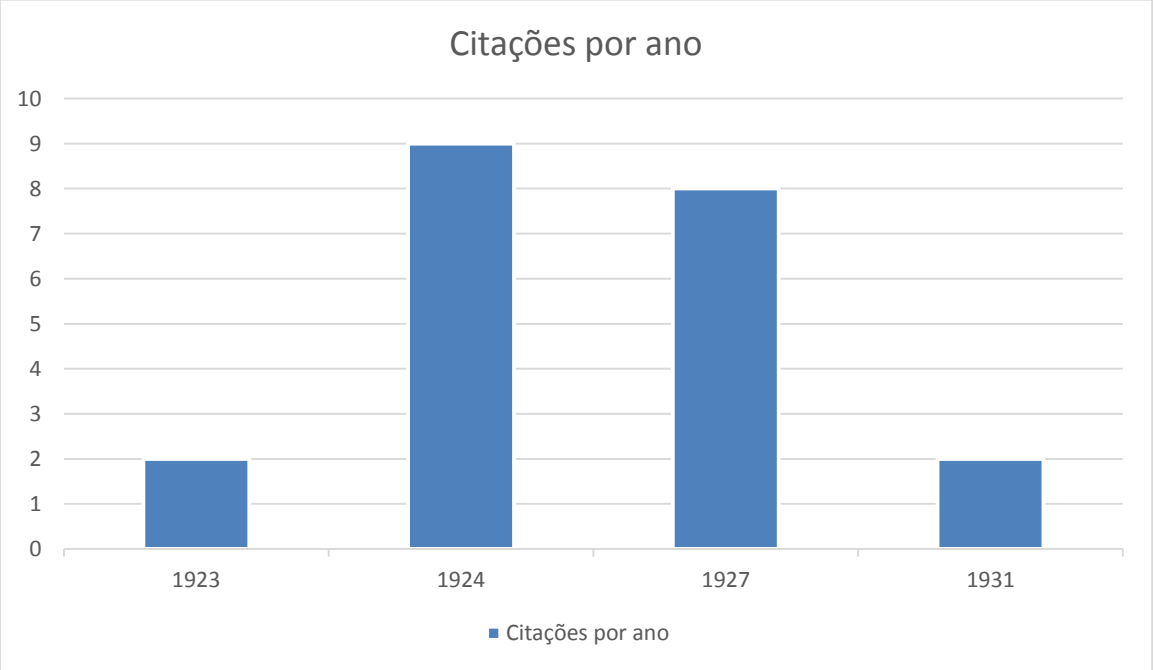
- Jornal De IndischeCourant – 16 exemplares – De 27 de fevereiro de 1926 a 11 de abril de 1931
- Jornal De Maasbod – 107 exemplares – De 23 de novembro de 1924 a 08 de novembro de 1931
- Jornal De Sumatra Post – 15 exemplares – De 06 de março de 1926 a 14 de outubro de 1932
- Jornal De Telegraaf – 118 exemplares – De 02 de fevereiro de 1923 a 28 de fevereiro de 1936
- Jornal De Tijd – 119 exemplares – De 21 de novembro de 1924 a 09 de novembro de 1961
- Jornal De Tribune – 05 exemplares – De 05 de fevereiro de 1924 a 22 de outubro de 1927
- Jornal De Vereenigde Tijdscriften Caecilia en HetMusiekcolleg – 11 citações em 04 exemplares – De 1924 a 1930
- Jornal De Zuid-Willemsvaar – 02 exemplares – 30 de junho de 1926 e 16 de março de 1928
- Jornal DelftscheCourant – 11 exemplares – De 18 de janeiro de 1926 a 02 de novembro de 1931
- Jornal EindhovenschDagblad – 05 exemplares – De 20 de janeiro de 1926 a 14 de janeiro de 1935
- Jornal HaagscheCourant– 82 exemplares – De 30 de setembro de 1924 a 07 de março de 1936
- Jornal HelderscheCourant – 03 exemplares – De 19 de janeiro de 1926 a 29 de outubro de 1931
- Jornal Het Centrum – 06 exemplares – de 20 de janeiro de 1926 a 14 de fevereiro de 1930
- Jornal Het niews van dendagvoorNederlandsch-Indië – 16 exemplares – De 18 de janeiro de 1929 a 16 de março de 1932
- Jornal HetVolk – 42 exemplares – de 21 de novembro de 1925 a 02 de dezembro de 1933
- Jornal LeeuwarderCourant – 04 exemplares – De 02 de fevereiro de 1926 a 28 de outubro de 1931
- Jornal LeidschDagblad – 28 exemplares – De 26 de abril de 1926 a 25 de fevereiro de 1933

- Jornal Limburg Koerier – 04 exemplares – De 21 de janeiro de 1926 a 29 de outubro de 1931
- Jornal LimburgschDagblad – 01 exemplar – 02 de novembro de 1931
- Jornal NieuweApeldoornscheCourant – 02 exemplares – 20 de janeiro de 1926 e 20 de abril de 1926
- Jornal Nieuwe Leidsch Courant – 06 exemplares – De 21 de janeiro de 1926 a 09 de março de 1931
- Jornal NieuweRotterdamscheCourant – 61 exemplares – De 19 de setembro de 1923 a 19 de setembro de 1929
- Jornal NieuweTilburscheCourant - 04 exemplares – De 15 de setembro de 1926 a 02 de novembro de 1931
- Jornal Nieuwsblad van Friesland – 01 exemplar – 09 de fevereiro de 1926
- Jornal Nieuwsblad van hetNoorden– 07 exemplares – De 25 de setembro de 1925 a 02 de novembro de 1931
- Jornal NieweVenloscheCourant – 02 exemplares – 20 de janeiro de 1926 e 29 de junho de 1926
- Jornal ProvincialeDrentsche em AsserCourant – 01 exemplar – 25 de setembro de 1925
- Jornal ProvincialeGeldersche em NijmeegscheCourant – 20 exemplares – De 26 de janeiro de 1926 a 02 de novembro de 1931
- Jornal ProvincialeNoordbrabantsch - 12 exemplares – De 20 de janeiro de 1926 a 28 de outubro de 1931
- Jornal ProvincialeOverijsselsche em ZwolscheCourant – 02 exemplares – 20 de janeiro de 1926 a 02 de novembro de 1931
- Jornal Rotterdamsch Nieuwsblad – 17 exemplares – De 12 de setembro de 1924 a 06 de maio de 1930
- Jornal Schager Courant – 01 exemplar – 31 de outubro de 1931
- Jornal SoerabaijaschHandelsblad – 12 exemplares – De 10 de maio de 1929 a 11 de maio de 1934
- Jornal Tilburgsche Courant – 01 exemplar – 17 de setembro de 1927
- Jornal Twentsch DagbladTubantia em EnschedescheCourant – 14 exemplares – De 02 de março de 1927 a 02 de novembro de 1931

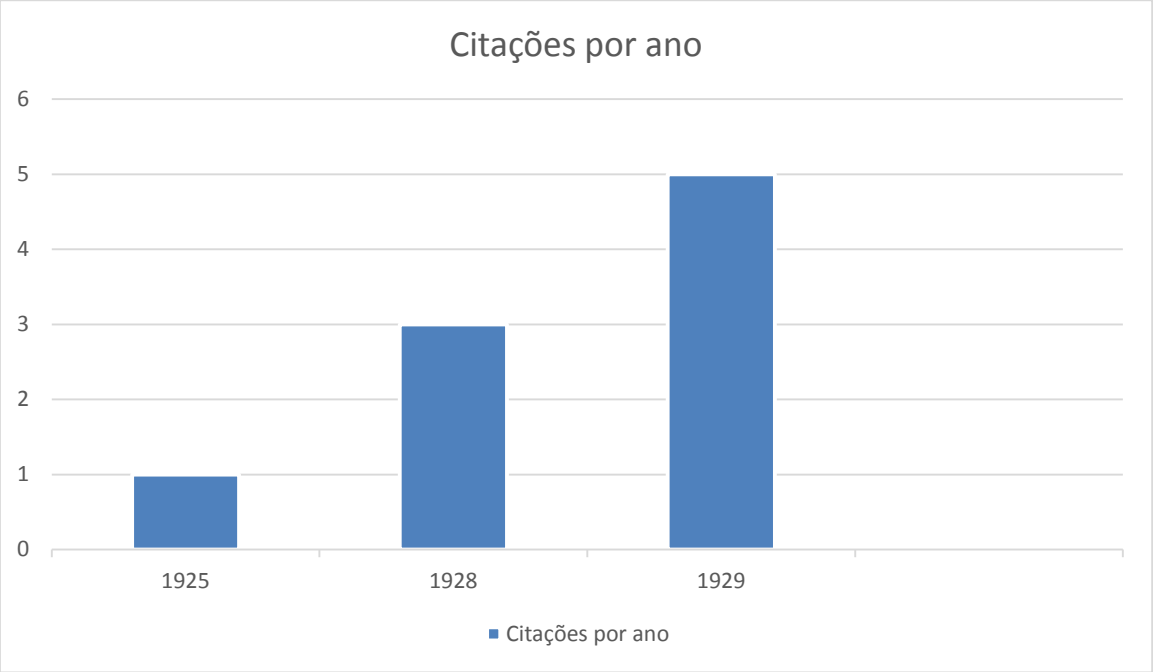
- Jornal Utrechs Niewsblad – 01 exemplar – 29 de junho de 1926
- Jornal VlissingseCourant – 01 exemplar – 19 de junho de 1926
- Jornal Voorwaarts – 15 exemplares – De 20 de novembro de 1924 a 03 de novembro de 1931
- Revista Weekblad Cinema enTheate – 01 exemplar – 1930
- Revista DeVrijdagavond – 01 exemplar – 13 de abril de 1928
- Revista Kunst – 33 exemplares – De 01 de de maio de 1926 a 11 de janeiro de 1936
- Revista Op de hoogte – 01 exemplar – 01 de outubro de 1933

SUIÇA

- Journal de Geneve – 10 exemplares – de 08 de novembro de 1923 a 14 de fevereiro de 1931
- Gazette de Lausanne -11 exemplares – De 10 de janeiro de 1924 a 24 de outubro de 1927



ALEMANHA



Encontramos 09 exemplares de jornais e revistas com citações à cantora, conforme abaixo relacionado:

- Jornal BerlinerBörsenzeitung – 03 exemplar – 02 de março de 1929 a 22 de outubro de 1929
- Jornal BerlinerTageblatt – 02 exemplar – 23 de maio de 1928 e 19 de abril de 1928
- Jornal BerlinerVolkszeitung - 01 exemplar - 31 de maio de 1928
- Jornal Hamburg Nachrichten – 02 exemplares - 27 de janeiro de 1929 e 03 de fevereiro de 1929
- Revista Die Musik – 01 exemplar – abril de 1925

ANEXO 2 – TABELA DE CONCERTOS

Este material surgiu da necessidade de consolidar de forma única todas as informações obtidas em documentos diversos (principalmente citações em jornais e revistas) sobre os concertos realizados por Vera Janacopulos. Esta compilação foi de suma importância para estabelecer a trajetória artística da cantora, assim como a rede de sociabilidade por ela exercida. Por ser um material inédito, achei por bem salvaguardar estas informações na dissertação para facilitar futuras pesquisas que possam ser realizadas sobre a cantora.

Como poderá ser notado, existem algumas lacunas de dados. Elas derivaram da incompletude de informes registrados nos meios de pesquisa utilizados. Como uma colcha de retalhos, a totalidade das informações foi montada aos poucos, pois nem sempre estavam agrupadas em uma única fonte. Esperamos que os espaços em branco possam ser completados futuramente por pesquisas que venham a atualizar a questão ora em estudo.

244

VERA JANACOPOULOS – CONCERTOS

ANO	MÊS	DIA	PAÍS	CIDADE	LOCAL	REPERTÓRIO	MÚSICOS ENVOLVIDOS
			França	Paris	Conservatório de Paris	Pequena apresentação para Fauré no Conservatório de Paris: Poème d´um jour (Fauré); Soir (Fauré)	Pianista desconhecido
1914	Março	De 09 a 15	França	Paris	Salle Malakoff		. Carlos de Cavalho (barítono) . Magdalena Tagliaferro (piano)
1914	Março		França	Paris	Salle Gaveau	Schumann, Brahms et Chausson	
1915	Maio	30	França	Paris	Salle des Agriculteurs	Concerto em benefício do "Soldat Isola du Nord Invahit" – Programa: Lekeu, Grieg, Moussorgsky, Weckerlin, Chausson, Lazare Lévy, Enesco; Alexandre-George Pugnani; Francoeur; Porpora	.Georges Enesco (violino) . Lazare Lévy (piano)
1916	Abril	08	França	Paris	Salle Gaveau	Concerto 'au profit de la Societé de Secours au Russe combatant sus le drapeaux français'	. Lazare Lévy (piano) . Marcel Dupré (órgão)
1917	Maio	20	França	Paris	Palais de Glace	Recital 'Une heure de musique' do célèbre pianista romeno Georges Boskoff, precedido de um concerto com Vera e outros músicos	. Montjovet . Renié . Curti . Repchsel
1918	Outubro	19	EUA	Nova York	Carnegie Hall	Liberty Loan Russian Concert – Ela cantou 03 canções de Prokofiev	. Adolph Bolm Ballet (grupo de dança) . Adolph Bolm (bailarino) . Eugenie Fonariova (soprano) . Leone Zinovieff (tenor) . Sascha Jacobinoff (violino)

							. Sergey Prokofiev (piano)
1918	Dezembro	14	EUA	NY	Aeolian Hall	Prokofiev informa ser este o debut de Vera nos EUA Day dreams (Fauré); Schubert; Schumann; Brahms; Debussy; The Sun filled the room, sunshine has departed, The king with de Gray eyes(Prokofiev)	.Margherite Challet (piano)
1918	Dezembro	29	EUA	NY	Hippodrome	Nursery Cycle (Enfantines): May Bug, Evening Prayer e Sent to the Corner(Moussorgsky); The rose and the nightgale (Rimsky-Korsakov - arranjado orquestralmente por Prokofiev)	. Paulist Choristers . Russian Simphony . Modest Altschuler (regência) . Solista: Vasily Bezerkirsky (violino)
1919	Março	22 (15h)	EUA	Boston	Aeolian Hall	Árias antigas italianas e primeiras audições de peças de Prokofiev, Griffes e Dambois	. Sergey Prokofiev (piano) . Charles Griffes (piano) . Maurice Dambois (piano) Eles a acompanharam pessoalmente no piano
1919	Abril	12 (20h15)	EUA	NY	Aeolian Hall	07 canções de Enesco, poemas de Morot e canções de Debussy	. Salzedo Harp Ensemble
1919	Maio	24	EUA	NY	Ritz-Carlton	Concerto em prol do Fundo de Assistência Catherine Breshkovsky para Órfãos Russos e escola infantil – Programa: D´amours éternelles (Brahms); La poste (Schubert); Cathédrale engloutie, Le temps a	. E. Robert Schmitz (pianista)

						laissié son manteau, Mandoline (Debussy)	
1919	Novembro	01	EUA	NY	Aeolian Hall	Songs of Grusia (Rachmaninoff); Nursery songs (Moussorgsky); Perilhou; Tiersot; Weckerlin; Monsigny; Schumann,; Granados; Albeniz; De Falla	
1919	Novembro	13	EUA	NY	Sanders Theatre	The commander (do ciclo' Canções e Danças da Morte' - Moussorgsky); Eastern Romance (Rimsky-Korsakoff); The Angel of Death (Chadwick - orquestral); Invitation au Voyage (Duparc)	. Boston Symphony Orchestra Concerts . Pierre Monteux (regência)
1919	Dezembro	10	EUA	NY	Aeolian Hall	Chanson Lithuanienne, Si J'étais l'Oiseau (Chopin); Le Cygne, Primevère (Grieg); Légende de Saint Nicholas(Périlhou); Ah Si J'etais Petite Alouette Grise, A Paris, 'Y-a-t-une Petite Lingere (primeira audição na América – Huré); Les Roses d'Ispahan, Clair de Lune (Fauré); L'Invitation au Voyage (Duparc); Fantoches (Debussy); In Silent Woods (Rimsky-Korsakoff); The Commander (Moussorgsky) Kornilo, Natashka, The Colonel, The Old Man and the Beggars -Stravinski (1a. audição nos EUA)	. Orchestra Symphony Society . George Barrère (regência)
1919	Dezembro	12	EUA	Nova York	Aeolian Hall	Chanson Lithuanienne, si j´étais l´oiseau (Chopin); Le cigne, Primevere (Grieg); Légende de Saint Nicholas (Perilhou); Ah, si j´étais une petite alouette grise, A Paris y-a-t-une	

						petite lingère (Huré – 1ª. Audição na américa); Les roses d´Isaphan, Clair de lune (Fauré); L´invitation au voyage (Duparc); Fantoches (Debussy); In silente moods (Rimsky-Korsakoff); The commander (Moussorgsky); Kornilo, Natashka, The colonel, The old man and the beggars	
1920	Fevereiro	04	Brasil	RJ	Palace Hotel		
1920	Março	02	Brasil	SP	Teatro Municipal	Schumann; bergerettes de Weckerlin; Lord Rendal, O boiadeiro, Casinha Pequenina; modinha (harmonizada por A. Cantu?) Bis: La poste (Schubert), L´hymne au soleil (Alex George); Mandoline (Debussy)	
1920	Março	10	Brasil	RJ - Petrópolis	Centro Catholico de Petrópolis		
1920	Julho	20	Brasil	RJ	Instituto Benjamim Constant	Chopin; Grieg; Brahms; Ernani Braga; Glauco Velasquez e Villa Lobos (recital para os cegos do Instituto)	
1920	julho	25	Brasil	RJ	Salão do Jornal do Commercio	Chanson Lithuaniense, Si j´étais l´oiseau (Chopin); Le cygne, La primavere (Grieg); D´amours éternelles (Brahms); Le forgeron (Brahms); Elle est à toi, Fanfare	. Ernani Braga (piano)

						(Schumann); Margoton(Périlhou);Maman dites-mois, L´amour s´envole (Weckerlin); Lord Rendal (Bantock); Air de l´attaque du moulin (Bruneau); Le colibri (Chausson); Les berceaux (Fauré); Le temps a laissié son manteau (Debussy); El miar de la Maja (Granados); Caterpillar (albeniz); Chinoiserie, Seguidille (Falla)	
1920	Junho	02	França	Paris	Salle des Agriculteurs	Schubert; Schumann; Brahms; airs populaires anciens (harmonizadas porWeckerlin); Périlhou; Jean Huré; Granados; Albeniz; Falla; Trois Chansons de Bilitis (Debussy), Le Hanneton, Oh ra conte Nianiouchka, Aux Champignons, Le Chef d'armée (Moussorgsky)	. Yovanovitch (piano)
1920	Julho	28 (por motivo de doença transferido para o dia 02)	Brasil	RJ	Teatro Phenix		
1920	Agosto	11	Brasil	RJ	Salão do Jornal do Commercio	Dichterliebe na íntegra (Schumann); 16 canções de Debussy	. Ernani Braga (piano)
1920	Agosto	02	Brasil	RJ	Teatro Phenix	Canções e canconetas francesas	

1920	Agosto	07	Brasil	RJ		Anunciada a venda do disco em que Vera canta a Casinha Pequenina	
1920	Agosto	07	Brasil	RJ	Theatro Municipal	Les steppes, La princesse endormie (Borodine – pela orchestra – 1ª. audição); La rose e le rossignol (Rimsky Korsakoff – 1ª. audição); Le chef de l´armée, Aux champignons (Moussorgsky); L´apré midi d´um faune (Debussy – pela orquestra); La vie antérieure (Duparc); Le cygne (Grieg); La berceuse de la mort (Moussorgsky – 1ª audição); Variações sobre um tema brasileiro (F. Braga – pela orquestra); Virgens mortas (F. Braga); Minha estrela (H.Oswald); Viola (Villa-Lobos) –	. Francisco Braga (regente)
1920	Agosto	14	Brasil	RJ	Theatro Municipal	Concerto de despedida	
1920	Agosto	Entre 17 e 27 agosto	Brasil	SP	Clube Quinze?	Concerto a convite do clube 15	. Srta. Chalet
1920	Agosto	19	Brasil	SP		Duparc, Grieg, Moussorgsky	. Felix Weingartner (regência)
1920	setembro	11	Argentina	Buenos Aires		1º concerto: peças sinfonicas russas e francesas	. Felix Weingartner (regência)
1920	Setembo	13	Argentida	Buenos Aires		Concerto	

1920	setembro		Argentina	Buenos Aires		Obras simfonicas russas e francesas; Francisco Braga; Villa Lobos.	
1920	outubro	19	Brasil	SP	Theatro Municipal	Aria du defi de Phebus et de Pan e Psalmo IV (Bach); Aria de Giovannini (Haendel), La jeune fille et La Mort (Schubert); Le forgeron, D´amours éternelles (Brahms); Nicolette (Rendal) – 1ª. audição; Languir me fait e Aux demoiselle paresseuses (Enesco) 1ª. audição; Ah! Si j´étais une petite alouette (Huré) – 1ª. audição); Granados (1ª. audição); Albeniz (1ª. audição); Falla (1ª. audição); Casinha pequenina; Sino da Aldeia e Viola (Villa-Lobos) – 1ª. audição; Virgens mortas (F. Braga)Et	
1920	outubro	21	Brasil	SP			Ernani Braga - pianista
1920	outubro	22	Brasil	SP	Salão do Parque Balneário		
1920	outubro	31	Brasil	RJ	Theatro Municipal	Concerto dedicado à mocidade musical brasileira e às alunas do Instituto Nacional de Música	
1921	Março	05	França	Paris	Salle des Agriculteurs	10 melodias de Fauré; 10 de Moussorgsky e 03 à Manuel de Falla	
1921	Março	15	França	Paris	Salle des Agriculteurs	Les amours du Poète - audição integral (Schumann) e 12 melodias de Debussy	. Marie Yovanovitch (piano)

1921	Maio	03	França	Paris	Salles des Agriculteuris	Schuber; Georges Enesco ; 05 poemas de Paul Fort (1ª. audição, musicados pelo argentino Carlos Pedrel)	. Marie Yovanovitch (piano)
1921	Maio	05(acho que é o de baixo divulgado erradamente)	França	Paris	Salledes Agriculteurs	10 melodias de Fauré, 10 melodias de Moussorgsky,03 melodias de Manuel de Falla	. Marie Yovanovitch (piano)
1921	Maio	06	França	Paris	Salle des Agriculteurs	10 melodias de Fauré, 10 melodias de Moussorgsky,03 melodias de Manuel de Falla	
1921	Maio	17	França	Paris	Salle des A1griculteurs	Canções populares de diferentes países, antigas canções franceças, melodias de Borodine, Rachmaninoff e Rimsky Korsakow (notadamente a grande ária do Coq d´Or)	. Marie Yovanovitch (piano)
1921	Maio	20	França	Paris	Salles des Agriculteurs	5 Poésies d´Achmatova (Prokofiev); Pribaoutik (Stravinsky)	. M. Yovanovitch (piano)
1921	Maio	31	França	Paris	Salle Gaveau	London Symphony (Williams); Poème sym phonique (Griffes); La Mer (Debussy); após estas peças Janacopulos chantera com a orquestra: 3 poèmes de Wagner; 3 trois Chants et Danses de la Mort, de Moussorgsky; Shéhérazade (Ravel)	. Orchestre Colonne (90 executantes) . Pierre Monteux (regência)
1921	novembro	10	França	Paris	Theatro da Ópera de Paris	Série Concerts Koussevitzky - Noctures (Debussy), Abertura de	. Serge Koussevitsky (regência) - primeiro concerto

						Khovanshchina (Moussorgsky), Weber, fragmentos das óperas Légende de l´invisible ville de Kitesh e La viérge? Vol du Bourbon (Korsakoff -1ªs audições); após estas peças orquestrais Vera Janacopulos canta; Sheherezade(Ravel); Sinfornia em Dó Menor (Beethoven)	dado sobre a direção dele na Ópera de Paris . Orquestra da Opera National de Paris . Marcel Moyse (flauta)
1921	novembro	29	França	Paris	Salle des Agriculteurs	Recital	
1921	dezembro	06	França	Paris	Sala Gaveau	Borodine, Moussorgsky, Rimsky Korsakov , Rachmaninoff, Falla, Debussy	. Orchestre Societé Philarmonique . Serge Koussevitsky (regência)
1921	dezembro	08	França	Paris	Hotel Crillon	Festa da comunidade brasileira em paris – VJ cantou	
1921	dezembro	27	França	Paris		Série Concerts Collone (Concerts Modernes) - Melodias hebraicas de Ravel	. Orchestre Collone . Jean Wiener (regência)
1922	janeiro	24	França	Paris	Salle des Agriculteurs	Cantos judeus (melodias e salmos judeus: Fille de Jephté (Schumann); Chant Juif (Moussorgsky); Chanson Hebraique (Rimsky-Korsakov); Psaume 114 e Psaume (Ernsth Bloch- 1ªa.audições); Chants Juifs (Darius Milhaud); 02 melodias judias (Ravel): "Kaddich" (em hebreu) e "L´Enigme éternelle" (em yiddisch)	. Mme Roger Tréves (harpa) . Marie Yovanovitch (piano)
1922	Fevereiro		Bélgica	Bruxelas	Conservatório	Peças russas, espanholas e francesas	
1922	Fevereiro		Bélgica	Bruxelas	Teatro La Monnaie	Série "Concerts Populaires" – La fiancé vendue (Smetana); La Rhapsodie Languedocienne (León	. Frans Rulhmann (regência) . Georges Enesco (violino) . M. Demont (flauta)

						Delcroix); Concerto em si menor para violino e orquestra (Saint-Saens): Depois entra Vera com: 03 canções dos cantos e danças da morte (Moussorgsky); Sheherezade (Ravel) 1ª. audição em Bruxelas	
1922	Março		França	Paris		Concert du Cercle Philarmonique – programa: musica moderna	. Jules Boucherit (violino)
1922	Abril		Portugal	Lisboa	Theatro São Carlos		
1922	Abril		Portugal	Evora		Alberto Nepomuceno; Francisco Braga; Ernani Braga; Henrique Oswaldo; Villa-Lobos	
1922	Maio	01	França	Paris	Salles des Agriculteurs		
1922	Setembro		Bélgica	Bruxelas	Concerts Ysaÿe		
1922	outubro	28	França	Paris	Salle des Agriculteurs	Les tableaux d´une exposition (Moussorgsky - instrumental); obras vocais de Mousosrgsky; Le bachelier de Salamanque (Roussel)); Canções de Prokofiev (dentre elas Vilain Petit canard, Le soleil remplit la chambre e Le souvenir du Soleil) , Melodie sans parole, Toccata (Prokofiev – instrumental)	. Serge Prokofiev (piano)
1922	outubro	29	França	Paris	Trocadero	Moussorgsky e Prokofiev	
1922	novembro	03	França	Paris	Salle des Agriculteurs	Italianas, alemãs, De Falla, Le Bestiaire (Poulenc),	. Lola Schlepianoff (piano)
1922	Dezembro	06	Espanha	Sevilha	Sociedade Sevilhana de Concertos	Roussel, Debussy, Schubert, Schumann, Rimsky-Korsakov, Moussorgsky , Rachmaninoff	. Lola Schlepianoff (piano)
1922	Dezembro	07	Espanha	Sevilha	Sociedade Sevilhana de Concertos		. Lola Schlepianoff (piano)

1922	Dezembro	16	Espanha	Madrid	Sociedad Filarmonica de Madrid	Mandoline, Canções antigas (Debussy); Weckerlin, Tiersot; Schubert; Schumann; músicas russas, dentre elas uma 'bizarra vocalização de Prokofieff; Moussorgsky; Asturiana (Falla); canções espanholas e francesas	
1922	Dezembro	29	Espanha	Barcelona	Associó intima de Concerts (Sala Mozart)		
1922	dezembro	21	Espanha	Valencia	Sociedad Filarmonica de Valencia	Schumann, Albéniz, Granados, Braga, Debussy	. Lola Schlepianoff (piano)
1923		Um total de 20 concertos	Espanha	Madri, Barcelona, Sevilha, Malaga, São Sebastião, Bilbao, Vigo, Corona, Perreol?, Pamplona e Valença			
1923			França	Strasbourg			
1923			Espanha			Mozart, Schumann, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Fauré, Debussy	.LolaSchelepianoff (piano)
1923	Janeiro		Belgica	Bruxelas	Conservatorio		.LolaSchelepianoff (piano)
1923	Janeiro		Bélgica	Bruxelas		Na série 'Concerts populaires': Suíte Scythe (Prokofiev), Herman et Dorothée (Albert Dupuis), após a orquestra Vera cantou melodias russas e francesas	. Ruhlmann (regência)
1923	Janeiro	25	França	Paris	Salle Pleyel	Festival Schumann,	. Lola Schlepianoff (piano) . Mlle Thérèse Combarieu (?) . Béatrice Florio (?)
1923	fevereiro	10	França	Paris	Salle des Agriculteurs	Recital em benefício dos estudantes russos residentes na França, promovido pela Cruz Vermelha	. Yvonne Astruc (violino) . Alexandre Tcherepnine (piano)

						Russa – Programa: Duparc, Debussy	
1923	Março	11	França	Paris	Salle des Concerts du Conservatoire de Paris	7a. Simphonie de Beethoven; 4º concerto – para piano e orquestra (Saint-Saens); Le tombeau de Couperin (Ravel); Voi che sapete, Non son più cosa son (Mozart); Romance sans paroles (Prokofiev); Le chef d´armée (Moussorgsky); Titania (G. Hue)	. Mark Hambourb (piano) . Philippe Gaubert (regência)
1923	Março	16	Espanha	Barcelona	Associacio Musica Camera (Sala Mozart)	Íntegra do ciclo Amores de um poeta (Schumann), Canções francesas do Séc. XIII, XIV e XV – autores: Machanet, Lescurel, D´Orleans, Legende du Roi Renaud (anônima) (todas em primeira audição); Air romantic, air vif (Poulenc); Pastorale, Tilimbom (Stravinsky)	. Yvonne Herr Japy (piano)
1923	Março	17	França	Châtelet		Concerts Colonne - Symphonie en fa, (Boellmann – orquestra); Com Vera: La Rose et le Rossignol (Rimsky Korsakoff); Aux Champignons (Moussorgsky) ; La Princesse endormie (Borodine) ; Hopak (Moussorgsky); Após Vera: Concerto para violin (Mendelssohn); Le Camp de Kallenstein (Vincent d'Indy)	. Orchestre Colonne . Marcel Darrieux (violino) . Franz Ruhlmann (regência)
1923			França	Paris	Salle des Concerts du Conservatoire de Paris	Mozart, Prokofieff, Moussourgsky Le tombeau de Couperin (Ravel); Titania (M.G.Hue)	. Orchestre Colonne . Marcel Darrieux . M. Gaubert (Regência)
1923	Março	17	França	Nancy	Conservatoire de Nancy	Simphonie em Fá Majeur (León Boëllmann); depois Vera canta	. Guy Ropartz (regência) . Marcel Darrieux (violino)

						Melodias de Borodin, Moussorgsky e Rimsky Korsakov. Obs.: Ela não pode cantar por estar doente e quem cantou foi M. Grialys: Adieux de la Didon (Berlioz?); depois tivemos Concerto de Mendelsohn (violino); Le canto de Walteastein (Vincente d´Indy)	. Germaine Grialys (mezzo-soprano)
1923	Maio	16	França	Paris	Salle des Agriculteurs		
1923	Maio	29	França	Paris	Salle des Agriculteurs	Trois melodies, 7 canções populares espanholas (Falla); Chant de Nourrice, Chant d´amour, Chant du Forgeron (Milhaud); Trois poesies de la Lyrique Japonaise, Pastorale, Tilimbom, Chanson de L´Our, Pribautky, (Stravinsky) Le bestiaire (Poulenc)	. Darius Milhaud (piano) . Manuel de Falla (piano)
1923	Outubro	03	França	Paris	Companie Française de Radiophonie	Transmissão EM RÁDIO de Festival Brasileiro – O Guarany – abertura (Carlos Gomes); Légende (violino - Elpidio Pereira); Virgens Mortas (F. Braga); Trovas (A. Nepomuceno); Caprice (F. Braga - flauta); Saudade (H. Oswald); La Ronde qui passe (Barrozo-Netto); Le Poulain au petit Pierrot (Villas-I.obo); Tango brésilien (Alex. Lévy); Romancé sans paroles (Elpidio Pereira - violoncelo); a) Folha; A casinha Pequenina (F. Braga) Calabar (Elpidio Pereira).	. Maria Antonia Castro (pianista) . Souza Dantas – Embaixador do Brasil em Paris (comentários) . Elpidio Pereira (violino)
1923	outubro	?	Espanha	Barcelona	Associacion Intima de conciertos		

1923	outubro	18	França	Paris	Salle des Agiculteurs	La follia (Corelli – violino/piano); Le papillon (des Noces Vénitiennes – Campra); Danza, danza (Durant); Comme raggio di sol (Caldara); Alelluia, do Moteto Exsultate Jubilate (Mozart); 4 duos para voz e violino de cantatas nº 36, 38, 37, 28 (Bach) - violino/piano/voz (1ª. audição em Paris); Fantasie (violino/piano) - Schumann); Die Forelle, Der Tod und das Mädchen, Das Lied in Grünen; Erlkönig (Schubert)	. Yvonne Astruc (violino) . Lola Schlenpianoff (piano - acompanhou Vera) . M. Daniel Jeisler (piano)
1923	outubro	23	França	Paris	Salle des Agriculteurs	Sonate fantastique (violino e piano – 1ª. Audição – Villa-Lobos); Le soleil remplit la chambre, La vraie tendresse, Souvenir du soleil, Le roi aux yeux gris (voz e piano - Prokofiev); A menina e a canção, Quero ser alegre (violino / voz - 1ª audição - Villa-Lobos); Quatre poémes de Catulle (violino/voz – 1ª. Audição – Darius Milhaud); Andante, Sicilienne e Papillon (Fauré); Pastoralle, Chanson à compter, La petite Pie, Tilim-bom (voz e piano - Stravinsky)	. Yvonne Astruc (violino) . Lola Schlenpianoff (piano acompanhou Vera) . Daniel Jeisler (piano acompanhou Yvonne)
1923	novembro	03	França	Paris	Salle des Agriculteurs	Peças italianas, alemãs, melodias de Falla, Le Bestiaire (Poulenc)	
1923	novembro	10	Suiça	Genebra	Victoria Hall	Concerto de Brandenburgo n. 3; Moteto Exsultate Jubilate (Mozart); Norturn para quatro orquestra (Mozart); Preludio, fuga e pastorale	. Orchestra de la Suisse Romande

						(Darius Milhaud); Shéhérazade (Ravel); Conte féerique (Rimsky-Korsakov)	
1923	novembro	26	Holanda	Rotterdam		Stravinsky	
1923	dezembro	29	França	Lille	Teatro Vieux Colombier	Série de la Revue musicale - obras de Mozart; Faure; Debussy	. Gil Marches (pianista?)
1924	Janeiro	07	Holanda			Stravinsky: L´oiseau de feu, Le rossignol e Pulcinella	. Stravinsky (regência)
1924	fevereiro	10	EUA	NY	Town Hall	Poems of the Sea, At sea, In the Night, Chanty (Ernst Bloch); Psalms (Ernst Bloch); Sheherezade (Ravel); March of the priests da opera Flauta Magica (Mozart); Septeto para cordas, piano e trompete (Saint-Saëns)	. Society of the friends of Music .Ernest Bloch (Regente convidado) . Artur Bodansky (direção)
1924	fevereiro	19	EUA	NY	Casa de Felix W. Warburg	Canções espanholas e brasileiras	. Kurt Schindler (regente da Schola Cantorum)
1924	fevereiro	27	EUA	NY	Aeolian Hall	Die Forelle, Der Tod un das Maedechen, Das Lied im Gruene, Erl-Konig (Schubert), Fauré; Bachelier de Salamanque (Roussel); Invitation au voyage (Duparc); Chant de nourrice (Milhaud); Kaddisch (Ravel). Sheherezade (Ravel); Child´s prayer (Moussorgsky); Hopak, Pastorale, Tilimbom (Stravinsky); Chansons popularires espagnoles (Falla); Fantoches	

						(Debussy)	
1924	fevereiro	28	EUA	Boston	Boston Simphony Hall	Shéhérezade (Ravel) - (estréia da peça com a Boston Simphony Orchestra)	. Boston Symphony Orchestra . Pierre Monteaux (regência)
1924	fevereiro	29	EUA	Boston	Boston Simphony Hall	Shéhérezade (Ravel)	. Boston Symphony Orchestra . Pierre Monteaux (regência)
1924	Março	01	EUA	Boston	Boston Simphony Hall	Shéhérezade (Ravel)	. Boston Symphony Orchestra . Pierre Monteaux (regência)
1924	Abril	09	França	Paris	Salle des Agriculteurs	Trio das Vespres Sicillienes (Verdi); 3 Canções: 'A menina e a canção', Quero ser alegre e 'Sertaneja' (Villa-Lobos: voz e violino); Trio para o oboé, clarinete e fagote (1ª. Audição – Villa-Lobos); Concerto para fagote (Weber); 3 Poémes de Catulle (1ª. Audição – D. Milhaud); 3 Blues chantés (J. Wiéner – primeria audição); Pastorale e Tilimbom (Stravinsky)	. Jean Wiéner (regência) . René Benedetti (violino) . Louis Gaudard (oboe) . Gaston Hamelin (clarinete) . Elkan-Vogel Dhérin (fagote) . Lola Schlepianoff (piano)
1924	abril	11	França	Paris	Museé Galliéra	Conferência sobre os poetas hispanos americanos + 1 hora e meia de música – Programa: Otello (para 2 violinos, viola, violoncelo, piano, flauta e clarineta) (1ª. Audição – Villa-Lobos) / Canções 'Sino da Aldeia' e 'Viola1 (para voz e quarteto de cordas) (Villa-Lobos) / 2ª. Mazurca e Valsa poétique (Belina Villanueva); Danse anciénne (Gustavo E. Campa); Viens, ô Lunes (Manuel M. Ponce; Étude de concert (Ricardo Castro) – toas estas peças	Na palestra: . Zerega-Fombona (palestrante) . Mme Edmeendson . Mme De Flores . Mlles. De Arriba . Mle. Mauborguet . Mlle La Parra . Mlle Edde Palacios . Mlle Quesada No recital: . Mlle Heléne Léon, MM. Verney, Stahl, Damais,

						para piano / 5 Poémes de Paul Fort (Carlos Pedrell) / Andante de la Sonate (para violoncelo e piano – de Juan Castro); Tragédie du vent (Pascual de Rogats)	Françis, Lucas, Rambaud e Jean-Jean (na primeira peça, sob regência de Villa-Lobos . M. Vargas de Nunez (pianista nas peças da 2ª. Parte para piano) . Carlos Pedrell (acompanhou Vera ao piano em suas peças) . M. Rubem Montiel (violoncelo) . Juan de Castro (acompanhou ao piano a sua peça) .Mlle Jeanninne Lehmann (ao piano na última peça)
1924	?		França	Paris	Université des Annales	Cantos gregos, espanhóis e de velhas provincias francesas	
1924			França	Paris		Blues (Jean Wieder); Trio (Villa-Lobos); Poémes de Catulle (Milhaud)	. ? (piano)
1924	Maio	12	França	Paris	Théatre dês Champs Elysées	Prokofiev???	. Prokoviev (piano)
1924	Maio?		França	Paris	Groupe d´études philosophiques et scientifiques	Palestra: Les resources nouvelles de la musique	. Concerto ilustrativo com Vera e Jeán Wiener
1924	Maio	30	França	Paris	Salle des Agriculteurs	1º Concerto de Villa-Lobos em Paris (Concert donée sous le Haut Patronage de Son Exc. L. de Souza Lima – Ambassadeur du Brésil) Programa: Quarteto para flauta, saxofone, celesta e harpa + vozes femininas ; Prole do bebê nº 1; Epigramas Irônicos e sentimentais:	. Villa-Lobos (regência) . Arthur Rubinstein (piano) . Societé Moderne de Instruments à vent . Choeur Mixte de Paris (vozes femininas) . Louis Fleury (flauta) . E. Briard (saxofone)

						Perversidade, Pudor, Sonho de uma noite de verão, Epigrama, Imagem, Verdade	. Mlle. Ingrelerecht (celesta e harpa?) . Lola Schlepianoff (piano – acompanhamento epigramas)
1924	Outubro/ novembro		França	Lyon		Concertos "Heures" ? – Cantou Falla; Moussorgsky; Schumann; Schubert; Brahms	. Giberte Dupin (piano)
1924	Novembro	23	Holanda	Amsterdan	Concertgebouw	Scherzo Fantastique op. 3 (Stravinsky); Le rossignol: prelúdio, canto do pescador, ária do rouxinol (Stravinsky); Pastorale (Stravinsky); Tilimbom (Stravinsky); suíte do Pássaro de fogo (Stranvinsky) – pausa – Shéhérazade (Ravel); La valse (Ravel)	. Igor Stravinsky (regência da 1ª. Parte – suas peças) . Willem Mengelberg (regência da segunda parte)
1924	Novembro	24	Holanda (pela primeira vez no país)	Amsterdam	Concertgebouw (Kleine Zaal)	Martini; Chant de Nourrice (Milhaud); La priére du soir - de la Berceuse de la mort, Oh raconte Nianouchka – de Hopak, Chanson de Parassia (Moussorgsky); Stravinsky; Fantoche (Debussy); Ravel; La femme du soldat (Rachmaninoff); Le souvenir du soleil (Prokofiev) ; aprés un réve (Fauré); Roussel; Asturiana, Jota, Nana, Polo (Fauré); Albeniz, granados (Cantou as canções nos idiomais originais -italiano, francês, russo, hebreu, espanhol)	. Gilberte Dupin (piano)
1924	Novembro	25	Holanda	Amsterdan	Concertgebouw	Suíte dança (Strauss); Mozart (Moteto); Symfonische elegie op. 9 (Mengelberg); Shérézade (Ravel); La	.Concertgebouw Orchestra . Willem Mengelberg (regência)

						valse (Ravel)	
1924	Novembro	26	Holanda	Rotterdam	Tivoli (Groote Nutszaal)	Árias clássicas, canções modernas russas, canções francesas, Falla	
1928	Novembro	28	Holanda	Gravenage (Haya)			
1924	?		Holanda	Amsterdan			
1924	Dezembro	05	França	Vannes		Concerto Mozart; mas cantou também Campra, Martini, Rachmaninoff, Moussorgsky, Duparc, Ravel Solos de piano: uma fuga de Bach	. Giberte Dupin (piano)
1924	Dezembro?		França	Paris	Université dês Annales	Palestra "La joie populaire" – ilustrada por Vera – interpretou canções de todos os países e terminam com uma apresentação de dança	. Gaston Rageot (palestrante) . Grupo de dança Harteboutcheff
1924	Dezembro	20	Suiça	Genebra	Victoria Hall	Psaumes (Ernst Blch); Aux champignos, Hopak, Chef d´armée (Moussorgsky); Instrumental : Beethoven, Pierre Maurrice	. Orchestre Suisse Romande . Ernst Ansermet (regente)
1924	Dezembro	23	Suiça	Lausanne	Maison du peuple		
1924	Dezembro	24	Suiça	Genebra	Salle de la Réformation	Cantos de natal e canções populares	
1925	Janeiro	23	França	Paris	Salle Gaveau	Piano/voz: Giunse al fin um momento, Non so più, Voi che sapete – Bodas de Figaro (Mozart) , Alelluia – do Moteto Exsultate Jubilate (Mozart) ; Piano/órgão/violino: Cantatas numeros 36, 58, 57, 21 (Bach); Piano/voz : Dichterliebe (Schumann – na íntegra)	. Yvonne Astruc (violino) . Jean Wiener (piano) . Alexandre Cellier (órgão)
1925	Janeiro	26	Holanda	Groningen	Groningsche Musiek - Vereeniging		
1925	Janeiro	30	França	Paris	Salle Gaveau	Obras vocais de Stravinsky: Voz e piano: 3 petites chansos	. Jéan Wiener (piano) . Conjunto de instrumentos

						(souvenirs de ma enfance): La petite pie, Le corbeau; Tchitcher-Jatcher; 4 chants russes: Canard, Chanson pour compter; Le moineau est Assis; Chant dissident / 3 Poesis de la lyrique japonaise: Akahito, Mozatsumi, Tsurainki (canto, 2 flautas, 2 clarinetes, piano, 2 violinos, viola, violoncelo) / Pribaoutki (conjunto de instrumentos); 2 poésies de K. Balmont: Miosotis, Le pigeon; 3 histoires pour enfants: Tilimbom, Les canards les cygnes, les Ojes (canto e piano); Chanson de l´ours (canto e violoncelo) / Ária du Pécheur e Air du Rossignol (da ópera Le Rossigno) (canto e piano) / Berceuses du Chat: Sur le poete, Intérieur, Dodo?, Ce qu´il a le chat (voz e 03 clarinetas); Pastorale (para canto, oboé, corne inglês, clarinete e fagote	. Darius Milhaud (regência)
1925	Fevereiro	03	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw		. Yvonne Herr Japy (piano)
1925	Fevereiro	7 (ou 8?)	França	Paris	Theatre Mogador	Abertura de Oberon (Weber); Concerto para violino e orquestra (Beethoven), Air du Papillon (Campra), Non so piu (Mozart) Rapsodie Orientale (Glauzonow), Le chant de Rossignol (Stravinsky); Bourrée fantasque (Chabrier)	. Ch. Dorson (violino) . Rhené-Baton (regência)
1925	Fevereiro	24	Holanda	Amsterdam	Concertgebowun		
1925	Fevereiro	25	Holanda	Amsterdam	Concertgebowun		
1925	Abril	?	Italia	Roma	Teatro Augusteo	Concerto Stravinsky	. Igor Stravinsky (regência)
1925	Abril	17	Italia	Roma	Academia Santa Cecilia		. Ivonne Herr-Japy (piano)

					(Sala Academica)		
1925	Abril	?	Italia	Roma	Teatro Augusteo	Concerto de câmara sob a direção do Stravinsky	. Igor Stravinsky (regência)
1925	Abril	24	Itaia	Roma	Academia Santa Cecilia (Sala Academica)	Concerto de musica de câmara de Stravinsky	. Igor Stravinsky (regência)
1925	Maio	05	Italia	Turim	Liceo	Le Lint, Le l´esinel, L´indiscret, Les Tambourins (Rameau – flauta,violoncelo,clavicembalo); Cantata Exsultate, Jubilate (Mozart); Les barricades mysterieuses, Soeur Monique, Le carillon de Cythére (Couperin); Torbillons (Dandrien) ; Quarteto em Fa para oboé, violino, viola e violoncelo (Mozart); Ave Maria – para soprano e violino (Bach); Sonata em Ré Menor para flauta e clabicembalo (L. Vinci); 9ª.? para flauta, 2 violinos, viola, violoncelo e contrabaixo (A.Scarlatti)	. Societé Moderne d´Instruments . Regência e flauta: Louis Fleury . Marguerite Delcourt (clavicembalo) . Marcel Dourleux (violino solista) . Georges Miguoi (segundo violino) . Frédéric Danayer (viola) . Paul Moe (violoncelo) . Jacques Lemaire (contrabaixo); . Louis Fleury (flauta) . Louis Gottdard (oboé) . Louis Cabuzac (clarineta)
1925	Maio	07	Italia	Turim	Liceo	Concerto da série “Musica moderna”, organizado pela “Pro Coltura femminile” , dedicado à Stravinsky. Programa: composições recentes e recentíssimas de Stravinsky, dentre elas: A História do Soldado, Ottello, les Chansons plaisants.	. Participação da Societé Moderne d´Insruments e mais os seguintes instrumentos: . Jéan Wiener (pianoforte), . G. Dhérin . S. Ribie (ou Rible) (fagote) . E. Tovean (trompa) . L. Boky (trompa) . R. Delbe (trombone) . A. Lanza (tromboni), . L. Perret (batteria).

1925	Maio	08	França	Paris	Theatro Mogador	Oberon (Weber); Overture (Beethoven); Concerto para violino e orquestra (Charles Dorson); Air Du Papillon (Campra); Non son più (Mozart); Rapsodie (Glazounov); Le rossignol (Stravinsky); Bourré fantasque (Chabrier)	. Rhené-Batthon (regência)
1925	Maio	13	França	Paris	Theatro Femina	Concerto festivo que a comunidae brasileira realizou em homenagem do Dr.Washington Luis, ex-presidente? do estado de SP e Exma. Sra. .	Participaram, além de VJ . Bidu Sayão . Carmem Castello Branco . Maria Antonia de Castro(pianista) . Affonso Camargo Neto (político) . Souza Lima (embaixador do Brasil na França)
1925	Maio	23	França	Paris	Salões da Embaixada do Brasil	Concerto beneficente em prol da Sociedade Brasileira de Beneficência, promovido pelo Sr. Luis de Souza Dantas – embaixador do Braisl em França. Contou com a presença de cerca de 500 pessoas, dentre elas o principe D. Pedro de Orleans e Bragança	. Maria Antonia Castro (piano)
1925	Maio	24 (25?)	EUA	Nova York	Metropolitan Opera House	1ª.audição de Rei David de Honegger	. Artur Bodanzky (regência)
1925	Julho	07	Holanda	Amsterdam	Kunstkring 'Voor Allen'		. Residentie Orkest . Parijsche Trio . Roth String Kwartet . Jacques Thibaud (violoncelo) . Willem Andriessen (piano)
1925	outubro	31	França	Paris	Salle Gaveau	Nymphes et Bergères, Ah! Belinda, Recitativo e Aria de Dido, l´ile Jolie	. Yvonne Herr-Japy (piano) . Alexandre Cellier (órgão)

						(Purcell); Aportez au Seigneur (H. Schutz); Sauve-moi, mon Dieu, O dulcis amor (Campra); Aria de Paradisia, Aux bords du Don, Aux Champignons, Chef d´armée, Chant Juif, Hopak (Moussorgsky); 7 canções populares espanholas (Falla)	
1925	outubro				Concerto no oeste da França		
1925	Novembro	06	França	Paris	Salle Gaveau	Aria des Songes, MInuet chanté, Amour, que veux-tu de moi, Revenez amours (Lully); L´absent, Venise (Gounod); L´Ile hereuse, Les cigales (Charbrier); 3 Ballades de François Villon (Debussy); 3 Chansons: a) Nicolette, b) Trois beaux oiseaux de paradis, c) Rondeau e 2 epigrammes (Clement Marot); a) D´Anne qui me jecta de la neige, b) d`Anne jouant de l´espinèttee / Ronsard à son ame, l`énigme éternelle (em Ydich); Chanson italienne, française, espagnole (Ravel	. Yvonne Herr-Japy (piano)
1925	novembro		Espanha			Minueto cantado (Lully), Venecia (Gounod), Les cigales (Chabirer), La vie anteriéure (Duparc), Aprés um revê (Fauré); Ravel	. Ivonne Herr Japy (piano)
1925	dezembro	08	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw		. Jacques Thibaud (violino) . Yes Nat (piano) . Het Roth Kwartet (quarteto de cordas) . Marcelle Meyer (piano) Willem Andriesse (piano)

1925	dezembro	09 (04?)	França	Paris	Salle de Conservatoire	Participará de recital da cantora Mac Culloch, apresentando duos. O programa inclui Purcell, Haendel, Scarlatti, Fauré, Chausson, Roussel e Stravinsky	. Mac Culloch (cantora)
1925	dezembro		Belgica	Antuerpia		Concertos Symphonicos da Antuerpia	. Bruno Walter (regência)
1926	Janeiro?	?	Holanda	Concertgebouw	Amsterdam	Moussorgsky	
1926	Janeiro	17	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia	Campra; Martini; Mozart; Moussorgsky; Rachmaninof; Prokofieff; Stravinsky; Fauré; Roussel; Milhaud; Ravel; Debussy; Falla	. Yvonne Herr Japy (piano)
1926	Janeiro	18	Holanda	Arnhem	Teatro Musis Sacrum	Air du Papillon (das Noces Venitiénnes) (Campra): Plaisir d´amour (Martini); Non so più (Campra); Oh! Raconte Nianiouchka, Prière du soir, Berceuse de la Mort (dos cantos e danças da morte), ária de Parassia (de la foire de Sorotchinsky) (Moussorgsky); La Femme du soldat (Rachmaninoff); Le souvenir du soleil (Prokofieff); Les canards, les Oies em chanson à compter (Stravinsky); Aprés um réve (Fauré); Le bachelier de Salamanque (Roussel); Chant de Nourrice (dos poemas Juifes – Milhaud); Kaddish (em hebreu) (Ravel); Fantoches (Debussy); Asturiana, Nana, Polo (Falla)	. Yvonne Herr Japy (piano)
1926	Janeiro	20	Holanda	Amsterdam, Groningen	Transmissão radiofônica	Transmissão radiofônica de concerto. Concerto no Concertgebouw Programa: Simphonia 13 (Haydn),	. Pierre Monteaux (regência)

						Moteto Exsultate Jubilate (Mozart); Le chef d´armée, Hopak (Moussorgsky), Shéhérezade (Rimsky Korsakov)	
1926	Janeiro	21	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw (com transmissão ao vivo pelo rádio)	Simphonie n. 13 (Haydn); Moteto Exsultate, Jubilate (Mozart); Le chef d´armée, Hopak (Moussorgsky); De veldheer (Rimisky-Korsakov); Shéhérezade (Rimsky-Korsakoff)	. Amsterdam Simphony . Pierre Monteaux (regência)
1926	Janeiro	23	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw (kleine zaal)	Air des songes, Minuet chanté, Amour que veux-tu de moi, Revenez amours (Lulli); Der Tod und das Mädchen, Das lied in Grünen, Erlkonig (Schubert); Purcel; Martini; Campra; Chanson de Billitis: la flute de Pan, La chevelure, Le tombeau de Naiades; 3 ballades, Mandoline (Debussy); Milhaud; Falla; Le chef d´armée, Aux bords du don, Aux champignos;	.Yvonne Herr-Japy (piano) . Ben Meijer (violino)
						Ária de Dido e Enenas (Purcell); Plaisir d´amour (Martini); Air du papillon (Campra); Mandoline, Fantoches, Ballade de Villon à s´amye, Chanson de Billitis (Debussy); Quatre poèmes de Catulle (Milhaud); 7 canções populares espanholas (De Falla)	

						Lully; Die Forelle, Das lied im Grunen, Erlkonig, Der Tode und das Madchen (Schubert); Chanson triste, La vie antérieure; Le manoir de Rosemond, Invitation au voyae (Duparc); Moussorgsky; Jota (Falla)	
1926	Janeiro	25	Holanda	Amsterdam			. Yvonne Herr-Japy (piano)
1926	Janeiro	26	Holanda	Groningen			. Yvonne Herr-Japy (piano)
1926	Janeiro	26	Holanda	Amsterdam	Stadsschouwburg	Air du Papillon (Campra); Mandolines (Debussy); Schubert, Schumann; Brahms; Wolf; musicas russas e espanholas	. Yvonne Herr-Japy (piano)
1926	Janeiro	28	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia		
1926	Janeiro	29	Holanda	Utrecht			. Yvonne Herr-Japy (piano)
1926	Janeiro	31	Holanda	Rotterdam	Groote Nutszaal	Lulli; Schubert; Duparc; Ravel; Hopak (Moussorgsky)	. Yvonne Herr-Japy (piano)
1926	fevereiro	03	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw (Kleine Zaal)	Nicolete, Anne jouant de l´espinette (Ravel); Le bachelier de Salamanque (Roussel); , Mandoline (Debussy); Die Forelle, Der Tod und das Mädchen; Erkonig, Das lied is grunen (Schubert) ; Amour que veux tu de moi? (Lully); L´invitation au voyage (Duparc); Oh raconte Nianiouchka (Moussorgsky); Solos piano: Étude de concert (Pierné); Reflests dans l´eau (Debussy); Mouvements perpetuels (Poulenc)	. Yvonne Herr-Japy (piano)

1926	fevereiro	05	Holanda	Frisia (cidade de Leeuwarden)	Teatro “Harmonie”	Mozart, Moussorgsky, Stravinsky, Ravel e Falla	. Yvonne Herr-Japy (piano)
1926	Fevereiro	08	Holanda	Amsterdam	Foyer do Hof van Holland (Hilversum)		
1926	fevereiro	09	Holanda	Amsterdan	Concertgebowu (Kleine Zaal)	Mozart, Moussorgski, Stravinsky, Ravel, Falla	. Yvonne Herr Japy (piano)
1926	fevereiro	09	Holanda	Nijmegen			. Yvonne Herr-Japy (piano)
1926	fevereiro	?	Mônaco	Montecarlo		Concerto Symphonicos de Montecarlo	
1926	Fevereiro	15	Holanda	Amsterdam	Foyer van het Hof van Holland	Lulli, Debussy, Schubert, Moussorgsky	. Yvonne Herr-Japy (piano)
1926	fevereiro	20	França	Châtelet	Concerts-Colonne	Abertura de Iphigénie em Aulide (Gluck); Moteto “Exsultate, jubilate” (Mozart) ; Variações simphoniques (César Frank); D. Quichote (Langlois); Chansons de Bilitis (primeira audição com orquestra) (Debussy); Rapsodia Espanhola (Albeniz); L´aprendi sorcier (Paul Dukas)	. Gabriel Pierné (regência) . Yves Nat – piano
1926	Fevereiro	24	Holanda	Rotterdam	Groote Doelezaal		
1926	Fevereiro	28	Holanda	Arnhem	Vereeiniging (Associação Atlética)		
1926	Março	06	Holanda	Gravenague (Haya)	Diligentia	Duparc, Debussy, Moussorgsky, De Falla	. Yvonne Herr Japy (piano)
1926	Março	?	Mônaco	Montecarlo		Série ‘Les concerts’	. León Jehin (regente)
1926	Março	17	Austria	Hardenberg	Donderdagavond concerten		. Residentie-orkest . Peter van Anrooy (regente)
1926	Abril	06	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw (Groote Zaal)	Fauré; Roussel; Chansons de Bilitis (Debussy); Prokofief; De Falla	
1926	Abril	07	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw (Groote Zaal)	Fauré; Roussel; Chansons de Bilitis (Debussy); Prokofief; De Falla	
1926	Abril	09	Holanda	Bussum	Concordia		. Yvone Herr-Japy (piano)

1926	Abril	22	França	Paris	Salle des Agriculteurs	Duparc; Albeniz; M. Falla; Moussorgsky; Debussy; Ravel; Poulenc; Pierné	. Yvone Herr-Japy (piano)
1926	Abril	26	Holanda	Amsterdan	Hollandsche Schouwburg Amsterdam	Abertura da Bodas de Fígaro (Mozart); 7 Chansons Populaires espanholas (Falla); Psiché (FAlla); intervalo; El Retablo Del Maese (Falla)	. Orquestra Concertgebrow . Willem Mengelberg (regência) . Thomas Salignac (tenor) . Hector Dufrane (barítono) . Yvonne Herr-Japy (acompanhamento ao piano nas 7 canções)
1926	Abril	27	Holanda	Amsterdan		Abertura da Bodas de Fígaro (Mozart); 7 Chansons Populaires espanholas (Falla); Psiché (FAlla); intervalo; El Retablo Del Maese (Falla)	. Orquestra Concertgebrow . Willem Mengelberg (regência) . Thomas Salignac (tenor) . Hector Dufrane (barítono)
1926	junho	11	Holanda	Utrecht	Tivoli	Concertos Symphonicos de Utrecht - Participação do Summer Music Festival – com –Programa: Chant fúnebre (Chausson - orquestrada poro d´Indy); Cantique de Pâques (Honnegger); Rimsky-Korsakov; Moussorgsky ; Debusssy;	. Orchestra de Utrecht . Evert Cornelis (regência)
1926	Junho	19	Holanda		Transmissão Radiofônica	Transmissão radiofônica de concerto – Programa: Une feste chez Capuleto, Romeu e Juliette (Berlioz); voorspel da ópera Tristão e Isolda (Wagner); Le papillon (Campra); Voi Che sapete, Non son più (Mozart); Noturnos (Debussy - orquestra); La rose et le rosignol (Rimsky Korsakov); Le chef d´armée, Hopak	. Residentie-orkest de Scheveningen . Georg Schneevoight (regência)

						(Moussorgsky); Rhapsodia Húngara (Lizt – orquestra)	
1926	Junho?		Inglaterra	Londres	Convent Garden?	Weckerlin; Fauré	
1926	Junho	21	Holanda	Rotterdam	Kurzaal		
1926	Junho	29	Holanda	Amsterdam	Transmissao radiofônica	Une feste chez Capuleto, Romeu e Juliette (Berlioz); voorspel da ópera Tristão e Isolda (Wagner); Le papillon (Campra); Voi Che sapete, Non son più (Mozart); Noturnos (Debussy - orquestra); La rose et le rosignol (Rimsky Korsakov); Le chef d´armée, Hopak (Moussorgsky); Rhapsodia Húngara (Lizt – orquestra)	. Residentie-orkest de Scheveningen . Georg Schneevoight (regência
1926	junho	29	Holanda	Amsterdam	Estação de radio Hilversum	Transmissão radiofônica de concerto – Programa: Une feste chez Capuleto, Romeu e Juliette (Berlioz); voorspel da ópera Tristão e Isolda (Wagner); Le papillon (Campra); Voi Che sapete, Non son più (Mozart); Noturnos (Debussy - orquestra); La rose et le rosignol (Rimsky Korsakov); Le chef d´armée, Hopak (Moussorgsky); Rhapsodia Húngara (Lizt – orquestra)	
1926	Junho	30	Holanda	Gravenhage (Haya)	Estação de radio Hilversum	Transmissão radiofônica de concerto – Programa: Une feste chez Capuleto, Romeu e Juliette (Berlioz); voorspel da ópera Tristão e Isolda (Wagner); Le papillon (Campra); Voi Che sapete, Non son più (Mozart); Noturnos (Debussy - orquestra); La rose et le rosignol (Rimsky Korsakov); Le chef d´armée, Hopak	. Resident-orkest de Scheveningen . Georg Schneevoight (regência)

						(Moussorgsky); Rhapsodia Húngara (Lizt – orquestra)	
1926	Junho	30	Holanda	Utrecht		Le papillon (Campra); Le rose et le rossignol Rimsky-Korsakov; Le chef d´armé, Hopak (Moussorgsky); Voi che sapete e Non son più - Ária das Bodas de Figaro (Mozart); Roméo e Juliette (Berlioz); Debussy	. Yvonne Herr Japy (piano)
1926	Junho	?	Holanda	Gravenhage (Haya)	Kurhaus	Air du Papillon (Campra); La rose et le rosignol (Rimsky-Korsakov); Le chef d´armée – Hopak (Moussorgsky);	. Resident-Orkest . Georg Schneevoigt (regência)
1926	?		Dinamarca	Copenhaggen			. Schuedler Petersen (regência)
1926	?					Concertos de Scheveningen	. Resident-Orkest . Georg Scheneevoigt (regência)
1926	Julho	4	Holanda	Gravenhage (Haya)	Kurhaus		. Resident-Orkest . Ignaz Neumark (regente) . Yvonne Herr-Japy (piano)
1926	Outubro	23	Holanda	Gravenague (Haya)	Diligentia		.Yvonne Herr-Japy (piano)
1927	Janeiro	31	Suiça	Lausanne	Théatre		
1927	fevereiro	03	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw (Kleine Zaal)	Sinfonia em Dó nr. 082 (Haydn); Trois ballades de François Villon (Debussy); pausa; El amor brujo: canção del fuego fátuo e cancion del amor dolido (Falla); Assim falou Zaratrusta (Strauss)	. Orquestra Concertgebouw . Cornellis Dopper (regente)
1927	fevereiro	05	Holanda	Amsterdam	Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen Den Haag	Abertura do ‘Le Roi d´Ys’ (Eduard Lalo); Trois ballades de François Villon (Debussy); Prelúdio ‘Le déluge’ (Saint Saëns); El amor brujo:	. Orquestra Concertgebouw . Cornellis Dopper (regente) . Louis Zimmermann (violino)

						canção del fuego fátuo e cancion del amor dolido (Falla); Simfonia nr. 4, op 60 (Beethoven)	
1927	fevereiro	07	Holanda	Amsterdam ?	Bad-Hotel	Campra, Martini, Mozart, Debussy	.Yvonne Herr-Japy (piano)
1927	fevereiro	09	Holanda		Nutzaal		.Yvonne Herr-Japy (piano)
1927	Fevereiro	11	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw (Kleine Zaal)	Scarlatti; Fauré; Honegger; Moussorgsky	.Yvonne Herr-Japy (piano)
1927	Fevereiro	12	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw (Kleine Zaal)	Scarlatti; Fauré; Six poémes (Honegger); Kinderliederen (Moussorgsky); Bis: Jota (Falla), Mandoline (Debussy), Invitation au Voyage (Duparc)	.Yvonne Herr-Japy (piano)
1927	fevereiro	13	Holanda	Rotterdam	Groote Nutszaal		
1927	Fevereiro	16	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw (Kleine Zaal)		
1927	Fevereiro	20	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia	Moteto ‘Exsultate, Jubilate’ (Mozart); Ária de Parasia: La foire de Sorotchints (Moussorgsky); La chef d´armée, Hopak; Le tricorne (Falla); Scarlatti; Fauré	.Yvonne Herr-Japy (piano)
1927	Fevereiro	23	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia	Sinfonia n. 4 (Brahms); Aria do Moteto (Mozart); Lieds de Moussogsky; Tricornio (Falla)	. Residentie Orkest . Peter Van Anrooy (regente)
1927	Fevereiro	24	Holanda	Rotterdam	Groot Nutszaal	Sinfonia n. 1 (Brahms); Prelúdio dos Mestres Cantores (Wagner); 3 danças do ballet Tricorne(Falal); Moteto Exsultate Jubilate (Mozart); lieds de Mousosrgsky	. Residentie Orkest . Peter Van Anrooy (regente
1926	fevereiro	25	Holanda	Leiden	Stadsgehoorzaal	Scarlatti, Fauré, Honnegger, Moussorgsky	.Yvonne Herr-Japy (piano)
1927	Fevereiro	27	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia		
1927	Fevereiro	03	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw		. Willem Mengelberg

							(regência)
1927	Fevereiro	03	Holanda	Amsterdam		Symphonie 'L´ours' (Debussy); 2 árias de Falla; Assim falava Zaratrusta; Tondichtung (op. 30) (Strauss)	. Cornelis Dopper (regência)
1927	Fevereiro	04	Holanda		Stadszaal (Groote zaal)		
1927	Fevereiro	10	Holanda	Utrecht		KV 50 (Mozart); Moteto Exsultate Jubilate (Mozart); 03 Noturnos: Nuages, Fêtes, Sirénes (Debussy); Chant fúnebre (Chausson); Shéhérazade (Ravel)	. Utrechtsch Steelijk Orkest . Evert Cornelis (regent)
1927	Fevereiro	12	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw (Kleine zaal)	Scarlatti, Fauré, Honegger, Moussorgsky	.Yvonne Herr-Japy (piano)
1927	Fevereiro	13	Holanda	Rotterdam	Nutzsaal	Spesso vibra, Violette (Scarlatti); Le berceaux, Clair de Lune, Au cimetière (Fauré); Honegger; Enfantines (Moussorgsky); bis: Mandoline (Debussy)	.Yvonne Herr-Japy (piano)
1927	Fevereiro	14	Holada				
1927	Fevereiro	23	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia	Simphonia n. 4 (Brahms); Aria do Moteto (Mozart); Lieds de Moussorgsky; Le Tricorne (Falla)	. Residentie-orkest . P. van Anrooy (regente)
1927	Fevereiro	24	Austria	Hardenberg	Donderdagavond concerten	Symphonie n. 1 (Brahms); prelúdio 'Meistersinger' (Wagner); 3 danças do ballet 'Le tricorne' (Falla); Moteto 'Exsultate jubilate' (Mozart); canções de Moussorgsky	. Residentie-orkest . P. van Anrooy (regente)
1927	Fevereiro	?	Holanda	Arnhem	Arnhemsche Vereening (Niewe Concertzaal)	Der Tod um das Madchen, Erlkonig, Die Forele, das Lied im Grunem (Schubert); La flute de Pan, La chevelure, Le tombeau des Naiades, Mandoline (Debussy); Aux Champignons, Aux obr du Don, Le	.Yvonne Herr-Japy (piano)

						chef d´armée – de Hopak (Moussorgsky); Jean Huré; L´invitation au Voyage (Duparc)	
1927	Fevereiro	20	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia	Scarlatti; Fauré; Moussorgsky	.Yvonne Herr-Japy (piano)
1927	Fevereiro	27	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia	Debussy; Apollinaire; Honegger; Falla	.Yvonne Herr-Japy (piano)
1927	Fevereiro	28	Holanda		Musis Sacrum (nova sala de concerto)	Lully, Schubert, Debussy, Moussorgsky	.Yvonne Herr-Japy (piano)
1927	Março	01	Holanda	Utrecht			
1927	Março	03	Holanda	Região da Tubantia	Concertzaal Langestraat		.Yvonne Herr-Japy (piano)
1927	Março	04	Holanda	Utrecht	Tivoli		
1927	Março	14	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw	Chansons de Bilitis (Debussy); Elkonig; Moussorgsky	.Yvonne Herr-Japy (piano)
1927	Março	16	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw	Weckerlin; Perilhou: Gounod; Chausson; Chabrier; Duparc; Fauré; Fantoches (Debussy); Kaddisch (Ravel); Chant de nourrice, Le forgeron (Milhaud)	.Yvonne Herr-Japy (piano)
1927	Março	22	França	Paris	Societé Philharmonique de Paris (Salle Gaveau)	I. Air des Songes, Menuet chanté, Amour que veux-tu de moi, Revenez amours (Lully);Pastorale, Air de Dido (Purcell) / II. Sonnate em ré majeur (Locatelli); Arisoso (Bach); allegro Spiritoso (J.Be. Senaille) - por Raya Garbosouva ao piano / III. Die Forelle; Der Tod und das Madchen; Das Lied im Grunem; erlkonig (Schubert) / IV. Quatre pièces: Introduction, Fughetta, Pompe fúnebre, La chemise blanche (Couperin); Chant du Ménestrel	. Societé Philarmonique de Paris . Yvonne Herr-Japy (piano acompanhamento de Vera) . Raya Garbousova (violoncelo)

						(glauzounoff); Dance caprice (Arensky) – Raya Gabousova ao piano; V. Trois chansons de Billits, Trois ballades de Villon, Le coloque sentimental; Fantoches; Les temps a laissé son manteau; Mandoline (Debussy)	
1927	Abril	07	França	Paris	Sala Gaveau		
1927	Maio	07	França	Paris	Sala Gaveau		
1927	Junho	22	Inglaterra	Londres	Aeolian Hall	Concerto Manuel de Falla: 1º concerto para piano, flauta, hautbois, clarineta, violino e violoncelo, com o autor no piano; El amor brujo; Soneto à Cordoba (para soprano e harpa) (cantada por Vera Janacopulos) e El Retablo de Maese Pedro – com os criadores dos papéis em Paris: Hector Dufranne e Thomas Salignac e Vera	. London Chamber Orchestra . Manuel de Falla (ao piano) . Anthony Bernard (regência)
1927	outubro	24	Suiça	Lausanne	Théatre	L´amour sorcier (canto e orquestra – Falla); Suíte de Barabau (V. Rieti)	. Orchestre Suisse Romande . Ernest Ansermet (regência)
1927	novembro	15	França	Paris	Societé Philharmonique (Salle Pleyel)		
1927	Dezembro	05	França	Paris	Sala Gaveau	2º Concerto de Villa Lobos Programa: Cantiga e roda (coro e orquestra); na Bahia tem (coro masculino à capella); Choros 3 (coro masculino e instrumentos de sopro); Proole do bebê nº 2 (piano solo com Barentzen); Noneto (flauta, clarinete, saxofone, fagote, celesa, harpa, piano, percussão, coro misto); 3 poemas indígenas: Canide – ioune – sobalet; Teirú; Iára (canto e orquestra) (Vera	. Villa-Lobos (regência) . Robert Siohan (regente e diretor do coro) . Alline Van Baretzen (piano) . Tomas Teran – celesta . L´Art Coral (250 vozes) . Orquestra Colonne . Louis Cahuzac (clarinete) . Hippolyte Poimbelf (saxofone) . Gustave Dhérin (fagote)

						cantou); Choros 10 (coro misto e orquestra)	. Edmond Entraigue (trompa) . Jean-Lazare Pénable (trompa) . Marquette (trompa) . Jules Dervaux (trombone)
1927	Dezembro	11	França	Tours (1ª. vez nesta cidade)	Grand-Hôtel		
1927	Dezembro	16	França	Paris	Sala Gaveau	I. Chants populaires hébraiques (completo): La séparation, Le chant du Veilleur, Chant de délivrance, Berceuse, Gloire à Dieu, Chant hassidique (Darius Milhaud), ao piano o autor / II. Six poémes: a) A la santé, b) Clotilde, c) Automne, d) Les Saltimbanques, e) L´adieu, f) Les cloches (A.Honneger) / III. A) Trois histoires pour enfants: Tilimbom, les canards, les cygnes, les oies, Chanson de l´ours; b) Quatre chants russes: Canard, Chanson pour compter, Le moineau est assis, Chant dissident (Stravinsky) / IV. a) Berceuse du chat, pour voix et 3 clarinettes: /sur le poéte, Interieur, Dodo, Cequ´il a le chat; Pastorale, para voz, flauta, oboé, clarinete, fagote (com Moyse, Lamorlette, Cahuzac, Dhérin (Stravinsky)	. Marcel Moyse (flauta) . Lamorlette (oboé) . Louis Cahuzac (clarineta) . Linger (Clarinete) . Pigassou (clarinete) . Gustave Dhérin (fagote) . Darius Milhaud (regência e acompanhamento de suas canções ao piano)
1927	Dezembro	21	França	Paris	Sala Gaveau	– I. Oeuvres de Haendel: a) Wher´er you walk, Aria de l´oratorio “Semele”; b) Convey me to some peaceful shore, Aria de l´oratorio “Alexander”; e) As when the dove	. Joaquin Nin (piano nas suas peças) . Marcel Moyse (flauta) .Lopes (violoncelo) . Yvonne Herr Japy (piano)

						laments her love, Aria de l´oratorio "Acis and Galatea"; d) Oh, had I jubal´s lyre, Air de l´oratorio "Joshua"; e) As rosignol, Air de l´opéra "Orlando"(participação da flauta) II. Chansons populares espagnoles: Granadina, Tonada de Valovinos, Jota Tortosa, Montanese, Pano Murciano, El Vito (Joaquin Nin); III. Audition integrále dês Enfantines (em francês) : a) Oh, raconte, Naniuouchka, b) Fi donc, l´espiègle, c) Le hanneton, d) La poupées´endort, e) La prière du soir, f) Sour le dada, g) Mimi brigand (Moussorgsky) – IV. Trois Chansons Madécasses (para flauta, violoncelo e piano)	
1928	Janeiro	22	Portugal	Lisboa	Theatro de São Luiz		. Pedro Blanch (regência)
1928	Janeiro	30	Espanha	Córdoba		Qual farfaletta (D.Scarlatti); Già il sole del Gange, Spesso vibra, Se Florindo è fedele, O cessate di piagarmi, Viollete (A. Scarlatti); La favorite (Couperin); Mélodieuse (Daquin); Courante (Lully); Le coucou (Daquin); El vito, Montañesa, Paño Murciano (Joaquin Nin); Jota, Nanna, Polo (Falla); Réves d´amour (Listz); La fille aux cheveux de lin (Debussy); Étude de concert (Pierné); Chanson triste, L´invitation au Voyage (Duparc); Mandolline (Debussy); Pastorale (Stravinsky);	. Ivonne Herr Japy (piano)

						Les cloches (Honnegger)	
1928	Fevereiro	?	Holanda	Rotterdam	Groote Nutzaal		.Yvonne Herr-Japy (piano)
1928	Fevereiro	13	Holanda	Arnhem	Teatro Musis Sacrum (Nieuwe Concertzaal)	Árias de Scarlatti, Joaquin Nin, Fauré, Poulenc	. Yvonne Herr-Japy (piano)
1928	Fevereiro	18	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw	Scarlatti, Rud. Mengelberg, Darius Milhaud; La vie anterieure (Duparc); Stravinsky	. Yvonne Herr-Japy (piano)
1928	Fevereiro	19	Holanda	Rotterdam	Groote Nutzaal	3 chansons de Bilitis, Mandoline (Debussy); Hopak (Mousssogsky); Chants populares hebraiques (Milhaud); Perilhou;Tiersot; Huré; árias de 'Semele', 'Alexander Balus', 'Joshua' e 'Orlando' (Haendel); Milhaud; De	.Yvonne Herr-Japy (piano)
1928	Fevereiro	23	Holanda	Utrecht	Geb. v. K. em W.		
1928	Fevereiro	27	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw (transmitido ao vivo pela rádio Hilversum)	Scarlatti, Fauré, Moussorgsky	.Yvonne Herr-Japy (piano)
1928	Fevereiro	28	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw (Kleine Zaal)	Música espanhola: Literes, Bassa, Esteves, Laserna, Soler, Albeniz, Cantallos, Serrano, Ferrer, 7 canções populares espanholas (Falla); canções populares espanholas (Joaquin Nin)	. Joaquin Nin (piano)
1928	Março	04	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia	Antonio Literes; Falla; Turina;	. Joaquin Nin (piano)
1928	Março	06	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw – Serie Amsterdamschen Kunstkring "Vor Allen"	Canções brasileiras, portuguesas, francesas, gregas, 7 canções hebraicas (Darius Milhaud)	.Yvonne Herr-Japy (piano)
1928	Março	09	Holanda	Estação radiofônica Frankfurt	Transmissão radiofônica		
1928	Março	17	Holanda	Estação de rádio	Transmissão	Recital	. Caecilia Coro

				Brussel	radiofônica		. Llona Durigo (soprano) . Josef Sterkens (tenor) . Luigi Ravelli (tenor)
1928	Março	18	Holanda	Estação de rádio Brussel	Transmissão radiofônica	Recital	. Caecilia Coro . Llona Durigo (soprano) . Josef Sterkens (tenor) . Luigi Ravelli (tenor)
1928	Março	19	Holanda	Estação de rádio Brussel	Transmissão radiofônica	Recital	. Caecilia Coro . Llona Durigo (soprano) . Josef Sterkens (tenor) . Luigi Ravelli (tenor)
1928	Março	21	Russia	Berlim	Singakademie	Recital	. Yvonne Herr Japy (piano)
1928?	Março	24	Russia	Berlim	Singakademie	Scarlatti, Falla, Debussy, Moussorgsky, Stravinsky	. Yvonne Herr Japy (piano)
1928	Março	04	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia		
1928	Março	05	Holanda	Amsterdam	Foyer do het Hof van Holland		.Yvonne Herr-Japy (piano)
1928	Abril		Russia			Scarlatti, 3 peças do Falla, Fauré, Duparc, Chausson, Moussorgsky	. Yvonne Herr Japy (piano)
1928	Maio?		Russia	Berlim		Recital - canções francesas eitalianas	. Yvonne Herr Japy (piano)
1928	Junho	02	França	Paris	Sala Pleyel	Paixão segundo São Matheus (Bach)	. Chorale Caecilia (de Anvers - Bélgica) . l´Orchestre des Societés de Nouveaux Concerts et Royale d´Harmonie (Concerts L´amoureux) . Louis de Vocht (regência)

							. Claire Croiza (mezzo-soprano) . Theodora Versteegh (contralto) . Josef Sterkens (tenor) . Charles Panzera (barítono) . Willem Ravelli (baixo) (um total de 320 músicos)
1928	Junho	03	França	Paris	Sala Pleyel	Concerto beneficente: Requiem, Ave Verum (Mozart); fragmentos de l´Orestie (Milhaud); Les choéphores (na íntegra); Euménides (final)	. Chorale Caecilia (de Anvers) . l´Orchestre des Societés des Nouveaux Concerts et Royale d´Harmonie . Louis de Vocht - (regência) . Klera Croiza . Theodora Versteegh (contralto) . Josef Sterkens (tenor) . Charles Panzera (barítono) . Willem Ravelli (baixo) . Koen Jochen (um total de 320 músicos)
1928	outubro	05	França	Paris	Théatre du Cassino		. Felix Hesse (regência)
1928	Setembro?		França	Valence			. Societé Phillarmonique de Valence
1928	Outubro	13	França	Paris	Salle Gaveau	I. Symphonie écossaise (Mendelssohn) / II Didon et Enée (H. Purcell) /III. Sémélé (Haendel) /IV. Josué, air d´Acheais (Haendel) /V. Ibéria (Albeniz) /VI. Shéhérazade (Ravel) / VII. L´oiseau de feu (Stravinsky)	. Albert Wolff (regência)

1928	Outubro	28	França	Paris	Théatre des Champs Elysées	Recital de gala espanhol embenefício das vítimas do Theatro Novedades de Madrid – teve a presença de M. Quiñones de León, Embaixador da Espanha na França	. Orquestra argentina Manuel Pizarro . Joaquin Nin . Ricardo Vines . René Benedetti . Carlos Gardel . Vicente Escudero (dançarino) . Garcia e Almerio (dançarinas) . T. Del Campo (violonista) . Marguerite Monot (pianista) . Pilar Cruz (pianista) . Rosita Barrios (cantora) . Tina Meller (cantora) . Lolita Mas (bailarina) . Carmen Josellito (bailarina) . todos os artistas coreográficos espanhóis atualmente em Paris
1928/1929	?		França	Cannes		Recital	. Reynaldo Hahn (regência)
1928	Dezembro	08 – TRANSFERIDO PARA DIA 17	França	Paris	Sala do antigo Conservatório	-I. Air du Papillon (Campra), Comme raggio di sol (Caldara); Elie mieli, Gott zu erretten (Schutz); Alleluia (Mozart) / II. In der Fremde, Der Nussbaum, Ich grolle nicht (Schumann), Die forelle, Das lied im grunen, Erlkonig (Schubert) / III. Tritesse (Fauré), Les cigales (Chabrier), Coloque Sentimental (Debussy), Le bachelier de Salamanque (Roussell), Chant de	

						nourrice (Milhaud), le bestiaire: a) le dromadaire, b) La chèvre du Thibet, c) La sauterelle, d) Le dauphin, e) l´ecrevisse, f) La carpe (Poulenc) / IV. Bayou ballads (Chant des Négres de Louisiane, harm. Par Mina Monroé et K. Schlindler: a) Garder piti milattela; b) Suzanne, Jolie femme; c) Pauv piti mom´zelle Zizi; Vous t´é ia Morico	
1928	Dezembro	15	França	Paris	Université des ‘Annales”	Conferência “Un musicien d´Espagne – Joaquin Nin”	. Georges Jean Aubri (palestrante) . Joaquin Nin (piano)
1928	Dezembro	17	França	Paris	Université des ‘Annales”	Conferência “Un musicien d´Espagne: Joaquin Nin”	.Georges Jean Aubri (palestrante) . Joaquin Nin (piano)
1928	Dezembro	17	França	Paris	Sala do antigo Conservatório	- I. Air du Papillon (Campra), Comme raggio di sol (Caldara); Elie mieli, Gott zu erretten (Schutz); Alleluia (Mozart) / II. In der Fremde, Der Nussbaum, Ich grolle nicht (Schumann), Die forelle, Das lied im grunen, Erlkonig (Schubert) / III. Tritesse (Fauré), Les cigales (Chabrier), Coloque Sentimental (Debussy), Le bachelier de Salamanque (Roussell), Chant de nourrice (Milhaud), le bestiaire: a) le dromadaire, b) La chèvre du Thibet, c) La sauterelle, d) Le dauphin, e) l´ecrevisse, f) La carpe (Poulenc) / IV. Bayou ballads (Chant des Négres de Louisiane, harm. Par Mina	

						Monroé et K. Schlindler: a) Garder piti milattela; b) Suzanne, Jolie femme; c) Pauv piti mom´zelle Zizi; Vous t´é ia Morico	
1928? 1927?			França	Lilly			
1928	?		Brasil	RJ	Teatro Lyrico		
1929	Janeiro	11	França	Paris	Sala Pleyel	I. 3ª. Sinphonie (Brahms) –II. Pastorales (Stravinsky). III. Tilimbom (Stravinsky): Vera Janacopulos –IV. La création du monde (Milhaud); V. El Retable de Maese Pedro, Les tréteaux de Maître Pierre (Falla); VI. Pacific (Honnegger)	. Orchestre Symphonique de Paris . Ernst Ansermet (regência) .Thomas Salignac (tenor) . Hector Dufrane (baixo)
1929	Fevereiro	07	Alemanha	Hamburgo	Musikhalle		. Wilheim Freund (piano)
1929	Fevereiro	14	Holanda	Rotterdam	Volks-Universiteit		. Yvonne Herr Japy (piano)
1929	Março	15	Russia	Berlin	SingsAkademie	Lieds e árias	
1929	Maio	13	Indonésia	Ilha Java (cidade da Batavia – atual Jacarta)	Bataviaschen Kunstkring	Antonio Literes, Blas de Lacerna, Purcell, Haendel, Schumann; Prière du soir, Fi donc l´espiegle (Moussorgsky); Au cimetière , Aprés um revê (Fauré); Cant de Venus (Lulli); Der nussbaum, In de fremde (Schumann)	. Yvonne Herr Japy (piano)
1929	Maio	14	Indonésia	Ilha Java (cidade da Batavia – atual Jacarta)	Concordia	Plaisir d´amour (Martini); Invitation au Voyage (Duparc); Les cigales (Chabrier); Nicolette (Ravel); Nana (Falla); Prière du soir (Moussorgsky)	. Yvonne Herr Japy (piano)
1929	Maio	17	Indonésia	Ilha Java (cidade da Batavia – atual Jacarta)	Bataviaschen Kunstkring	Segundo concerto da cantora - Air du papillon (Campra); Plaisir d´amour (Martini); árias Non so più e Voi che	. Yvonne Herr Japy (piano)

						sapete, da op. Le nozze de Figaro (Mozart); 7 cançoes populares (Falla); Les cigales (Chabrier); Nicolette (Ravel); Le bachelier de Salamanque (Roussel); Priére du soir (Moussorgsky)	
1929	Maio	?	Indonésia	Ilha de Java (cidade de Surabaya)	Bataviaschen Kunstkring	Ich grolle nicht (Schumann); Nin; Lully; Le chef d´armée (Moussorgsky); Fauré; Enfantines (Stravinsky)	. Yvonne Herr Japy (piano)
1929	Junho	02	Indonésia	Ilha de Java (cidade de Surabaya)	Bataviaschen Kunstkring	2º concerto da cantora – Priére du soir (Moussorgsky); árias da Bodas de Fígaro (Mozart); Campra; 7 canções populares espanholas (Falla); Duparc; Le bachelier de Salamanque (Ravel); Chabrier; Roussel	. Yvonne Herr Japy (piano)
1929	Junho	05	Indonésia	Ilha de Java (cidade de Surabaya)			
1929	Junho	14	Indonésia	Ilha Java (cidade da Batavia – atual Jacarta)	Concordia		
1929	Junho	23	Indonésia	Ilha de Java (cidade de Surabaya)			
1929	Julho	01	Indonésia	Ilha Java (cidade da Batavia – atual Jacarta)	Bataviaschen Kunstkring	Qual farfaletta (D. Scarlatti); Comme raggio di sol (Caldara); Se florindo è fedele, Violette (A. Scarlatti); Eile mich Gott, zu erretten (H. Schutz); Amarilli (Caccini); Das lied im Grünen, Erlkonig, Die forelle, Der Tod um das Mädchen, Erlkönig (Schubert); Ballade que Villon fait à	. Yvonne Herr Japy (piano)

						la requeste de as mère pour prier Notre Dame, Ballade des Dames de Paris, Colloque sentimental, Fantoches (Debussy), Chant des bateliers de la volga (Balakirev); A casinha pequenina (E.Braga); Ah! Toucouyoute (Schindler); LordRedal (Bantock), A paris y a t´une petite lingère (Huré)	
1929	Julho	09	Indonésia	Ilha Java (cidade da Batavia – atual Jacarta)	Afscheidsconcert	Ária da ópera Semele, Ária 'Oh, had I Jubals lyre' da op. Joshua (Handel); L´amour de moi (Tiersot); Complainte de Saint Nicholas (Perilhou); El vito, Jota Tortosina, Tonada de Valdovinos, Polo, Pano Murciano (Joaquin Nin); Solos de piano: Reflet dans l´eau (Debussy), Alborada del gracioso (Ravel), Etude de concert (Pierné); Com a solista: Poème d´un jour (Fauré); Rencontre, Toujours, Adieu, Chant de Nourrice (des poemes Juifs) (Milhaud); Bestiaire: Le dromadaire, La chèvre du Thibet, La sauterelle, Le dauphin, L´écrevise, La carpe (Poulenc); Le souvenir du solei, Le roi aux yeux gris (Prokofieff); Pastorale, Tilimbom (Stravinsky)	. Yvonne Herr Japy (piano)
1929	Julho	20	Indonésia	Sumatra	Concertzaal Witte Societeit		. Yvonne Herr-Japy (piano)
1929	?		Russia	Berlim		Pequenas canções de compositores estrangeiros; Erlkonig e "Der Tod und das Madchen" (Schubert);	

						canções de Rügen (nome de cidade alemã)	
1929	Outubro	?	Alemanha	Leipzig		Dido e Eneas (Purcell); Sheherezade (Ravel)	. Orquestra . Bruno Walter (regência)
1929			França			Participou de concertos no sul da França, organizados pelo empresário J.L.Ricardou (de Nice)	
1930	Fevereiro	?	Holanda	Rotterdam	Groote Doelezaal		. Yvonne Herr Japy (piano)
1930	Fevereiro	15	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw	Canções francesas: Lully; Aprés um revê, Tristesse (Fauré), Chausson, Duparc; Chanson de Bilitis (La chevelure), Ballade de Villon (Dames de Paris) (Debussy); Cigale (Chabrier)	. Yvonne Herr Japy (piano)
1930	Fevereiro	18	Holanda	Amsterdam	Foyer van het Hof van Holland	Where ´er you walk, Oh had I Jubal´s lyre (Haende); recitativo e ária do Dido e Eneas (Purcell); Revenez Amours (Lulli), aria de Acio em Galathea (Líteres); La chardonnerette au bec d´or (Blas de Lacerna); Poème d´um jour (Fauré); Chants populares espagnols (Joaquin Nin); Le roi au yeux gris (Prokofieff); La rose et le rosignol (Rimsky Korsakoff); Aux champignons (Moussorgsky)	. Yvonne Herr Japy (piano)
1930	Fevereiro	19	Holanda	Utrecht	Tivoli		. Evert Cornelis (regente)
1930	Fevereiro	23	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia		. Yvonne Herr Japy (piano)
1930	Fevereiro	25	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia	Ravel; Duparc; Debussy; Chabrier; Milhadu; Roussel	. Yvonne Herr Japy (piano)
1930	Fevereiro	28	Holanda	Utrecht	Geb. v. K. en W.		
1930	Março	02	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia		

1930	Março	05	Holanda	Gravenhage (Haya)	Geb. v. K. en W.	Suíte em si M (Bach); Air de Papillon (Campra); Where e´er you walk, Oh had I Jubal´s lyre (Haendel); recitativo e ária de Dido e Eneas (Purcell); Revenez Amours (Lully); Cia conna gótica (Doper); Le bachelier de Salamanque (Roussel); Pastorale, Tilimbom (Stravinsky); Des préludes (Liszt)	. Residentie-orkest . Peter van Anrooy (regente)
1930	Março	11	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw		
1930	Março	12	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia		
1930	Março	13	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw		. Yvonne Herr Japy (piano)
1930	Março	15	Holanda	Rotterdam	Groote Nutszall		
1930	Março	18	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw	Canções espanholas	
1930	Março	20	Holanda			Transmissão radiofônica de concerto no Concertgebow: 1ª. Sinfonia de Mahler	. Concertgebouw Orkest . Willem Mengelberg (regência)
1930	Abril	20	Holanda	Rotterdam	Groote Nutszall		
1930	Abril	21	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia	Campra; Haendel; Scarlatti; Debussy; Fauré; Moussorgsky; FAlla	.Yvonne Herr-Japy (piano)
1930	Abril	24	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw	Abertura ‘Manfred’ (Schumann); árias das óperas Semelle e Joshua (Haendel); Ária de Dido, da ópera Dido e Eneas (Purcell); Revenez amours (Lully); cena de amor de Romeu e Julieta (Berlioz); Pastoral, Tilimbom (Stravinsky); Vijfde Symphonie (Beethoven)	.Concertgebouwn-Orkest . Willem Mengelberg (regente)
1930	Abril	24	Holanda	Amsterdam	Transmissão radiofônica ao vivo de concerto do Concertgebouw	Abertura ‘Manfred’ (Schumann); árias das óperas Semelle e Joshua (Haendel); Ária de Dido, da ópera Dido e Eneas (Purcell); Revenez	.Concertgebouwn-Orkest . Willem Mengelberg (regente)

						amours (Lully); cena de amor de Romeu e Julieta (Berlioz); Pastoral, Tilimbom (Stravinsky); Vijfde Symphonie (Beethoven)	
1930	Abril	25	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw		. Yvonne Herr Japy (piano)
1930	Maio	14	França	Paris	Salle Pleyell	Recital De Falla – com as seguintes peças do compositor : 7 canções populars (ele acompanhou Vera ao piano);Jardins d´Espagna; El Retablo del Maese Pedro; L´amour socier Obs: O retablo foi cantado por Amperito Péris	. Orchestre Symphonique de Paris . De Falla (regência e piano) . Thomas Salignac . Hector Dufranne . Amparito Peres (soprano)
1930	Junho	07	Brasil	RJ	Instituto Nacional de Música		
1930	Junho	Após dia 14	Holanda	Scheveningen		Participou dos Concerts de Kursaal	Handel; Purcell; Lully; Tilimbom (Stravinsky)
1930	Setembro	19	Brasil	Recife	Teatro Santa Izabel	1º recital promovido pela Sociedade de Cultura daquela cidade	. Ivonne Herr Japy (piano)
1930	Setembro	22	Brasil	Recife	Teatro Santa Izabel	2º recital promovido pela Sociedade de Cultura daquela cidade Se Florindo é fedele, Violette (Scarlatti); Revenez amours (Lully); Hopak (Moussorgsky); Les papillons (Fauré), L´invitation au Voyage (Duparc); Le bachelier de Salamanque (Roussel); Canção da felicidade (Nepomuceno)	. Ivonne Herr Japy (piano)
1930	Abril	24	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw	Abertura de ‘Manfred’ (Schumann); Aria “Where´er you walk’ da op. Semele (Handel); Aria ‘oh, had I jubal´s lyre’, do ‘Joshua’ (Handel) ; Lamento de Dido, da op. Dido e Eneas (Purcell), Thésée (Lully);	. Concertgebouw Orchestre . Willem Mengelberg (regência)

						Romeu e Julieta, op. 17 - cena de amor – só a orquestra (Berlioz); Pastorale (Stravinsky); Tilimbom (Stravinsky); pausa; Simphonia n. 5, op. 67 (Beethoven)	
1930	Agosto	31	Holanda	Gravenhage (Haya)	Kurzaal Scheveningen	Árias (Haendel); Lully; Purcell; Abertura do Holandes Voador e de Tannhauser (Wagner); Stravinsky; G´schichten aus dem Wiener Wald (Strauss)	
1930	Setembro	03	Holanda	Gravenhage (Haya)	Kurhaus	Aria de Semele, Ária de Josua (Handel); Abertura do sonhos de uma noite de verão (Mendelsohn); Revenez amours! (Lully), Recitativo e ária de Dido e Eneas (Purcell); Abertura do Holandes Voador (Wagner); Pastoral e Tilimbrom (Stravinsky), Rapsódia n. 1 (Lizt); Straus	. Hans Weisbach (regência)
1930	outubro	?	Brasil	SP	Teatro Municipal	Concerto 2 (foram 02 concertos)	
1930	outubro	03	Brasil	RJ	Teatro Lyrico		. Walter Burle Marx (regência)
1930	Outubro	08	Brasil	SP	Teatro Municipal	Concerto 1 Air du Papillon (Campra); Plaisir d´amour (Martini); Alleluia (do Motetto – Mozart); Voi che sapete (das Bodas de Figaro (Mozart); Virgens Mortas (F. Braga); Trovas (Nepomuceno); Toda pr´a você (Lorenzo Fernandes); A casinha pequenina (F. Braga); Poéme d´un jour, Rencontre, Toujours, Adieu (Fauré); Nicolette (Ravel); Les	. Yvonne Herr-Japy (piano)

						cigales (Chabrier); 7 cancões populares espanholas na íntegra (Falla)	
1930	outubro	14	Brasil	RJ	Theatro Lyrico		
1930	Outubro	15	Brasil	RJ	Teatro Copacabana Palace	Canções francesas antigas (sécs. XII e XVI); Dichterlieb (Schumann); autores espanhóis e franceses modernos	
1930	outubro	18	Brasil	RJ	Theatro Lyrico	Vesperaes Viggiani – 1º da série de 04 concertos Programa: Air du Papillon (Campra); Plaisir d´amour (martini); Voi che sapete, Non so più (Mozart); Virgens Mortas (Francisco Braga); Trovas (Nepomuceno); Toda pr´a você (Lorenzo Fernandes); A casinha pequenina (Ernani Braga); Poème d´un jour, Rencontre, Toujours, Adieu (Fauré); Nicolette (Ravel); Les cigales (Chabrier); 7 canções populares espanholas na íntegra (Falla)	. Ivonne Herr Japy (piano)
1930	Outubro	21	Brasil	RJ	Theatro Lyrico	Vesperaes Viggiani – 2º da série de 04 concertos Programa: Se Florindo è fedele, Violette (Scarlatti); Oh, had I Jubal´s lyre (Lully); Die forelle, Der Tod und das Madchen, Das Lied in Grunen, Erlkonig (Schubert); Air de Parassia, La priére du soir, Oh! Raconte Naniuchka – das Enfantines; Hopak (Moussorgsky); A un gentilhome (ode chineza), Le bachelier de	. Ivonne Herr Japy (piano)

						Salamanque (Roussel); Trois ballades de Villon: Ballade de Villon à sa amie, Ballade que Villon fait à la requeste de sa mére pour priér Notre Dame, Ballade de femme de Paris (Debussy)	
1930	outubro	23	Brasil	RJ	Teatro Lyrico	Vesperaes Viggiani – 3º da série de 04 concertos Programa: I - La Perdriole, Bourré Chapdes-Beaufort; Jardin d´amour (Vuillermoz); Complainte de St. Nicolas (Perilhon); L´amour de Moy (século XV - Tiersot); A Paris y a t´une petitelingére (J. Huré); II – Chanson triste, La vie anterieure, Lamento, Le manoir de Rosemonde, Invitation au Voyage (Duparc); III – Les soleils remplét ma chambre, Le souvenir du soleil, Le roi aux yeux gris (Prokofiev); Les canards les oies, Pastoralle, Tilimbom (Stravinsky)	. Ivonne Herr Japy (piano)
1930	outubro	25 (ADIADO PARA DIA 29)	Brasil	RJ	Teatro Lyrico	Vesperaes Viggiani – 4º da série de 04 concertos 4 Programa: Aria de Acis e Galatea (Antonio Líteres), Minué antado (José Bassa), El jilguerito con pico de oro (Blas de Laserna) – Estas 3 primeiras harmonizadas por Joaquin Nin; Jota Valenciana, El vito, Tonadilla de Valdovinos, Granadina, Pano Murciano, Polo (Joaquin Nin); Chant de Nourrice (dos poemes	. Ivonne Herr Japy (piano)

						juifs), Berceuse (dos chants hebraiques) (Milhaud); Le bestiaire: Le dromadaire, La chévre du Thibet, La sauterelle, Le dauphin, L´Écrevise, La carpe (Poulenc); Canção da felicidade (Barroso Netto); Verdade, Pudor (Villa-Lobos); Xácara (Nepomuceno)	
1930	Novembro	20	Brasil	São Paulo	Theatro Sant´Anna	Aria de Acis e Galatea (Antonio Líteres); Minueto cantado (José Bassa); El jilguerito con pico de oro (Blas de Laserna); Jota valenciana, El vito, Tonadilla de Valdovinos, Paño Murciano, Polo (Joaquim Nin); Chant de nourrice (dos poemas juifs), Berceuse (dos chants hebraiques) (Darius Milhaud); Le bestiaire: le dromadaire, la chévre du Thibet, La sauterelle, Le dauphin, L´écrevise, La carpe (Poulenc); Tristesse, Le roses d´Ispahan, Au cimetière, Les berceux, Au bord de l´eau (Fauré)	. Yvonne Herr Japy
1930	Novembro	29 (28?)	Brasil	RJ	Theatro Casino	Vesperaes Viggiani – 1º da série de 04 concertos 4 Programa: I – Aria de Acis e Galatea (Antonio Literes); Minué cantado (José Bassa); El jiuguerito con pico de oro (Blas de Laserna); II – Jota Valenciana (catalana/aragonese harmonizada por Joaquin Nin): Tonadilla de Valdovinos (XVI S. Castelel); Granadina (Andaluzia), Pano Murciano (Murcia), Polo	

						(Andaluzia);III – Chant de Nourrice (des Poémes Juifs), Berceuse (des Chants hebraiques) (Milhaud); Le bestiaire: Le dromadaire, La chévre du Thibet, La sauterelle, Le Dauphin, L´écrevise, La carpe (Poulenc); IV – Canção da felicidade (Barroso Neto); Dois epigramas: Verdade e Pudor (Villa-Lobos), Xácara (Nepomuceno)	
1931	outubro	29	Holanda		Transmissão radiofônica	Sinfonia (Haydn); Cantata (Schutz); Sinfonia (Wagenar); Sheherazade (Ravel); La valse (Ravel)	. Concert Gebouw Orkest . Willem Mengelberg (regente)
1931	Fevereiro	14	Suiça	Genebra	Victoria Hall	Suite em Ré Maior (Bach – instrumental) ; Peças com voz/orquestra (Haendel, Purcell e Lully); Simfonia n. 5 em si bemol (Schubert); Retablo de Maese Pedro (1a. audição); Poema sinfônico Hungaria (Lizt)	. Ernest Ansermet (regência) . Hector Dufrranne (cantor) . Charles Denizot (cantor) . Isabele Nef (cravo)
1931	Março	02	Holanda	Gravenhage (Haia)	Diligentia	Literes; Blas de Laserna; Líteres; 7 canções populares espanholas (Falla); Viola, Epigrama(Villa-Lobos); Heckel Tavares	. Yvonne Herr-Japy (piano)
1931	Março	08	Holanda	Utrecht	Geb. v K. en W.	Simphonia em Ré (Cesar Franck); Sheherezade (Ravel); Pavane pour une infante morte (Ravel); Abertura da opera Le roi d´Ys (Lalo)	. Resident Orkest . Peter Van Anrooy (regência)
1931	Março	09	Holanda	Hague	Stadsgehoorzaal	Berlioz; Cesar Franck; Ravel	. Orquestra 'Residentie-Orkest'
1931	Março	12	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia	Caldara, Caccini, Durante, Ciclo Dichterliebe (Schumann); Enfantines (Moussorgsky)	. Yvonne Herr-Japy (piano)
1931	Março	14	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw (Kleine	'Noite brasileira e espanhola' : 7	. Yvonne Herr-Japy (piano)

					Zaal)	canções populares (De Falla); dentre as peças dele teve 'Viola' (Villa-Lobos); Heckel Tavares; Braga; Canção do caboclo (Lorenzo Fernandes) – bis: L´invitation au voyage (Debussy)	
1931	Março	17	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw	Amarili (Cacini); Comme ragio di sol (Caldara); Danza fanciula (Durante); Voi che sapete, Halleluya (Mozart); El vito, Pano moruno, Granadina en polo (Joaquin Nin); Trois chansons de Biliis: La flute de Pan, La chevelure, Le tombeau des Naiades (Debussy), Poéme d´un jour: Rencontre, Toujours, Adieu (Fauré); Tilimbom, Pastorale (Stravinsky); Le chef d´armée (Moussorgsky)	. Yvonne Herr-Japy (piano)
1931	Março	19	Holanda	Utrecht	Geb. v. K. en W.		
1931	Março	22	Holanda	Rotterdam	Nutszaal		
1931	Março	?	Holanda	La Haye		Concertgebouw	. Orquestra Concergebouw . Mengelberg (regência)
1931	Outubro	27	Holanda	Amsterdam	Estação de rádio Hilversum	Transmissão pela Rádio Hilversum de concerto no Concertgebouw	. Orquestra Concergebouw . Mengelberg (regência)
1931	Outubro	28	Holanda	Amsterdam	Estação de rádio Hilversum	Transmissão pela Rádio Hilversum de concerto no Concertgebouw	. Orquestra Concergebouw . Mengelberg (regência)
1931	Outubro	29	Holanda	Amsterdam		Transmissão pela Rádio Hilversum de concerto no Concertgebouw	. Orquestra Concergebouw
1931	Outubro	29	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw (transmitido ao vivo pela Rádio Riversum)	Simphonia em Dó n. 007 (Haydn– 1ª. audição);Simphonia Sacrarium (Cantata 'Lobet den Herrn in seinem Heiligtum'), op. 10 – segunda parte (Lobgesang), com Vera (Schutz – 1ª. audição); Sinfonieta (Bern. Wagenaar	. Orquestra Concergebouw . Mengelberg (regência)

						– 1ª. audição); pausa; Shéhérazade (Ravel); La valse (Ravel)	
1931	Outubro	31	Holanda	Amsterdam	ConcertGebouw	Simphonia em dó n. 007 (Haydn); Aria 'Where´er you walk, da op. Semele (Handel); Aria 'Oh, had I jubal´s lyre', de Joshua (Händel); Lamento de Dido, de Dido e Eneas (Purcell), aria 'Revenez,amours', da op. Thésée (Lully); Sinfonieta (Bernard Wagenaar); pausa; Shéhérazade (Ravel); La valse (Ravel)	. Orquestra Concergebouw . Willem Mengelberg (regência)
1931	Novembro	01	Holanda	Amsterdam		Transmissão radiofônica de concerto	
1931	Novembro	02	Holanda	Amsterdam	Rádio Hilversum	Transmissão radiofônica de concerto	
1931	Novembro	03	Holanda	Amsterdam	Rádio Hilversum	Transmissão radiofônica de concerto	
1931	Novembro	04	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw	Recital com 'programa inteiramente novo' – Purcell, Poulenc, Ernesto Halffter, Albeniz, Granados, Turina	. Yvonne Herr-Japy (piano)
1931	Novembro	04	França	Paris	Salle d´Iéna	Conferência "De Brahms a Debussy" – promovida pelo 'Museu Nationaux' e pela École du Louvre	. Paul Lardomy (conferencista) . outros artistas ilustraram aconferência junto com ela
1931	Novembro	07	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia	Purcell, Machault, Lescurel, d´Orleans, Poulenc; Halffter, Albeniz, Granados, Turina	. Yvonne Herr-Japy (piano)
1931	Novembro	09	Holanda	Utrecht	Geb. v. K. em W.		
1932	Março	09	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw	Modernas canções russas	
1932	Maio?		Portugal	Lisboa	Theatro Tivoli		
1932	Junho	16	França	Paris	Salle d´Iéna	Recital dos alunos de Vera	
1932	Junho		Espanha	Barcelona		Recital	. Yvonne Herr Japy (piano)
1932	Julho		França	Paris		Moussorgsky; brasileiras; francesas	
1932	Novembro	15	França	Paris		Recital comemorativo da Proclamação da República Brasileira	

						(Irradiado pela Radio Colonial de Paris, devendo ser ouvido no Rio de Janeiro após as 17h)	
1932	Dezembro	24	França	Paris	Salle Marivaux (cinema)	Apresentação do guignol com canções populares folclóricas	. Jéan Wiener . Manuela Del Rio
1933	Janeiro	14	França	Paris	Sallon du Cercle d´Iéna	Música ibero-francesa	. Yvonne Brothier (soprano) . Comtesse de Boisrouvray (cantora) . Orchestre Féminin de Paris . Pedro de Freitas Branco e Jane Evrard (regência)
1933	Fevereiro	02 (09?)	França	Paris	Salle Gaveau (promovido pela Université des Annales) – duas récitas: 14h45 e 17h	"Le Guignol Chantant", conferência de Jean Aubry. No programa Vera, seus alunos e seu Guignol cantarão: La petite lingère, chants de Louisiane, La belle histoire du Page Gerineldo (versão espanhola de Joaquim Nin)	. Jean -Aubry
1933	Março	08	Holanda	Amsterdan	Concertgebouw (Pequena sala)	Canções modernas russas: Dans le bois sombres le rossignol chante, Chant Juif (Rimsky Korsakoff); Dissonance, De mes larmes, Mon chant est amer, La princesse endormie (Borodine); La pie, Il est temps (N. Nabokoff); Flocons la neige, Les aubiers (Prokofieff); Pribautik: L´oncle Armand, Natachka, Le colonel, Le vieux et le liévre (Stravinsky); Chants et danses de la mort: Trépak, Berceuse, Sérénade, Chef d´armée (Moussorgsky)	. Yvonne Herr Japy (piano)
1933	Março	09	Holanda	Gravenhage	Diligentia	Rimsky-Korsakov, Borodine,	. Yvonne Herr-Japy (piano)

				(Haya)		Nabokoff, Prokofieff, Pribaoutky (Stravinsky), Moussorgsky	
1933	Março	12	Holanda	Rotterdam	Nutzaal		
1933	Março	14	Holanda	Utrecht	Utrechtsch Stedelijk	Abertura das Bodas de Figaro, Moteto Exsultate Jubilte (Mozart); Ile Suite (J. W. v. Otterloo); Dois noturnos (Debussy); La chef d´armée, Hopak (Moussorgsky); Bolero (Ravel)	. Utrechtsch Stedelijk Orchest
1933	Março	14	Holanda	Amsterdam	Concertgebown		. Yvonne Herr Japy (piano)
1933	Março?		França	Paris	Concerts du Conservatoire	Didon (Purcell); Haendel; La douce princese endormie (Borodine); Hopak (Moussorgsky); duas melodias de Stravinsky – uma delas a Pastorale	. M. Bleuzet (oboé)
1933	Março	24	França	Paris	Difusão radiofônica	Difusão do concerto dado na sala do antigo Conservatório pela Sociedade de Concertos. Programa: Symphonie écossaisé (Mendelsohn); Melodias (interpretadas por Vera); Mouvement symphonique (Jacques Dupont – primeira audição); Melodias (interpretadas por Vera); Roméo et Juliette: cena de amor, scherzo, fête chez Capulet (Berlioz)	. Philipe Gaubert (regência)
1933	Março	31	França	Paris	Salle Gaveau	Chants et danses de la mort (Moussorgsky); Trois ballades de F.Villon (Debussy), Chansons Madécasses (Ravel); Deux Melodies (Nabenoff); Deux mélodies (Prokofieff); Chansons brésiliennes inédites	. Yvonne Herr Japy (piano)

1933	Setembro	16	Brasil	RJ	Theatro Municipal	I – Wherever you walk (Purcell); Oh, had I jubal´s lyre (Handel); Chants et danse de la mort: Trépas, Berceuse, Sérénade, Chef d´armée (Moussorgsky); 4 Enfantines: Oh raconte Nianiouchka, Fi donc, l ´espiégle, La priére dusor, Sur le dada (Moussorgsky); Aprés un revê, Clair de lune, Tristesse, Au bord de l´eau (Fauré); Trois chansons de Billitis: La flute de Pan, La Chevelure, Le tombeau des Noiades (Debussy); Abril (Villa-Lobos); Toada prá você (Lorenzo Fernandes); Dança do caboclo, Azulão (Heckel Tavares) – Bis: Nicolette (Ravel); Ich grole nicht (Schumann); Les cigales (Chabrier); Casinha Pequenina (Francisco Braga)	. Mario de Azevedo (piano)
1933	Setembro	23	Brasil	RJ	Residência do casal Rodolpho Josetti	Quarteto op. 18,n. 4 (Beethoven); Air du papillon (Campra); Plaisir d´amour (Martini), Se Florindo é fedele, Violette (Scarlatti); Alelluia (do Moteto, Mozart); 7 canciones populares espanholas na íntegra (Falla); Colloque sentimental (Debussy); Le bachelier de Salamanque (Roussel); Chant de nourrice (dos Poéms Juifs – Milhaud); Nicolette (Ravel)	. Quarteto Josetti . Mário de Azevedo (piano)
1933	Setembro	27	Brasil	SP	Recital promovidos pela Sociedade cultura artística de SP		
1933	Outubro	15	Brasil	RJ	Copacabana Casino Teatro	Dichterlieb, Schumann – na íntegra Canções francesas	
1933	Outubro	18	Brasil	SP	Theatro Municipal	Recital promovido pela Sociedade de	

						cultura artística de SP – Somente para associados I - Ma Fiancée, Chanson du matin, Le Noyer (Schumann); D´amours éternelles, Sérénade inutile, Solitude champêtre (Brahms); La poste, La biua? (Schubert); II – Cinco canções francesas harmonizadas por Vuillermoz, Huré, Perilhou e Weckerlin; III – Chanson triste, La vie antérieure, Lamento, L´invitation au Voyage; IV – Xacara (Nepomuceno); Virgens mortas (F. Braga); Duas canções brasileiras: Guriatan do coqueiro, Batuque	
1933	Novembro	30	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw	Symphonie KV 139 (Mozart); Minué 'L´onde s´empresse', de Alcenste (Lully) Amour que veux tu de moi da óp. Amadis (Lully); Rossignol amoureux , da op. Hyppolyte (Rameau); 3 peças sob poemas de Fausto de Goethe (Hermann Johannes Den Hertog) – coro e orquestra, sob regência do compositor); pausa; Pastoral d´été (pema sinfônico); Psaume (Markevitch – 1ª. Audição)	. Eduard Van Beinun (regênc ia) . Hermann Johannes den Hertog (regencia na sua peça) . Igor Markevitch (regência na sua peça)
1933	Dezembro	03	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw	Variações sobre um tema de Haydn, op. 56 (Brahms); Concerto para piano e orquestra op. 73 (Beethoven); Psaume (Markevitch)	. Eduard Van Beinun (regência) . Wladimir Horowitz (piano solo) . Igor Markevitch (regência na sua peça)
1934	Março	12	Holanda		Aliance Française	Plaisir d´amour, Tambourin, Jardin	. Yvonne Herr Japy (piano)

						d´amour, Bourrée; Duparc; Chabrier, Faurré; Coloque Sentimental (Debussy); Fantoches (Ravel); Epigrammes de Marot (Roussel); Le jardin mouillé (Milhaud); Berceuse (Satie); Statue de bronze, Dapheneo, Le chapelier (Satie) ; Le jardin mouillé (Roussell) ; Le bestiaire (Poulenc)	
1934	Março	14	Holanda	Amsterdan	Concertgebouw (Kleine Zaal)	Canções modernas francesas	. Yvonne Herr Japy (piano)
1934	Março	18	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia		. Yvonne Herr Japy (piano)
1934	Abril?		Italia	Florença		Festival Igor Stravinsky No segundo concerto apresentou-se o Psaume (Markevitch); Suíte Turkmenia (Boris Schechter); Simphonick Movement n. 3, para piano (mão direita) (Ravel); Rapsódia, para violino e orquestra (Bartok)	. Herman Scherchen (regência) .Paul Wittgenstein (piano) . Szigeti (violino)
1934	Abril	20	França	Paris	Salle d´Iéna	Uma hora de música francesa: Rencontre, Spleen, Clair de lune, Le Parfum impérissable (Fauré); Le temps a laissé son manteau, La Grotte, Pour ce que Plaisance est morte, La belle au Bois dormant (Debussy); La statue de bronze, Daphenea, Le Chapelier (Erik Satie); Quatre poèmes de Catulle (D. Milhaud); Berceuse créole, Printemps (Sauguet); Air romantique, air champêtre, air vif (Poulenc)	. Yvonne Herr Japy (piano)

1934	Abril	24	França	Paris	Orangerie des Tuileris	Mendelssohn, Schubert, Liszt, Duparc, Fauré, Debussy, Ravel. Roussel, Poulenc, etc	. Yvonne Herr Japy (piano)
1934	Abril	27	França	Paris	Salle d´Iéna	Uma hora de música russa: Rossignol Moucherons, Chant Juif (Rimsky-Korsakoff); Dissonance, Fleurs d´amour, Mon chant est amer et sauvage, La princesse endormie (Borodine); Enfantines (Moussorgsky)	. Yvonne Herr Japy (piano)
1934	Maio	04	França	Paris	Salle d´Iéna	Uma hora de música espanhola. Repertório: Quatre Noels: Noel aragonais, Jésus de Nazareth, Noël basque, Noël andalou (Joaquin Nin); Carterpillar (Albeniz); Las locas de amor, Cantares (Turina); La corza blanca, La nina que se va al mar (Halffter); 7 chansons populares espagnoles (Falla); 4 poéms de R. Alberti: Outra vez El rio amnte, Madrug a la amante mia, ?, ? (Gustavo Duran)	. Yvonne Herr Japy (piano)
1934	Maio	11	França	Paris	Salle d´Iéna	Uma hora de música brasileira: Tayeras, Bambalelê, Arrozoar (L. Gallet); Dança de caboclo (Heckel Tavares); Toada p´ra você, Canção sertaneja (Lorenzo Fernandes); Realejo, Abril (Villa-Lobos); Guriatan (autor desconhecido); Biatata (Heckel Tavares)	. Yvonne Herr Japy (piano) . M. Cyrino (violão)
1934	Maio	25	França	Paris	Orangerie des Tuilleries (devant lês Nymphéas de Claude	Conferência sobre ‘Peintres et Musiciens de l´eau’ Recital com obras de Mendelsohn,	. Jean-Louis Vaudoyer . Yvonne Herr Japy (piano)

					Monet)	Schubert, Ravel, Liszt, Duparc, Fauré, Debussy, Poulenc, Roussel	
1934	Maio		Italia	Florença	II Festival SIMC	Psaume (Markevitch)	. Markevitch (regência)
1934	Junho	09	França	Paris	Salle Gaveau	Sonata Sacta Maria ora pro nobis e Con que soavitá (Cláudio Monteverdi) (solista Mme. Modrakowska, coro e orquestra) ; Concerto para clarineta e orquestra (Mozart); Psaume (Markevitch – solista Janacopulos, coro e orquestra - primeira audição)	. Markevitch (regência do Psaume) . Nadia Boulanger (regência) . M. Cahuzac (clarineta) . Mme. Modrakowska (soprano)
1934	Junho	23	Portugal	Estoril	Casino de Estoril	Margton va t´a Piau, Complaine de Saint Nicolas (Perilhou); L´amour de My, Tambourin (Tiersot); Légend du Roi Renaud (séc. XII, autor desconhecido); Maman dites-moi (Weckerlin); Paño murciano, Granadina (Joaquin Nin); Jota, Nana, Polo (Falla); Chanson Juive, Rossignols moucherons (Rimsky Korsakoff); uma das Enfantines, Hopak (Moussorgsky); l´Invitation au voyage (Duparc); Le bachelier salamanque (Roussel); Felicidade (Barroso Neto); Xácara (Nepomuceno); Arrozoar, Bambalelê, Tayeras (Luciano Gallet); A casinha pequenina (E. Braga)	. Héléne Baker d´Isy (piano)
1934	Junho	26	Portugal	Lisboa	Teatro Nac ional Almeida Garrett	Im der Fremde, Der Nussbaum, Ich hab im Traum geweinet, Ich grolle nicht (Schumann); Quatre villancicos: Aragonés, Vasco, Jesus de Nazareth, Andaluz (Joaquim Nin); Maja	. Héléne Baker d´Isy (piano)

						dolorosa (Granados), Catterpillar (Albeniz); Cantares (Turina) ; La belle au bois dormant, La grotte, Le temps a laissié son manteau, Colloque sentimental; Mandoline (Debussy); Noite de sertão (Mignone); Abril, Realejo (Villa-Lobos); Toada pr´avocê (Lorenzo Fernandes)	
1934	Julho	16	Brasil	Recife	Theatro Santa Izabel	Non so più (Mozart); Oh! Had I Jubal´s lyre (Haendel); Spesso vibra, Violette (Scarlatti); No lindo mes de maio, Das minhas lágrimas, A rosa o lírio o pomobo, Quando olho prá dentro dos seus olhos, Eu quero aprofundar minh´alma, Eu não me ofendo (Schumann); Abril, Realejo, Mokocê cê Maka, Menino dorme na rede, Canção de acalentar dos índios Parecis, Nonazina, Canção botíquica dos índios Parecis (Villa-Lobos); Cantares (Turina); Maja dolorida (Granados); Duas canções populares espanholas (Falla); Três melodias, A estátua de bronze de Daphéneo; O chapeleiro (Satie); A grotte, Au belle bois endormie (Debussy)	. Ernani Braga (piano)
1934	Agosto	14	Brasil	RJ	Salão do Automóvel Clube	Se Florindo è fedele, Spesso vibra, violette (Scarlatti); Die Forelel, Der Tod und das Madchen, Das Lied im Grunen, Erlkonig (Schubert); Cantares (Turina); Maja dolorosa (Granados); Trois Noel (1ª. audição):	. Mario de Azevedo (piano)

						Jesus de Nazareth, Noel basque, Noel andalou (Joaquin Nin); Spleen, Le parfum impérissable (Fauré); La grotte, La bele au bois (Debussy); Realejo, Nonazina, Mokoce ce maká, Berceuse (Villa-Lobos); Felicidade (Barroso Netto); Coco de minha Terra (H. Tavares)	
1934	Novembro	13	Brasil	Recife/PE	Theatro Santa Izabel	Margoton, Complainte de St. Nicolas (Perilhou); Plaisir d´amour (Martini); Maman, dites-moi (Weckerlin); Legende de Roi Renaud (séc. XII, autor desconhecido); Bourreé (Vuillermoz); A Paris y-a- t´une petite lingére (Huré); A truta, A morte e a donzela, Canção campestre, O rei dos Álamos (Schubert); Três cantos de natal: Basco, Jesus de Nazareth, Andaluz (Joaquin Nin – primeira audição); La vie anteriéure, Le manoir de Rosemonde, L´invitation au Voyage (Duparc); Xácara (Nepomuceno); Virgens Mortas (F. Braga); Meu amor tão bom (Heckel Tavares); Canção da Felicidade (Barroso Neto)	. Ernani Braga(piano)
1934	Agosto		Brasil	Bahia	Escola Normal de Música		
1934	Agosto	14	Brasil	RJ	Salão do Automóvel Clube, organizado Sociedade de Cultura Artística	I – Se Florindo è fedele, Spesso vibra, Violette (Scarlatti); Die Forelle, Der Tod und das Madchen, Das lied in Grunen, Erlkonig (Schubert); II –	. Mário de Azevedo (piano)

						Cantares (Rurina); Maja dolorosa (Granados); Trois Noels: Jesus de Nazareth, Noel Basque; Noel Andalou (Joaquim Nin – primeira audição); III – Spleen, Le parfum impérissable (Fauré); La grotte, La belle aus bois (Debussy); IV – Realejo, Mokocê cê Maka, Berceuse (Villa-Lobos); Felicidade (Barroso Neto); Côco da minha terra (Heckel Tavares)	
1934	Outubro	09	Brasil	São Paulo	Theatro Municipal	Alleluia (do Moteto – Mozart); Voi che sapete, Non so più (das Bodas de Figaro – Mozart); Spesso Vibra, Violette (Scarlatti); Die Forelle, der Tod um das Madchen, Das lied in grünen, Erlkonig (Schubert); Cantares (Turina), Maja dolorosa (Granados); Trois Noels (primeira audição): Noel basque , Jesus de Nazareth, Noel andaluz (Joaquin Nin); Spleen, Parfum impérissable (Fauré); La belle au bois, La grotte (Debussy); La statue de bronze, Daphnéo, Le chapelier (Satie)	
1934	Novembro	22	Brasil	Recife	Theatro Santa Izabel	I – Dimanche au point de jour, La lune se leve, Sérénade inutile, Solitude champêtre, Le forgeron, D´amours éternelles (Brahms); Dissonance, Fleur d´amour, Mon chant est amer, La princesse endormie (Borodine); Oh raconte Nianiouschka, Priére de soir (das	. Ernani Braga (piano)

						Enfantines); Le chef d´armée, Hopak (Moussorgsky); Plainte, Les aubiers (Prokofiev); III – Coloque sentimental	
1934	dezembro	01	Brasil	RJ	Teatro Casino de Copacabana, promovido pela Assoc. dos Artistas Brasileiros	I – Dimanche au point du jour, La lune se léve, Solitude champêtre, Sérenade inutile, D´amours éternelles (Brahms); II – Le chef d´armée, Hopak (Moussorgsky); Dissonance, Fleurs d´amour, Mon chant est amer, Princesse endormie (Borodine); Plainte, Les aubiers (Prokofiev); III – Margoton, Complaint de Saint Nicholas (Perilhou); Jardin d´amour, Bourée (Vuillermoz); A Paris y´a l´une petite lingére (Huré), Gardez piti milate, Toucoyote (Schindler); IV – Tayeras, Bambolelê, Arrozoar (Luciano Gallet) - Bis: Azulão, Dança do Caboclo e Esse amor tão, tão bom, de Heckel Tavares + Gardez piti milatte	. Mario de Azevedo (piano)
1934	Dezembro		Brasil	Rio de Janeiro	Escola Nacional de Música		
1935	Fevereiro	15	França	Paris	Universitté des Annales	Conferência ‘Air Indien – Terres Indiennes – Danses et chants mexicains et chants du Brésil (Vera teria antado também cantos do Perú)	. Marc Chadourne (palestrante) . Rreva Reyes . Tata Nacho
1935	Fevereiro	29	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw	Debussy; Duparc; Moussorgsky; Falla	. Yvonne Herr Japy(piano)
1935	Março	12	Holanda	Gravenhage (Haya)	Diligentia	Air du papillo (Campra); Tambourin, Jardin d´amour ,Bourré de Chapdes-Beaufort (Martini); Vuillermoz; La	. Yvonne Herr Japy (piano)

						vie anterieure (Duparc); Les cigales (Chabrier);Au cemitiere en les roses d´Ispahan (Fauré); Colloque sentimental (Debussy); Epigrames de Clement Marot (Ravel); Roussel; Le Jardin mouillé, Berceuse (Milhaud); Bestiaire (Poulenc); Dapheneo em le chapelier (Satie)	
1935	Maio	12	Holanda	La Haye	Alliance française	Chanosn de Papillo (Campra); Plaisir d´amour (Martini); Tambourin, Jardin d´amour (Vuillermoz); Colloque sentimental , Fantoches (Debussy); Epigrammes de Clement Marot (Ravel); Le jardin mouillé (Roussel); Berceuse (Milhaud); La statue de Bronze, Daphenéo, Le chapelier (Satie); Le bestiaire: Le dromadaire, La chevre du Thibet, La sauterelle, Le dauphin, L´écrevise, La carpe (Poulenc	. Yvonne Herr Japy (piano)
1935	Maio	28 (transferido por motivo de doença par ao dia 07)	Brasil	RJ	Instituto Nacional de Música, promovido pela Assoc. Bras. Música – somente p/ associados		
1935	Junho	07	Brasil	RJ	Instituto Nacional de Música, promovido pela Associação Brasileira de Música	I – Fêtes venitiennes (Campra); Alelluia (Mozart); Oh had I Jubal´s lyre (Haendel); Plaisir d´amour (Martini); Tambourin (séc. XIII); Revenez amours (Lully); II – Dichterlieber (Schumann – na íntegra); III – Xácara (Nepomuceno);	Ao piano Mario de Azevedo

						Bambolelê, Tayeras (Gallet); Virgens Mortas (F. Braga); Meu amor tão bom (Heckel Tavares) – Bis: Au bord de l´eau (Fauré)	
1935	outubro	04	Brasil	São Paulo	Teatro Municipal	I. Air des fêtes venitiennes (Campra); Air de Thesée, Air d´Amadis (Lully); Tamburin (Tiersot); II. Los Rendal (velha balada inglesa - Bantock); To Layarnii (canto de pastor grego-Spathy); Cadez pipi Millate, Toucouyoute (harm. Schindler); Les prisons de Nantes (canto da revolução francesa); La passion (de la Legende dorée – Yvette Guilbert); III – Sete canciones populares espanholas na íntegra (Falla)	
1935	outubro	31	Brasil	RJ	Teatro Municipal - promovido pela Associação de Cultura Artística	I – Mon coeur n´est pas pour toi (Lully); Non so più, Voi che sapete (Mozart); Recitativo e aria de Dido (Purcell); II. Los Rendal (velha balada inglesa - Bantock); To Layarni (canto de pastor grego-Spathy); Cadez pipi Millate, Vous te in Morico (harm. Schindler); Les prisons de Nantes (canto da revolução francesa); La passion (de la Legende dorée – Yvette Guilbert); III – Sete canciones populares espanholas (Falla) – Bis?: L´invitation au Voyage (Duparc); Meu amor tão bom (Heckel Tavares)	

1936	Fevereiro	29	Holanda	Amsterdam	Concertgebouw	Chanson triste, Le manoir de Rosemonde, La vie anterieure (Duparc); Colloque sentimental, Fantoches (Debussy); Aux champignons, Air de Parassia, Le chef d´armée, Hopak (Moussorgsky); Jesus de Nazareth, Villancico andaluz, Villancico basco, Paño murciano (Joaquim Nin); Sete canções populares espanholas na íntegra (Falla)	. Yvonne Herr Japy (piano)

ANEXO 3 - PEQUENA CRONOLOGIA

Nesta cronologia estão os fatos que nos pareceram mais relevantes na trajetória de Vera Janacopulos.

Não tínhamos a intenção de apresentá-la como uma seção de nossa pesquisa. Em verdade, tal compilação nasceu de uma necessidade de sistematização dos dados recolhidos em nossa pesquisa de forma a possibilitar uma construção histórica da sucessão de fatos vividos pela cantora. Por sugestão da banca de qualificação, estamos a apresentando como anexo ao nosso trabalho.

CRONOLOGIA DE VERA JANACOPULOS

1892 — 20 de dezembro, nasce em Petrópolis/RJ

1896 — Morte da mãe. Passa, juntamente com a irmã Adriana Janacopulos, a viver em Paris com a tia Geni Calógeras.

1908 — Estuda violino com Georges Enescu. Se interessa pelo canto, deixando de estudar violino para se dedicar exclusivamente ao novo instrumento.

1914 — . Realiza o seu primeiro recital de canto, com o barítono brasileiro Carlos de Carvalho e a pianista Magdalena Tagliaferro, na *Salle Malakoff* (Paris)

. Conhece Stravinsky, que a presenteia com os manuscristos dos recém compostos Pribaoutki

1914 a 1918 — Participa de concertos de Guerra

1918 — . 20 de junho. Muda-se para Nova York (Estados Unidos)

. Conhece o russo Alexis Stahl, com quem passa a viver maritalmente.

. Conhece Prokofiev e Rachmaninov.

. 1º concerto: 19 de outubro, no Carnegie Hall, concerto em prol da liberdade Russa.

. 1º concerto solo: 14 de dezembro, no Aeollian Hall, onde fez a premiére americana das seguintes peças de Prokofiev: *The Sun filled the room*, *Sunshine has departed* e *The king with de gray eyes*

. Concerto no Hippodromo para 9.000 pessoas

1919 . Concerto em 22 de março, onde fez a premiére do ciclo *Masefield songs - An Old Song Re-sung*e *Sorrow of Mydath – e Three Poems of Fiona Macleod - The lament of Ian the proud*, *Thy dark eyes to mine* e *The rose of the night*.

. Concerto em 10 de dezembro, onde fez a premiére americana do ciclo *Pribaoutky*, de Stravinsky, e também das peças *Ah, si j´étais une petite alouette* e *A Paris, y-a-t´il une petite lingere*, de Jean Huré.

1920 . Março. Viagem ao Brasil. Faz recitais de apresentação em Petrópolis, Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo.

. Faz recitais na Argentina.

. Junho. volta à Paris, Faz recital na Salle des Agriculteurs, em 02 de junho.

1921 . Recitais em Paris: Participa do Concerts Colone e do Concerts Koussevitskty.

. Faz premiére do ciclo 05 poemas de Paul Fort, de Carlos Pedrell

1922 . Recitais em Paris, Bruxelas (Bélgica), Liboa e Évora (Portugal), Sevilha, Madrid, Valencia, Malaga, San Sebastian, Bilbao, Vigo, Corona, Pamplona e Barcelona (Espanha).

1923 . Concertos em Bruxelas (Bélgica), Rotterdam (Holanda) e Paris e Lilli (França)

. Participa das sériesa Concerts populaires (Bélgica), Concert Collone e Revue Musicale

. Concerto apresentando peças de Falla, Milhaud, Stravinsky e Poulenc, onde Manuel de Falla e Darius Milhaud a acompanharam ao piano.

. Participa de Festival Brasileiro na Companie Française de Radiophonie

1924 . Tournée aos Estados Unidos (Nova York e Boston).

. Concertos em Paris, Vannes e Lyon (França), Amsterdam e Rotterdam (Holanda.

. Participação do primeiro grande concerto de Villa-Lobos em Paris

1925 . Concertos em Paris (França), Groningen e Amsterdam (Holanda), Roma e Turim (Itália), Antuérpia (Bélgica) e Espanha.

. Concerto dedicado às obras vocais de Stravinsky, sob regência de Darius Milhaud

. Festival Stravinsky em Roma (Italia), sob a regência de Igor Stravinsky

. Concerto Stravinsky em Turim (Itália)

. Recital na Embaixada do Brasil, em Paris

1926 . Concertos em Gravenhage, Amsterdam, Arnhen, Gronigen, Utrecht, Rotterdam, Bussum, Frisia, Nijmejen (Holanda), Montecarlo (Monaco), Chatelet (França), Hadenberg (Áustria), Copenhagem (Dinamarca), Londres (Inglaterra)

. Premiére do Retablo de Maese Pedro, sog a regência de Mengelberg, no Concertgebouw

1927 . Concertos em Amsterdam, Roterdam, Utrecht Gravenhage, Leiden (Holanda), Hadenberg e Arnhen (Áustria), Paris e Tours (França), Londres (Inglaterra)

. Premiére do Retablo de Maese Pedro na Inglaterra, com a participação de Manuel de Falla

. Participação de Concerto Villa-Lobos, com a regência do compositor

. Recital com o acompanhamento ao piano de Joaquin Nin.

1928 . Concertos em Lisboa (Portugal), Córdoba (Espanha), Amsterdam, Rotterdam, Utrecht e Gravenhage (Holanda), Berlim (Russia), Paris, Cannes, Lilli e Valence (França)

. Recital na Holanda com o acompanhamento de Joaquin Nin

. Conferência *Un musicien d´Espagne – Joaquin Nin*, na Université des Annales, Georges Jean Aubry e Joaquin Nin

1929 .Concertos em Hamburgo (Alemanha), Berlim (Russia), Rotterdam (Holanda), Batavia, Surabaya e Sumatra (Indonésia), Paris (França)

1930 .Concertos em Amsterdam, Rotterdam, Gravenhage, Scheveningen (Holanda)

. 2ª. Tournée pelo Brasil – Cantou no Rio de Janeiro, Recife e São Paulo

1931 . Concertos em Gravenhage, Utrecht, Amsterdam, Rotterdam (Holanda), Paris (França)

. Recital Noite brasileira e espanhola, em Amsterdam

1932 . Concertos em Lisboa (Portugal), Paris (França), Barcelona (Espanha)

. Apresentação do seu *guignol chantant*

. Palestra *Le guignol chantant*, com Georges Jean Aubri, na Université des Annales

1933 . Concertos em Paris (França), Amsterdam, Gravenhage, Rottedam, Utrecht, (Holanda), Rio de Janeiro e São Paulo (Brasil)

1934 . Concertos em Amsterdam, Gravenhage (Holanda), Florença (Itália), Paris (França), Estoril e Lisboa (Portugal), Recife, Rio de Janeiro, Bahia e São Paulo (Brasil)

1935	. Concertos em Paris (França), Amsterdam, Gravenhage, Rio de Janeiro e São Paulo (Brasil)
1936	Muda-se para o Brasil. . Concerto em Gravenhage e Amsterdam (Holanda), Rio de Janeiro e São Paulo (Brasil)
1937	.Contratada para dar aula no curso de canto do Departamento de Cultura de São Paulo . Participa do *I Congresso da Língua Nacional Cantada* - SP
1939	. Último concerto (Rio de Janeiro)
1940 a 1948	. Apresenta o programa Música dos Mestres, de segunda à sábado, das 13 às 14h, na Rádio Gazeta/SP
Data indefinida	. Mudança definitiva para o Rio de Janeiro
1944	. De 04 de julho a 11 de agosto – Dá *Curso de Interpretação vocal* no Conservatório Brasileiro de Música
1945	. De 10 de julho a 24 de agosto de 1945 – Dá *Curso de Interpretação vocal* no Conservatório Brasileiro de Música
1946	. De 01 de junho a 05 de setembro – Dá *Curso de Canto e Interpretação Vocal* no Instituto Nacional de Música
1947	. Faz parte de banca de jurados para selecionar 03 solistas para a Orquestra Sinfônica Brasileira

. Faz parte de banca de jurados do concurso *Prêmio Lorenzo Fernandes,* para cantores

, De 03 de junho a 02 de setembro de 1947 – Dá *Curso de Aperfeiçoamento e Interpretação,* na Escola Nacional de Música

1948 . Participa de banca examinadora dos exames públicos de comédia e drama dos alunos do 1º e 2º anos da Escola de Artes Dramáticas de São Paulo

. Professora de Dicção da Escola de Arte Dramática de São Paulo

1949 . Participa de banca de jurados de concurso de canto na Holanda

. Dá *Curso de Interpretação Vocal* em São Paulo, sob os auspícios da Secretaria de Educação daquele estado

. Dá curso de interpretação em Recife, à convite do governo daquele estado

.Recebe título de membro intérprete da Academia Brasileira de Música

1952 .Dá curso de interpretação no Conservatório de Lisboa – Portugal

. Participa como juri em concursos internacionais (em Paris e Londres)

1943 . Passa a integrar o corpo de professores da recém criada *Academia Lorenzo Fernandes* – RJ

1954 . Dá curso de férias no *Conservatório Nacional de Teatro* (atual UNIRIO)

.Participação de banca de jurados do concurso *Concertos para Juventude*, que serão realizados com a Orquestra Sinfônica Brasileira

1955 06 de dezembro, morre Vera Janacopulos.

ANEXO 4 - COLEGAS DE PALCO DE VERA JANACOPULOS

Este anexo tem como objetivo visualizar os artistas com as quais a cantora realizou suas atividades artísticas, de forma a estabelecer a grandeza da sua rede de sociabilidade. A ordenação segue ordem cronológica de atuação junto à cantora em seus recitais. Não é uma lista exaustiva, em virtude da incompletude de dados da tabela de concertos que a originou. Além do que, nem sempre os dados jornalísticos (e outros) de divulgação dos concertos apresentavam, além dos dados sobre local, hora e data dos eventos, a informação sobre os artistas e grupos instrumentais que dividiriam o palco com a cantora.

ANEXO 4 - COLEGAS DE PALCO DE VERA JANACOPULOS

4.1. Pianistas acompanhadores

- **MAGDALENA TAGLIAFERRO (1893-1986)**

Figura 58- Imagem de Magdalena Tagliaferro - Fonte: Site Fundação Magda Tagliaferro

Considerada uma das grandes pianistas brasileiras do século XX. Criança prodígio, aos 13 anos ganhou o Primeiro Prêmio do Conservatório de Paris. Fez carreira internacional na Europa e nos Estados Unidos. Foi pianista no primeiro concerto realizado por Vera Janacopulos.

- **LAZARE LÉVY** (1882-1964)

Figura 59 - Imagem de Lazare Lévy - Fonte: Site Getty Images

Pianista e compositor belga, foi aluno e, posteriormente, foi professor do Conservatoire de Paris. Realizou primeiras audições de peças de Manuel e Falla, Darius Milhaud e Jean Huré. Dentre seus inúmeros alunos, teve John Cage. Acompanhou Vera Janacopulos em um dois seus primeiros concertos em 1915.

- **MARCEL DUPRÉ** (1886-1971)

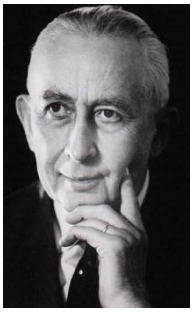


Figura 60 - Imagem de Marcel Dupré - Fonte: Wikipedia

Organista e compositor oriundo da Normandia. Realizou estudos no *Conservatoire de Paris*, tendo dentre seus professores Lazare Lévy. Realizou concerto filantrópico com Vera Janacopulos durante a I Guerra Mundial.

- **MARGHERITE CHALET**

Não conseguimos maiores informações sobre esta pianista. Foi pianista do concerto realizado em 1918 nos Estados Unidos.

- **CHARLES GRIFFES** (1884-1920)

Foi pianista e compositor americano. Estudou piano nos Estados Unidos e na Rússia, no Stern Conservatório. Vera Janacopulos realizou primeira audição de peças suas em concerto realizado em março de 1919, em Boston (EUA), com o próprio músico a acompanhando ao piano.

Figura 61 - Imagem de Charles Griffes - Fonte: Site Classical Net

- **SERGEI PROKOFIEV (1891-1953)**

Figura 62 - Imagem de Sergei Prokofiev - Fonte: Wikipedia

Foi pianista e é considerado um dos maiores compositores russos, tendo sido grande amigo pessoal de Vera Janacopulos. Ela o conheceu no tempo em que esteve radicada nos Estados Unidos. A cantora realizou diversos concertos com o músico a acompanhando pessoalmente ao piano, ou sob sua regência, e foi responsável por algumas primeiras audições de suas composições. Registramos sua atuação em récitas de Vera Janacopulos dos anos de 1919 e 1922.

- **MAURICE DAMBOIS** (1889-1969)

Violoncelista e compositor belga. Vera Janacopulos realizou primeira audição de peças suas em concerto realizado em março de 1919, em Boston (EUA), com o próprio músico a acompanhando ao piano.

➢ **ROBERT SCHMITZ, Elie** (1889-1949)

Pianista e compositor franco-americano. Estudou no Conservatório de Paris. Acompanhou Vera Janacopulos. Acompanhou Vera Janacopulos no mesmo ano de seu retorno aos Estados Unidos, 1919.

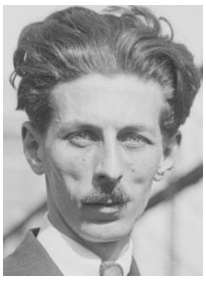


Figura 63 - Imagem de Robert Schmitz - Fonte: Wikipedia

➢ **YOVANOVITCH, Marie L.** (1846-1925)

Pianista, compositora e professora de música de origem francesa. Acompanhou Vera Janacopulos em concertos nos anos de 1920, 1921 e 1922.

➢ **ERNANI BRAGA (1888-1948)**

Pianista e compositor carioca. Estudou em Paris com Vicent D´Indy na *Schola Cantorum*. Fundou o Conservatório de Recife e a Orquestra Sinfônica de Permanbuco. Foi professor de Camargo Guarnieri. Acompanhou Vera Janacopulos em seus concertos da sua primeira tournée brasileira no Rio de Janeiro e em São Paulo, no ano de 1920. Na sua segunda tournée também participou ativamente no acompanhamento em diversos recitais do ano de 1934.

Figura 64 - Imagem de Ernani Braga - Fonte: Blog Cifrantiga

➢ **LOLA SCHELEPIANOFF**

A única informação que obtivemos sobre a mesma é a crítica sobre o concerto com Vera (realizado em 21 de dezembro de 1922), através da Revista Catalunya Gràfica, nº 22 (de 15 de janeiro de 1923): "A senhorita L. Schelepianoff a acompanhou ao piano de uma maneira fina e delicada. São duas artistas requintadas, duas interpretações perfeitas. Sonoridade das melhores que já ouvidas". [316] Temos o registro do acompanhamento pianístico desta musicista em concertos diversos nos anos de 1922, 1923 e 1924 na França, Espanha e Bélgica.

[316] No original: "La senyoreta L. Schelepianoff l'acompanyà al piano d'una manera finíssima i delicada. Són dues artistes exquisites, dues interpretadores perfectes. Són de lo millor que hem sentit"

ALEXANDRE LEDUC TCHEREPNINE (1899-1977)

Figura 65 - Imagem de Alexandre Tcherepnine - Fonte: Site Past Daily

Pianista e compositor russo. Filho do compositor e regetne Nicolaï Tcherepnine, que foi aluno de Rimski-Korsakov. Iniciou seus estudos musicais em São Petesburgo (Rússia), mas após a mudança de sua família para Paris, atuou como pianista e compositor. Em 1964 se instala definitivamente em Nova York. Acompanhou ao piano Vera Janacopulos em concerto de fevereiro de 1923.

- **MARK HAMBOURB** (1879-1960)

Foi pianista russo britânico. Dividiu palco com Vera Janacopulos em concerto em março de 1923, na *Salle des Concerts* (Paris), sob a regência de Philippe Gaubert.

- **DARIUS MILHAUD** (1892-1972)

Figura 66 - Imagem de Darius Milhaud - Fonte: Wikipedia

Foi compositor francês. Estudou no Conservatório de Paris. De 1917 a 1919 esteve no Brasil como adido da Embaixada Francesa. Grande amigo de Vera Janacopulos, tomou parte em diversos recitais da cantora. Como pianista acompanhador, participou dos recitais de maio de 1923 e dezembro de 1927, em Paris.

- **MARIA ANTONIA DE CASTRO**

Filha de Vital Ramos de Castro, proprietário de vários cinemas no Rio de Janeiro. No Brasil, foi aluna de Henrique Oswald. Estudou no Conservatório de Paris, com o professor I. Philips (Revista Ilustração Brasileira, maio 1923). Participou de concerto radiofônico "Festival Brasileiro" na *Companie Française de Radiophonie*, juntamente com Vera Janacopulos, em 1923. Acompanhou Vera Janacopulos em homenagem ao Dr. Washington Luis, ex-presidente do estado de S. Paulo, no Theatro Femina, em Paris, no ano de 1925; além de em outro nos salões da Embaixada do Brasil em Paris (1925).

- **DANIEL JEISLER (**1877-1959)

Pouquíssimas informações sobre este pianista estão disponíveis. Consegui informações de que foi pianista sueco que morou temporariamente em Paris, provalmente na década

de 1920. Participou como pianista solista no recital realizado por era Janacopulos nos dias 18 e 23 de outubro de 1923.

- **CARLOS PEDRELL** (1878-1941)

Figura 67 - Imagem de Carlos Pedrell - Fonte: Site Wikiwand

Violonista, compositor e professor uruguaio. Iniciou seus estudos em Montevidéo, seguindo para Barcelona (Espanha) para estudar com o tio Felipe Pedrel. Trabalhou no Schola Cantorum sob a direção de Vincent d´Indy. Viveu de 1906 a 1920 na Argentina, onde sofreu influência do folclore daquele país. Voltou a viver em Paris em 1921, onde morreu. Atuou como pianista acompanhador de suas composições apresentadas por Vera Janacopulos no recital de 11 de abril de 1924.

- **ARTHUR RUBINSTEIN** (1887-1982)

Pianista polonês, considerado um dos maiores virtuosos no seu instrumento. Participou como solista no concerto de apresentação de Villa-Lobos à capital francesa, no ano de 1924, no qual Vera Janacopulos também cantou. Participou como solista, juntamente com Vera Janacopulos, de concerto realizado por Villa-Lobos, na capital francesa, em outubro de 1927.

Figura 68 - Imagem de Arthur Rubinstein - Fonte: Wikipedia

- **Mademoiselle GILBERTE DUPIN**

Não obtemos maiores informações sobre a musicista, mas acreditamos ser a esposa da de Gilbert-Marie Dupin 18..-1962), "compositor de peças ligeiras, para canto ou piano, no qual o tema de inspiração frequentemente é Madagascar". Também utilizava o pseudônimo de Pol Brax (Fonte: Biblioteque Nationale de France). Foi pianista acompanhadora de recitais realizados por Vera Janacopulos no ano de 1924, em Lyon e Vannes (França) e Amsterdam (Holanda)

➢ **JEAN WIÉNER** (1896-1982)

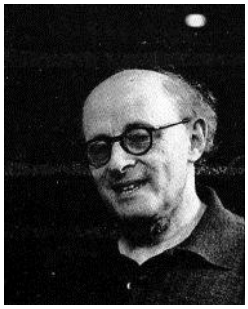


Figura 69 - Imagem de Jean Wiéner - Fonte: Site Bach-Cantatas

Pianista, compositor e regente francês. Estudou no Conservatório de Paris. Organizou no período dos anos 1920 a 1925 a série de *Concerts Modernes* (ou *Concerts Salades*) em que apresentava a nova música francesa, a segunda Escola de Viena e a música russa. Participou como pianista em concerto dedicado às obras vocais de Stravinsky, sob a regência de Darius Milhaud, realizado no início do ano de 1925.

➢ **YVONE HERR-JAPY**

Dentre os pianistas, foi esta pianista que ela mais dividiu o palco. Excelente pianista, recebeu o 1º Prêmio (Medalha de Ouro) do Conservatório de Paris. Foi uma das alunas prediletas de Cortot. Pudemos apurar citações à atividade de recitalista solo e com acompanhamento orquestral. Acompanhou Vera em seus recitais em Paris, Holanda, Bélgica, Espanha, Brasil, Russia e Indonésia, no período compreendido entre 1925 a 1936.

Figura 70 – Imagem de Vera Janacopulos (à direita) e Yvonne Herr Japy (à esquerda) - Fonte: Diário de Notícias, 17 de outubro de 1930

Não se trata, portanto, da vulgar acompanhadora, que se especializou nesse genero, sem duvida dificil e espinhoso, mórmente quando tem de abordar as obras da moderna escola, e que exige tambem educação e cultura especiaes, mas de uma artista que já alcançou certa notoriedade e consegui, pelo seu talento, firmar-se como nome. A união de Vera Janacopulos a Yvonne Herr Japy torna-se uma garantia de sucesso. (Jornal Correio da Manhã, 17 de outubro de 1930)

➢ **YVES NAT** (1890-1956)

Figura 71 - Imagem de Yves Nat - Fonte: Site Instituto Piano Brasileiro

Foi pianista, compositor e professor francês, tendo sido considerado por Alfred Cortot como um dos maiores pianistas franceses da 1ª. metade do século XX. Participou de concertos em que Vera se

apresentou no *Concertgebouw* (Amsterdam – Holanda), em dezembro de 1925, e na série *Concerts Colonne* (Paris – France), em fevereiro de 1926.

Figura 72 - Imagem de Willem Adriessen - Fonte: Site Pinterest

- **WILLEM ANDRIESSEN** (1887-1964)

Pianista e compositor holandês. Participou de concertos em que Vera se apresentou no *Concertgebouw* (Amsterdam – Holanda), em julho e dezembro de 1925.

Figura 73 - Imagem de Marcelle Meyer - Fonte: Site Amazon.com

- **MARCELLE MEYER** (1897-1958)

Pianista francesa. Estudou no Conservatório de Paris onde recebeu o Primeiro Prêmio no ano de 1911, com apenas 14 anos de idade. Participou de concerto em que Vera se apresentou no *Concertgebouw* (Amsterdam – Holanda), em dezembro de 1925.

- **MANUEL DE FALLA** (1876-1946)

Este importante compositor espanhol tocou piano em concerto dedicado às suas peças no qual Vera Janacopulos participou, em 1927, em Londres.

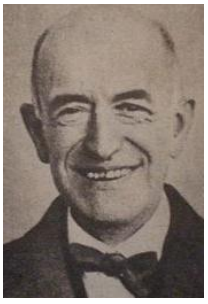


Figura 74 - Imagem de Manuel de Falla - Fonte: Wikipedia

- **ALINE VAN BARENTZEN** (1897-1981)

Figura 75 - Imagem de Aline Van Barenzen - Fonte: Site Meloclassic

Pianista francesa. Participou como solista, juntamente com Vera Janacopulos, de concertos realizados por Villa-Lobos, na capital francesa, em outubro e dezembro de 1927.

- **JOAQUIM NIN** (1879-1949)

Figura 76 - Inagem de Joaquin Nin - Fonte: Wikipedia

Pianista e compositor cubano. Estudo na Schola Cantorum (Paris), no período de 1906 a 1908. Participou como pianista acompanhando Vera Janacopulos em suas composições no concerto de dezembro de 1927 (Paris). Participou ainda nos concertos de fevereiro e março de 1928, na Holanda. Vera Janacopulos ilustrou, juntamente com Joaquim Nin, uma conferência proferida por Georges Jean Aubry denominada *Un musicien d´Espagne - Joaquin Nin*, na *Université des Annales*, em dezembro de 1928.

- **WILHEIM FREUND**

Não conseguimos informações sobre este pianista. Ele acompanhou Vera Janacopulos em recital na Alemanha, em 1929.

- ***MARIO DE AZEVEDO*** *(1905-1970)*

Figura 77 - Imagem de Mario de Azevedo - Fonte: Blog Cifrantinga

Iniciou carreira como pianista em Casas de Música (Pinguim, Viúva Guerreiro, Melodia, Carlos Gomes e Arthur Napoleão). Gravou LPs diversos. Foi um grande intérprete de Ernesto Nazareth e Eduardo Souto. Foi pianista acompanhador de Vera Janacopulos em recital realizado em setembro de 1933, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dentre outros neste mesmo ano. Também acompanhou a cantora em recitais nos anos de 1934 e 1935. Gravou com Vera Janacopulos um disco compacto com as peças Azulão e Meu amor tão bom, de Heckel Tavares, no ano de 1936.

- **WLADIMIR HOROWITZ** (1912-1983)

Compositor e maestro ucraniano. Foi solista em concerto que Vera Janacopulos participou no Concertgebouw, em dezembro de 1933.

➢ **PAUL WITTGENSTEIN** (1886-1961)

Pianista austríaco, que perdeu seu braço direito durante a I Guerra Mundial. Apesar disto continou a realizar concertoscom peças especialmente dedicadas à ele por importantes compositores de sua época. Foi solista em concerto do qual Vera Janacopulos participou em Florença (Itália), no ano de 1934.

Figura 78 - Imagem de Paul Wittgenstein - Fonte: Site Bach-Cantatas

➢ **HÉLÉNE BAKER D´ISY**

Não conseguimos informações sobre esta pianista. Ela acompanhou Vera Janacopulos em dois concertos em Portugal (Estoril e Lisboa), no ano de 1934.

➢ **MARIA DO CARMO BOTELHO**

Nascida Maria do Carmo Monteiro da Silva, foi pianista nos anos 30. Primeiro prêmio no Conservatório de Paris. Foi esposa e parceira musical de Candido Botelho. Acompanhou Vera Janacopulos no último recital de Vera Janacopulos que temos notícias, no ano de 1939, no Brasil.

Figura 79 - Imagem de Maria do Carmo Botelho - Fonte: Site Instituto do Piano Brasileiro

4.2. Maestros

➢ **MODEST ALTSCHULER** (1873-1963)

Moisei Isaacovich Altschuler, foi maestro russo. Iniciou seus estudos como violoncelista no Conservatório de Varsóvia. Posteriormente, estudou regência no Conservatório de Moscou. Criou a *Russian Simphony Orchestra Society*, dez anos depois de sua chegada em Nova York como imigrante nos EUA no ano de 1893. Sob sua regência, Vera Janacopulos realizou concerto para 9.000 pessoas no Hipódromo de Nova York, no ano de 1918.

Figura 80 - Imagem de Modest Altschuler - Fonte: Site *The Stokowski Legacy*

- **PIERRE MONTEAUX** (1874-1964)

Figura 81 - Imagem de Pierre Monteaux - Fonte: Wikipedia

Iniciou seus estudos como violinista no Conservatório de Paris. Participou como músico da estréia da ópera Pelléas et Mélisande, de Debussy. No ano de 1910 passa a ser regente da companhia de ballet russa de Sergei Dhiaghilev, onde fez estréias de peças de Stravinsky, Debussy e Ravel. Com a I Guerra Mundial mudou-se para os EUA, onde foi diretor musical da Boston Simphony Orchestra. Vera Janacopulos participou de concertos sob a sua regência no ano de 1919 (Nova York), 1921 (Paris), 1924 (Boston, EUA), 1926 (Holanda).

- **GEORGE BARRÈRE** (1876-1944)

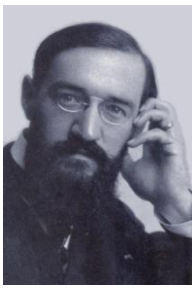


Figura 82 - Imagem de George Barrère - Fonte: Wikipedia

Foi flautista e regente francês. Estudou no Conservatório de Paris. A partir do ano de 1905 foi regente da Orchestra Simphony Society (New York Symphony Orchestra), onde regeu Vera Janacopulos em concerto no ano de 1919

- **FRANCISCO BRAGA (1868-1945)**

Figura 83 - Imagem de Francisco Braga - Fonte: Blog Cifrantiga

Foi compositor e regente carioca. Iniciou seus estudos como clarinetista, tendo estudado composição com Jules Massenet, no Conservatório de Paris. Participou da fundação da Sociedade de Concertos Sinfônicos em 1912, da qual foi diretor artístico e regente por 20 anos. Regeu Vera Janacopulos em recitais em julho e agosto de 1920, no Teatro Municipal do RJ, durante a primeira tournée da cantora ao Brasil.

- **FELIX WEINGARTNER (1863-1942)**

Figura 84 - Imagem de Felix Weingartner - Fonte: Site Enciclopedia Brittanica

Pianista, compositor e maestro austríaco. Foi aluno de Frans Lizt. Foi regente da Orquestra Filarmônica de Viena, uma das mais proeminentes mundo, de 1908 a 1927. Regeu Vera Jancopulos em concerto em São Paulo e Buenos Aires, no ano de 1920.

Figura 85 - Imagem de Serge Koussevitsky - Fonte: Wikipedia

➢ **SERGE KOUSSEVITSKY** (1874-1951)

Compositor e maestro russo. Em Paris foi responsáveis pelos renomados *Concerts Koussevitsky*, onde apresentou trabalhos de compositores importantes do início do século, como Prokofiev, Stravinsky e Ravel. Durante os anos de 1924 a 1949 foi diretor musical e regente da Orquestra Sinfônica de Boston. Vera Janacopulos se apresentou no primeiro concerto da série dos *Concerts Koussevitsky*, realizado na Ópera de Paris, no ano de 1921

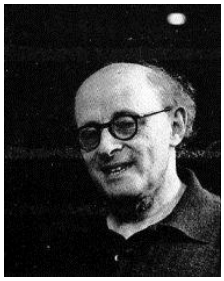


Figura 86 - Imagem de Jean Wiéner - Fonte: Site Bach-Cantatas

➢ **JEAN WIÉNER** (1896-1982)

Pianista, compositor e regente francês. Estudou no Conservatório de Paris. Organizou no período dos anos 1920 a 1925 a série de *Concerts Modernes* (ou *Concerts Salades*) em que apresentava a nova música francesa, a segunda Escola de Viena e a música russa. Regeu Janacopulos em concerto de sua série nos anos de 1921 e 1924. Também foi palestrante da conferência Les resources nouvelles de la musique, no qual Vera participou a ilustrando musicalmente, no ano de 1924. Ele participou da apresentação do guignol cantante de Vera Janacopulos em dezembro de 1932.

➢ **FRANZ RULHMANN** (1868-1948)

François Ruhlmann foi regente belga, diretor da Ópera Comique no período de 1906 a 1915. Foi regente de concertos da série *Concerts Populaires* realizado na Bélgica, nos anos de 1922 e 1923, do qual Vera participou. Regeu também concerto com a Orchestre Collone, no ano de 1923.

Figura 25 - Imagem de Philipe Gaubert - Fonte: Site Pinterest

➢ **PHILIPE GAUBERT** (1979-1941)

Flautista, compositor e regente francês. Foi professor de flauta do Conservatório de Paris e principal pregente da Orchestre de la Societé des Concerts du Conservatoire. Regeu Vera Janacopulos em concertos no ano de 1923. Em 1933 ocorre a difusão radiofônica da cantora em concerto sob a tutela do maestro (não sabemos se acaso se trata do mesmo recital anterior, pois não temos registro de outra atuação

conjunta de ambos os artistas).

- **GUY ROPARTZ** (1864-1955)

Joseph Guy Maria Ropartz foi compositor e maestro francês. Estudou na Academia de Paris e foi amigo de Georges Enesco, professor de violino de Vera Janacopulos. Regeu a cantora em concerto no Conservatório de Nancy, em março de 1923.

Figura 88 - Imagem de Guy Ropartz - Fonte: Wikipedia

- **ERNEST BLOCH (1880-1954)**

Violonista e compositor suiço, iniciou seus estudos musicais aprendendo violino em Genebra. Regeu Vera Janacopulos cantando as sua próprias composições em recital em 1924, durante a tournée americana da cantora.

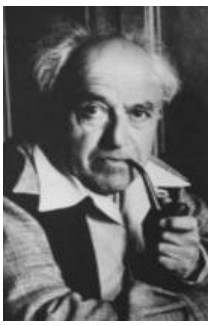


Figura 89 - Imagem de Ernest Bloch - Fonte: Site Music Sales Classical

- **ARTUR BODANZKY (1877-1939)**

Maestro austríaco. Iniciou seus estudos no Conservatório de Viena. Foi diretor musical de concerto realizado por Vera em sua tournée americana, no ano de 1924. Regeu a primeira audição do oratório Rei David, no ano de 1925, no Metropolitan Opera House, do qual Vera Janacopulos participou.

Figura 90 - Imagem de Artur Bodanzky - Fonte: Site Wikiwand

- **KURT SCHINDLER (1882-1935)**

Compositor e maestro alemão. Tendo emigrado para os Estados Unidos, em 1905, lá realizou a sua carreira musical, onde atuou como maestro assistente do Metropolitan Opera House.

Figura 91 - Imagem de Kurt Schindler - Fonte: Site Commons Wikimedia

➢ **HEITOR VILLA-LOBOS** (1887-1959)

Figura 92 - Imagem de Heitor Villa-Lobos - Fonte: Site Bach Cantatas

Compositor e regente brasileiro. Vera o conheceu na sua primeira tourné ao Brasil, acrescentando peças suas em seu repertório de forma imediata. Obtivemos registro de ter apresentado suas composições no Brasil, Argentina, Estados Unidos, Portugal e França. A cantora participou dos relevantes concertos de introdução do músico na capital francesa no ano de 1924, assim como de seu retorno àquela capital no ano de 1927. Ela participou também de concerto sob a sua regência na capital francesa em outubro e em dezembro de 1927.

➢ **IGOR STRAVINSKY** (1882-1971)

Figura 93 - Imagem de Igor Stravinsky - Fonte: Wikipedia

Pianista, compositor e maestro russo. Foi amigo de Vera Janacopulos. A cantora realizou diversos compositores apresentando a sua obra. O maestro regeu a cantora em concerto exclusivo de suas composições, no Concertgebouw (Amsterdam – Holanda), no ano de 1924, e em abril de 1925, no Teatro Augusteo (Roma – Itália).

➢ **WILLEM MENGELBERG** (1871-1951)

Figura 94 - Imagem de Willem Mengelberg - Fonte: Wikipedia

Regente alemão, famoso por suas performances junto à Concertgebouw Orchestra e por seu apoio ao regime nazista. Ele regeu Vera Janacopulos em concertos realizados junto à esta orquestra nos anos de 1924 e 1926 (*premiére* do *Retablo del Maese Pedro,* de Manuel de Falla). Foi regente também de concertos realizados em fevereiro de 1927, abril de 1930, março e outubro de 1931, no Concertgebouw (Holanda)

➢ **ANTHONY BERNARD** (1891-1963)

Organista, piansta, compositor e regente inglês, criador da *London Chamber Orchestra*. Regeu Vera Janacopulos, no ano de 1927, na apresentação do *Retablo del Maese Pedro* em Londres.

➢ **DARIUS MILHAUD** (1892-1972)

Figura 95 - Imagem de Darius Milhaud - Fonte: Wikipedia

Foi compositor francês. Estudou no Conservatório de Paris. De 1917 a 1919 esteve no Brasil como adido da Embaixada Francesa. Grande amigo de Vera Janacopulos, tomou parte em diversos recitais da cantora. Regeu histórico concerto dedicado à obra vocal de Stravinsky no qual a cantora foi solista, no início do ano de 1925, em Paris. Regeu também concerto realizado em dezembro de 1927, em Paris.

➢ **LOUIS FLEURY** (1878-1926)

Flautista e compositor francês. Estudou no Conservatório de Paris. Regeu concerto em que Vera cantou junto à Societé Moderne d´Instrument, em Turim (Itália), no ano de 1925.

➢ **RHENÉ-BATON** (1879-1940)

René-Emmanuel Baton é compositor e maestro francês. Estudou no Conservatório de Paris. Foi regente de concertos realizados por Vera Janacopulos em Paris em fevereiro e maio de 1925.

Figura 96 - Imagem de Rhené-Baton - Fonte: Wikipedia

➢ **BRUNO WALTER** (1876-1962)

Maestro e compositor alemão. Este músico regeu Vera Janacopulos nos Concertos Simfonicos da Antuérpia (Bélgica), em dezembro de 1925. Também foi o maestro de concerto que a cantora realizou na Alemanha, no ano de 1929.

Figura 97 – Imagem de Bruno Walter - Fonte: Wikipedia

➢ **GABRIEL PIERNÉ** (1863-1937)

Figura 98 - Imagem de Gabriel Pierné - Fonte: Site Adolphesax

Organista e maestro francês. Estudou no Conservatório de Paris. Regeu Vera Janacopulos em concerto da série Concerts Colonne, em fevereiro de 1926.

➢ **LÉON JEHIN** (1853-1928)

Figura 99 - Imagem de Léon Jehin Fonte – Site L´art Lyrique Français

Compositor e maestro belga. Tem a sua carreira musical associada à Ópera de Monte Carlo (Mônaco). Vera Janacopulos cantou na série *Les Concerts*, sob sua regência, nesta casa de espetáculo.

➢ **VAN ANROOY** (1879-1954)

Figura 100 - Imagem de Van Anrooy - Fonte: Site Wikiwand

Compositor e maestro holandês. Foi dirigente da *Residentie Orkest* (Haya – Holanda) dentre os anos de 1917 a 1935. Regeu Vera Janacopulos em recitais realizados em março de 1926, na Áustria, e em fevereiro de 1927, março de 1930 e março de 1931, na Holanda, com a *Residentie Orkest*.

➢ **EVERT CORNELIS** (1884-1931)

Figura 101 - Imagem de Evert Cornelis - Fonte: Site Geheugen van Nederland

Organista e maestro holandês. Foi regente da orquestra Utrechtsch Steeliljk Orkest no período de 1922 a 1931. Regeu Vera Janacopulos em concertos junto à esta orquestra , em junho de 1926 e fevereiro de 1927. Ainda foi maestro de concerto realizado em Utrecht (Holanda), no ano de 1930.

➢ **GEORG SCHNÉEVOIGT** (1872-1947)

Figura 102 - Imagem de Georg Schnéevoigt - Fonte: Wikipedia

Violoncelista e maestro nascido na Finlândia. Regeu Vera Janacopulos em concerto junto à Residentie-Orkest de Scheveningen, transmitido pela Rádio Rilversum (Holanda) por diversas vezes no ano de 1926 (não possuímos dados sobre a data da realização do concerto).

➢ **SCHUEDLER PETERSEN**

Não conseguimos informações sobre este maestro. Ele regeu Vera Janacopulos em recital realizado na Dinamarca, no ano de 1926.

➢ **IGNAZ NEUMARK** (1888-1959)

Figura 103 - Imagem de Ignaz Neumark – Fonte Wikipedia

Pianista e Maestro holandês. Regeu Vera Janacopulos em recital em julho de 1926 em Haya (Holanda).

- **CORNELIS DOPPER** (1870-1939)

Compositor e regente alemão. Estudou no Conservatório de Leipzig. Regeu Vera Janacopulos em recitais na Holanda em feveiro de 1927.

Figura 104 - Imagem de Cornelis Dopper - Fonte: Wikipedia

- **PEDRO BLANCH**

Maestro fundador e diretor da Orquestra Sinfônica Portuguesa. Regeu Vera Janacopulos em concerto na capital portuguesa em janeiro de 1928.

- **LOUIS DE VOCHT** (1887-1977)

Compositor e regente belga. Fundador e diretor de 1915 a 1968 do Chorale Caecilia D´Anvers. Vera participou com este grupo de montagem da Paixão segundo São Mateus, de Bach, e também de outro concerto, no ano de 1928

- **FELIX HESSE**

Não obtive informações sobre este regente. Ele regeu concerto da cantora em Paris, no ano de 1928.

- **ALBERT WOLFF** (1884-1970)

Regente e compositor francês, de descendência alemã. Estudou no Conservatório de Paris. Foi o principal regente da *Opera Comique* (Paris). Regeu Vera Janacopulos em recital de 1928, na capital francesa.

Figura 105 - Imagem de Albert Wolff - Fonte: Wikipedia

- **REINALDO HAHN** (1874-1947)

Compositor venezuelano, naturalizado francês em 1912. Estudou no Conservatório de Paris. Este músico regeu Vera Janacopulos em concerto no ano de 1928.

Figura 106 - Imagem de Reinaldo Hahn - Fonte: Wikipedia

- **ANTHONY BERNARD** (1891-1963)

Organista, pianista e compositor inglês. Regeu o Retablo de Maese Pedro, de Manuel del Falla, no Aeollian Hall, no concerto de junho de 1927, quando Vera Janacopulos cantou.

- **ERNEST ANSERMET** (1883-1969)

Maestro suíço. Foi regente dos ballets russos de Diaghilev e amigo de Stravinsky. Regeu o *El retablo del maese Pedro*, em 1929, em Paris, do qual Vera Janacopulos participou.

Figura 107 - Imagem de Ernest Ansermet - Fonte: Site Presto Classical

- **HANS WEISBACH** (1885-1961)

Pianista e maestro alemão. Regeu era Janacopulos em recital na Holanda no ano de 1930.

Figura 108 - Imagem de Hans Weisbach - Fonte: Site DRA

- **WALTER BURLE MARX** (1902-1990)

Pianista, compositor e maestro brasileiro. Foi aluno de Henrique Oswald. Regeu Vera Janacopulos em concerto realizado no Rio de Janeiro no ano de 1930.

Figura 109 - Imagem de Walter Burle Marx - Fonte: Site Oregon State University

- **PEDRO DE FREITAS BRANCO** (1896-1963)

Maestro português. Regeu Vera Janacopulos em recital de música ibero-francesa, no ano de 1933, em Paris.

Figura 110 - Imagem de Pedro de Freitas Branco – Fonte: Site Discogs

- **JANE EVRARD** (1892-1984)

Violinista e maestrina francesa. Foi a primeira mulher regente francesa. Regeu Vera Janacopulos em recital de música ibero-francesa, no ano de 1933, em Paris.

Figura 111 - Imagem de Jane Evrard - Fonte: Sie Christian Poulet

EDUARD VAN BEINUM (1901-1959)

Maestro holandês. Regeu Vera Janacopulos em dois recitais no Concertgebouw, na Holanda, no ano de 1933.

Figura 112 - Imagem de Eduard Van Beinum - Fonte: Site da *University of California*

- **HERMAN JOHANNES DEN HERTOG** (1872-1952)

Jornalista e compositor holandês. Regeu Vera Janacopulos nas suas composições em recital no Concertgebouw, na Holanda, no ano de 1933.

- **IGOR MARKEVITCH** (1912-1983)

Figura 113 - Imagem de Igor Markevitch - Fonte: Site Bach Cantatas

Compositor e maestro ucraniano. Estudou com Alfred Cortot e com Nádia Boulager. Aos 18 anos de idade fez seu primeiro concerto como regente junto com a orquestra do Concertgebouw. Regeu Vera Janacopulos nas suas no seu *Psaume* em dois recitais no Concertgebouw, na Holanda, no ano de 1933; em recital em Florença (Itália) e em recital em Paris (França).

- **HERMANN SCHERCHEN** (1891-1966)

Figura 114 - Imagem de Hermann Scherchen – Fonte: Wikipedia

Maestro alemão, que se destacou como defensor da música de vanguarda. Regeu Vera Janacopulos em concerto no ano de 1934, em Florença (Itália).

- **NADIA BOULANGER** (1887-1979)

Figura 115 - Imagem de Nadia Boulanger - Fonte: Blog Edmodo

Foi compositora francesa e professora de grandes compositores de relevância do século XX. Foi regente em recital do qual Vera também participou, em junho de 1934, em Paris.

HERMANN ABENDROTH (1883-1956)

Maestro alemão. Vera Janacopulos realizou concerto na Alemanha sob a regência deste maestro (FRANÇA, s/data:33).

Figura 116 - Imagem de Hermann Abendroth - Fonte: Wikipedia

- **KLEMENS KRAUSS** (1893-1954)

Maestro e empresário de ópera austríaco. Vera Janacopulos realizou concerto em Frankfurt (Alemanha) sob a regência deste maestro (FRANÇA, s/data:33)

Figura 117 - Imagem de Klemens Krauss - Fonte: Wikipedia

4.3. Orquestras

- **RUSSIAN SIMPHONY ORCHESTRA**

Foi criada por Modest Altschuler no ano de 1903, em Nova York. A maioria de seus músicos era formada principalmente por imigrantes judeus russos, que como seu regente haviam abandonado a Rússia e Polônia. Fez inúmeras primeiras audições de compositores russos nos EUA. Vera realizou concerto para 9.000 pessoas no Hipódromo de Nova York, no ano de 1918.

- **SALZEDO HARP ENSEMBLE**

Grupo criado nos EUA pelo harpista, pianista, commpositor e regente francês Carlos Salzedo (1885-1961). Este conjunto acompanhou Vea Janacopulos em concerto no ano de 1919 em Nova York.

- **BOSTON SIMPHONY ORCHESTRA**

Criada em 1881, por Henry Lee Higginson. É considerada uma das cinco maiores orquestras do mundo. Esteve sob a direção musical de Pierre Monteaux nos anos de

1919 a 1924. Foi responsável por diversas primeiras audições de peças modernas. Também foi dirigida por Serge Koussevitzky. Vera Janacopulos realizou recital com esta orquestra no ano de 1919, sob a regência de Monteaux, onde apresentou peças russas especialmente orquestradas por Prokofiev.

- **ORCHESTRA SIMPHONY SOCIETY**

Foi fundada em 1878, por Leopold Damsroch. Vera Janacopulos relizou concerto com esta orquestra no ano de 1919, em Nova York, sob a regência de George Barrère, além de três outros na tournée americana, no ano de 1924, sob a regência de Pierre Monteaux.

- **ORCHESTRE COLONNE**

Foi fundada em 1873 pelo violinista e regente Édouard Collone. Sediada no Théatre du Châtelet, em Paris, teve como ênfase a apresentação de músicas da sua contemporaneidade. Vera Janacopulos realizou concertos com esta orquestra nos anos de 1921, sob a regência de Pierre Monteaux; de 1923, sob o comando de Franz Ruhlmann e de 1926, sob a regência de Gabriel Pierné. Esta orquestra participou também, juntamente com Vera Janacopulos e outros solistas, em concertos realizado por Villa-Lobos na capital francesa, em outubro e dezembro de 1927.

- **ORCHESTRE DA ÓPERA NATIONAL DE PARIS**

Corpo estável do principal espaço musical da capital francesa, foi fundada em 1669 por Louis XIV. Vera Janacopulos se apresentou em recital na Ópera de Paris, sob a regência de Serge Koussevitsky, no ano de 1921

- **ORCHESTRA DA SOCIETÉ PHILARMONIQUE DE PARIS**

Não obtive maiores dados sobre esta orquestra. Existe uma orquestra homônima criada em 1935, *sediada na Cité de la musique*, Paris, talvez oriunda desta orquestra. Vera Janacopulos realizou concerto com este grupamento em dezembro de 1921, sob a regência de Serge Koussevitsky. Participou, ainda, de outro concerto em março de 1927.

- **ORCHESTRE DE LA SOCIETÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE**

Grupo formado por alunos e professores do Conservatório de Paris, sob a administração desta escola. Vera realizou concerto com esta orquestra em março de 1923, sob a regência de Mark Hambourb.

- **SOCIETY OF THE FRIENDS OF MUSIC** (Nova York)

Não obtive maiores informações sobre esta orquestra.

- **SOCIETÉ MODERNE D´INSTRUMENTS À VENT**

Grupo formado somente por instrumentos de sopro, criado pelo flautista Georges Barrère na capital. Vera Janacopulos cantou com o grupo no recital de introdução de Villa-Lobos à capital francesa, no ano de 1924; em concerto dedicado à obra de Stravinsky, sob a regência de Darius Milhaud, no início do ano de 1925

- **SOCIETÉ MODERNE D´INSTRUMENTS**

Não descobrimos maiores dados sobre esta orquestra. Este grupo participou de dois concertos em Turim, na Itália (um destes concertos foi dedicado às obras de Stravinsky). O primeiro foi sob a regência de Louis Fleury, teve a participação dos seguintes músicos: Marguerite Delcourt (clavicembalo), Marcel Dourleux (violino), Georges Miguoi (violino), Frédéric Danayer (viola), Paul Moe (violoncelo), Jacques Lemaine (contrabaixo), Louis Fleury (flauta), Louis Gottdard (oboé) e Louis Cabuzac (clarineta). O seguindo concerto contou com: Jéan Wiéner (piano), G. Dhérin (fagote), S. Rible (fagote), E. Tovean (trompa), L. Boky (trompa), R. Delbe (trombone), A. Lanza (trombone), L. Perret (bateria)

- **KUNSTKRING 'VOOR ALLEN' RESIDENTIE ORKEST**

Não conseguimos maiores informações sobre esta orquestra. Vera Janacopulos cantou com a mesma em recital de julho de 1925, em Amsterdam (Holanda).

- **ROTH QUARTET**

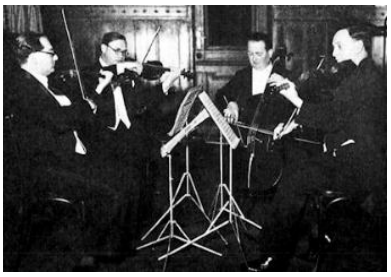


Figura 118 - Imagem de Roth Quartet - Fonte: Site Divine Art

Quarteto de cordas fundado em 1922 em Budapeste que fez muito sucesso em Paris a partir de 1924. Participou de concertoa onde Vera Janacopulos cantou em julho e dezembro de 1925, em Amsterdam (Holanda).

- **AMSTERDAM SIMPHONY ORCHESTRA** (ou CONCERTGEBOUW ORCHESTRA)

Orquestra holandesa criada em 1888, juntamente com o Concertgebouw. Vera Janacopulos cantou com esta orquestra em janeiro de 1926, sob a regênca de Pierre Monteaux.

- **LONDON CHAMBER ORCHESTRA**

Orquestra criada em 1921 por Anthony Bernard. Vera Janacopulos apresentou o Retablo del Maese Pedro com esta orquestra e regente no ano de 1927.

- **MONTE CARLO OPERA ORCHESTRA**

Orquestra vinculada à Ópera de Monte Carlo (Mônaco). Vera Janacopulos se apresentou junto com a Orquestra, sob a regência de León Jehin, em março de 1926.

- **RESIDENTIE ORKEST**

Criada em 1903, também é conhecida como a Orquestra Filarmônica de Haya E Residentie Orkest Scheveningen (Holanda). Vera se apresentou junto à esta orquestra, sob a regência de Peter Van Anrroy, em 1926, na Áustria, e na Holanda, em 1931.

- **CONCERTGEBOUW ORKEST**

Orquestra vinculada ao Concertgebouw, sala de concerto de Amsterdam (Holanda). Vera Janacopulos se apresentou, regida por Willem Mengelberg, no ano de 1926, na Holanda. Este encontro se deu na *premiére* do *Retablo del Maese Pedro*, de Manuel de Falla. Posteriormente, nos anos de 1930 e 1931, este mesmo regente regeria a cantora em outros concertos com esta orquestra.

- **ORCHESTRA DE UTRECHT**

Não conseguimos maiores informações sobre esta orquestra. Vera Janacopulos se apresentou com o grupo, sob a regência de Evert Cornelis, no ano de 1926, na cidade de Utrecht (Holanda).

- **UTRECHT STEELIJK ORKEST**

Orquestra sinfônica que existiu na cidade de Utrecht dos anos de 1894 a 1985. Também é conhecida como Stedelijk Orkest. Evertin Cornelis foi regente desta

orquestra de 1922 a 1931. Vera Janacopulos realizou concerto com esta orquestra regida pelo seu maestro, em fevereiro de 1927. E ainda, realizou também recital no ano de 1933.

- **LONDON CHAMBER ORCHESTRA**

Esta orquestra sediada na cidade de Londres, foi fundada em 1921 pelo regente inglês Anthony Bernard. Vera Janacopulos apresentou com este grupo concerto com obras de Manuel de Falla, em agosto 1927.

- **ORCHESTA DES CONCERTES PASDELOUP**

É a mais antiga orquestra francesa, fundada em 1861 por Jules Pasdeloup, cujos concertos se denominavam *Concerts Populaires*. Vera Janacopulos participou de concerto Villa-Lobos com esta orquestra em 1928.

- **ORCHESTRE DES SOCIETÉS DES NOUVEAUX CONCERTS** (ou ORCHESTRE DES CONCERTS LAMOUREUX)

Orquestra sinfônica francesa vinculada ao Théatre des Champs-Élysées, fundada em 1881 por Charles Larmoureux. Visava promover a música moderna, em particular Wagner, ao agrande público. Vera Janacopulos participou em concertos com esta orquestra no ano de 1928, apresentando a Paixão Segundo São Mateus, de Bach, e outras peças sacras.

- **SOCIETÉ PHILHARMONIQUE DE VALENCE**

Não consegui informações sobre esta orquestra. Provavelmente será orquestra vinculada à cidade de Valence, na França. Vera Janacopulos realizou concerto com esta orquestra no ano de 1928.

- **ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE PARIS**

Grupo baseado em Paris, criado em 1928. Este grupo foi dissolvido em 1938. Vera Janacopulos apresentou o El retablo de Maese Pedro, de Manuel de Falla, em Paris, sob a regência de Ernest Ansermet, em janeiro de 1929

- **ORCHESTRE FÉMININ DE PARIS**

Não obtivemos maiores informações sobre esta orquestra. Vera Janacopulos participou com o grupo de recital de música ibero-francesa, em janeiro de 1933, em Paris, sob a regência do maestro português Pedro de Freitas Branco e da maestrina francesa Jane Evrard (primeira mulher chefe de orquestra na França).

4.4. Coros

- **PAULIST CHORISTERS**

Não encontramos maiores informações sobre este grupo coral. Ele participou de recital do período da I Guerra Mundial em que Vera Janacopulos esteve radicada nos Estados Unidos.

- **CHOEUR MIXTE DE PARIS**

Não obtivemos maiores informações sobre este grupo vocal. Vera Janacopulos participou com o mesmo no recital de introdução de Villa-Lobos à capital francesa, no ano de 1924.

- **ART CORAL**

Não localizamos informações sobre este grupo vocal. Este coral orquestra participou também, juntamente com Vera Janacopulos e outros solistas, em concerto realizado por Villa-Lobos na capital francesa, em dezembro de 1927 (o regente e diretor do coro era Robert Siohan)

- **CHORALE CAECILIA D´ANVERS**

Grupo criado por Louis de Vocht. Vera Janacopulos participou de concerto transmitidos radiofonicamente por diversas vezes com a participação deste coro no ano de 1928. Participou ainda, da Paixão Segundo São Mateus (Bach), com este coro, e também de outro concerto, sob a regência de seu criador, em junho de 1928.

4.5. Instrumentistas

4.5.1. Violino

- **SASCHA JACOBINOFF**

Não conseguimos informações sobre este violinista russo. Participou também como solista do primeiro recital realizado por Vera Janacopulos nos EUA, em outubro de 1918.

- **GEORGE ENESCU** (1881-1955)

Proeminente violinista romeno, sendo considerado um dos maiores de sua época. Estudou no Conservatório de Viena e no Conservatório de Paris. Foi professor de violino de Vera Janacopulos e um dos maiores incentivadores para que a mesma seguisse a carreira de cantora. Foi uma espécie anjo da guarda da cantora no seu início de carreira. Participou de concertos da cantora em 1914, 1915 e 1922.

Figura 119 - Imagem de George Enescu - Fonte: Site youtube

- **VASILY BEZEKIRSKY (1835-1919)**

Foi violinista, compositor, professor e maestro russo. Foi solista no concerto em que Vera cantou para 9.000 pessoas no Hipódromo de Nova York, no ano de 1918.

Figura 120 – Imagem de Vasily Bezerkirsky - Fonte: Site DRA

- **JULES BOUCHERIT** (1877-1962)

Figura 121 - Imagem de Jules Boucherit - Fonte: Site Images D´Art

Violonista e renomado professor deste instrumento do Conservatório de Paris. Vera dividiu o palco com este compositor em concerto do Cercle Philarmonique, em março de 1922.

- **YVONNE ASTRUC** (1889-1980)

Figura 122 - Imagem de Yvonne Astruc - Fonte: Biblioteque Nationale de France

Violonista francesa, esposa de Marcel Ciampi (1891-1980), pianista e professor francês do Conservatório de Paris. Dividiu o palco com Vera Janacopulos em concertos realizado nas *Salle Pleyel* (Paris) e *Salle des Agriculters* (Paris) no ano de 1923.

- **MARCEL DARRIEUX**

Não encontramos maiores informações sobre este violinista, além do fato dele ter tocado com a Orquestra de Paris. Dividiu o palco com Vera Janacopulos nos recitais onde a Orchestre Colonne foi regida por Franz Ruhlmann e no Conservatorio de Nancy, onde foram regidos por Guy Ropartz.

- **ELPIDIO PEREIRA**

Violinista brasileiro que estudou no Conservatório de Paris na época em que Vera Janacopulos lá morava. Participou do "Festival Brasileiro" irradiado pela Companie Française de Radiophonie, em outubro de 1923, do qual Vera Janacopulos também tomou parte.

- **RENÉ BENEDETTI (1901-1975)**

Figura 123 - Imagem de René Benedetti - Fonte: Site Meloclassic

René Auguste Ferdinandi Benedetti foi virtuosístico violinista italiano. Participou de concerto da série Concerts Colonne, juntamente com Vera Janacopulos, sob a regência de Jean Wiéner, no ano de 1924.

- **JACQUES THIBAUD** (1880-1953)

Violonista francês, foi virtuose em seu instrumento. Estudou no Conservatório de Paris. Participou des concertos onde Vera Janacopulos cantou em Amsterdam (Holanda), em julho e dezembro de 1925.

Figura 124 - Imagem de Jacques Thibaud – Fonte: Wikipedia

- **BEN MEIJER**

Não conseguimos informações sobre este violinista. Vera Janacopulos dividiu o palco com ele em janeiro de 1926 no Concertgebouw.

- **LOUIS ZIMMERMAN** (1873-1954)

Louis Johann Heinrich Zimmerman é violonista holandês. Foi primeiro violino do Concertgebouw de 1911 a 1940. Participou de concerto com Vera Janacopulos em fevereiro de 1927, em Amsterdam (Holanda).

Figura 125 - Imagens de Louis Zimmermann - Fonte: Site Prone to Violins

- **JOSEPH SZIGETI** (1892-1973)

Foi violinista húngaro. Foi solista em recital no qual Vera Janacopulos cantou em Florença (Itália), no ano de 1934.

Figura 126 - Imagem de Joseph Szigeti - Fonte: Site youtube

4.5.2 – Violoncelo

- **RAYA GARBOUSOVA** (1909-1997)

Foi violoncelista de origem russa. Foi solista em concerto do qual Vera Janacopulos participou, em março 1927, em Paris.

Figura 127 - Imagem de Raya Garbousova - Fonte: Site The Hambourg Conservatory of Music

4.5.3 Flauta

- **MARCEL MOYSE** (1889-1984)

Flautista de origem francesa, realizou a sua formação no Conservatório de Paris. Ver Janacopulos dividiu o palco com este músico em concerto da série Concerts Koussevitsky, na Ópera de Paris, no ano de 1921, sob a regência de Serge Koussevitsky. Ainda participou de concertos em dezembro de 1927, em Paris.

Figura 128 - Imagem de Marcel Moyse - Fonte: Site Marcel Moyse Society

- **Monsieur DEMONT**

Infelizmente não conseguimos obter maiores informações sobre este flautista. Ele dividiu o palco com Vera Janacopulos na série *Concerts Populaires*, sob a regência de de Frans Ruhlmann, na Bélgica, no ano de 1922.

- **LOUIS FLEURY** (1878-1926)

Flautista e compositor francês. Estudou no Conservatório de Paris. Foi solista, juntamente com Vera Janacopulos, no concerto de introdução de Villa-Lobos à capital francesa no ano de 1924.

- **LOUIS CAHUZAC** (1880-1960)

Clarinetista e compositor francês. Este músico participou também, juntamente com Vera Janacopulos e outros solistas, em concerto realizado por Villa-Lobos na capital francesa, em dezembro de 1927.

4.5.4. Harpa

- **ROGER TRÉVES**

Não conseguimos informações sobre esta harpista. Ela dividiu o palco com a cantora em concerto realizado na Salle des Agriculteurs, em janeiro de 1924.

- **INGRELERECHT**, Mademoiselle.

Não conseguimos informações sobre esta musicista. Participou do concerto de introdução de Villa-Lobos ao cenário musical francês, em 1924.

4.5.5. Oboé

- **LOUIS GAUDARD**

A única informação que conseguimos sobre este músico é o fato dele ser de origem francesa e ter estudado no Conservatório de Paris. Foi solista de concerto da série Concerts Colonne do qual Vera Janacopulos também participou, sob a regência de Jean Wiéner, no ano de 1924.

- **LOUIS BLEUZET** (1874-1941)

Figura 129 - Imagem de Louis Bleuzet - Fonte: Site Oboe Classics

Oboísta francês. Estudou no Conservatório de Paris, aonde depois passou a professor. Foi solista de concerto do qual Vera Janacopulos também participou, em março de 1933, em Paris.

4.5.6. Clarinete

- **GASTON HAMELIN (1884-1954)**

Figura 130 - Imagem de Gaston Hamelin - Fonte: Site Spotify

Clarinetista francês que ganhou o primeiro prêmio deste instrumento do Conservatório de Paris, onde estudou. Foi o principal clarinetista da Boston Simphony Orchesta. Foi solista de concerto da série Concerts Colonne do qual Vera Janacopulos também participou, sob a regência de Jean Wiéner, no ano de 1924.

4.5.7 – Fagote

- **GUSTAVE DHÉRIN**

Fagostista francês. Este músico participou também, juntamente com Vera Janacopulos e outros solistas, em concerto realizado por Villa-Lobos na capital francesa, em dezembro de 1927. Tomou parte também do concerto realizado em dezembro de 1927, em Paris, sob a regência de Darius Milhaud.

4.5.8 – Saxofone

- **E. BRIARD**

Não conseguimos informações sobre este musicista. Participou do concerto de introdução de Villa-Lobos ao cenário musical francês, em 1924.

- **HIPPOLYTE POIMBOEUF**

Saxofonista francês. Este músico participou também, juntamente com Vera Janacopulos e outros solistas, em concerto realizado por Villa-Lobos na capital francesa, em dezembro de 1927.

4.5.9 – Trompa

- **EDMOND ENTRAIGUE**

Trompista francês. Este músico participou também, juntamente com Vera Janacopulos e outros solistas, em concerto realizado por Villa-Lobos na capital francesa, em dezembro de 1927.

- **JEAN-LAZARE PÉNABLE**

Trompista francês. Este músico participou também, juntamente com Vera Janacopulos e outros solistas, em concerto realizado por Villa-Lobos na capital francesa, em dezembro de 1927.

- Monsieur **MARQUETTE**

Trompista francês. Este músico participou também, juntamente com Vera Janacopulos e outros solistas, em concerto realizado por Villa-Lobos na capital francesa, em dezembro de 1927.

4.5.10. Trombone

- **JULES DERVAUX**

Figura 131- Imagem de Jules Dervaux - Fonte: Site Jovem Vicentino

Trombonista francês. Este músico participou também, juntamente com Vera Janacopulos e outros solistas, em concerto realizado por Villa-Lobos na capital francesa, em dezembro de 1927.

4.5.11. Órgão

- **ALEXANDRE CELLIER** (1883-1968)

Organista e compositor francês. Estudou no Conservatório de Paris, onde foi agraciado com o 1º Prêmio no ano de 1908. Participou com Vera em concerto realizado em Amsterdam (Holanda), em outubro de 1925

4.5.12 – Celesta

- **TOMÁS TERAN** (1896-1964)

Pianista espanhol, formado pelo Conservatório de Madrid. Amigo de Vila Lobos. Participou como solista, juntamente com Vera Janacopulos, de concertos realizado por Villa-Lobos, na capital francesa, em outubro e dezembro de 1927.

Figura 132 – Imagem de Tomás Teran - Fonte: Instituto Piano Brasileiro

4.5.12 – Violão

- **M. CYRINO**

Não conseguimos informações sobre este violonista. Ele participou de recital Uma hora de música brasileira, na Salle d´Iéna, em maio de 1934.

4.6. Cantores

- **EUGENIE FONARIOVA**

Não conseguimos informações sobre esta mezzo-soprano russa. Participou também como solista do primeiro recital realizado por Vera Janacopulos nos EUA, em outubro de 1918.

➢ **LEONE ZINOVIEFF**

Não conseguimos informações sobre este tenor russa. Participou também como solista do primeiro recital realizado por Vera Janacopulos nos EUA, em outubro de 1918.

Figura 133 - Imagem de Leone Zinovieff - Fonte: Site Forgotten Opera Singers

➢ **GERMAINE GRIALYS** (1921-)

Foram poucas as informações que obtivemos sober esta cantora. Ela era mezzo-soprano francesa mais ligada ao repertório operístico. No Jornal *Le menestrel,* de 20 de junho de 1924, encontramos um crítica da qual retiramos o seguinte trecho: "Senhorita Grialys tem uma bela voz de mezzo; mas é uma pena que nós podemos constatar muitos sons guturais, talvez porque a senhorita Grialys não esteja suficientemente familiarizada com a acústica do imenso teatro". [317]

➢ **BIDU SAYÃO** (1902-1999)

Soprano brasileira vinculada ao repertório operístico. Também participou de concerto em homenagem ao Dr. Washington Luis, ex-presidente do estado de S. Paulo, no Theatro Femina, em Paris, no ano de 1925, no qual Vera Janacopulos também cantou.

Figura 134 - Imagem de Bidu Sayão - Fonte: Site Revista Formas & Meios

➢ **Mac CULLOCH**

Não conseguimos dados sobre esta cantora. Vera Janacopulos participou de recital desta cantora em dezembro de 1925, na Sala do Conservatório de Paris.

➢ **THOMAS SALIGNAC** (1867-1943)

[317] No original: "Mlle. Grialys a une belle voix de mezzo; il est dommage qu´on ait pu constater pas mal de sonorités gutturales, peut-être parce eu Mlle. Grialys ne s´était pas assez familiarisée avec l´acoustique de l´immense théatre [Ópera de Marseille].

Eustase Thomas é tenor e professor de canto francês. Estudou no Conservatório de Paris. Participou da premiére da ópera El Retablo del Maese Pedro, de Manuel de Falla, em 1926, no Concertgebouw (Amsterdam – Holanda), sob a regência de Willem Mengelberg, no qual Vera Janacopulos também cantou.

Figura 135 - Imagem de Thomas Salignac – Fonte Site Delcampe

Figura 136 - Imagem de Hector Dufranne - Fonte: Site Association Chatou Notre Ville

- **HECTOR DUFRANNE** (1870-1951)

Baixo-barítono belga. Participou da récita de estréia da ópera Pelléas et Melisande, de Debussy, em 1902. Participou da premiére da ópera El Retablo del Maese Pedro, de Manuel de Falla, em 1926, no Concertgebouw (Amsterdam – Holanda), sob a regência de Willem Mengelberg, no qual Vera Janacopulos também cantou.

ELSIE HOUSTON (1902-1943)

Figura 137 - Imagem de Elsie Houston - Fonte: Site Estrelas que nunca se apagam

Soprano brasileira, filha de americanos. Estudou com Lilli Lehmann, que também foi professora de Vera Janacopulos. Participou como solista, juntamente com Vera Janacopulos, de concerto realizado por Villa-Lobos, na capital francesa, em outubro de 1927.

- **LLONA DURIGO** (1881-1943)

Cantora húngara. Vera Janacopulos participou com esta cantora de concerto transmitido radiofonicamente por diversas vezes no ano de 1928.

Figura 138 - Imagem de Llona Durigo - Fonte: Wikipedia

LUIGI RAVELLI (1894-)

Tenor. Vera Janacopulos participou com este cantor de concerto transmitido radiofonicamente por diversas vezes no ano de 1928.

Figura 139 - Imagem de Luigi Ravelli - Fonte: Site Amazon

- **JOZEF STERKENS** (1893-)

Tenor belga. Vera Janacopulos participou com este cantor de concerto transmitido radiofonicamente por diversas vezes no ano de 1928. Participou também de montagem da Paixão segundo São Mateus, de Bach, no ano de 1928, com o grupo Chorale Caecilia D´Anvers, do qual Vera participou.

Figura 140 - Imagem de Jozef Sterkens - Fonte: Site Youtube

- **CLAIRE CROIZA** (l882-1946)

Mezzo-soprano francesa. Vera participou com esta cantora de montagem da Paixão segundo São Mateus, de Bach, e também de outro concerto, no ano de 1928, com o grupo Chorale Caecilia D´Anvers.

Figura 141 – Imagem de Claire Croiza – Fonte: Wikipedia

- **THEODORA VERSTEEGH** (1888-1970)

Contralto holandesa. Vera participou com esta cantora de montagem da Paixão segundo São Mateus, e também de outro concerto, de Bach, no ano de 1928, com o grupo Chorale Caecilia D´Anvers.

Figura 142 - Imagem de Theodora Versteegh - Fonte: Site Resources

➢ **CHARLES PANZERA** (1896-1976)

Barítono suíço. Vera participou com este cantor de montagem da Paixão segundo São Mateus, de Bach, e também de outro concerto, no ano de 1928, com o grupo Chorale Caecilia D´Anvers.

Figura 26 - Imagem de Charles Panzera - Fonte: Site Bach Cantatas

➢ **WILLEM RAVELLI** (1892-1980)

Baixo holandês. Vera participou com este cantor de montagem da Paixão segundo São Mateus, de Bach, e também de outro concerto, no ano de 1928, com o grupo Chorale Caecilia D´Anvers.

Figura 144 – Imagem de Willlem Ravelli - Fonte: Site Soundfountain

➢ **MANUELA DEL RIO**

Não conseguimos maiores informações desta cantora, além da foto ao lado. Ela participou da apresentação do guignol cantante de Vera Janacopulos em dezembro de 1932.

Figura 145 - Imagem de Manuela Del Rio - Fonte: Site Starducine

➢ **YVONE BROTHIER** (1889-1967)

Soprano francesa, que atuou principalmente na *Opéra Comique* (Paris). Dividiu o palco com Vera Jancopulos em recital de música ibero-americana, em 1993, em Paris.

Figura 146 - Imagem de Yvonne Brothier - Fonte: Site L´Art Lyrique Française

➢ **MARIA MODRAKOWSKA** (1896-1965)

Cantora polonesa. Foi solista em recital no qual Vera Janacopulos também cantou, em Paris, em julho de 1934.

Figura 27 - Imagem de Maria Modrakowska - Fonte: Site L´Art Lyrique Française

4.7. Palestrantes / oradores

➢ **SOUZA DANTAS, Luís Martins** (1876-1954)

Foi diplomata brasileiro junto à França, na época em que Vera Janacopulos lá morava (década de 1920). Foi palestrante do concerto radiofônico "Festival Brasileiro", irradiado pela *Companie Française de Radiophonie*, do qual Vera Janacopulos participou.

Figura 148 - Imagem de Souza Dantas - Fonte: Site The International Raoul Wallenberg Foundation

➢ **GASTON RAGEOT** (1871-1942)

Romancista, ensaísta e crítico literário francês. Vera ilustrou musicalmente a sua palestra La joie populaire, realizada na Université des Annales, no ano de 1924.

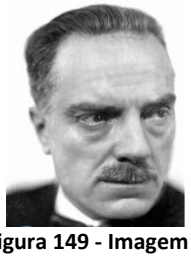


Figura 149 - Imagem de Gaston Rageot - Fonte: Site Paris en images

➢ **GEORGES JEAN-AUBRY** (1882-1950)

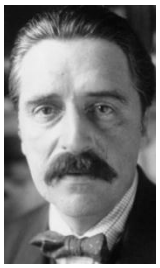
Crítico musical francês. Vera Janacopulos ilustrou, juntamente com Joaquim Nin, uma conferência proferida por Aubry denominada *Un musicien d´Espagne - Joaquin Nin*, na *Université des Annales*, em dezembro de 1928. Proferiu conferência *Le guignol chantant*, promovido pela *Université des Annalles*, em 1933, ilustrado pelo *guignol* cantante de Vera Janacopulos

Figura 150 - Imagem de Georges Jean-Aubry - Fonte: Site Paris em images

➢ **PAUL LANDORMY** (1869-1943)

Musicólogo e crítico musical francês. Vera Janacopulos ilustrou palestra, juntamente com outros músicos, denominada De Brahms a Debussy, em 1931.

➢ **JEAN-LOUIS VAUDOYER** (1882-1963)



Historiador da arte e escritor francês. Proferiu a conferência *Peintres et musiciens de l´eau*, na *Orangerie des Tuilleries*, em maio de 1934, que foi ilustrada por Vera Janacopulos.

Figura 151 - Imagem de Jean-Louis Vaudoyer - Fonte: Site Wikiwand

➢ **MARC CHADOURNE** (1895-1975).

Escritor francês. Proferiu palestra Air indiennes – danses e chants mexicains et chants du Brésil, no ano de 1935, à qual Vera Janacopulos ilustrou.

Figura 152 - Imagem de Marc Chadoune - Fonte: Site Paris en Images

4.8. Dançarinos / grupos de dança

- **ADOLPH BOLM (1884-1951)**

Foi dançarino e coreógrafo russo graduado na Escola Imperial de Ballet de São Petersburgo. Trabalho nos ballets russos de Diaghilev, em Paris. Após a sua imigração para os EUA, trabalhou no *New York Metropolitan House* e no *San Francisco Opera*. Participou como solista, e também com a sua companhia de dança, do primeiro recital realizado por Vera Janacopulos nos EUA, em outubro de 1918.

- **GRUPO DE DANÇA HARTEBOUTCHEFF**

Não conseguimos dados sobre este grupo de dança. Ilustrou, juntamente com Vera Janacopulos, a palestra ‘La joie populaire, na Université des Annales, em dezembro de 1924.

- VERA JANACOPULOS – TÉCNICA VOCAL E INTERPRETATIVA

Esta seção de nosso trabalho tem por objetivo investigar os elementos inerentes à técnica da prática musical de Vera Janacopulos.

ANEXO 5 - VERA JANACOPULOS – TÉCNICA VOCAL E INTERPRETATIVA

A voz humana é um traço tão característico de cada ser que, mesmo de olhos fechados, conseguimos identificar com quem estamos falando. Mesmo com a audição de poucas ou mesmo de uma só palavra, o tom de uma voz nos informa dados diversos sobre a saúde física e estado emocional do outro. Características como a tonalidade, volume ou velocidade da fala nos revelam dados sobre disposição íntima do ser. A manipulação desses fatores é intuitivamente usada por crianças desde a mais tenra idade para conseguirem o que querem de seus entes mais próximos até por políticos inescrupulosos na sua saga de poder. O intérprete cantor, erudito ou popular, pode e deve se servir de uma gama de estratagemas vocais para levar ao seu ouvinte o conteúdo imagético/sensorial de uma composição musical. Desta forma, ele fortalece o poder de sua música, sendo capaz de emocionar e tocar o coração de seu público.

A partir da declaração de Vera Janacopulos de que "O canto é composto de 3 elementos fundamentais: vocalise, fraseado e declamação ou interpretação", vamos tentar estabelecer os princípios fundamentais do seu canto. Segundo ela: "Precisa-se cuidar de todo esse conjunto. Não existe melodia fácil de cantar. Todas são difíceis porque requerem esses cuidados sem fim para depois serem interpretadas, com a maior simplicidade, espontânea e sinceramente".

No acervo da UNIRIO, pudemos encontrar diversas anotações autógrafas de Vera Janacopulos com conteúdo a ser explanado em seus cursos de interpretação, através das quais pretendemos extrair algumas considerações sobre a sua técnica vocal e a sua praxe interpretativa.

Figura 153 – Imagem dos cadernos com algumas das anotações para o curso de próprio punho de Vera Janacópulos. Outras informações estavam em folhas manuscritas soltas – Acervo Vera Janacopulos

Como referencial teórico ao nosso estudo, nos apoiaremos nos autores a seguir discriminados:

O primeiro deles é o livro *A arte do canto*, de autoria de Lilli Lehmann. Sobre este livro sua autora informa:

> Sempre quis colocar no papel, de maneira mais clara possível, tudo o que aprendi através de estudo cuidadoso e consciente, sozinha ou em companhia de outros e, assim, oferecer aos meus colegas algo que pudesse colocar alguma ordem no caos dos seus métodos de canto; algo baseado em dados científicos e nas sensações do próprio cantor; algo que definisse com clareza certas expressões muitas vezes mal interpretadas, em relação às funções exatas dos órgãos vocais. (LEHMANN, 1984:10)

À célebre cantora é creditada a fundação do Mozarteum Internacional Summer Academy, no ano de 1916.[318] Vera teria viajado à Salzburgo para ter aulas de interpretação de *lied* alemão com a mesma. Sobre a participação no curso, Eurico França relata em seu livro "(...) nas aulas seguintes, Vera Janacópulos percebeu que Lilli Lehmanm não a faria dar um passo, sequer, no terreno interpretativo. Em compensação, mostrou-se uma esplêndida professora de técnica" (FRANÇA, s/data:16)

Dentre os documentos constantes no Acervo Vera Janacopulos, doado à UNIRIO, consta um exemplar em francês deste manual de Lehmann, com anotações feitas de próprio punho, também em francês, feitas por Janacopulos. Por este fato pode-se perceber o interesse da então aluna no estudo teórico de metodologiasensinadas pela mestra para apuro de sua técnica vocal.

[318]Sobre o Mozarteum e Lilli Lehmann:*"*In 1841, to commemorate the fiftieth anniversary of the death of Wolfgang Amadé Mozart, a group of middle-class citizens founded the Cathedral Music Association and the Mozarteum. With this they intended to give added momentum to musical life in Salzburg by organising concerts, and also they wanted to ensure that there were enough young instrumentalists for the church services in Salzburg Cathedral. In 1870 the International Mozarteum Foundation was founded to encourage young talented musicians, and in 1881 it took over the Mozarteum Public Music School. In 1914 the Mozarteum was recognised as a Conservatory under public law; in 1922 it was nationalised for financial reasons, and in 1939 it was transformed into theReichshochschule Mozarteum. At the end of the Second World War the Mozarteum was temporarily continued under the title 'Music High School'. In 1953 the Music High School became an academy and from 1970 it was known as the Mozarteum Academy of Music and Performing Art in Salzburg. In 1998, as a result of the reform of Austrian universities, the former academy of music became the now renowned Universität Mozarteum Salzburg." E, ainda, "Lilli Lehmann founded the Mozarteum International Summer Academy in 1916. At the beginning only private voice lessons were offered within the premises of the Mozarteum". Fonte: Site do Mozarteum – link: http://www.summeracademymozarteum.at/

Ainda, relato feito em anotações de aula de sua aluna Magdalena Lebéis[319] reafirma o aquiescimento de Vera às orientações da célebre mestra, na replicação dos conhecimentos recebidos, através das orientações transmitidas à sua aluna: "Tenho em seguida uma figura tirada do livro de Lilli Lehmann que é justamente o que Dona Vera explica." (VASCONCELOS, 2012:96)

Os fatos acima reforçam a idéia de que Vera Janacópulos creditaria confiabilidade na doutrina de estudo de canto de Lilli Lehmann a ponto não só de basear as suas próprias práticas musicais nas mesmas, mas também retransmitido-as às suas alunas.

Outro material que nos utilizaremos para nosso apoio é o conteúdo de seis cadernos de anotações de aulas (cada um com aproximadamente 300 páginas escritas), feitos por Magdalena Lebéis, aluna de Vera Janacópulos no período de 1937 a 1955 (VASCONCELOS, 2012:V), além do Documento 15 – Fichário – constando folhas numeradas até a página 12, consideradas como um 7º caderno (VASCONCELOS, 2012:52). Todo este material faz parte da Coleção Magdalena Lébeis e encontra-se no Centro Cultural São Paulo. Sobre a compilação dos mesmos, a própria autora informa: "Durante dezessete anos estudei com Vera Janacopulos e, com toda a riqueza que ela me transmitiu, inspirou-me a escrever sete volumes sobre a Arte do Canto que serão publicados após meu desaparecimento" (VASCONCELOS, 2012:52).

O pesquisador Emerson Vasconcelos, autor da dissertação de mestrado *Magdalena Lébeis e o registro sistemático de um processo pedagógico: resgate histórico e análises iniciais*, informa que o material de pesquisa primária não é de domínio público e que teve que obter permissão pessoal com familiares de Magdalena. Por este motivo, optamos como fonte de pesquisa apenas o conteúdo do 1º volume, transcrito em seu trabalho.

Acreditamos que através da tríade formada pelos registros de aula de Magdalena Lébeis correlacionados com o material editado de Lilli Lehman, e

[319] Magdalena Lébeis (1912-1984), foi cantora e professora de canto paulista. Ela estudou canto com Vera Janacopulos durante 17 anos, no período compreendido entre 1937 e 1955, e registrou, de próprio punho, em seis Cadernos de Aulas de Canto, mil e seis aulas que teve com a cantora. (Fonte: VASCONCELOS, 2012:11)

intermediados pelas anotações para cursos de interpretação autógrafos de Vera Janacopulos, possamos ter uma janela informativa sobre a técnica vocal utilizada por Vera Janacopulos, que por falta de registros fonográficos, formam um hiato. Relacionando o conhecimento que a cantora recebeu e aquele que transmitiu envidaremos estabelecer suas crenças quanto a formas de cantar.

Dentre os avanços tecnológicos da área da arte, mas especificamente do canto, temos a invenção do laringoscópio pelo cantor Manuel Garcia (1805-1906)[320]. Em 1854, teria sido ele o primeiro a ver as suas próprias cordas vocais através da utilização de um espelho dental. Por este fato recebeu o título de médico honorário da Universidade de Konisberg, mas sua vida profissional restringiu-se ao exercício do canto e da pedagogia vocal. À importância deste invento, cuja paternidade foi objeto de questionamentos posteriores, deve-se a entrada do estudo do canto a uma nova fase, mais científica e menos empírica. Sendo a divisão temática de seu livro bastante criteriosa, será este também um dos referenciais de apoio à nossa pesquisa. Inclusive, em anotações de Vera podemos pudemos encontrar alusões a ele.

Para modernizar a questão do embasamento teórico da prática vocal, utilizarei ainda conceitos de técnica vocal utilizados pelo cantor e pedagogo americano Richard Miller (1926), que legou material bibliográfico extenso e de grande repercussão a nível mundial sobre o tema canto e técnica vocal, assim como de outros pesquisadores que tenham legado material que possam subsidiar os temas a serem abordados. Desta forma, ampliaremos a nossa análise através de pontos de vistas novos dos temas, atualizando os mesmos.

[320] Manuel Garcia foi filho Manuel de Pópulo Vicente Garcia (1775-1832), que era o cantor predileto de Rossini. Suas irmãs Maria Malibran (1808-1836) e Pauline Viardot-Garcia (1821-1910) foram as mais famosas cantoras de sua épcoa. Garcia se casou com a soprano Eugénie Mayer (1818-1880) e teve como filho o barítono Gustave Garcia. Ele é considerado um mediador ente o bel canto e o canto do século XX. Vivendo até os 101 anos de idade, teve por alunos cantores que se mantiveram na ativa até a 2ª. Guerra Mundial. (MOREIRA, 1943:101 e Wikipedia)

5.1. SOBRE TÉCNICA VOCAL

Em anotação manuscrita feita por Vera Janacopulos para seus cursos de interpretação, quando perguntada se ela somente dava aulas de interpretação, a mesma respondeu que em público sim.[321] Em cadernos de anotações sobre o conteúdo de suas aulas de canto com a mestra, realizados pela então aluna Magdalena Lébeis, pudemos verificar o registro de temas inerentes à técnica vocal. Desta forma, concluímos que Vera não se furtava a repassar seus conhecimentos inerentes a questões de técnica vocal, mas que estas estavam restritas às aulas individuais que realizava com seus alunos de canto que a procuravam em seu estúdio ou residência.

Conforme já apontamos no início deste capítulo, o "vocalise" é, juntamente com o fraseado ou declamação e a interpretação, um dos fatores que Vera acreditava estarem entre os pilares constitutivos do bom cantor. "Com a palavra vocalise entendo tudo que diz respeito à técnica vocal"[322].

Acreditava a cantora, que o estudo da técnica vocal deveria ser um processo longo, de forma a possibilitar o cantor um completo domínio do seu aparelho fonatório:

> "Não é absolutamente mais fácil aprender a cantar do que adquirir a técnica de qualquer instrumento. Vera Janacopulos estimava entre sete a dez anos o período básico de formação de um cantor, que de fato reúna os atributos necessários para se lançar à carreira de intérprete. Entre esses atributos ela distingue a voz que o estudo fará, tecnicamente, desenvolver-se; a natureza musical, que inclui o senso rigoroso de afinação e o sentimento do fraseado; e a cultura, traduzida pela fidelidade de pronúncia e a penetração emotiva com que se apossa do texto – em tantas línguas! – do repertório vocal. (FRANÇA, s/data:75)

É de Vera, ainda, a declaração: "Lilli Lehmann a grande cantora allemã, da qual me honro de ter sido aluna, achava que só depois de 8 a 10 anos de estudo de técnica vocal, o artista podia interpretar uma melodia, esquecendo momentaneamente o lado técnico."[323]A corroboração à esta ideologia pode ser encontrada nos escritos da cantora:

> "Antigamente, o estudo de canto levava oito anos no Conservatório de Praga. Grande parte dos erros e equívocos do aluno podiam ser descobertos antes que ele começasse a cantar em público,e o professor podia dedicar tanto

[321]Fonte: Manuscritos para aulas de interpretação - Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO
[322]Fonte: Manuscritos para aulas de interpretação - Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO
[323]Fonte: Manuscritos para aulas de interpretação - Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO

> tempo a corrigi-los que o aluno terminava por aprender e corrigir-se por si mesmo". (LEHMANN, 1984:7)

Um tempo tão longo pode ser justificado pelo fato de que a voz cantada é resultante de ações coordenadas conscientes e inconscientes do aparelho fonatório, cujos músculos durante o treinamento vocal, por ação da imaginação e da vontade do aluno, acabam por adquirir respostas automáticas (MILLER, 1996a:6).

5.1.1. Sobre a necessidade do estudo da técnica vocal

Para o exercício de qualquer atividade torna-se necessário ao ser humano possuir determinadas habilidades. Segundo Haslam, o bom cantor deve ter bem definidos: atributos vocais, técnica, estilo e repertório (HASLAM, 1911:104). O primeiro destes elementos, ou seja, os atributos vocais, é primordial. Neste item estão compreendidas todas as características inerentes ao instrumento vocal que o permitem o ato de cantar de uma maneira satisfatória: um órgão vocal sadio e isento de vícios de linguagem, um timbre vocal bonito, um bom ouvido, a inteligência, persistência e energia (LEHMANN, 1984:7), pilares sobre os quais será construída a técnica vocal.

Para o seu aperfeiçoamento, no processo de aprendizado do canto, deverá constar toda a gama de conhecimentos musicais, assim como o aperfeiçoamento de técnicas para o bom uso da voz que possam enriquecer a execução musical. Quanto mais consistente este aprendizado, maior será o arcabouço instrumental do cantor, que possuirá maior gama de matizes interpretativos. Assim como, estará apto a fazer frente aos diversos estilos musicais.

Vera Janacopulos considerava a técnica vocal um meio, e não um fim. No uso artístico da voz, o instrumento vocal se confunde com a própria técnica, tornando-se uma unidade indissolúvel. Assim, o público durante a contemplação da execução de uma peça musical, deve olvidar a técnica do cantor para se concentrar nos seus matizes interpretativos. Vejamos a indicação dada pela cantora:

> Ao ouvinte de um concêrto de câmara cumpre interessar-se pela música que o cantor nos traz, e não pelo seu instrumento vocal. O apuro da técnica tornará

> a voz tão fielmente flexível às intenções do intérprete quanto um instrumento nas mãos trabalhadas de seu executante" (Vera Janacopulos in FRANÇA, s/data:17)

A construção do repertório deverá dar-se somente após consolidada a técnica vocal, a partir da capacidade e habilidade vocal adquirida e a própria psicologia do cantor, que direcionarão o seu interesse na realização desta ou aquela peça do repertório.

O canto artístico "exige uma perfeita compreensão de todos os órgãos relacionados com a produção da voz, bem como de suas funções", além do "poder que se adquire, gradualmente, de contrair e relaxar os músculos dos órgãos vocais, poder este que culmina na capacidade de submetê-los a grandes esforços sem que se perca o controle sobre os mesmos" (LEHMANN, 1984:12).

Segue texto do exemplar francês do livro de Lehmann, de propriedade de Vera, onde de certa forma se justifica o estudo de técnica vocal como forma de possuir o cantor um arcabouço de conhecimentos a fim de se resguardar ou socorrer em situações adversas ao exercício de sua arte:

> Um bom cantor não pode jamais perder a voz. As emoções, os resfriados de qualquer duração, o privarão por vezes de seus dotes, ou poderão mesmo seriamente alterar os seus órgãos vocais, mas somente aqueles que cantem na ignorância de sua arte se desesperarão pela situação, enquanto que os outros, conscientes de seu saber, tomarão uma atitude acertada, e com mais ou menos dificuldade, mas de uma forma correta, saberão encontrar por eles mesmos a saúde de sua voz[324]. (LEHMANN, s/data:23)

A seguir, segue uma pequena síntese das crenças de Vera sobre técnica vocal, extraídas das anotações autógrafas da mesma para suas aulas de interpretação:

> Darei alguns conselhos de ordem geral sobre essa técnica. O professor deve conseguir do aluno:
> 1) Respiração rápida, silenciosa, invisível, mas bem profunda
> 2) Uma voz redonda e timbrada

[324]No original:Un bom chanteur ne peut jamais perdre as voix. Les émotions, les rhumes de quelque durée, le priveront parfois de sés moyens, ou porront même serieusement altérer sés organes vocaux, mais seuls ceux qui ont chanté dansl´ignorance de leur art desespèront de la situation, tandis que les autres, conscients de leur savoir, se livreront à un travail approprié, et avec plus ou moins de difficulté, mais d´une façon certaine, sauront retrouver d´eux-mêmes la santé de leur voix.

> 3) Nunca forçar a voz da aluna. Não se deve procurar dar lhe agudos ou graves antes de empostar o médium da voz – Garcia – A voz augmenta de volume sendo emitida com espaço, e não com gritos que lembram apitos.
> 4) Igualar os registros, egualar as vogais e não esquecer que a voz deve sair mais ligada, sem arranco, de modo a lembrar a continuidade do arco de um violino.
> O professor deve exigir uma afinação perfeita do seu aluno, cuidar da tecnica é como armar o aluno-cantor para a luta que ele terá que sustentar durante a sua carreira." (Anotações autógrafas – Fonte: Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO)

A partir desta ordenação geral estabelecida pela cantora, dividiremos nossa investigação sobre a sua técnica vocal em duas partes: 1) Referente ao item 1 estabelecido pela cantora - onde trataremos a questão da respiração e do apoio; 2) Referente os itens 2, 3 e 4 onde trataremos as questões referentes ao aparelho fonatório, impostação e ressonância, assim como articulação.

5.1.2. Suportes à produção sonora

5.1.2.1. O aparelho fonatório

Numa tendência mais científica e moderna [325], entende-se que "a compreensão da anatomia vocal e da fisiologia é cada vez mais importante quando se trabalha o desenvolvimento de cantores, os quais freqüentemente têm de construir o seu instrumento enquanto aprendem como usá-lo" (CHAPMAN:9). Os instrumentistas ao iniciarem o seu aprendizado musical já encontram o seu instrumento pronto e os cantores não tem esta mesma primazia, não podendo ver factualmente o seu instrumento, mas tendo que construí-lo através de percepções, ao mesmo tempo que aprendem a usá-lo através de sensações sonoras (CHAPMAN:9).

Os registros de aula de Magdalena Lébeis revelam o fato de que, já na primeira aula, sua professora Vera Janacopulos tinha a preocupação de passar informações sobre o corpo humano no tocante a seu aparelho fonador. Desta forma,

[325] O desenvolvimento de uma pedagogia vocal, segundo C.D.Taylor, estaria dividida em 03 fases: a primeira (de 1600 a 1741), caracterizada por uma abordagem empírica; a segunda (1741 a 1854), de caráter transitório; e uma terceira (a partir de 1855), que a partir da invenção do laringoscópio por Manoel Garcia, imprimiu uma tendência mais científica. (WHITE apud VASCONCELOS, 2012:51)

podemos entender que Vera Janacopulos optava por um ensino do canto apoiado na fisiologia, se irmanando a uma modernidade pedagógica.

> Ela fez primeiro um esboço da qualidade do som. Fez uma verdadeira conferência anatômica. (Anotações de aula de Magdalena Lébeis, 30 de outubro de 1937, 1ª. aula - Fonte:VASCONCELOS, 2012:199)

Bunch (BUNCH, 1995:102) sinaliza a existencia de 04 componentes principais responsáveis pela qualidade vocal: a estrutura física da cabeça, pescoço e trato vocal; a coordenação do mecanismo do canto; a imaginação do cantor e os seus níveis de saúde e energia. A estrutura física é inerente a fisiologia própria do cantor e deve ser favorável ao mesmo para que este tenha um bom desenvolvimento nos seus estudos: a estrutura óssea facial simétrica (ou com poucas variações), um trato vocal com uma arcada dentária alta e larga que permitam uma boa ressonância, a forma e o comprimento do trato vocal incluindo o platô, a tamanho e a largura das cordas vocais. Aos bens dotados por uma natureza saudável deve ser possibilitado o treino vocal para aquisição da uma técnica de coordenação dos elementos inerentes ao ato de cantar, juntamente com uma plena liberdade interpretativa.

Uma das características vocais inerentes à fisiologia do trato vocal é o timbre. As características inerentes a cada indivíduo produzem um trato vocal único, com uma voz específica só sua. Desta forma temos toda uma diversidade e riqueza de timbres sonoros vocais.

> Dois tipos de condições presidem a formação do timbre: 1) as condições fixas que caracterizam cada indivíduo, tais quais a forma, o volume, a consistência, o estado de saúde ou doença do aparelho vocal de cada um; 2) as condições variáveis, tais qual a direção que o som toma no trato vocal durante a sua emissão, seja através do nariz, seja pela boca; a conformação e o grau de capacidade deste mesmo trato, o grau de tensão de suas paredes, a ação do véu palatal, a separação dos maxilares e dos dentes, a conformação dos lábios e as dimensões da abertura que eles dão à boca, enfim, o enchimento ou depressão da língua, etc.[326] (GARCIA, 1856:5)

[326]No original: "Deux sortes de conditions président à la formation du timbre: 1) les conditions fixes qui caractérisent chaque individu, telles que la forme, le volume, la consistance, l´état de santé ou de maladie de l´appareil vocal de chacun; 2) les conditions mobiles, telles que la direction que prend le son dans le tuyau vocal pendant son émission, soit par les nez, soit per la bouche; la conformation et le degré de capacite de ce même tuyau, le degrée de tension de ses parois, l´action du voile du palais, la séparation des mâchoires et des dents, la disposition des lèvres et les dimensions de l´overture qu´elles donnent à la bouche, enfin le gouflement ou la dépression de la langue, etc."

Aproveitaremos este momento para explanarmos sobre a questão da classificação vocal de Vera Janacopulos. Esta era uma questão que persistia em nossa pesquisa, pois achamos nominações dela como soprano e até como mezzo-soprano, encontrando registros seus cantando peças destinadas a esta tesssitura mais baixa (Non son più – Bodas de Figaro, de Mozart, por exemplo) até a de soprano coloratura (ária do Rouxinol, da ópera O Rouxinol, de Stravinsky).

Finalmente pudemos elucidar a questão, quando ela mesma se categoriza como soprano ao responder sobre o assunto em entrevista dada ao Jornal Diário de Notícias. Vejamos o que ela diz:

> Qual a classificação exata da sua voz?
> Da-se com ella um facto interessante. Sendo soprano pela tessitura,é entretanto mezzo-soprano pelo seu timbre particular. Foi assim que a classificou com muito acerto, o meu mestre Jean de Reské. (Trecho de entrevista para D´OR, no Jornal Diário de Notícias, 16 de setembro de 1933)

Desta forma, entendemos possuir a cantora, possivelmente, uma voz de soprano dramático com uma ampla tessitura vocal.

5.1.2.2. Respiração

A fonação e o canto se dão a partir do ato fisiológico da respiração, através do controle regulatório da saída de ar pelas cordas vocais. "A respiração transforma-se em voz por um ato da vontade e pela intermediação dos órgãos vocais" (LEHMANN, 1984:15).

Na fonação, o padrão respiratório consiste de rápidas inspirações e prolongadas expirações. Esse ciclo torna-se para o canto de maior duração do que na fala: "Sendo a respiração profunda um dos requisitos do canto, a parte expiratória do ciclo é retardado para aquisição da coordenação entre os músculos do pescoço e da laringe"[327] (MILLER, 1996a:22).

A inspiração, responsável pela entrada de ar no corpo, ocorre quando a caixa toráxica permite o alargamento dos pulmões para a entrada do ar. Os dois

[327] No original:"Following deep inspiration for the requirements of singing, the expiratory portion of breath cycle is retarded through an acquired coordination of the muscles of the torso and larynx"

músculos responsáveis por este processo são os músculos intercostais e o diafragma, sendo este último o de maior importância e uma das suas funções é a criação de um espaço adicional na cavidade toráxica permitindo a entrada de uma maior quantidade de ar. Outros elementos secundários importantes na respiração são aqueles que circundam a caixa toráxica e que também são expandidos para permitir a entrada de ar, apesar de mais relacionados com a postura: pescoço, ombros e peito. No canto esta respiração alta – onde se observa o alargamento do peito e o levantar dos ombros - não é aconselhável (CHAPMAN, 2012:51).

Na respiração passiva, que utilizamos cotidianamente, a inspiração cessa pelo movimento contrário deste sistema, através da calma saída do ar dos pulmões proporcionado por um retorno à posição de repouso dos músculos intercostais. Na respiração ativa, aquela utilizada na fala e no canto, é requerido o uso dos músculos abdominais para o controle da saída da corrente de ar pelas cordas vocais para a formação do som. Os músculos primariamente envolvidos neste tipo de expiração e que formam a parede adbdominal são os músculos oblíquos internos e externos, reto abdominais e transverso abdominais, além dos intercostais internos e os toráxicos transversais (CHAPMAN, 2012:51).

No canto, através do desenvolvimento da técnica respiratória, é desejado o controle entre a oposição dos músculos inspiratórios e expiratórios, de modo a controlar a pressão saída de ar. Embora nem todos estes músculos sejam de controle voluntário, outros - como os músculos abdominais - são conscientes e, através de sua boa manipulação, pode-se conseguir uma ampliação na capacidade quantitativa de entrada de ar, assim como o controle da pressão de sua saída (CHAPMAN, 2012:51). Esta respiração abdomino-diafragmática pode ser conseguida através de repetitivos exercícios respiratórios e de apoio à entoação vocal (chamados vocalizes).

Lilli Lehmann descreve a sua respiração como uma contração do diafragma, sem o recolhimento do abdômen, enchendo o ar de pulmões através da expansão das costelas superiores. Forçando a respiração contra o peito, sem erguê-lo muito, ergue o palato, evitando que o ar escape do nariz. “Sob os pulmões, o diafragma reage, exercendo a pressão a partir do abdômen. Peito, diafragma, a epiglote fechada e o palato erguido constituem uma câmara de suprimento de respiração”. (LEHMANN,

1984:16) Na realidade podemos, entender a "contração" do diafragma como um abaixamento do mesmo, visando a ampliação do pulmão, e a "expansão" da caixa toráxica, realmente como a ampliação da mesma através do enchimento dos pulmões e a ação dos músculos intercostais. Quando a cantora descreve que o diafragma reage a partir do abdômen, ela está descrevendo o controle consciente dos músculos abdominais no abaixamento do diafragma para a ampliação pulmonar. A epiglote fechada realmente funciona como um tampão para a saída do ar, assim como o palato erguido resulta na a ampliação da ressonância vocal, que se propaga através de seus ressoadores, compreendendo a própria traquéia, faringe, oro-faringe, boca, ressoadores aéreos ou sinus, terminado por alcançar os ressoadores do próprio crânio (voz de cabeça).

Vera Janacopulos estava bem atenta à técnica respiratória de sua mestra Lehmann, tendo marcado os seguintes textos em seu exemplar francês do método da cantora:

> ...me disse uma vez, em resposta à minha pergunta, que ao respirar, se contraia muito fortemente seu abdômen e seu diafragma**, mas que logo que eles começavam a trabalhar, ele deixaria o abdômen se distender**(trecho assinalado por Vera em LEHMANN, s/data:17) [328]
>
> ...**Porque uma aspiração exagerada é ruim na medida que ela faz absorver uma grande quantidade de ar**...[329](trecho assinalado por Vera em LEHMANN, s/data:17)
>
> Eu **respirava certamente muito ar**, e, **enrijecia assim os meus órgãos respiratórios**...[330](trecho assinalado por Vera em LEHMANN, s/data:18)
>
> Finalmente, **renunciando a todo movimento supérfluo do abdômen** e do diafragma, eu aspirava pouco profundamente e começava a cuidar, sobretudo, de **não exalar mais do que a quantidade estritamente necessária**, o que me foi de grande utilidade". [331](trecho assinalado por Vera em LEHMANN, s/data:18)
>
> ...O **perigo de levar o aluno a reter o ar e a contrair todos os órgãos**.[332](trecho assinalado por Vera em LEHMANN, s/data:18)

Podemos ver nestes trechos, a preocupação da então aluna nas questões referentes à ampliação da reserva respiratória pelos músculos abdominais através de

[328]No original:"...me dit une fois, em réponse à ma question, qu´en respirant, il rentrait trés fortement son abdomen et son diaphragme, mais que dès qu´il commençait à jouer, il lassait l´abdomen se détendre."

[329] No original: "…car une aspiration exagérée est mauvaise en ce qu´elle fait absorber une trop grande quantité d´air

[330]No original:J´aspirais certainement trop d´air, et, raidissant ainsi mes organs respiratoires ..."

[331]No original: "Finalement, renonçant à tout mouvement superflu de l´abdomen et du diaphragme, j´aspirai peu sourtout à n´exhaler que la quantité de souffle strictement nécessaire, ce qui me fut d´une grande utilité."

[332]No original:"...le danger d´élève à retenir le souflle et à raidir tous les organes."

uma contração inicial do abdômen e uma posterior distensão, ou relaxamento, do mesmo para aumento de espaço de armazenamento do ar. São também assinaladas questões referentes ao controle do ar de entrada e saída de ar, o que denota a sua preocupação a adquirir este manejo de forma consciente para a melhor execução vocal.

Nas anotações de aula de Magdalena Lebéis, podemos perceber como a questão era tratada por Vera junto a seus alunos. Estes ensinamentos refletem a sua fonte nos ensinamentos de Lehmann, como poderemos verificar:

> Perguntou-me se eu tinha para cantar alguma maneira de respirar diferente da que uso para falar – Respondi-lhe que não havia reparado, que eu apenas já sabia calculá-la a fim de não acabar um trecho se fôlego. Em seguida continuou: "nós devemos respirar normalmente sentido estufar os lados, alargamento do tórax. Não encher por completo os pulmões de ar, pois quando os enchemos em demasia, a qualidade do som não sai redonda devido ao excesso de ar. (Anotações de aula de Magdalena Lébeis, 30 de outubro de 1937, 1ª. aula – Fonte: VASCONCELOS, 2012:96)
>
> "Dona Vera quer que se cante sentindo levemente o alargamento do tórax, porém, sem interrupção de uma nota para outra. Quer que todos os sons sejam ligados e no mesmo plano." (Anotações de aula de Magdalena Lébeis, 03 de novembro de 1937, 2ª. aula – Fonte: VASCONCELOS, 2012:98)
>
> Como se constitui a respiração:
> I – No mesmo tempo que se respira o diafragma vai se estendendo.
> II – alarga-se o tórax com o apoio
> III – Assim constitui o armazenamento da respiração.
> IV – Significa a pressão da respiração contra os músculos do peito, ou por outra, contra os músculos de "resistência" do peito. (Anotações de aula de Magdalena Lébeis, 06 de novembro de 1937, 4ª. aula – Fonte: VASCONCELOS, 2012:99)

Sobre a questão da dosagem do ar que encontramos acima, assinalamos a sua importância. O controle da quantidade e velocidade de sua entrada, assim como da pressão de sua saída é fator relevante para a qualidade do canto. Vejamos o que nos diz Miller:

> A habilidade técnica no canto é largamente dependente da capacidade do cantor em adquirir uma consistência entre a fina coordenação do jato de ar e da fonação – a luta vocal – a qual é determinada pela cooperação entre os músculos da laringe e da caixa respiratória, da contração diafragmática, da dinâmica do balanceamento entre a pressão subglótica e a resistência das cordas vocais. (MILLER, 1996ª:23) [333]

[333] No original: "Technical skill in singing is largely dependent on the singer´s ability to achievy consistently that fine coordination of airflow and phonation – the vocal contest – which is determinated by cooperation among the muscle of the larynx and the chest wall, and diaphragmatic contraction, a dynamic balancing between subglotic pressure and vocal-fold resistance."

Esta questão do balanceamento na saída do fluxo de ar frente à resistência efetivada pelas cordas vocais, através da glote, é o próprio mecanismo da fonação na sua forma primária. Esse controle se exerce no ato da fala, mas de uma forma mais profunda no canto. Através dessa coordenação consciente o cantor poderá dispor de um fraseado mais longo, assim como maiores possibilidades de dinâmica musical. No seu exemplar do livro de Lehmann, Vera assinalou questões relativas ao controle deste mecanismo o que denota a sua preocupação enquanto aprendiz em aprimorar o mesmo:

> A duração do ar será tanto mais longa quanto a forma permanecer maleável, intacta, e quando não escapar que em quantidade média.[334] - Com a observação autógrafa de Vera: "Muito correto".[335](trecho assinalado por Vera em LEHMANN, s/data:18)
>
> A forma permanece constantemente animada pelo jato de ar dos músculos.[336](trecho assinalado por Vera em LEHMANN, s/data:18)
>
> É somente após a última nota de uma frase transpassar o golpe sonoro da boca e dos lábios, que o ar pode escapar livremente...[337](trecho assinalado por Vera em LEHMANN, s/data:18)

O livro de Eurico França fala um pouco da importância da respiração aprendida com Lilli para parte de sua aluna:

> Em compensação, mostrou-se [Lilli Lehmann] uma esplêndida professora de técnica, levando-a firmar-se no domínio de uma respiração silenciosa e invisível, em cujo processo o diafragma regula a pressão e cumpre um pouco o papel 'de pedal da voz'; e essa voz deve ter, conforme aprendeu e passou a praticar Vera Janacópulos, 'amplas possibilidades fisiológicas de vibrar, nas suas respectivas caixas de ressonância'. (França, s/data:16)

Todas as premissas técnicas apresentadas no tocante ao tema estão em consonância. Desta forma, acreditamos ter Vera sob seu domínio, e de forma bastante correta a técnica da respiração, o que permitiu que esta questão pudesse ser pensada sobre o prisma não da execução musical em si, mas sobre a sua importância na interpretação, tópico que abordaremos posteriormente.

---

[334]No original: "La durée du souffle sera d´autant plus longue que la forme demeurera souple, intacte, et qu´il s´en échappera en quantité moindre

[335]No original: "Trés juste"

[336]No original: "la forme demeure constamment animée par le jeu souple des muscles"

[337]No original: "C´est seulement lorsque la dernière note d´une phrase a franchi la la coupe sonore de la bouche et des lèvres, que le souffle peut s´échapper librement"

Pudemos, ainda, verificar que os conhecimentos obtidos junto à sua professora Lilli Lehman nas questões referentes à respiração era replicado no ensino de suas alunas nas práticas docentes de Vera. Este circuito Lilli Lehmann→Vera Janacopulos→alunos de Vera, foi fechado quando a Magdalena Lébeis em sua anotação da 2ª. aula (transcrito acima) diz "tenho em seguida um figura tirada do livro de Lilli Lehmann que é justamente o que Vera explica. Por similaridade, podemos acreditar que isto se dava em todos os temas inerentes à técnica vocal que trataremos a seguir.

5.1.2.3. Apoio

Iniciaremos este tópico com a definição de Richard Miller:

> Apoio, na terminologia de técnica vocal, refere-se aoponto de apoio, quer seja na região abdominal ou toráxica, onde a máxima tensão muscular seja experienciada pelo cantor (apoio no diafragma, apoio no tórax), ou em parte da cavidade facial, onde as ressonâncias do som na cabeça sejam percebidas (apoio no dente, apoio palatal, apoio na nuca, assim por diante). Os pontosde apoio variam de acordo com a emissão em uso". (Enciclopedia Garzanti della musica, in MILLER, 1996a:24) [338]

A partir do texto acima, podemos depreender a existência de duas formas de entendimento do termo apoio, ambas, no entanto, referentes a sensações que o cantor evidencia durante o canto. A primeira referente à pressão na região toráxica ou abdominal resultante da tensão exercida pelo diafragma para manutenção de sua expansão, da qual trataremos neste tópico, e outra referente à pressão do ar sobre os ressoadores, que comumente chamamos de ressonância, que trataremos quando abordarmos a questão de ressonância.

Sendo a fonação e o ato do canto constituído de rápidas inspirações e prolongadas expirações, a questão do apoio corporal refere-se ao controle da pressão do ar na sua saída do corpo, o que exerce relação direta com o fôlego que o cantor poderá ter para a realização de frases mais ou menos longas.

---

[338]No original:"Appoggio, in the terminology of vocal technique, refers to the point of appoggio, whether it be of the abdominal or thoracic region where the maximum muscular tension is experienced in singing (appoggio at the diaphragm, appoggio at the chest), or the part of the facial cavity where the cervical resonances of the sound are perceived (appoggio at the teeth, palatal appoggio, appoggio at the nape of the neck, and so forth). The points of appoggio vary according to the type of emission use".

> No apoio, a região situada entre o esterno e o umbigo sobressai durante a inspiração, mas o principal movimento de expansão se produz no plano lateral. Esta ação não consiste em empurrar para fora o baixo ventre (zona hipo-gástrica ou pubiana) assim como fazem certas técnicas respiratórias. Depois da expansão inicial começa um movimento quase imperceptível de recolhimento, salvo se opusermos a ela uma resistência voluntária por compensação da pressão sentida no nível do umbigo, dos flancos e da parte baixa das costas. O tórax permanece estável e quase nenhum movimento se faz sentir no planto lateral; ao fim de uma longa frase, evidentemente, se produz um movimento de entrada do abdômen. Devemos ter consciência na inspiração de uma expansão transversal, resultante do antagonismo dos músculos antero-laterais. Estes músculos compreendem aqueles da cinta do abdominal reto, o músculo abdominal reto, os músculos oblíquos externo e interno, e os músculos transversais do abdomen.
> Uma dilatação lateral é sentida ao nível da décima costela e logo abaixo, entre a décima costela e a crista ilíaca (ilium). O equilíbrio da ação dos músculos é sentido nas zonas anteriores (tórax, epigástrio, região umbilical) e laterais posterior.[339] (Miller in VASCONCELOS, 2012: 61)

Na versão francesa do livro de Lehmman, de posse de Vera Janacopulos, podemos encontrar a seguinte marca referente ao assunto, aonde percebemos (juntamente com os trechos grifados por ela e aqui transcritos no item anterior) a sua preocupação no aprendizado de questões referentes ao apoio corporal do ato respiratório.

> É somente quando eu começo a cantar, e sobretudo nas grandes frases, que eu empurro o vento contra a caixa toráxica, colocando assim os músculos do peito em ação ...”[340](LEHMAN, s/data:18, grifos feitos pela cantora).

O essencial gerenciamento do ar para o cantor é conseguido através da maioria dos exercícios de vocalizes, especialmente os de agilidade e sustentação (MILLER, 1996:37). A administração do ar no canto artístico tem como objetivo

[339] No original: “Dans l´appogio, la region située entre le sternum et le nombril ressort durant l´inspiration, mais le principal moviment d´expansion se produit sur les plans latéraux. Cette action ne consiste pas à pousser vers l´avant les bas-ventre (zone hypogastrique ou poubienne), ainsi que cela se fait dans certaines tecniques de respiration. Après l´expansion initiale commence um mouvement presque imperceptible vers l´intérieur, sauf si on lui oppose une résistance volontaire par une compensation de pression ressentie au niveau du nombril, des flancs, et du bas du dos. Le tórax reste stable, aucun mouvement ne se fait quasiment sentir sur le plans lateraux; à a fin d´une longue phrase, evidement, se produit un mouvement de rentrée de l´abdomen. On doit avoir conscience, en inspirant, d´une expansion transversale, resultant de l´antagonisme des muscles antéro-latéraux. Ces muscles comprennent ceux de la gaine de l´abdominal droit, le muscle droit de l´bdomen, les muscles oblique externe et interne, et le muscle transverse de l´abdomen.
Une dillatation latérale est ressentie au niveau de la dixième cote et immediatement em dessous, entre la dixième cote et la crête de l´os iliaque (ilium). L´équilibre de l´action des muscles se fait sentir à la fois de zone antérieur (tórax, épigastre, région ombilicale) e latéro-postérieures.”

[340] No original:“C´est seulement lorsque jê commence à chanter, et surtout e phrases de chant larges, que je pousse le souffe contre la cage thoracique, mettant ainsi les muscles de la poitrine en action. ”

possibilitar resposta às demandas das frases musicais, tudo isso de uma forma tranqüila pelo intérprete. (MILLER, 1996:34).

> Uma inspiração silenciosa é a marca do appoggio. O barulho da respiração é causado pela resistência da garganta contra a passagem do ar inspirado. Ainda que a tomada do ar seja rápida ou articulada sobre um momento mais longo (qualquer que seja sua retomada) pelo nariz (esta demanda mais tempo) ou pela boca, o processo de inspiração do appogio permanece o mesmo. A respiração do cantor deve antes de tudo ser inaudível.
> Logicamente, poderíamos dizer que todas as técnicas de canto trazem uma certa proximidade, funcionalmente eficaz da administração do fôlego, e que os profissionais que se ocupam dos cantores consideram a respiração silenciosa como parte integrante de uma emissão vocal correta. [341] (MILLER, 1996:34)

Realmente podemos notar a consonância de Vera com essa ideologia quando ela, nas orientações básicas que usamos para estabelecer este capítulo, coloca entre as suas diretrizes gerais de canto: "Respiração rápida, **silenciosa, invisível**, mas bem profunda." (grifo meu)

Nas anotações de aula de sua aluna Magdalena Lébeis, pudemos encontrar os seguintes trechos abaixo transcritos, de forma a verificarmos a importância da mestra em passar a seus alunos a questão do apoio e da respiração silenciosa:

> Hoje cedo, ao fazer minha hora de vocalize notei grandes melhoras que me deixaram muito satisfeita. O exercício de terça de boca fechada está bem. Estudei como Vera mandou. Fazer três a quatro vezes a nota de cima até ela sair sempre precipitação de sonoridade que sempre é provocada por excesso de sopro. Depois, cantar tal qual ele é, pensando nas seguintes coisas: **altura, alargamento do tórax, apoio**, boca na mesma abertura tanto nos agudos como nos graves, língua tranqüila, queixo flexível e quando subir lembrar do ju. (Lébeis, 24.05.1938, 1º caderno de aulas, in VASCONCELOS:137, grifos meus)

> Dona Vera quer que se cante sentindo levemente **o alargamento do tórax**, porém, sem interrupção de uma nota para outra. (Lébeis, 03.11.1937, 2ª. aula, 1ºcaderno de aulas, in VASCONCELOS 98, grifos meus)

[341] No original:"Silent inspiration is the hallmark of appoggio. Noise, it should be recalled, results from resistance of the throat to inspired air. Whether taken in quickly or spread out over a period of time (however paced), where through nose (which requires more time) or through mouth, the process of inspiration remains the same in the appogio technique. Above all, the breath for singing must be inaudible.
It might be logically presumed that all techniques of singing embrace this functionally efficient approach to breath management, and that persons dealing professionally with singers recognize noiseless inspirations as part of correct vocal producton".

> Pediu-me para respirar da seguinte forma: **nunca deixar que os outros ouçam a minha respiração**. Quando encher o pulmão seguir logo com a nota passando de uma vogal para aoutra suavemente. (Lebéis, 30.10.1937, 1ª. aula, in VASCONCELOS:96, grifos meus)

No tocante ao tema apoio, pudemos encontrar total consonância entre as crenças de Vera Janacopulos aprendidas com a sua professora (Lehmann) e aquelas que repassou para sua aluna. E, ainda, pudemos perceber uma atualidade destes conhecimentos, o que denota estabilidade nos conhecimentos referentes à questão.

5.1.3. Formantes sonoros

5.1.3.1. Ressonância

O som produzido pela laringe, através da ação da passagem do ar pelas cordas vocais, sofre um último processo de ajuste, através de modificações realizadas por filtros do trato vocal: "a faringe, a boca e algumas vezes o nariz".(MILLER, 1996a:48) "O trato vocal é o ressoador cuja forma, determinante do som das vogais, é modificado por mudanças na posição dos articuladores: os lábios, a mandíbula, o tamanho e formato da língua, e da laringe"[342] (MILLER, 1996a:48) É através dos mecanismos de articulação que é possibilitado o controle da ressonância, conforme abaixo:

> (1) O movimento dos articuladores afeta as dimensões da cavidade ou tubo do trato vocal; (2) Estas conformações afetam as ressonâncias (esta é, a função de filtro) do trato vocal; (3) essas mudanças no filtro afetam o que nós escutamos.[343](Baer et Al, in MILLERa, 1996:48)

Pela quantidade de elementos intrínsecos aos formantes vocais, podemos perceber que existirão tantas nuances timbrísticas quanto variedade de combinações que possamos ter dos mesmos: "certas vozes serão caprinas, outras nasais, outras guturais,

[342] No original: "The vocal tract is a resonator whose shape, which determines vowel sounds, is modified by changes in the position of the articulators: the lips, the jaw, the tip and body of the tongue, and the larynx" (MILLER:48)

[343]No original: "(1) [M]ovements of the articulators affect tube or cavity dimensions in the vocal tract; (2) these shapes affect the resonances (that is, the filter function) of the vocal tract; (3) this change in the filter function affects what we hear."

veladas, duras, estridentes, etc.; em muitas faltam potência, extensão, firmeza, tensão, elasticidade, suavidade" (GARCIA, 1856:9).

> Para corrigir os defeitos da voz, e também para manter a qualidade de seu funcionamento, é necessário partir desta premissa: toda modificação produzida no timbre de um som terá a sua origem numa variedade análoga da disposição do caminho percorrido pela voz. Cada nuance de som emitido representa então para o ouvido a posição onde ele se produziu no trato vocal. As diferenças de som respondem às diferenças destas posições e, uma vez que é caminho é flexível, ele pode assumir um número infinito de modificações, as diferenças de som se multiplicam ao infinito. Dentre todas estas nuances é que o aluno escolherá a que melhor convém ao seu ponto de vista. O som que ele deve buscar se apropriar, como preferível à beleza do seu instrumento, é aquele redondo, vibrante, suave; este é o importante resultado que o professor e o aluno devem procurar em conjunto."[344](GARCIA, 1856:9)

Vejamos como Vera tratou a questão da ressonância junto à sua aluna Madaglena Lébeis:

> Em seguida continuou: ... Devemos conservar a boca sempre redonda, como se tivéssemos, dentro dela, uma massa dura de gesso que nos impedisse de fechá-la. A cabeça, os ossos do rosto, os ouvidos são a nossa caixa de ressonância, assim como o violino, o violoncelo têm em suas caixas uns furinhos pelos quais saem os sons. (Anotações de aula de Magdalena Lébeis, 30 de outubro de 1937, 1ª. aula – Fonte: VASCONCELOS, 2012:96

Pudemos verificar que a cantora possuía o conhecimento sobre as caixas de ressonância do trato vocal, proferindo ainda conhecimentos sobre a forma de controle de igualdade na emissão vocal ("conservar a boca sempre redonda"), assunto o qual trataremos a seguir.

[344] No original: "Pour corriger les défauts de la voix, aussi bien que pour em perfectionner la qualité, il faut partir de ce fait capital: que toute modification produite dans le timbre d´un son a son origine dans une varieté analogue de la disposition intérieure du tube que parcourt la voix. Chaque nuance de son émis represente donc à l´oreille la position où l´on a mantenu le tube. Les différences de son répondant aux differences de cette position, il s´ensuit que, puisqu´un tuyau flexible peut subir un nombre infini de modifications, les différences de son se mutipliquen au infini. C´est entre toutes ces nuances que l´eleve choisira celle qui convient de tout point à sa voix. Le son qu´il doit chercher à s´approprier, comme preferable en tant que beauté d´instrument, est celui qui sort rond, vibrant, moelleux; tel est le résultat important que le maître et l´élève doivent rechercher ensemble."

5.1.3.2. Impostação

Esta procura pelo som correspondente à "perfeita beleza" do instrumento do cantor, citado por Garcia acima, dá-se o nome de impostação vocal ou colocação da voz. "Na terminologia de técnica vocal, impostação indica a maneira pela qual cada órgão vocal coopera com a fonação durante o canto".[345](Enciclopedia Garzani della Música, in MILLER, 1996a:61)

Para tanto, os professores de canto se utilizam de uma linguagem híbrida, onde objetivamente, através de termos musicais correntes, e metaforicamente, através de expressões extra-musicais, tentam fazer o aluno compreender as manobras que deverá operar em seu aparelho fonatório para a realização da voz desejável na arte do canto.

> O imaginário da colocação é destinado a ajudar o cantor a descobrir o timbre vocal desejável ("ressonância") através da sensação. As pedagogias vocais não estão de acordo quanto a forma que estas sensações devem ter. A "colocação para frente" é o objetivo de alguns professores: "na máscara", "na boca", "no maxilar superior", "direto na fronte", "atrás dos olhos", "nos dos seios da face", "na ponta do nariz", "nos lábios", etc. [346] (MILLER, 1996:61)

Desta forma, a utilização de diversas terminologias, e mesmo metodologias de canto, tem tornado a nossa arte "caótica"[347] (BUNCH, 1938:01). A descrição das sensações pessoais e atitudes de performance podem dar uma luz sobre o caminho a seguir, mas isto não é o suficiente, alguns cantores necessitam de maiores informações técnicas sobre o que está além da linguagem sensorial.[348] Além do mais, sendo cada

---

[345] No original: "In therminology of vocal technique, impostazione (or imposto) indicates the manner by which the vocal organs cooperate in phonation during singing"

[346] No original: Placement imagery is meant to help the Singer discover desirable vocal timbre ("ressonance") through sensation. Vocal pedagogies are not in agreement as to what the these sensations should be. "Forward placement" is the aim of some teachers: "into the masque (mask)," "into the mouth", "into the upper jaw", "out in front", "behind the eyes", "into the sinuses", "at the end of the nose", "on the lips", etc.

[347] No original:"In its history as an art form, singing has been endowed with various terminologies, method and tastes, many the result of attempts to define empirically the percentual aspects; as a consequence vocal pedagogy sometimes borders on the chaotic" (BUNCH, 1938:01)

[348] Como exemplo desta forma subjetiva e confusa de pedagogia vocal deixo o seguinte parágrafo do livro de Lilli Lehmann: "Assim, o esforço do cantor deve ser dirigido no sentido de conservar o ar, durante o maior tempo possível, ressoando e vibrando, não só para adiante mas também para a parte posterior da boca, uma vez que a ressonância do tom se espalha sobre a acima de todo o palato, desde os dentes da frente até as paredes da garganta. O cantor deve preocupar-se em preparar as vibrações, com flexibilidade e mobilidade, um envoltório poderoso, elástico e quase flutuante, o qual deve-se encher

aparelho vocal fisiologicamente diferenciado, deverá sempre serem consideradas as necessidades específicas de cada cantor.

> Por estas razões, as imagens não devem fazer parte dos primeiros passos do ensino da técnica de coordenação dos elementos do canto. Cantar, com os seus inicialmente complexos elementos de timbres vocais, texto e toda a ambientação da performance, é altamente pessoal. O cantor deve muito rapidamente desenvolver seu funcional imaginário pessoal. A tentativa de sobrepor a sua própria percepção física sobre em outra pessoa é geralmente mal sucedida. Quando o professor e o cantor mais tarde concordam quanto a uma linguagem imaginativa, pode significar que se referem a uma função estabelecida, existe então um papel para o imaginário, mesmo em aspectos do ensino do canto.[349] (MILLER, 1996:04)

Alguns dos elementos freqüentemente buscados no processo de impostação vocal são:

. Cobertura

É um processo de ajustamento ou equalização vocal consciente a fim de diminuir a diferenciação causada pelas zonas de passagem de voz. O objetivo é manter a qualidade vocal e a capacidade de reconhecimento da vogal/consoante nos diversos níveis da escala musical. Para tanto, o cantor deve ter o devido suporte respiratório (appogio), de forma a possibilitar a manutenção de uma estabilidade da laringe no processo de cobertura, mantendo-a relativamente baixa e independente ao processo de vocalização do som. (Miller, 1996:14)

> A cobertura serve como agente para equalização da escala nas faixas média-alta e superiores da voz cantada. .... Especialmente importante é a sua ação na zona di passagio (zona de passagem), uma área também denominada voce media (meio da voz) que se encontra a meio caminho entre as regiões da voz tradicionalmente designadas como voce de petto (voz de peito) e você di testa (voz de cabeça). ... Não ocorrem mudanças bruscas, mudanças radicais nas características principais do timbre, e, apesar das modificações, a vogal permanece reconhecível, e mantém a sua integridade no todo e nas partes

---

inteiramente com a ajuda de uma mistura vocal contínua – uma mistura cujos componentes são indistinguíveis" (LEHMANN, 1984:22)

[349] No original: For these reasons, imagery should not be part of the first steps in teaching the technical coordination of the singing instruments. Singing, with its initially complex elements of vocaltimbres, text, and the whole ambiance of performance, is highly personal. The singer will very quickly develop personal, functional imagery. Attempting to superimpose one´s own physical imaging on another person is generally less than successful. When teacher and singer later agree as to what the imaginative language may mean as it pertains to established function, there is then a role for imagery, even in technical aspects of teaching of singing."

> mais extremas da região superior. Ao mesmo tempo, a modificação da vogal envolve inconscientes laríngeos, bem como alterações supraglóticas. Cobertura não é prevenção destas mudanças; é o processo de ajuste sutil (aggiustamento) em resposta ao nível de unificação demandado por um ouvido treinado.[350](MILLER, 1996a:12)

Essa tentativa de trazer uma igualdade ao canto também é verificável nos método de Lilli Lehmann, quando esta afirma que "a voz de peito, a voz média e a voz e cabeça (...) devem ser atenuadas e fundirem-se uma à outra", onde os "órgãos devem habituar-se a assumir posições tais que um registro leve imperceptivelmente a outra [voz]". (LEHMANN, 1984:80)

Garcia em seu tratado nos passa dica importante sobre estratagema para conservar uma "igualdade perfeita" nas diversas tessituras:

> Para que o ouvido aprecie a igualdade da voz, o cantor, por um jogo hábil do instrumento vocal, deve modificar, mas sem mudar sensivelmente a vogal. Ele a deve arredondar moderadamente e através de nuances progressivas nos sons agudos. Da mesma forma, ele deve a clarear nos sons graves, de modo que a igualdade aparente da voz seja produto de uma desigualdade real, mas bem administrada, da vogal[351]. (GARCIA, 1856:50)

A igualdade da voz é, ainda, fruto de uma harmonia timbrística possibilitada por uma estabilidade do trato vocal na produção sonora. Esta é uma das qualidades que procura no estudo de técnica vocal para o canto. "Todos os que empurram a voz por golpes, por sobressaltos, que cantam com golpes de ar, que dividem mal as frases, que largam e retomam uma nota fora de hora, sofrem de desigualdade vocal". [352]

---

[350]No original: "Copertura serves as the agent for scale equalization in upper-middle and upper ranges of the singing voice. … Especially important is its action in the zona di passaggio (passage zone), an area also termed voce media (middle voice) that lies midway between regions of the voice traditionally designated as voce di petto (chest voice) and voce di testa (head voice). … There are no sudden, radical timbre changes at the register pivotal points, and, despite modification, the vowel itself remains recognizable, and maintains its integrity in all but the most extreme part of the upper range. At the same time, vowel modification involves unconscious laryngeal, as well as supraglottic, alterations. Copertura is not the avoidance of such changes; it is a process of subtle adjustments (aggiustamento) in response to the scale unification demanded by the trained ear."

[351] Pour que l´orreille apprécie l´egalité de la voix, le chanteur, par um jeu habile de l´instrument vocal, doit modifier insensiblement la voyelle. Il doit l´arrondir modérément et par des nuances progressives pour les sons hauts. De même, pour les sons graves il l´éclaircira, de façon que l´egalité apparente de la voix soit le produit d´une inegalité réele, mais bien ménagée, de la voyelle.

[352] No original: "Tous ceux qui poussent la voix par éclats, par sobresauts, qui chantent à coupes de poumons, qui morcellent les chants mal à propos, qui quittent e reprennent un timbre hors de saison, manquent de tenue"

(GARCIA, 1856:36). Este mesmo autor aponta duas causas principais para estes problemas:

> 1) Um jato irregular de ar durante a emissão da voz na execução do canto; esta irregularidade produz os trêmulos, a debilidade vocal, a desigualdade dos sons
> 2) As variações freqüentes de timbre e destroem a unidade de cor e ferem os ouvidos.[353](GARCIA, 1956:36)

Assim, um bom mecanismo de sustentação do jato de ar e a estabilidade no mecanismo de produção timbrística inerentes ao trato vocal, são dois itens que permitem a igualdade vocal e conduzem à uma segurança na execução contínua dos trechos musicais. (GARCIA, 1956:36)

Nos apontamentos de aula de Magdalena Lébeis, pudemos perceber por diversas vezes a preocupação de Vera em guiar a sensibilidade da aluna para a percepção do seu aparelho vocal no tocante à questão da busca de uma igualdade vocal

> E em seguida continuou: ... Se cantarmos com a boca pouco aberta e com a língua para cima, o som não poderá sair claro e redondo, sai duro e estridente. É curioso fazer esta experiência numa só nota: deu um fá agudo com a boca meio cerrada, saiu estridente, depois, na mesma respiração e sobre a mesma nota arredondou a boca alargando o tórax com elasticidade tornando o som aveludado e sonoro. A língua deve estar sempre pousada no soalho da boca. Todas as vogais são cantadas da mesma forma. Nas vogais e i, não é preciso adaptar aquele 'sorriso' que me viciou. (Anotações de aula de Magdalena Lébeis, 30 de outubro de 1937, 1ª. aula – Fonte: VASCONCELOS, 2012:96)

> Estou fazendo de garganta [um exercício de vocalize], prova é que quando faço a segunda terça eu não consigo emitir a mesma sonoridade. Devo emitir ambas com igual altura, sendo que na primeira devo sentir bem as vibrações dos maxilares e devo cantar de boca fechada. A outra terça dizer em [o], mexendo um pouco a língua, e com o pescoço para desmanchar alguma contração. (Anotação de aula de Magdalena Lébeis, dia 06 de novembro de 1937 – Fonte: VASCONCELOS, 2012:99)

> Na bergerette, Dona Vera acha que eu faço esforço. Preciso ter todas as notas colocadas no mesmo plano, a altura de i com a boca arredondada. (Anotação de aula de Magdalena Lébeis, dia 16 de novembro de 1937 – Fonte: VASCONCELOS, 2012:102)

> Sentir em cada nota o alargamento do tórax. Começar a primeira nota de cabeça, com muita altura, de cima para baixo, e fazer o grave na mesma altura e não fechar a boca para não esmagar o som, não fazer portamento. (Anotação de aula de Magdalena Lébeis, dia 27 de novembro de 1937 – Fonte: VASCONCELOS, 2012:105)

[353] No original: "1) La dépense irregulière de l´air pendant l´émission de la voix on l´exécution d´un chant; cette irrégularité produit les secousses, la maigreur, l´inegalité des sons; 2) Les variations freqüentes de timbre qui detruissent l´unité de couler et choquent l´oreille."

> Tenho em seguida uma figura tirada do livro de Lilli Lehmann que é justamente o que Dona Vera explica. (Anotações de aula de Magdalena Lébeis, 30 de outubro de 1937, 1ª. aula – Fonte: VASCONCELOS, 2012:96)

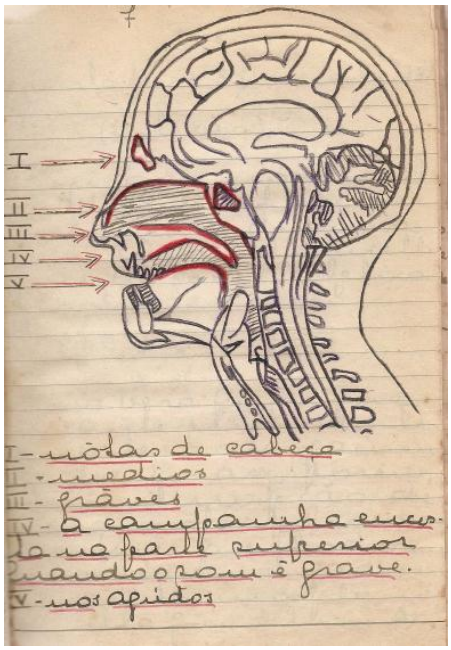


Figura 154 – Desenho de Magdalena Lébeis assinalando pontos de ressonância facial (VASCONCELOS, 2012:97)

Podemos observar a aluna na sua busca por mecanismos para o estabelecimento de uma igualdade sonora nos diversos registros. "Cantar na mesma altura", cantar com a mesma forma, preocupação com a abertura da boca, com a posição da língua e com apoio respiratório são práticas verídicas do equilíbrio timbrístico. Práticas estas também verificáveis no tratado de Lehmann. Desta forma, fechamos mais uma vez o ciclo entre os conceitos que Vera apreendeu com a sua professora e àqueles que ela repassa aos seus alunos. A última afirmação de Lébeis cria uma ponte inalienável entre as duas mestras.

. Articulação

A voz falada e a voz cantada são produzidas pelo mesmo conjunto de órgãos e a sua emissão é feita pelas mesmas duas cavidades: a boca e as fossas nasais. Vejamos os que fala Garcia (1856:49):

> Destas ditas cavidades, a primeira é a mais importante, uma vez que suas paredes os órgãos que ela contém são os agentes principais da palavra articulada. Assim, a língua o véu palatal, os músculos que entram na composição do tubo vocal, os dentes e os lábios concorrem em conjunto uma a uma para a articulação dos diversos elementos da palavra; o afastamento bastante variável dos maxilares exerce igualmente uma papel considerável nesta mesma função. Desta foram a boca, graças à mobilidade de uma parte de suas paredes pode modificar-se às necessidades de diâmetro, comprimento e disposição interior; cada uma das formas que ela modifica se transforma num molde diferente onde a voz recebe na sua passagem uma sonoridade determinada. As vogais são, então, o resultado das modificações que o som recebe do tubo vocal o atravessando. Um simples som que sai representa aos ouvidos o estado no qual se encontrava no momento da passagem do ar. As diferenças do som simples são como as diferenças desta configuração; as quais são infinitas, uma vez que um tubo flexível pode ser conduzido por gradações desde o seu largo diâmetro e a seu grande comprimento ao seu estado mais estreito e mais curto.[354](GARCIA, 1856:49)

Cada vogal possui seus formantes distintos ao qual correspondem configurações particulares da laringe e do trato vocal. Um dos objetivos do estudo da técnica vocal é o balanceamento das configurações acústicas de sonoridade de cada uma das vogais.

> Todas as vogais, por si só, possuem ressonância, mas cada vogal tem o seu próprio padrão distinto de ressonância, que é o resultado do número de freqüências e distribuição de energia nos harmônicos que nela estão presentes. É por meio destas diferenças nos padrões gerais de ressonância que somos capazes de escutar e discriminar uma vogal da outra. Estas mudanças nos padrões de ressonância são produzidas alterando forma e tamanho da configuração do seu tubo formador.[355]. (Kantner and West in MILLER, 1996:50)

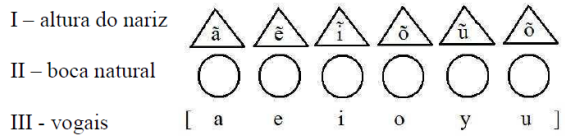
Para tanto, o cantor deve ter em mente a que os sons laríngeos sejam devidamente amplificados pelos seus ressonadores, de forma que os mesmos não sofram nenhum estrangulamento ou desbalanceamento nos seus formantes.

---

[354] No original: De ces deux cavités, la premiére est la plus importante, puisque ses parois et les organes qu´elle contient sont les agents principaux de la parole articulée. En effet, la langue, le voile du palais, les muscles qui entrent dans la composition du tube vocal, les dents et les lèvres, concourent ensemble ou tour à tour à l´articulation des divers éléments de la parole; l´écartement très-variable de máchoires joue également um role considérable dans cette fonction. Ainsi la bouche, grace à la mobilité d´une portion des ses parois, peut modifier au besoin son diamètre, sa longueur et sa disposition intérieure; chacune des formes qu´elle affecte devient um moule different où la voix reçoit à son passage une sonorité determine. Les voyelles sont donc le résultat des modifications que le son reçoit du tube vocal en traversant. Le simple son qui en sort represent à l´oreille l´état où on a tenu le tuyau en y poussant l´air. Les differences du son simple sont comme les differences de cet état; d´où il suit qu´elles sont infinies, puisqu´un tuyau flexible peut être conduit par gradations insensibles, depuis son plus large diameter et sa plus grande longueur jusqu´à son état le plus reserré et le plus raccourci".

[355] No original: All vowels, per se, have resonance but each vowel has its own distinct pattern of resonance that is the result of the number of frequencies and energy distribution of the overtones that are present. It is by means of these differences in the overall patterns of resonance that we are able to hear and discriminate one vowel from another. These changing resonance patterns are produced by altering shape and size of the discharging orifice

Nos registros de aula de Magdalena encontramos algumas recomendações no tocante a assunto por parte de Janacopulos. Nelas podemos perceber a questão do arredondamento da voz, numa tentativa de igualdade sonora, assim como de uma emissão clara e natural das vogais, de forma a manter a naturalidade da fala:

> Dona Vera deu-me hoje uma explicação da colocação das vogais na boca para que todas elas fiquem claras, bem emitidas e naturais.
>
> 
>
>
> Para todas as vogais manter a boca redonda como o número II. O numero I indica o seguinte: quando a vogal é a, deve dizer, com a boca redonda, sentindo no nariz au para não ficar o som rachado por ex: brillar, não se deve brillar e sim como se fosse brilaur, não anasalado demais, apenas com muita alturapara o som ser redondo e timbrado. (Anotações de aula de Magdalena Lébeis, 20 de novembro de 1937 – Fonte: VASCONCELOS, 2012:103)

Não devemos, no entanto, nos esquecer da importância das consoantes no canto, afinal não existem palavras sem as mesmas. O caráter específico destas (explosivas, sibilantes ou fricativas) é que trará o antagonismo ao legato vocal propiciado pelas vogais.

> Vocalização sendo essencialmente vogalização, é a vogal como a verdadeira portadora da tonalidade. Consoantes têm as suas próprias exigências de duração que devem ser respeitadas, mas elas não devem se tornar predominantes na linha melódica; a articulação clara da consoante toma parte sem a gritante interrupção da vogal. A consoante, seja vozeada ou desvozeada, não precisa ser vilã da heróica vogal, mas deve servir como um agente benéfico no delineamento da vogal de forma mais plástica do que seria possível, ao contrário, por uma sequência cantada contínua de vogais. [356](MILLER, 1996:20)

Manuel Garcia (GARCIA, 1856:51) explica como são formadas as vogais no aparelho fonatório:

> As consoantes são produzidas por duas operações diferentes dos órgãos de articulação. Elas nascem: 1) Ou da pressão de duas partes do instrumento

[356] No original: Vocalization being essencially vowelization, it is the vowel that is the real carrier of the tone. Consonantes have their own duration requirements that are to be respected, but they must not become predominant within the line; clear consonant articulation can take place without glaring interruption of the vowel. The consonant, wheter voiced ou unvoiced, need not play villain to the heroic vowel, but can serve as a benefitial agent in delineating the vowel more plastically than would otherwise be possible were one continuous string of vowel sounds to be sung

> uma contra a outra e da explosão do ar que se escuta do momento no qual estas partes se separam; 2) Ou de uma aproximação incompleta e variável destes mesmos órgãos, e dos barulhos diversos e contínuos que podem ser escutados do ar gerado por eles produzidos.
> Destes dois procedimentos resulta a classificação de consoantes em explosivas e sustentadas, divisão que há a mais alta importância dentro do canto.[357] (GARCIA, 1856:51)

O ideal de canto é a busca da fala no canto através de uma mesma base acústica a ser utilizada tanto numa quanto na outra. Para tanto, o estudo vocal deve proporcionar ao aluno a correção de posturas errôneas do processo articulatório da fala, antes de importá-las para o canto. Caso contrário, este segundo repetirá os problemas apresentados pelo primeiro.

> A distorção fonética pode ser induzida por interrupção do processo de articulação, através de posturas anormais da língua, do maxilar, dos lábios, do palato, ou das regiões zigomáticas da face. Muita atenção, então, na pedagogia vocal direcionada a recuperar as posturas fonéticas da fala para a voz cantada através do aproveitamento do som da vogal produzido pela laringe como atitude adequada do trato ressonante (largura da boca e faringe). [358](MILLER, 1996:51)

Neste sentido, alguns pedagogos recomendam que o estudo da articulação deva começar com a língua nativa do estudante, de forma a facilitar a sua apropriação do modo fonatório da fala.

> Cantores aos quais são ensinadas corretamente a pronunciação e articulação na sua língua nativa terão mais facilidade no aprendizado da dicção de outros idiomas e estarão mais bem preparados a absorver a articulação adequada para o canto. Um dos maiores problemas no canto é o exageramento, a super-valorização da articulação, particularmente quando se canta numa língua estrangeira. Os alunos com a habilidade de articular livremente permitem ao professor de canto gastar o valioso tempo da lição de canto com a técnica vocal e o conteúdo musical, em vez de com o discurso. [359](BUNCH, 1938:122)

---

[357] No original: Les consones sont produites par deux opérations différents des organes de l´articulation. Elles naissent: 1) ou de la pression de deux parties de l´instrument l´une contre l´autre, et de l´explosion de l´air qu´on entend au moment ou ces deux parties se séparent; 2) ou du rapprochement incomplet et variable des ces mêsmes organes, et des bruits divers et continus que fait entendre l´air gene dans son émission.
De ces deux procédés resulte la classification des consonnes en explosivas e soutenues, division qui a la plus haute importante dans le chant.

[358] No original: Phonetic distortion can be induced by interruption of the articulatory process through abnormal postures of tongue, jaw, lips, velum, or the zygomatic regions of the face. Much attention, then, in vocal pedagogy is directed toward recovering the phonetic postures of speech for the singing voice, through tracking the laryngeally produced vowel sound with the proper shape (largely mouth and pharynx) of the resonator tract

[359] No original: "Singers who are taught proper pronunciation and articulation in their native speech will more readily learn the diction of other languages and be better prepared to absorb the proper articulation for singing. One of the biggest problem in singing is exaggerated, over-worked articulation,

Na expressão musical o timbre da voz deve se modificar de forma a exprimir a emoção demandada na interpretação da peça musical. Garcia em seu tratado faz uma correlação entre a produção das vogais e a questão dos timbres a serem incorporados na canção como indicativo desta ou aquela emoção. Segundo o autor não seria possível modificar uma sem modificar a outra. Apesar de cada vogal apresentar em sua estrutura formantes próprios, todas as vogais em conjunto apresentam uma tipologia de origem comum e invariável. Cada sentimento ou paixão do intérprete é expresso por uma modificação proporcional nos formantes de todas as vogais da poesia do texto musical. Neste sentido, em qualquer interferência sobre as mesmas com finalidade interpretativa deve-se ter o cuidado com uma manutenção de uma igualdade uniforme nas mesmas (GARCIA, 1856:50).

> "O cantor de musica de camera déve ter uma articulação perfeita. Para esse fim, devo chamar a atenção sobre a importância do acento tônico de cada palavra, sem o qual ela perde sua forma plástica, e torna-se difícil de entender.
> - As vogais e as consoantes devem merecer um cuidado todo especial, porque serão nossos auxiliares para a interpretação." (Fonte: Anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)

Sobre o assunto articulação, retornarei a ele na seção seguinte, quando tratarmos as questões referentes à interpretação.

. A grande escala

Uma das rotinas consideradas indispensáveis para a manutenção do tônus e qualidade vocal de um cantor, para Lilli Lehmann, era a realização diária da "grande escala". Era assim como chamava o vocalize que transcrevemos abaixo, que teria aprendido com sua mãe Maria Theresia Löw (1809-1885), também cantora e professora de canto e que "seria necessário para todos os tipos de vozes".

---

particularly when singing a foreign language. Those students with an ability to articulate freely allow the teacher of singing to spend valuable lesson time on vocal technique and musician ship, rather than on speech."

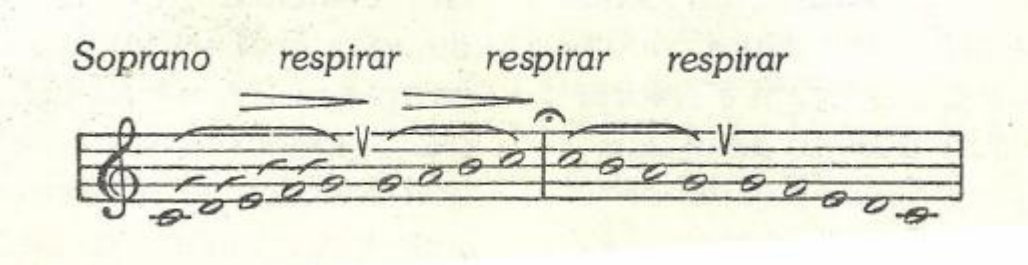


Figura 155 - A "grande escala" de Lilli Lehmann - Fonte: LEHMANN, 1984:145 Lehmann.

Para a cantora: "Afinal, o que se poderia esperar de órgãos vocais que não são treinados? Nada" (LEHMANN, 1984: 123). Ela justifica esta rotina da seguinte forma:

> Sem ginástica vocal diária, não se pode desenvolver a resistência dos músculos. Estes devem ser tão fortes que o cantor possa repetir dez vezes seguidas um grande papel de ópera, a fim de suportar o esforço de cantar em teatros e grandes auditórios, fazendo-se ouvir acima da orquestra, sem com isso sofrer dano. (LEHMANN, 1984:123)

E, ainda:

> O principal objetivo da grande escala é assegurar o uso flexível e prolongado da respiração, a precisão na preparação da forma de propagação, a mistura correta das vogais que ajudam a colocar os órgãos na posição adequada ao tom e mudá-los a cada tom diferente, ainda que essa mudança seja imperceptível. E, especialmente, o uso inteligente da ressonância palatal e das cavidades da cabeça – mormente esta última, cujos tons, pairando acima de tudo mais, formam a conexão com a qualidade nasal de toda a escala. (LEHMANN, 1984:146)

Nas anotações de aula de Lébeis, podemos ver claramente como esta prática passa por Vera até chegar a sua aluna. Isto ratifica a nossa crença da técnica vocal de Janacopulos ser pautada em Lehmann e que, da mesma forma, é esta forma de entender e praticar a arte do canto que ela transmite aos seus alunos:

> La Grande Game[360]
> Lilli Lehmann
> Deve-se fazer uma vez por dia
> Ex. 283 (Escala Lilli Lehmann)
> Cantar levemente; respirar pelo nariz; muita flexibilidade, muita altura!!!. (Anotações de aula de Magdalena Lébeis, 1939 – Fonte:VASCONCELOS, 2012:199)

[360] Tradução: A grande escala

5.2.SOBRE INTERPRETAÇÃO

> Interpretar uma melodia é como construir uma casa. Deve ser um trabalho matemático, como a arquitetura. (Fonte: anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos).

Janacopulos esclarece em anotação para a sua primeira aula: "Sobre interpretação terei que me repetir. Embora nos seus detalhes o assunto seja infinito, é baseado sobre pontos fundamentais que, esses são imutáveis". E declara: "Se a técnica vocal exige tantos anos de estudo, por sua vez a interpretação é também uma arte que requer um estudo serio e prolongado, sempre renovado diante de cada melodia". Por estas afirmações podemos perceber a sua crença na existência de pontos fundamentais, não mutáveis e constantes nas interpretações musicais dos diversos gêneros musicais, e que estes podem ser aprimorados. São estes que buscaremos encontrar através das poucas fontes disponíveis.

5.2.1. Fraseado e declamação

Este é o segundo elemento que Vera Janacopulos considera essencial ao canto (lembremos: os outros eram vocalize e interpretação). Ainda de caráter técnico, nele estão incluídos os elementos constitutivos da música imaginada e da poesia escolhida para ser musicada pelo compositor no momento da composição da canção. É um tema de importância no estudo do canto, uma vez que o conhecimento desta técnica propicia um aprimoramento interpretativo consciente do cantor sobre a partitura.

5.2.1.1. A importância das palavras

"Falar é se comunicar e se comunicar é se expressar" (SÁNCHEZ, 2003:194). Para um cantor a palavra é um dos pontos principais de apoio para a interpretação e o

seu objetivo deve ser expressar a poesia da peça musical no seu sentido mais fidedigno. Cada palavra tem o seu conteúdo simbólico e se a voz não for capaz de expressá-lo corretamente haverá uma contradição entre o significante e o seu significado. Para este fim, a voz deve ser maleável, possuindo nuances interpretativas que reforcem o real sentido das palavras. Isto permitirá ao ouvinte um melhor entendimento da mensagem poética.

Para Vera Janacopulos a palavra é uma vantagem que o cantor possui no seu domínio musical e esta deve ser utilizada conscientemente para a transmissão da mensagem da canção. Um vocalize sem letra pode ser belo, mas pouco acrescentaria à música. As palavras e os matizes interpretativos que venham a ser colocados sobre elas com a finalidade de ressaltá-las ou não, são o que transformam e dão vida à interpretação. No entanto, a matização das palavras não deve ser supervalorizada a ponto de causar modificações musicais de entoação e compasso e, para tanto, não se deve prescindir de um estudo musical rigoroso da peça. E ainda: uma voz não devidamente preparada tecnicamente é capaz de "sujar" a interpretação e não permitir ao intérprete a plenitude de sua interpretação e de transmissão da mensagem poético-musical.

> "Temos, sobre os instrumentistas, a vantagem das palavras. A ligação estreita entre a musica e a poesia enriquece nossa arte vocal.
> A voz sozinha não consegue o esplendor que a poesia acrescenta à musica. Conseguimento devemos cada vez mais procurar os detalhes que darão vida a nossa creação. Tudo isso, depois de ter certeza que a obra que nós interpretamos está estudada sem falhas vocais, sem erros de intoação ou de compasso." (Fonte: anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)

5.2.1.2. Declamação

Articulação é a pronúncia distinta das palavras e estaria vinculada aos formadores fisiológicos dos fonemas (língua, lábios, cavidades ressoadoras da face) e a pronúncia é a acentuação característica de cada idioma. As duas não devem ser confundidas. A primeira depende um estudo de técnica de emissão possibilitado pelo próprio estudo da ciência do canto em si; o segundo, de um enriquecimento cultural do cantor possibilitado pelo aprendizado de idiomas, ou ao menos pelo estudo dos princípios básicos da Fonética. O devido conhecimento do significado das palavras,

permitirá ao cantor uma melhor interpretação da música, possibilitando o enriquecimento da performance através da utilização de nuances de colorido interpretativo coerentes com o real sentido do texto da melodia.

> Aconselho também aos cantores da musica de câmara estudarem um pouco de cada língua estrangeira, afim de cantar as musicas no texto original.
> Será bastante um estudo de fonética, e se interessar pelo significado de cada palavra. (Fonte: anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)

> Mas para o intérprete de câmara – acentua Vera Janacopulos– a música não basta. Deve também matizar, colorir as palavras, dada a importância do texto. Como essas palavras se unem estreitamente à música, impõe-se que o cantor de câmara prefira sempre a língua original. Vera Janacopulos chegou a cantar em 17 línguas. Considerava essa diversidade idiomática imprescindível, para atender à absoluta autenticidade interpretativa do respectivo repertório. (FRANÇA, s/data:17)

> A inteligência guia o cantor no modo de cantar uma frase, uma palavra.É impossivel fazer o público entender o sentido do que nós cantamos se nós mesmos não o comprehendemos claramente. (Fonte: anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)

Um dos objetivos precípuos do cantor é a transmissão do conteúdo simbólico da palavra do poema musical, para tanto "a boa articulação é imprescindível já que dela se derivará a boa compreensão do texto, sem o qual não haveria comunicação com o público" (SÁNCHEZ, 2003:191). A boa pronúncia é sempre importante e desejável para o bom cantor. Um erro de pronúncia não permitirá o bom entendimento sobre o conteúdo poético da canção.

> Sem a articulação e a boa pronuncia uma voz, por mais linda que seja, é sem interesse. Já o cantor, que tem essas qualidades, pode expressar melhor seus sentimentos, e então o valor da sua inteligência entra em acção. A inteligência guia o cantor no modo de cantar uma frase, uma palavra. (Fonte: anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)

Sendo assim, estes dois elementos juntos (articulação e pronúncia) é que darão ao intérprete a possibilidade de atingir em plena possibilidade a sua função de mensageiro da poesia do letrista e da música do compositor. "Toda palavra é uma idéia; e devemos expressar não somente essa idéia, mas a maneira como ela se relaciona com o todo em colorido e conexão" (LEHMANN, 1974:161).

> É fácil comprehender que o compositor escreveu tal frase musical sobre palavras de tal significação, e não teria escrito a mesma musica para as

> traduções, que mais tarde foram adaptadas a suas composições. (Fonte: Anotações da cantora – Acervo Vera Janacopulos)

A canção de câmara ou 'lied' tem o texto como elemento base sobre o qual foi construída musicalmente a canção e, assim, a articulação e a pronúncia tomam maior importância. Em contraposição à ópera, onde se exige uma maior extensão vocal do cantor, esta possui uma tessitura mais cômoda, de forma a facilitar a emissão das palavras e facilitar a compreensão da mensagem poética. Em contrapartida, as suas necessidades expressivas se tornam maiores, não havendo a possibilidade da subjugação e desvio da atenção do público através de pirotecnias vocais, em detrimento do conteúdo da mensagem. Um estudo sistemático de técnica vocal deverá assegurar ao cantor um leque de matizes interpretativos a serem superpostos sobre a palavra, enriquecendo-a.

> Devo também chamar a atenção dos cantores sobre a importância da articulação no repertorio de musica de câmera. Todas as palavras devem ser ouvidas até a última silaba.
> É possível que os ouvintes de Caruso ou de Adelina Patti se interessassem mais pelos dós de peito e pelos super-agudos do que pelas palavras, mas para nós, a dicção é importantíssima. (Fonte: anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)

No tocante à pronúncia, um fato importante foi a realização por Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, do "Congresso Nacional da Língua Cantada", no período de 7 a 14 de julho de 1937. Ao evento estiveram presentes grandes nomes como Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Camargo Guarnieri, Souza Lima, Claude Lévi-Strauss, além de profissionais das mais diversas áreas que lidam diretamente com o tema: atores, estudiosos de fonética e fonologia, cantores, professores de canto, etc. Dentre os seus fins estava "estudar a escolha duma língua padrão a ser usada no teatro, na declamação e no canto erudito do Brasil, bem como estabelecer as normas para mais correta, fácil e artística emissão dos fonemas dessa língua-padrão no canto nacional" (PEREIRA, 2006:112). Vera Janacopulos esteve presente e participou pessoal e ativamente no congresso,através da exemplificação com exemplos musicais, juntamente com a cantora Branca Caldeira de Barros e Jorge Fernandes, além da apresentação de seus alunos no foyer do Teatro Municipal de São Paulo, aonde se realizou o encontro. A sessão plenária do dia 08foi composta de uma primeira parte: I. Língua padrão" onde seria escolhida uma língua

padrão, ou seja, a pronúncia padrão a ser adotada pelo canto erudito nacional e de uma segunda parte: "Normas para a boa pronúncia da língua-padrão no canto erudito". A pronúncia padrão aprovada por unanimidade foi a carioca e que se encontra vigente até hoje.

> Tratando-se de musica brasileira vocal, penso que devemos adotar a resolução tomada no Congresso de São Paulo sobre este assunto. Nesse Congresso, promovido por Mario de Andrade em 1937, decidiram pronunciar as palavras cantadas, como as palavras faladas. (Fonte: Anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)
>
> A primeira necessidade da declamação é uma articulação perfeita; a segunda, uma pronuncia correta. Não se deve confundir uma com a outra. Pode-se ter uma boa articulação e uma pronuncia defeituosa. Por isso, o Congresso de língua brasileira cantada, contribuiu para fixar a pronuncia brasileira. (Fonte: Anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)

Abaixo seguem trecho de algumas críticas que encontramos sobre Vera no tocante a este quesito. Através delas podemos ver que a cantora atingia o seu objetivo de entrega da mensagem textual da música de forma eficiente, certamente um dos motivos de emocionar o público.

> De tudo resalta claramente que Vera Janacopulos estuda, estuda muito, com minúcia, o texto poético para lhe dar, a seguir, a vida musical. A sua arte poderosa e a sua sensibilidade communicativa fazem o resto. Uma dicção clara, intelligente e suggestiva completa o milagre. É uma grande artista. (Trecho de crítica em Jornal Correio da Manhã, 19 de outubro de 1930)
>
> Janacopulos tem sonoridade na voz, tem uma graciosidade pouco commum no canto, tem inflexões admiráveis, cheias de colorido e nuances, ao par de uma forte dicção: não procura produzir certos effeitos para que o publico applauda; ella executa suas paginas com toda naturalidade vocal e dando às mesmas a expressão do seu sentir. Quem vem acompanhando os concertos de Vera Janacopulos, deve ter apreciado o que acima mencionamos, e haja visto a maviosidade com que ela interpretou.....". (Jornal Gazeta de Notícias, 24 de outubro de 1930)

5.2.1.3. Fraseado

O fraseado é na arte da interpretação um dos pontos maior relevância e que, no entanto, acaba sendo deixado em segundo plano nas escolas de canto em prol do estudo da técnica vocal em si mesma. Neste item está inserido a questão da acentuação fonética e sonora musical.

Qualquer frase possui o seu ritmo interno intrínseco, o qual na fala, declamatória ou não, é necessário ser executada, a fim de que a mensagem do texto seja passada da maneira mais clara possível. Como fatores primordiais para a definição destes ritmos temos as questões da pontuação e da entonação vocal. A mudança nas acentuações pode causar mudanças no sentido do conteúdo poético a ser transmitido. Uma mesma palavra ou frase, modificada a sua acentuação, pode possuir um outro sentido. Por isso é míster o respeito à pontuação e à entonação da poesia.

> O fraseado tem uma importância enorme. É talvez possível explicar o que é, mas é quase imposssivel ensina-lo. O fraseado consiste em fazer ouvir uma frase musical, uma melodia, uma serie de notas acompanhadas, ou não, de palavras. Isso, dum modo homogêneo, nítido e impecavelmente afinado, delineando com pureza os seus contornos e suas nuances, respeitando sua pontuação musical, quer dizer suas paradas, mais ou menos demoradas. A frase tem um começo, um desenvolvimento e um fim. É preciso dar a essa frase os acentos musicais e, quando for com palavras, o acento dessas palavras, imposto pela significação destas. Para alcançar o fraseado, devemos aconselhar aos cantores ouvir tocar muitos instrumentistas, como pianistas, violinistas, violoncelistas, flautistas, para imitar os verdadeiros artistas, mas tambem saber criticar o mau fraseado dos medíocres." (Fonte: anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)

Na música instrumental o intérprete possui uma maior liberdade na questão do fraseado, podendo se utilizar de uma gama de recursos técnicos musicais para imprimir cores interpretativas à melodia dentro de sua concepção pessoal da música, desde que estas estejam de acordo com o caráter geral da peça, ou seja, do estilo. A prosa melódica pode adquirir formas expressivas variadas de acordo com a acentuação musical dada pelo músico.

No caso da poesia cantada, o cantor encontra-se mais restrito. Além da questão da métrica da palavra poética, deve ter em mente, ainda, a questão da rítmica e da métrica musical criada pelo compositor. Além da rítmica musical (relacionada à pontuação), e a entonação (relacionada à melodia), a interpretação deve levar ainda em conta questões harmônicas como as cadências, semi-cadências, cadências suspensivas, etc. Desta forma, a questão do fraseado na música se transforma numa questão bastante complexa. A interpretação deve levar em conta todos estes ítens.

> O cantor de concerto não deve (...) inventar fermatas que destroem a linha musical. (Fonte: Anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)

Não esqueçamos, ainda, ser de fundamental importância a questão do estilo. O executante precisa conhecer as correntes musicais e seus variados compositores. Cada época tem a sua dinâmica, seu modo característico de enfocar a peça musical.

Vera ressalta em seus apontamentos a importância a ser dada na respiração como fator interpretativo. Ela é o repouso entre as frases ou membros de frase, assim como o silêncio o é das frases musicais. Manuel Garcia, já em 1856 dizia: "Estes repousos devem ser introduzidos mesmo que o compositor não os haja escrito; eles servirão à melhor ressaltar a distribuição das idéias e à facilitar a execução"[361] (GARCIA, 1856:59).

> Devo chamar a atenção para a importância da respiração, não sob o ponto de vista da tecnica, mas sob o da interpretação.Muitas vezes ouvi esta resposta (não me refiro a este curso): Não preciso respirar, tenho bastante folego para aguentar essas duas frases. A respiração não é simples folego, como um órgão. Respirar faz parte da interpretação. É a pontuação da música. Devemos respirar musicalmente, quer dizer, no começo da frase musical, e também respirar quando o texto o exige:Mesmo depois de uma só palavra, ou depois de duas únicas palavras. Há frases curtas e frases longas. A respiração deve obedecer a essas regras. (Fonte: anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)

5.2.2. O que é interpretar?

> O que é interpretar? A meu ver é procurar o traço de união entre o compositor, o poeta e o público.
> Como adivinhar o pensamento do compositor? Lendo atentamente o texto, procuro, através da musica, decifrar quais as emoções experimentadas pelo compositor. A tonalidade, o andamento, as nuances, os ligados, destacados, as pausas, etc, guiam-nos." (Fonte: Anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO).

No livro Freud & Cultura, longo discurso é feito sobre a arte como uma das formas mais eficazes de apaziguamento das angústias pessoais numa sociedade:

> Freud designa como cultura humana a interioridade de uma situação individual – manisfesta nos impulsos que vêm desde dentro do sujeito – e a exterioridade de um código universal, subjacente aos processos de subjetivação e aos regulamentos das ações do sujeito com o outro. (FUKS, 2007:10)

[361] No original: "Ces repôs doivent ête introduits lors même que le compositeur ne les aurait pas notes; ils serviront, soit à mieux faire ressortir la distribution des idées, soit à faciliter l´exécution"

Transplantado a questão para um nível mais generalizado, a questão da arte na sociedade é assim colocada por Ernst Fischer, no seu livro "A necessidade da arte":

> Podemos colocar a questão (da arte) da seguinte maneira: toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade. (FISCHER, 1966:15)

> ... o observador não se identifica com o que está sendo representado e até se distancia do que está sendo representado, escapa ao poder direto com que a realidade o subjuga, através da representação do real, e liberta-se na arte do esmagamento em que se acha no seu cotidiano. (FISCHER, 1966:13)

Assim, o artista assume um poder social no seu cotidiano artístico, por ser agente da libertação do homem. Esta responsabilidade é inerente à realização artística: transmutar o sensível em signo comum à sua platéia, a ponto desta se enxergar e irmanar ao artista e à sua mensagem.

Desta forma, uma obra de arte, musical ou não, que não consiga produzir reações sensoriais sobre o público, perde o seu valor e está fadada ao esquecimento. O ideal de uma obra de arte é ser capaz de "se sobrepor ao momento histórico e exercer um fascínio permanente" (FISCHER, 1966:17) criando uma arte atemporal, uma arte que permanece através dos séculos como "a" arte, como o modelo de fazer artístico a ser seguido.

> O cantor que se limita a cantar com uma bela voz, as notas e as palavras escritas na musica, pensando só no volume e na beleza da sua voz é, além de ser cacete, um servo infiel que não cumpre a sua missão.(Fonte: anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)

A função do artista, e no nosso caso da música, do intérprete musical, é a ação sobre a alma do público, afetá-lo (emocionalmente ou racionalmente). Uma partitura musical executada fielmente, porém sem uma expressão interpretativa, torna-se fria, dura. É necessário colori-la interpretativamente, com timbres diferenciados, acentos sonoros, modulações vocais. Cada cantor deve buscar dentro de si e na observação das formas gerais fixas de expressão visual e vocal das diversas emoções um instrumental de trabalho a ser utilizado no momento da interpretação.

Vera Janacopulos nos aconselha metodologia a ser utilizada para o aprimoramento interpretativo de uma peça musical: "Durante o estudo é preciso exagerar as passagens difíceis de interpretação. Uma vez o efeito obtido, devemos

apagar esse exagero, mas conservar a interpretação que julgamos acertada." (Fonte: anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos). Uma das vantagens desta tática é o não congelamento de um padrão interpretativo para esta ou aquela emoção. Ao exagerar as formas de representação do sentimento, novos matizes para o mesmo poderão ser descobertos. Desta forma, o artista sempre em plena busca pelo novo, poderá oferecer novas facetas da mesma emoção, se tornando mais interessante ao público.

> Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o dilentante serve ao verdeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a. (FISCHER, 1966:14)

Mas a interpretação não só é o domínio da técnica vocal em si, mas uma conjunção de estratagemas de interpretação que deverão ser dominados pelo cantor, a fim de que possam ser inseridos adequadamente na sua expressão musical. A seguir, veremos alguns deles.

> Na declamação ou interpretação, todas as qualidades adquiridas com o estudo da técnica e do fraseado, serão empregadas. Ficarão porem ao serviço do espírito que vae utilizá-las para expressar os pensamentos, dos mais fortes aos mais subtis, e ao serviço do coração, que se vai servir dessas qualidades para exteriorizar os seus sentimentos dos mais íntimos aos mais fogosos. (Fonte: anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)

Deixo aqui alguns exemplos de registro encontrados em jornais sobre a riqueza interpretativa de Vera Janacópulos:

> ... basta citar os conceitos emitidos pelo crítico do *Gringoire*, de Paris, Andre David, que assim a Ella [Vera Janacopulos] se referiu: "Do murmúrio ao trovão, que facilidade de expressão! Nostalgia das horas mortas e de beijos perdidos, calor dramático das confidências, notas trêmulas de desespero, doçura, ternura, crueldade , ritmo popular que vos prende nas entranhas, tudo isto palpita de emoção ou brilha em violência bárbara".[362] (Trecho de crônica do Jornal *A Noite*, 19 de outubro de 1935)

[362]No original: "Du murmure ou tonerre modulé quelle facilité d´expression! Nostalgies de heures morts e des baisers perdus, chaleur dramatique des confidences notes tremblantes de desespoirs, douceur, tendresse, cruanté, rythme populaire que vous prends aux entrailles, tout cela palpite d´émotion ou éclat em violence barbare."

5.2.2.1. Nuances vocais

> Ela [Vera Janacopulos] sabe, enfim, cativar e emocionar um auditório através de uma voz quente e flexível, a graça de sua visão tão pura e tão expressiva, sua arte infinita pela nuance. É uma das artistas mais completas que eu conheço. [363] (Fonte: Revista da Semana, de 15.07.1922, que transcreve palavras de autoria do crítico Pierre Blance na Revista *Monde Musicale*, Paris, de fevereiro do mesmo ano)

Garcia em seu tratado resume bastante bem a questão das nuances vocais:

> A voz humana oferece os quatro características, a seguir:
> 1º. A duração variável dos sons;
> 2º. Seu timbre;
> 3º. Sua elevação ou seu abaixamento nos tons;
> 4º. Seus diversos graus de intensidade.
>
> Estes caracteres, se a eles juntarmos a variedade de consoantes, de suspiros, a força e o velocidade do movimento, formam o conjunto de elementos que constituem os acentos dos diversos idiomas.
>
> Em cada idioma se pode facilmente discernir diversas espécies de acentos:
> O acento gramatical,
> O acento escrito
> O acento lógico,
> O acento patético[364]
> Enfim, o acento nacional.
>
> Nos restringiremos à analisar o acento gramatical e o acento patético, os únicos dos quais são competência do nosso assunto.[365](GARCIA, 1856:52)

---

[363] No original: "... elle sait enfin captiver et émovoir une auditoire par une voix chaude et souple, la grace de son visage si pur et si expressif, son art infini par la nuance. C´est une artiste plus completes que jê connaisse"

[364] Garcia assim define o acento patético, como a expressão colocada sobre a melodia. No original: "L´accent pathétique est l´expression ajoutée à la melodie". L´accent pathétique est l´expression ajoutée à la melodie

[365] La voix humaine offre les quatre caracteres suivantes:
1º. La durée variable des sons;
2º Leur timbre;
3º. Leur élévation ou leur abaissement das la gamme;
4º. Leurs divers degrés d´intensité.
Ces caracteres, si l´on y joint la variété des consonnes, les soupirs, la force et le mouvement du débit, formente l´ensemble des éléments qui constituent les accents das les diverses langues.
Dans chaque idiome, on peut facilement discerner diverses espèces d´accents:
L´accent grammatical,
L´accent écrit,
L´accent logique,
L´accent pathétique,
Enfin, l´accent national.
Nous nous bornerons à analyser l´accent grammatical e l´accent pathétique, les seuls dont l´étude soit du ressor de notre sujet."

Dentre os quatro elementos citados como característicos da voz humana, o primeiro (duração dos sons) e o terceiro (os tons) são prerrogativas do compositor da peça musical. A estes itens poderá ser acrescido toda a gama de variação timbrística e de intensidade que o intérprete possa ser capaz de realizar dentro do contexto da peça, inerentes aos itens segundo (timbre) e quarto (intensidade). Este conjunto de elementos básicos, acrescidos do acento gramatical relativo ao idioma cantado e do acento patético acrescido à melodia, são as armas interpretativas que o cantor tem para fazer frente ao texto e melodia apresentados pela peça musical.

Lilli Lehamn indica que "ao estudarmos um papel ou uma canção, devemos em primeiro lugar conhecer o conteúdo intelectual da obra. Somente quando tivermos uma noção clara do todo devemos passar a elaborar os detalhes...". (LEHMANN, 1984: 161). O conteúdo intelectual não é só o conteúdo poético do texto em questão, mas também seu conteúdo histórico, sua pertinência quanto à uma época musical, quanto às característicos de um compositor específico, quanto aos caracteres dos personagens em questão, ou quaisquer outros que possa acrescer informações para ume melhor interpretação. Uma interpretação historicamente informada é o primeiro passo para um bom resultado.

Posteriormente, devemos criar um plano de interpretação da peça, onde cada frase deve ser pensada em separado, como detentora de uma idéia ou emoção per si, que depois devem ser unidas ao todo, na formação do contexto geral da obra e da mensagem que deseja passar.

Esta forma de ver a construção interpretativa da peça musical está em pleno acordo com a forma de ver a questão de Vera Janacopulos:

> Repito minhas recomendações de sempre: Para cantar uma melodia, nos precisamos dar lhe um ambiente geral, que corresponda ao estilo da melodia. Uma vez criado esse ambiente, precisamos ilumina-lo com uma infinidade de detalhes. Esses detalhes são obtidos pelas nuances que devem ir do mais tênue pianíssimo ao maior fortíssimo de cada voz. (Fonte: Anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)

Na interpretação existem dados que a voz não pode passar. Por exemplo: as cores do cabelo de Florindo na descrição abaixo. No entanto, o jogo emocional do se você fizer isto eu faço aquilo, esta sim pode ser passada interpretativamente. São sobre estes aspectos que possibilitam a representação, que se deve concentrar o trabalho do

intérprete. É necessário que o cantor se utilize da sua inteligência racional para a escolha do que ressaltará na sua interpretação. E a necessidade da criação de planos interpretativos dará unificação à mensagem que se desejará passar nesta ou aquela canção. Vejamos o que Vera fala:

> Agora, passando a umoutro assunto, devo dizer que fiquei muito interessada por um **plano de interpretação** que recebi juntamente com uma musica.
> Esse plano sugeriu-me a idéia que ainda não me havia ocorrido de lembrar-lhes que a interpretação deve ser condensada em sentimentos bastante rápidos, a fim de seguir o andamento da musica.
> Assim como eu expliquei outro dia, convém mesmo, reduzir a frase do texto a uma que seja mais familiar e, se possível, mais curta.
> Por ex: Em *Se Florindo è fedele*, de Scarlatti, em vez de pensar: Se Florindo é um moço bonito, solteiro, de cabelos loiros, com um lindo bigode – pensamento que minha voz não pode refletir, devo pensar no 'trato' que quero fazer com Florindo: se você é fiel, gostarei de você – Se você me der uma rosa, lhe darei um bonbon.
> É mais rápido e mais categórico. (Fonte: anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)

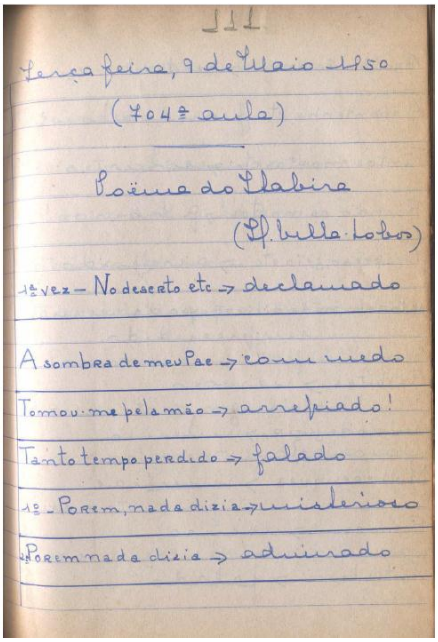
Esclareçamos que a divisão das frases em pequenas sub-unidades de emoção é aconselhável, mas deve-se cuidar de não o fazer em demasia de forma a comprometer o entendimento da mensagem global da peça. Lilli Lehman nos diz: "A idéia central deve estar sempre presente; e, se for demasiadamente fracionada em detalhes, torna-se uma colcha de retalhos" e "Portanto, devemos evitar adornos desnecessários, a fim de não prejudicar o contorno da imagem global que devemos transmitir" (LEHMANN, 1984:161). Devemos, portanto, buscar um equilíbrio de nuances na hora da interpretação.

Como exemplo, vejamos um plano de interpretação da peça Poema de Itabira[366], de Villa-Lobos, elaborado por Magdalena Lébeis, aluna de Vera Janacopulos, e registrado em caderno de anotações de aula com a cantora[367].

---

[366] Vasconcellos nos informa que os registros nos Cadernos de Anotações referentes ao estudo do Poema de Itabira datam desde março de 1950, mas que, no entanto, a cantora só viria a apresentar a peça em 1957, regida pelo próprio Villa-Lobos. Esclarece, ainda, que "o processo de estudo da obra é relatado primeiramente em 14 aulas (691-704), algumas delas dedicadas exclusivamente à técnica; posteriormente há também registros dos ensaios com Villa-Lobos."(VASCONCELOS, 2012:83). Acrescenta: "Na oitava aula desta primeira fase de estudos do Poema de Itabira Lébeis registra: 'Cantei uma hora acompanhada pelo Salles e dei décor o Itabira, D. Vera encantou-se, graças a Deus'." (VASCONCELOS, 2012:84)

[367] Transcrição da pag. 115 do caderno, cuja imagem segue adiante: "Receio muitíssimo que um tom acima se torne meio dificil na minha voz, mas como já encomendei ao Villa para transportar a partitura e também pedi a elle para fazer o transporte na parte de piano, não há outro remédio. Logo marcarei o Salles para ver como está dentro da voz. Já sei décor e salteado e não tenho receio nenhum de cantar pois, compasso, [?] estão bem dentro do meu cérebro."



111

Terça feira, 9 de Maio 1950

(704ª aula)

Poema de Itabira

(H. Villa-Lobos)

1ª vez – No deserto etc → declamado

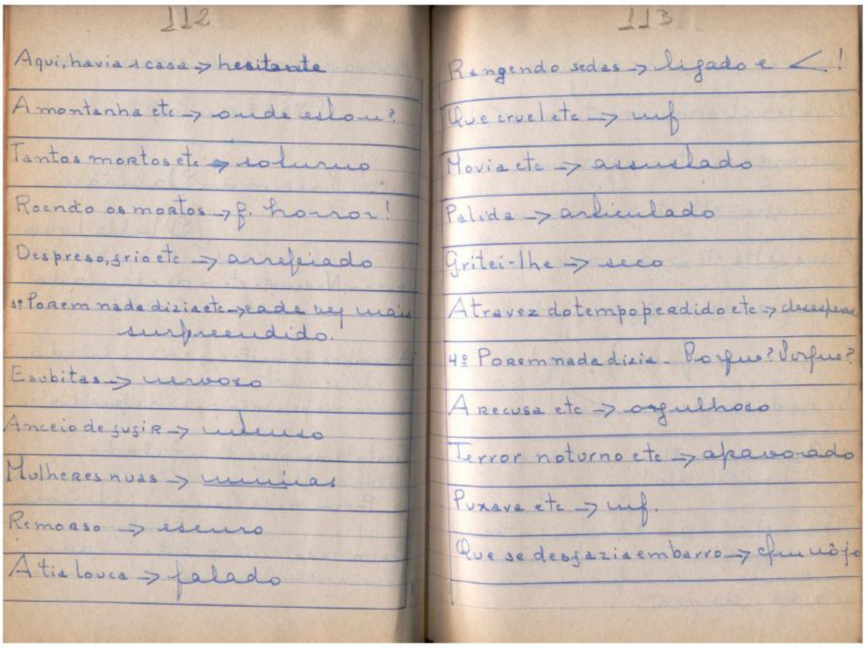
A sombra de meu Pae → com medo

Tomou-me pela mão → arrepiado!

Tanto tempo perdido → falado

1º – Porem, nada dizia → misterioso

2º Porem nada dizia → admirado



112

Aqui, havia 1 casa → hesitante

A montanha etc → onde estou?

Tantos mortos etc → soturno

Roendo os mortos → f. horror!

Despreso, frio etc → arrepiado

3º Porem nada dizia etc → cada vez mais surpreendido.

Esobitas → nervoso

Anceio de fugir → intenso

Mulheres nuas → [illegible]

Remorso → escuro

A tia louca → falado

113

Rangendo sedas → ligado e <!

Que cruel etc → mf

Movia etc → assustado

Pálida → articulado

Gritei-lhe → seco

Atravez do tempo perdido etc → desesperado

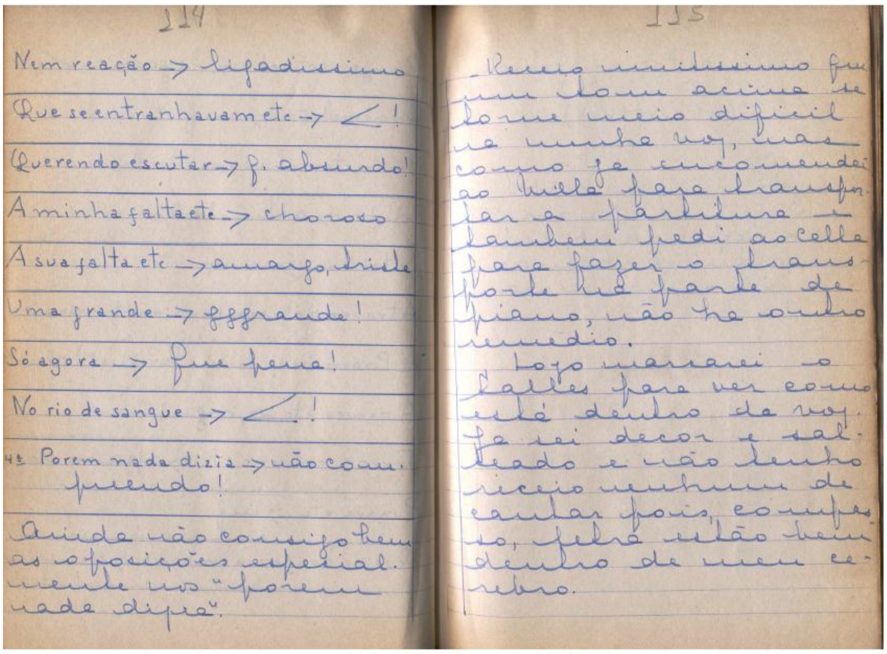
4º Porem nada dizia – Porque? Porque?

A recusa etc → orgulhoso

Terror noturno etc → apavorado

Puxava etc → mf.

Que se desfazia em barro → com nôjo



114

Nem reação → ligadíssimo

Que se entranhavam etc → <!

Querendo escutar → f. absurdo!

A minha falta etc → choroso

A sua falta etc → amargo, triste

Uma grande → fff grande!

Só agora → que pena!

No rio de sangue → <!

4º Porem nada dizia → não compreendo!

Ainda não consigo bem as oposições especialmente nos "porem nada dizia".

115

Tenho muitíssimo que um tom acima se torne meio difícil na minha voz, mas como já encomendei ao Villa para transportar a partitura e também pedi ao Celles para fazer o transporte da parte de piano, não há outro remédio.

Logo marcarei o Celles para ver como está dentro da voz. Já sei decor e saltado e não tenho receio nenhum de cantar pois, compasso, frase estão bem dentro de meu cérebro.

Figura 156 - Plano de interpretação da peça Poema de Itabira, de Villa-Lobos, elaborado por Magdalena Lébeis (5º Caderno de aulas, pags. 111 a 115). (VASCONCELOS, 2012: 84 , 85 e 86) – Fonte: VASCONCELOS, 2012:08

Vasconcelos faz uma boa análise das intenções interpretativas de Lébeis:

> Quanto à linguagem usada na comunicação dos elementos de interpretação, fica claro que a prioridade de Lébeis e de Janacopulos consistia na compreensão poética e contextual da obra, e, para alcançar este fim, usavam de linguagem híbrida, ou seja, objetiva, como na escolha de determinada articulação ou dinâmica e, subjetiva e metafórica, por exemplo, com o uso de palavras e expressões tais como, 'cantar gostosamente', 'extasiado', 'com malemolência', 'com nojo' ou 'com doçura'. Lébeis ainda usava, como uma espécie de ferramenta metodológica, as 'palavras-chave' (como denominamos), ou seja, palavras ou expressões que simbolizassem a compreensão poética do texto e, portanto guiassem a interpretação. (VASCONCELOS, 2012:87)

Sobre a veracidade emocional a ser aplicada pelo intérprete, Lili Lehman nos diz que o artista "...deve assimilar os sentimentos que ela (a peça musical) requer e misturá-los aos seus próprios ao interpretá-la, desnudando a alma, por assim dizer, perante o público" (LEHMANN, 1984:161). Vera ratifica tal informação:

> Voltando a nossa aula talvez se deva esclarecer que o trabalho que nós fazemos juntos é de preparação. Depois de procurar como cantar uma melodia nos seus menores detalhes, devemos assimilar a mesma até chegar a transmiti-la como se fosse uma criação nossa. Sentindo profundamente tudo o que cantamos.
> Para ser honesta, devo dizer que há adeptos de uma teoria diferente. Alguns acham que a emoção perturba a execução. Essas pessoas afirmar que os interpretes, cantores, declamadores e atores devem "fingir os sentimentos, e não senti-los no momento da execução. Acho positivamente que, é impossível transmitir uma emoção sem senti-la. – Todo exagero é censurável, é verdade. Mas a ausência de emoção também é censurável. (Fonte: anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)
>
> O cantor deve sentir tudo com sinceridade, com verdade, se ele quer ser intermediário fiel entre o compositor e o auditório. (Fonte: Anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)

Como forma de enriquecer o acervo de emoções a ser utilizado, Vera recomenda a contemplação da vida e dos seres humanos, estratagema este bastante utilizado por atores na construção de seus personagens. E, ainda, a fruição artística dos diversas formas de arte, em seus mais variados estilos. Experiências de vida a serem utilizadas na representação da vida.

> Recomendo a leitura, a contemplação de obras de arte: pintura, escultura, arquitetura; a observação de seres humanos, a lembrança do que nós já

> sentimos: allegrias ou dores, emoções de todos os gêneros – imitações de pessoas que nós vimos agir ou falar, em diversas circunstâncias. Tudo isso pode ajudar o cantor a realizar suas interpretações. (Fonte: Anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)

5.2.2.2. Gestualidade

Durante a fala, o gesto é uma ação natural que reforça o que se diz. A dubiedade causada por um gesto que não corresponda à fala causaria inquietação ao receptor da mensagem, de forma a torná-lo desconfiado sobre a confiabilidade da mesma. "O gesto que emerge da necessidade de expressão produz um movimento autêntico, pleno de conteúdo, reforçando a expressão sonora, o gesto canaliza e amplia o som"[368] (SANCHEZ, 2003:289). Da mesma forma, o canto entendido como uma extensão da fala utiliza-se de um gestual para a transmissão de sua mensagem. Este gestual, quando o cantor está ciente da idéia da mensagem poética a ser passada e o faz de forma consciente e inteira, de dentro do seu ser, além de ser natural, chega ao público de uma maneira mais direta, penetrando-lhe a alma em conjunto com a música e a palavra.

Lilli Lehman nos fala sobre a importância do gestual do que antecede ao início mesmo da canção:

> ...a ideia central deve ser apresentada ao público pelo artista desde a primeira palavra e desde a primeira nota; o estado de espírito deve ser sentido de antemão. Isto depende, em parte, da postura do cantor, e da expressão de seu rosto, durante o prelúdio, que devem despertar o interesse para o que vem depois e dirigi-lo para a música e para a letra. (LEHMANN, 1984:163)

Vera Janacopulos, que se utilizava de um gestual minimalista, aliado a uma máscara facial mais atuante , nos fala sobre o assunto através de suas anotações.

> Aproveito da oportunidade, para aconselhar aos cantores de concerto, uma atitude muito simples, sem gestos, nem tão pouco movimentos. Só do rosto compete refletir as emoções. (Fonte: Anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Acervo Vera Janacopulos)

[368]No original: El gesto que emerge de la necessidad de expression produce um movimento autentico, pleno de contenido, reforzando la expression sonora, el gesto canaliza y amplia el sonido

Podemos perceber essa economia de gestos sugerida nas fotos que conseguimos junto ao seu Acervo. A emoção da peça musical apresentada se encontra restrita à face da cantora, permanecendo a sua mão em forma estática

Figura 157 - Fotos de Vera Janacopulos cantando -
Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

A seguir, seguem dois relatos sobre a gestualidade da cantora em seus concertos:

> ...Mas tudo isso não foi bello só pela voz e pela arte que essa voz esmalta. Ha alguma coisa que é quase tudo e que é raro, senão excepcional, raríssimo. A sra. Vera Janacopulos não dá ao seu canto a expressão vocal. Faz o que em tão alto grao nunca vimos em cantores de musica de câmera, mesmo as mais notáveis que nos têm visitado. Transforma o rosto num scenario vivo. A mímica da face afina-se numa synchronização absoluta com a musica da voz. E o auditorio não ouve só, vê tambem todo o sentido do poema sonoro; contempla-lhe os episódios: asiste-lhe ao desfilar dos heroes. A cantora pouco gesticula; quase não se move; os gestos e attitudes são apenas complementos da mobilidade physionomica. É na face que se concentra toda a vida do poema. As mutações physionomicas adquirem ás vezes tal intensidade que parece serem realmente diversas as almas que animam o mesmo corpo. Dahí a força communicativa que imprime ao canto, encantando, commovendo, emplogando o auditório fascinado. Dahí o condão de dar mais belleza ás bellezas das peças; multiplicar-lhes o valor numa proporção inattingivel mesmo por cantoras notaveis do genero. (Trecho de crônica na *Revista Fon-Fon*, Edição 38, 23 de setembro de 1933)
>
> Mais uma vez a excelsa artista nos encantou,nos extasiou, nos arrebatou com a vida dramatica que imprimiu a todos os poemas. Interpretando o lyrico ou o épico, o grotesco ou o nobre, sempre na mesma postura natural, postura por assim dizer,estática, apropriada aos cantores de câmera, concentrou todo o dynamismo expressivo na mobilidade da mascara. Sentindo intensamente cada poema, era Janacopulos, o vive integral e simultanemaente na musica da voz e na mímica da face. Não se deve ouvil-a sem vêl-a. Há synchronização perfeita entre as inflexões da palavra e as mutações do rosto. Parece às vezes que a mímica tem voz, que o rosto canta. Outras poderão ter igual ou maior valor vocal, outras poderão possuir vozes mais volumosas e extensas, mais

> frescas, de melhor timbre, mas na arte de canta o lide (lied), dando ao vocabulário de origem allemã o sentido geral de todo canto de câmera, seja romança, canção ou qualquer oura, nenhuma a excede. É de ouvir-se e de extasiar-se ouvindo-a na emissão dos mais suaves pianíssimos e nos mais fulgurantes e prolongados agudos. (Trecho de crônica na *Revista Fon-Fon*, edição 24, 15 de junho de 1935)

Sobre o cantor que se utiliza de um excesso de gestual, Lilli Lehman nos fala: "A inquietude evidente é sempre contrária à arte e incompatível com ela. O artista que depende de trejeitos e gestos habituais cria a impressão de nervosismo e falta de flexibilidade" (LEHMANN, 1984:158). Sendo assim, o cantor deve se equilibrado no seu gestual quantitativamente e qualitativamente.

5.2.2.3. Sobre o medo de palco

Vera Janacopulos relata possuir temor em contato com o público. É interessante notar o grau do seu temor pela sua representação do público como "esse monstro de mil cabeças" e o seu desejo para a realização mesmo de um acidente a fim de livrá-la da angústia de uma nova apresentação:

> Ela própria, cumprindo as mais extensas 'tournées' de concertos, nunca se libertou por completo do mêdo que lhe inspirava o público – êsse monstro de mil cabeças. Chegava ao cúmulo de, em viagem, de uma cidade a outra, pensar: 'Sucedem tantos acidentes; por que não me acontece um desastre que impeça a realização do próximo concerto?' (FRANÇA, s/data:43)

Sobre este tema, eis o que nos fala Sanchez:

> Sentir um certo grau de emoção ou excitação antes de uma atuação pública é algo normal e, possivelmente, necessário para manter o ponto de interesse em direção ao público. Se tem todas as 'antenas' bem dirigidas e a concentração ao máximo, normalmente, no momento em se toma contato com o auditório esta sensação desaparece e o cantor pode se entregar de corpo e alma a expressar-se e comunicar-se com o público[369]. (SANCHEZ, 2003:113)

[369] No original: "Sentir um cierto grado de emoción o excitación antes de uma actuación publica és algo normal y, posiblement, necessario para mantener ese punto de interés hacia el publico. Si se tienem todas las "antenas" bien dirigidas y la concentración al máximo, normalmente, en el momento em que se contacta con el auditório esta sensación desaparece y el cantante se puede entregar en corpo y alma a espresarse y a comunicarse com el publico."

O medo de enfrentar um auditório é comum em todas as atividades que se relacionam diretamente com o público. O palestrante, o cantor, o músico, quando se encontra nos minutos antes da apresentação sofre de um nervosismo natural causado pelo fato de se expor, de estar sendo visto (e julgado) pela sua audiência e pelo peso da responsabilidade que esta exposição artística lhe acarreta. E este nervosismo é natural, é instintivo e funciona como um estado de alerta que se tem frente a uma situação de perigo, onde todos os sentidos se encontram mais sensíveis e atentos, mais concentrados para uma tomada de atitude frente a uma necessidade que se apresente. Como sintomas, temos: a angústia, a irregularidade dos batimentos cardíacos, os apertos no peito, os suores, a respiração descontrolada, os tremores nervosos, dentre outros. No mundo artístico, logo com a subida ao palco e os primeiros minutos de enfrentamento da plateia, estes tendem a diminuírem, chegando com o decorrer dos anos de profissão, algumas vezes, a esvair-se.

O medo de palco é um problema quando verdadeiramente ele se torna incontrolável e se transforma num elemento inibidor da atividade. Neste caso, emerge analisar os motivos que possam estar levando ao mesmo:

- A falta do domínio técnico instrumental: qualquer músico que já teve a experiência de se apresentar publicamente sem estar inteirado integralmente da peça a ser apresentada, apresenta um grau de angústia além do considerado para ele normal nas situações comuns de apresentação. A solução para este caso seria somente o estudo mais rigoroso da peça antes das apresentações, buscando melhor aperfeiçoamento das passagens mais difíceis ou que causam uma insegurança técnica.

- O excesso de responsabilidade da apresentação: este é o caso de apresentações chave na carreira de um artista. Esta é uma situação normal na evolução artística do músico e deve ser encarada de forma consciente. Para ela também é necessário uma maior dedicação ao estudo das peças a serem apresentadas, pois desta forma tende-se a diminuir o nervosismo causado por uma possível falta de domínio técnico. A confiança em suas capacidades e no trabalho que o levaram a tais apresentações deve ser reforçada de forma a permitir a instalação de certo grau de tranquilidade para o enfrentamento do público.

- O excesso de responsabilidade para manter o nível artístico adquirido: este é o caso de artistas já renomados, que justamente pelo reconhecimento obtido junto ao público possuem o medo de desapontá-los por qualquer desalinho que possa ocorrer

durante a apresentação. Para estes, o fator experiência de palco surge como um elemento apaziguador logo nos momentos iniciais da apresentação, tendendo a diminuir ao longo da mesma.

Interessante notar um estratagema utilizado pela cantora para tentar resolver o problema, e que pode ser seguido por nós cantores. Segue abaixo:

> E organizava os programas, tendo o cuidado de colocar, de início, um breve grupo de páginas tão perfeitamente automatizadas que interpretaria quase sem sentir cantar, cantando-as, contudo, com maestria, por menos favorável que fôsse seu estado de espírito, até readquirir o domínio lúcido e integral dos seus recursos. (FRANÇA, s/data:43)

. O *Guignol cantante* de Vera Janacopulos

No tocante a sua carreira de docente, a fim de livrar os seus alunos da angústia das apresentações, Vera teve a idéia da criação de um teatro de *guignol*[370]. Desta forma ela:

> Evitava realizar audições de alunas, em que uma a uma se apresentam em público, sob o influxo de uma carga nervosa que no decurso de duas ou três músicas mal chegam a diluir, transmitindo-lhes uma impressão quase sempre penosa. (FRANÇA, s/data:43)

Ela acreditava que:

> Os bonecos não ficam nervosos. Nos seus destinos de títeres que uma vontade superior traça, matemàticamente não há lugar para emoções parasitárias, e se alguma hierarquia é necessário estabelecer êles a aceitam com o fatalismo próprio da sua condição de autômatos. Assim, também já que cantam, são profundamente submissos à música, sem a preocupação do efeito a obter. Essa perfeição inumana vale por uma escola de disciplina. (FRANÇA, s/data:43)

A seguir um pequeno histórico do nascimento deste *Guignol* veiculado no Jornal *A Noite*, de 03 de julho de 1933:

[370] Guignol, no francês, ou guinhol é o sinônimo de teatros de marionetes ou teatro de fantoches. É também o nome de um marionete criado entre 1810 e 1812 por Laurent Mourget, dentista prático, que para entreter a seus pacientes e fazê-los perder o medo do tratamento, os divertia enquanto fazia os seus atendimentos.

> Uma das mais interessantes realisações deste espírito empreendedor [de Vera Janacopulos] é, sem dúvida o *Guignol Chantant*, cuja apresentação ao publico parisiense, no anno passado, consitituiu tal successo que um segundo recital teve logar poucos dias depois. A idéia, absolutamente original, surgiu-lhe quando procurava a realisação de um trecho delicado de Mozart. Dahi a imaginar a theatralisação de certas velhas e deliciosas canções populares francezas,não era grande o caminho a percorrer. Foi elle transposto, na companhia alvoroçada das discipulas, enthusiasmadas com a idéia da artista, e que a seguiam alegremente, como se vae para uma festa campestre num bello dia de primavera.
> Mas a verdadeira forma theatral não tinha razão de ser; Vera Janacopulos imaginou então um *Guignol* no qual os fantoches representariam cantando. Seria o *Guignol Chantant*. Os movimentos dos interpretes, com os bonecos articulados, constituiriam a mimica expressiva da cançao, numa realisação, muitas vezes encantadoramente comica. Todo um pequeno mundo logo se agitou, movimentado pela animadora. Surgiram scenographos de um modernismo excellente e desenhistas para os figurinos deliciosamente estylisados, acompanhando a intenção da canção, recreando-a. Verdadeira recreação, no duplo sentido da palavra... Linda festa de cores e sons, regalo espiritual para os olhos e para a intelligencia. (trecho de crônica no Jornal *A noite*, de 03 de julho de 1933)

Por entrevista à D.Or. do Jornal Diário de Notícias, podemos entender um pouquinho mais sobre o funcionamento deste teatro de marionetes vivas:

> Numa perfeita imitação do 'Teatro Marionettes', os cantores appareciam somente em meio corpo, emprestando aos seus movimentos o enterimamento característico daquelles bonecos. (Jornal *Diário de de Notícias*, de 16 de setembro de 1933, pg. 03):

Figura 158 - Imagem do guignol cantante de Vera Janacopulos (FRANÇA, s/data:s/número)

Para a criação do *guignol*, segundo ainda informação em França, obteve:

> ...a colaboração de Joaquin Nin para os arranjos musicais, e de Raymond Gid para a cenografia, lançou o seu *guignol* com larga variedade de repertório, e

> profusa fantasia de disposições cênicas, quase sempre, no entanto, baseando o canto e o enredo e, portanto, a trama vivida pelos personagens, no folclore de vários países. (FRANÇA, s/data:43)

O fato é que não existe nenhuma forma de comprovação sobre o real efeito sobre o nervosismo dos alunos deste invento de Janacopulos. No entanto, o mesmo surtiu bastante efeito no público e nos críticos de então.

> O teatrinho de Vera Janacópulos, de fato, fêz sensação em Paris, provocou até uma conferência, a de Jean Aubry, e insistentes convites para "tournées" internacionais que não puderam ser aceitos, não só pela falta de adequada base financeira, mas também porque a maioria dos artistas tinha compromissos sociais ou de família que não permitiam uma ausência prolongada de Paris. (FRANÇA, s/data:45)

Vejamos um exemplo de artigo escrito pelo crítico Louis Schneider, na imprensa parisiense, retratando uma exibição do *guignol*:

> Foi um encantamento na sala quando se ergueu a minúscula cortina do 'guignol' sôbre *La Légende de Saint Nicolas*, essa velha canção que Gérard de Nerval pôs em moda, das três crianças degoladas pelo perverso açougueiro que as salgou, e ressuscitadas pelo santo; a música – *excusez du peu* – havia sido, há uns vinte anos, executada nos concertos *Colonne*; foi o organista Périlhou quem a transcreveu. Depois, fomos conduzidos à Espanha, onde o "décor" se assemelhava a um quadro de primitivos: essa peça se intitula *La Vierge au Calvaire*. Assistimos ainda a *La Petite Lingère*, *La Belle Histoire du Page Gérineldo*, *Le Chant du Veilleur*, *Joli Tambour* e *Les Chants de Louisiane*.(FRANÇA, s/data:44/45)

Segundo informação de França "estes últimos cantos foram sugeridos por Darius Milhaud, reproduzindo a prosódia dos negrinhos que falam o francês pitorescamente deturpado" (FRANÇA, s/data:45).

Sobre as apresentações do *guignol* encontramos outras notícias através dos jornais parisienses:

> Madame Vera Janacopulos não é somente uma de nossas melhores cantoras; ela sabe comunicar a beleza de sua arte às seus alunos; ela é também uma animadora. O concerto que ela deu na sala de Iéna a mostrou cantora notável nas páginas de Moussorgsky, nas canções brasileiras, nas melodias de Chabrier, Fauré, Debussy e Albert Roussel, que ele detalhou de uma forma muito feliz e que a senhorita Herr-Japy a acompanhou em verdadeira musicalidade. Madame Vera Janacópulos reservou nesta noite à seu público a revelação do seu *guignol*, bastante saboroso, onde os bonecos tradicionais

> foram substituídos por alunos cantando e dançando cantos populares da França, da Espanha, de Holanda e da Louisiana. O célebre pianista Joaquin Nin se encarregou da parte musica que foi apresentada, e o jovem desenhista Raymond Gid pintou os cenários e criou os costume as onde o espírito e a fantasia apresentavam a mais engenhosa simplicidade. Foi um verdadeiro presente. Louis Schneider. [371] (Jornal *Le Petit Parisien*, 05 de julho de 1932)
>
> A vedete mundial dos concertos Vera Janacopulos apresentará na sala *Marivaux* (cinema) – na ocasião do *Reveillon*, algumas canções populares interpretadas pelo seu *Guignol* Vivo. Estas canções, que ilustram com uma arte bastante original as lendas do folclore, são apresentadas com muita arte. Elas não deixarão de encontrar nos conhecedores o sucesso que elas já conheceram na primavera última.[372](Jornal *Le Petit Parisien*, 24 de dezembro de 1932)

5.2.2.4. Aplausos e vaias

Após todo o tempo, e mesmo valor monetário, investido pelos músicos em seus estudos, em pesquisa de repertório, aquisição de instrumentos, ensaios, compra de trajes para as suas apresentações, e outros itens que se possa pensar, o aplausos obtidos junto ao público surge como uma coroa de louros a premiar o artista. Após a ansiedade causada pela apresentação estes são um refrigério para a alma, um sedativo a todas as angústias passadas no decorrer do percurso até chegar o momento mágico de subir ao palco e se entregar, deixando a sua sensibilidade musical fluir pelos poros até alcançar os sentidos da platéia. Os segundos após o acorde final de cada peça apresentada parecem demorar muito mais do que realmente duram. É uma longa espera por um reconhecimento por todo um trabalho bem executado, que ao final do concerto pode ser ratificado com um ruidoso pedido de bis, este sim a coroação definitiva da virtuosidade do artista.

---

[371] No original: "Mme Vera Janacopulos n'est pas seulement une de nos meilleures cantatrices; elle sait communiquer la beauté de son art à ses eleves; elle est aussi une animatrice. Le concert qu'elle a donné salle d'Iéna l'a montrée diseuse remarquable, dans des pages de Moussorgsky, dans des chansons brésiliennes, dans des mélodies de Chabrier, Fauré. Debussy et Albert Roussel, qu'elle a détaillées de la façon la plus heureuse et que Mlle Herr-Japy a accompagnées en vraie musicienne. Mme Vera janacopulos réservait ce soir-là à son public la révélation de son Guignol tout à fait savoureux, où les poupées traditionnelles étaient remplacées par des élèves chantant et jouant des chants populaires de France, d'Espagne, de Hollande et de la Louisiane. Le célèbre pianiste Joaquin Nin s'était chargé de la partie musicale qui fut exquise, et le jeune dessinateur Raymond Gid avait brossé des décors et imaginé des costumes où l'esprit et la fantaisie le disputaient à la plus ingénieuse simplicité. Ce fut un vrai régal. Louis Schneider"

[372] No original: "La vedette mondiale des concerts Vera Janacopulos présentera à la salle Marivaux (cinema) - à l'occasion du Réveillon, quelques chansons' populaires interprétées par son « Guignol vivant ». Ces chansons. qui illustrent avec un art si original les légendes du folklore, sont empreintes d'un grand caractère d'art. Elles ne sauraient manquer de retrouver auprès les connaisseurs le succès qu'elles ont déjà connu au printemps dernier".

Vera Janacopulos, que teve em sua longa carreira o prazer de colher glórias por onde passou, era, no entanto, avessa ao bis. Vejamos o seu pensamento sobre este assunto:

> Vera Janacopulos, em toda a sua grande carreira, sempre foi infensa ao bis. Era contra o bis por princípio – embora o concedesse excepcionalmente, com tato diplomático, para evitar situações desagradáveis – pois que interesse pode ter um artista – perguntava ela em repetir uma página cuja qualidade interpretativa ficou provada pela ação exercida sobre o público? E ela acrescenta que teria muito prazer em repetir, em bisar, as composições que acaso não houvessem saído bem, para cantá-las, da segunda vez melhor que da primeira, mas não aquelas onde já alcançara o máximo emprego das suas possibilidades. (FRANÇA, s/data:63)

Ainda, para ela:

> ...o bis deveria servir, principalmente, para convencer o público dos méritos de uma composição, seja porque sua complexidade ou novidade a fazem pouco acessíveis, ao contacto inicial, seja porque o intérprete ou os intérpretes estiveram aquém dos seus próprios méritos, por motivos fortuitos, quando a executaram pela primeira vez." (FRANÇA, s/data:64)

A grande cantora entende o bis como uma das formas de "tirania que com que o público pretende subjugá-lo [o artista]". (FRANÇA: s/data:63):

> Pode-se dizer que o sucesso principia não só quando o artista domina o público, mas, também, quando o público domina o artista. Uma das formas do domínio do público sobre o intérprete da música é a exigência do bis, livre e tirânica expansão do entusiasmo do auditório – que não vai às vezes sem constituir violência ao cantor ou instrumentista que soube galvanizar soma complexa de recursos para nos oferecer uma primeira versão perfeita. (FRANÇA, s/data:63)

Os trechos acima apresentados nos revelam a índole da artista, que conhecida por se dedicar minuciosamente ao estudo de suas peças, acreditava ter chegado ao máximo da sua entrega musical. Arrogância, diriam uns. Mas para outros, esta seria apenas uma consciência do dever cumprido. Além do que, para uma alma inquieta sempre existirá o questionamento sobre o porque repetir algo que já foi feito se existem outras peças de igual ou melhor valor artístico a serem apresentadas ao público, uma nova sensação a ser vivenciada pelo próprio músico e pela audiência. Uma repetição só se justificaria caso a primeira execução musical da peça realmente tivesse sido, por motivos quaisquer, abaixo da qualidade e capacidade do artista. Ou então, e não esqueçamos aí a característica especial de Vera Janacopulos de trazer muitas das

primeiras audições de peças modernas, de paladar de não tão fácil deglutição por parte do público de sua época, como forma de torná-las mais acessíveis aos ouvidos da platéia.

Como as peças apresentadas como bis nunca se encontram registrada nos programas do concerto se torna difícil uma noção exata do que ela realmente apresentou em resposta a este clamor final do público. No entanto, quando tivemos acesso a críticas de seus recitais, sempre pudemos constatar que a mesma optou apresentar peças extras ao programa.

Passemos agora ao extremo oposto do bis, ou seja, a vaia. A vaia surge de uma completa indignação por parte do público quanto à qualidade de execução de uma obra ou pela falta de valor da mesma enquanto obra. Esta emoção é externizada por urros, uivos, assovios, gritos, pateadas e outras reações adversas. Todo artista que já teve a oportunidade de passar por isso, manterá por bastante gravado em sua memória este momento e todos os sentimentos inerentes ao mesmo.

Vera Janacopulos experimentou algumas vezes o dissabor de receber vaias. A julgar pelo repertório inovador e nada convencional para a sua época que apresentava em seus concertos, isto não chega a ser uma surpresa. A fim de sanar a nossa curiosidade, vamos à uma destas experiências:

> Uma das experiências em matéria de vaia ela a extraiu de um dos concertos que fez com o *Salmo* de Markevich. (...) O Salmo de Markevich, regido pelo autor e cantado por Vera Janacópulos, alcançou excelente recepção em Paris, Amsterdão, Roma. Em Florença, porém, já no quinto compasso da obra que principia só com orquestra, desencadeou-se pateada. Eram gritos inarticulados, e assovios, que partiam, principalmente, do poleiro. Markevich – Janacopulos o soube depois – continuando a dirigir o barco, entre as ondas do tumulto popular, ficou temeroso de vê-lo naufragar, se acaso a cantora não entrasse. A voz soou, contudo no momento exato – e foram todos, ela, o regente e os músicos da orquestra, que aguentaram até o final a hostilidade do público. Mas o que se tratava ali era mais uma das batalhas da música moderna: um 'Sacre du Printemps' – como dizia a memorialista. Havia em liça, no público, dois partidos. Entre os aplausos que, por fim, estrugiram e as ruidosas manifestações adversas, Markevich e Janacópulos foram compelidos sete vêzes a voltar à cena. Malipiero[373], na plateia, quis quebrar a cadeira na cabeça de um dos manifestantes contrários à obra. (FRANÇA, s/data:62)

[373] Trata-se do compositor e musicólogo italiano Gian Francesco Malipiero (1882-1973)

Vejamos agora outra:

> Strawinsky, que foi herói, com o Sacre, da mais monumental vaia[374] que provavàvelmente já se registrou nos fastos da música de concêrto, se responsabiliza também pelos assovios prévios que Vera Janacópulos ouviu, ao dar início, em Paris, ao recital[375] de canções do mestre. Mas a tempestade em formação logo dissipou-se, e o programa teve êxito completo. (FRANÇA, s/data:62)

É no momento da vaia que a verve do artista se mostra. Ela se apresenta na forma em ele que enfrenta a questão no momento da sua ocorrência e restitui o seu psicológico para dar continuidade ao concerto em sí e, num segundo momento, à sua carreira musical. Alguns, quando não possuem a força interior necessária para restaurar internamente a sua estima, chegam mesmo a se afastar do mundo artístico, desgostosos de si e de sua arte. Como enfrentar, então, este momento de crise?

Primeiramente, o músico deve entender se a vaia foi endereçado à ele, à peça musical apresentada ou à outro fator técnico envolvido na apresentação (cenário, direção, etc). Caso a demonstração de descontentamento por parte do público tenha tido por finalidade assinalar o desagrado quanto a estes últimos fatores, nada poderá ele, o músico, fazer, a não ser largar a produção, caso assim ache conveniente.

Agora, se a vaia foi dirigida a ele em particular, a questão toma outro aspecto. Torna-se necessário inicialmente equacionar se foi alguma questão de caráter político sobre a sua participação na apresentação. Caso tenha sido, será melhor repensar o seu posicionamento ético, a fim de possibilitar a consolidação de sua carreira. Se, por outro lado, tenha sido motivada por questões referentes à sua musicalidade, melhor será ele se dedicar mais tempo aos seus estudos das futuras peças a serem apresentadas. Nestas duas situações, a marca fere mais profundamente a alma do artista. Este deverá, então, buscar forças dentro de sí para retomar a sua auto-estima e, caso não o consiga fazer sozinho, poderá buscar a ajuda de um terapeuta.

---

[374]O *Sacre de Printemps, ballet* de Stravinsky, teve a sua estréia em 19 de maio de 1913 no *Théatre des Champs Elysées* – Paris, cuja estréia ficou marcada por estrondosa vaia por parte do público. Na *Revue Française de Musique,* de junho-julho de 1913, a obra é ironicamente tratada como Massacre du Printemps.Transcrevemos pequeno trecho de crônica sobre a estréia. "Massacre, d´abord parce que l´on n´em put entendre qu´une très faible partie, tant furent bruyantes les manifestations qui accuillirent le balle de M. Igor Stravinsky. Les Parisiens ont donné à cette occasion une préuve éclatant de leur sottise e de leur esprit réactionnaire.".

[375]Acredito tratar-se do concerto de 30 de novembro de 1925, realizado na *Salle Gaveau* – Paris, onde foram apresentadas as peças vocais de Stravinsky, sob a regência de Darius Milhaud.

5.2.2.5. O acompanhamento pianístico

Na música de câmara a completude musical de uma canção se dá na totalidade do canto e do acompanhamento. O pianista não participa apenas como um coadjuvante, mas sim como protagonista junto ao cantor, colaborando com o mesmo na interpretação da obra. A perfeita conjunção dos dois é que traz o a unidade à obra e permite uma perfeita compreensão do todo da composição.

Dentre as características desejáveis a um bom acompanhador, podemos assinalar:

. **A capacidade de sincronização do piano com o canto**

Para que haja a justeza na execução simultânea da canção pelos dois (ou mais) músicos torna-se necessário o aprimoramento da capacidade de audição e visão dos mesmos. O cantor deve se posicionar de forma que possa ver e ser visto pelo pianista e ambos devem apurar a sua escuta na parte do outro.

> Vendo o solista, o acompanhador sabe o momento em que deve iniciar a tocar (o solista lhe dá o sinal, seja sorrindo, seja acenando discretamente com a cabeça, seja fazendo um movimento suave ao instrumento), bem como sabe quando seguir após uma fermata ou suspensão (pela expressão fisionômica, ou pelo acento discreto da cabeça, ou por gesto discreto do solista ao instrumento), com como visualiza as respirações do solista. Vendo o pianista acompanhador, o solista tem segurança em suas entradas, pois elas são indicadas pelo acompanhador com o leve movimento da cabeça para o olhar o solista. (IMBRÓSIO, 2001:136)

. A dosagem da sonoridade

O pianista deve equilibrar a sonoridade do piano com a voz do cantor. Cada cantor possui uma voz única e, portanto, diferenciada dos demais cantores. Caberá ao pianista o traquejo da massa sonora de forma a não tocar muito alto e encobrir a voz do cantor, principalmente nas tessituras mais graves, onde as vozes tendem a ter menor rendimento.

> Dosar a sonoridade não significa tocar piano (= fraco). Se o solista estiver num forte e o pianista acompanhador tocar *piano*, haverá um desequilíbrio. A sonoridade do pianista acompanhador deve ser menos intensa em relação à do solista, para não abafá-lo, mas ela deve corresponder, em segundo plano, à sonoridade do solista. Em outras palavras, o pianista não pode suplantar a sonoridade do solista, mas também não pode anular-se". (IMBRÓSIO, 2001:137)

Neste item não podemos deixar de falar na necessidade da equalização de ambos os músicos de acordo com o tamanho e a acústica da sala de espetáculo. Lembrando-se que a acústica de uma sala vazia é diferente desta mesma sala quando repleta de público, a equalização sonora na sua forma definitiva acontece após o início das peças, no decorrer do concerto. Desta forma, os músicos deverão estar atentos nas suas formas de ampliação e redução da projeção sonora individual e com relação ao seu partner.

. Colaboração na interpretação

O pianista acompanhador deve colaborar com o cantor na interpretação da peça, valorizando a sua interpretação. Para tanto, devem ambos discutir de antemão o conteúdo textual e musical, assim como a interpretação a ser dada a cada trecho da canção. Desta forma, ambos poderão tocar com maior unidade e apresentando uma verdade individual de emoção que só acrescerá ao produto final da performance, tornando o produto mais emocionante ao público e o trabalho mais prazeroso aos dois músicos.

No caso da realização de um acompanhamento em que não tenha havido tempo para uma troca de informações sobre o caráter da interpretação, caberá ao pianista acompanhar as nuances do cantor. A atenção ao cantor o fará perceber as respirações, ritardandos, rubatos, stringendos, crescendo e diminuendos de intensidade e andamento ou outras alterações o mesmo faça à partitura original.

É um erro pensar que um acompanhador possa ser um pianista desprovido de qualidades musicais. Pelo contrário, um bom acompanhador deve ser um excelente pianista, pois só assim ele possuirá vasto repertório de nuances e técnicas pianísticas para contribuir na interpretação de uma peça musical.

. Correção de eventuais erros

O pianista deverá estar sempre atento ao cantor para o caso em que este erre ou salte algum trecho, de forma a que 'erre' com ele ou volte a algum trecho em que se torne possível a reentrada do mesmo. Embora isto possa parecer de certa forma injusta para com o pianista, lembremos que – com raríssimas exceções – o pianista (ou qualquer outro músico, até mesmo o regente, no caso do acompanhamento orquestral) sempre estará com a partitura a sua frente e que o cantor, na maioria das vezes, tem apenas a sua memória para apoio.

. Segurança e tranquilidade

Estes transmitirão ao cantor a confiança necessária para que este possa se entregar à sua performance musical.

A parceria duradoura entre cantores e pianistas só faz aprimorar o caráter interpretativo resultante da dupla. É comum ver cantores que tocam constantemente com o mesmo pianista. Vera Janacopulos tocou com grandes pianistas e, com alguns deles, por bastante tempo. Ela prezava muito estar na companhia de um bom pianista e entendia a importância do mesmo para o resultado final do concerto. Vejamos algumas de suas idéias quanto ao assunto:

> Se Vera Janacópulos, no decorrer de tôda a carreira, fêz questão de realizar o conceito do canto de câmara como a comunhão qualitativa da voz e do piano, trabalhando longamente com seus acompanhadores – procurou objetivos idênticos para suas alunas. Registrou, assim, a assídua cooperação que o pianista Alberto Sales trouxe em São Paulo à sua escola, ressaltando igualmente a identificação a que atingira a pianista Leonora Gondin, nos últimos tempos, com as cantoras que ela, Janacópulos, formou. (FRANÇA, s/data:77)

Sobre os seus parceiros musicais ao piano, falaremos um pouco mais sobre cada um deles individualmente, no anexo referente a músicos que trabalharam diretamente com a mesma.

Como término desta seção, deixo os conselhos de Vera sobre a necessidade que questões referentes à técnica vocal e suas dificuldades ‘passem por despercebidas pelo público quando da execução de uma peça musical:

> “O cantor de concerto não deve fazer sentir as dificuldades que está vencendo, nem tão pouco, afim de mostrar sua voz, como é de praxe em árias de ópera, inventar fermatas que destroem a linha musical. Nem tão pouco deve avisar o publico das proesas vocais que está fazendo, como nos circos o rufar de tambores avisa os espectadores dos passes perigosos que os acrobatas vão executar.”(Anotações autógrafas de Vera Janacopulos – Fonte: Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO)

ANEXO 6 - VERA JANACOPULOS E O MAGISTÉRIO

Vera Janacopulos, apesar de cantora bastante ativa no seu meio musical, sempre encontrou tempo para se dedicar ao magistério. Nem todo músico famoso tem em si a vocação pedagógica. Mas Vera a tinha e sempre fez questão de transmitir seus conhecimentos técnicos vocais e sua experiência de palco. Este apêndice é uma tentativa de compilação desta faceta da cantora. Da mesma forma que os demais anexo, é material inédito que achamos por bem salvaguardar para futuras imersões no assunto por pesquisadores interessados.

ANEXO 6 - VERA JANACOPULOS E O MAGISTÉRIO

Vera Janacopulos, em paralelo à sua carreira de cantora, sempre esteve ligada ao magistério, dando aulas isoladamente ou vinculada à alguma instituição. Pudemos encontrar registro de sua atividade docente já na década de 1910, quando nem cantora reconhecida ainda era, perpassando o exercício desta atividade até a sua morte, no ano de 1955.

Magdalena Lébeis, ilustre cantora paulista, teve aula por diversos anos com Vera Janacopulos. Ela tinha por hábito manter um diário de aulas, um caderno de anotações sobre as atividades realizadas dentro e fora da classe, além de suas impressões pessoais sobre o estudo. Ela nos fala da habilidade de sua professora em algumas das anotações que apresentamos abaixo:

> Tive hoje uma das mais belas impressões de minha vida. Pareceu-me estar sonhando tal o meu deslumbramento tendo a primeira lição com Dona Vera Janacópulos! Antes de tudo: ela sabe ensinar, sabe demonstrar, com inteligência e capacidade os pequeninos detalhes da arte do canto. Não basta ser artista para lecionar pois, isso é um dom. Com que clareza Dona Vera transmite aos alunos (Anotações de aulas de Magdalena Lebéis, 30 de outubro de 1937, 1º Caderno de Anotações, in VASCONCELOS, 2012:96).
>
> Dei hoje uma lição interessantíssima, primeiro por cantar bem e depois porque Dona Vera deu-me umas explicações tão claras, tão inteligentes, tão luminosas que me fizeram achar tudo mais fácil (Anotações de aulas de Magdalena Lébeis, 02 de maio de 1939, 1º Caderno de Aulas, in VASCONCELOS, 2012:109).
>
> Foi pena eu hoje precisar voltar mais cedo pois, se possível me fosse eu passaria o dia todo ouvindo Dona Vera lecionar minhas colegas. Cada explicação sua é uma luz que fica para toda a vida! (Anotações de aulas de Magdalena Lébeis, 30 de dezembro de 1937, 1º Caderno de Aulas, in VASCONCELOS: 109)

No entanto, nos fala também de uma professora exigente, atenta e interessada em pequenos detalhes que fossem importante para o bom desempenho vocal de seus alunos:

> Dona Vera hoje, só posso descrever dessa forma: o quanto tinha de bondade e simpatia tinha de exigências. Estava que nada perdoava; numa respiração

> mal feita, numa nota levemente soprada, numa semicolcheia meio fechada enfim (...) .não houve indulgência (Anotações de aulas de Magdalena Lébeis, 17 de março de 1939).

Sobre as premissas básicas para o bom desenvolvimento de um cantor, Vera Janacopulos deixará registro através de Eurico França. Podemos ver o seu nivelamento ao pé de igualdade da dificuldade do aprendizado da técnica vocal às práticas de ensino outros instrumentos. Isto é bastante importante, pois primeiramente nos fala do canto como um instrumento musical e, além disto, também da necessidade de um aprendizado específico para a sua execução, em contrário de uma idéia que se possa ter de que qualquer pessoa poderá fazê-lo de maneira satisfatória sem passar por um estudo metodológico de suas técnicas. E, ainda, nos fala de atributos mínimos que um aspirante deverá possuir para o bom andamento de seu desenvolvimento musical.

> Não é absolutamente mais fácil aprender a cantar do que adquirir a técnica de qualquer instrumento. Vera Janacopulos estimava entre sete a dez anos o período básico de formação de um cantor, que de fato reúna os atributos necessários para se lançar à carreira de intérprete. Entre esses atributos ela distingue a voz que o estudo fará, tecnicamente, desenvolver-se; a natureza musical, que inclui o senso rigoroso de afinação e o sentimento do fraseado; e a cultura, traduzida pela fidelidade de pronúncia e a penetração emotiva com que se apossa do texto – em tantas línguas! – do repertório vocal (FRANÇA, s/data:75).

Sobre como as aulas de canto devem ser desenvolvidas, Vera nos informa que carecem sejam aulas individuais, onde o professor possa tomar conhecimento do instrumento vocal do aluno, das suas capacidades musicais e interpretativas, se intimizando ao mesmo das suas possibilidades e deficiências. A cantora acredita que aulas públicas não são o lugar adequado para as correções, não só por poderem trazer danos psicológicos aos discentes, mas por expô-los a uma situação de tensão desnecessária.

> Depois dos cursos que, conforme vimos, ministrou em São Paulo, sob os auspícios do Departamento de Cultura, tem sido Vera Janacopulos várias vezes convidada a dar aulas coletivas e públicas de canto. Mas as experiências a convenceram, definitivamente, de que esse tipo de ensino não resulta proveitoso para os alunos e visa mais ao efeito exterior sobre o público. Nenhuma aprendizagem de execução musical pode subtrair-se ao requisito de um conhecimento direto e particular de cada aluno. O lugar mais impróprio para a correção de deficiências técnicas ou interpretativas é sem dúvida a sala pública, onde, em face de numerosos ouvintes, as observações do mestre ecoam como reprimendas não raro humilhantes. Acresce que não é o contato efêmero de mestre e discípulo, no decorrer do ato público, suficiente para que uma criteriosa orientação de estudos se assimile, pois só o

> permanente desvelo do professor, acompanhando a evolução do aluno, o fará progredir (FRANÇA, s/data:75).

A primeira notícia da atividade de Vera Janacopulos como docente se encontra no livro de Eurico França. O autor relata que, ainda em Paris, durante a primeira guerra mundial, portanto entre os anos de 1914 a 1918, tendo Vera entre 22 a 26 anos, a cantora já possuía alunos. Posteriormente, conciliando a sua carreira de cantora com a de professora de canto, Vera era procurada para aulas por aspirantes à cantora de diversas nacionalidades. Este fato, além de nos falar da sua qualidade como cantora, também ratifica a sua repercussão como cantora no cenário internacional.

> Mas antes, na Europa, dedicou ao ensino o intervalo dos seus concertos, reunindo em Thonon Les Bains, na França, perto da Suiça, alunas não só francesas, mas que vinham também dos mais diversos lugares – da Espanha, da Bélgica, de Cuba, da Holanda e da República Helvética (FRANÇA, s/data:72).

Por sua excelência não só como cantora, mas também como professora, recebeu, ainda, convite para lecionar no *Conservatoire de Paris*. No entanto, apesar do ineditismo do convite, ela aquiesceu do mesmo, pois para aceitar o cargo teria que renunciar à cidadania brasileira, o que não fez.[376]

A título de curiosidade deixaremos a nota de divulgação de aulas de canto através de um 'Método Janacopulos', na cidade de Amsterdam (Holanda)[377]. Devido à uma lacuna em nossa tabela de concertos, não conseguimos saber se é a própria cantora que estaria naquele país oferecendo o curso, numa espécie de masterclass, ou se seria outra pessoa se valendo do seu renome naquele país. De qualquer forma, podemos perceber por este fato o quanto a sua técnica vocal da cantora era conceituada.

[376] Fonte: Jornal Correio da Manhã, de 20.12.1958.

[377] Tradução da nota de divulgação: "Oferece-se aulas de canto, Método Janacopulos, Algumas horas ainda disponíveis, Brieven D.U. 1226, Ricardo´s , Adv. Bur. Amsterdan)

Figura 28 - Imagem de divulgação de aula de canto através do método Janacopulos - Fonte: Jornal Algemeen Handelsblad, de 27 de setembro de 1932, pg. 09

Somente na sua segunda tournée pelo Brasil, na década de 1930, Vera Janacopulos irá iniciar a sua atividade docente em território nacional, conforme nos informa Eurico França:

> Quando esteve no Brasil para cantar, em 1933, o seu dom pedagógico encontrou uma primeira oportunidade excelente de emprego. O professor e compositor João Nunes[378] procurou-a, pedindo-lhe que ensinasse canto à sua senhora, Lília Nunes, que não pretendia tornar-se artista profissional mas, simplesmente, cantar sem maiores ambições, talvez no rádio, talvez para si própria e seu círculo mais íntimo. Quem, entretanto, modestamente, não pretendia ir além do amadorismo, fez tais progressos com o ensino de Vera Janacopulos, que se tornou uma camerista otimamente dotada (FRANÇA, s/data:72).

No entanto, o exercício da carreira de docente no Brasil se deu após a sua mudança definitiva para o país, no ano de 1936. Primeiramente, ela morou em São Paulo, sendo contratada por um período de 06 meses para o curso de canto promovido pelo Departamento de Cultura daquele estado. A prova para seleção dos alunos para o curso realizou-se em 16 de dezembro de 1936, no Teatro Municipal de São Paulo. Participaram 110 candidatos, dos quais Janacopulos selecionou 30 alunos, que foram divididos em duas turmas de 15 alunos cada (Jornal *Correio de São Paulo*, 16 de dezembro de 1936). A sua contratação definitiva só se daria no primeiro semestre do ano seguinte. O Jornal *Diário de Notícias*, de 25 de abril de 1937, tem a seguinte notícia: "O Departamento Municipal de Cultura de S. Paulo, de que é director o eminente musicólogo Mario de Andrade, vem contractar para sua professora de canto, a grande artista patrícia Vera Janacopulos".

Encontramos registro desta contratação, através de foto registrando a "homenagem prestada à notável cantora patrícia Vera Janacopulos, por seus amigos e alumnos, na capital bandeirante, por ter sido contractada pelo Departamento de Cultura

[378] João Nunes (1877-1951) foi pianista e compositor maranhense, tendo estudado no Instituto Nacional de Musica - Rio de Janeiro e Paris.

de S. Paulo para dirigir o seu curso de canto". Podemos perceber a importância dada ao fato através da quantidade de mesas e pessoas presentes ao evento, a suntuosidade da arrumação da mesa, a presença de garçons finamente trajados. Vera está sentada na lateral esquerda, a quem se é dispensada a atenção da conversação pelo senhor na cabeceira da mesa. Os demais, com certeza serão pessoas importantes da elite paulista.

Figura 160 - Foto de homenagem prestada à Vera Janacopulos por ocasião de sua contratação pelo Departamento de Cultura de São Paulo – Fonte: Jornal *O Malho*, 29 de julho de 1937

Após 08 anos de instalada em São Paulo, realizou-se a sua mudança definitiva para o Rio de Janeiro, aonde obtivemos notícia da realização por parte da cantora de curso diversos, a seguir discriminados:

- **De 04 de julho a 11 de agosto de 1944** - Curso de interpretação vocal - no Conservatório Brasileiro de Música – Um total de 10 aulas (nas terças e sextas, às 16h), para 20 alunos, divididos dentre participantes e ouvintes. Os participantes, além de assistirem as aulas do curso, teriam direito a interpretar três músicas, no mínimo, do repertório organizado pelo curso, devendo indicarem os respectivos acompanhadores. Aos ouvintes caberia somente assistirem as aulas. A temática das aulas foi assim dividida: Schumann (1ª. aula), Fauré e Debussy (2ª.), Autores russos (3ª.) Bergerettes, pastourelles e canções populares francesas (4ª.), Schubert e Brahms (5ª.), autores brasileiros (6ª.), autores espanhóis (7ª.) Clássicos (8ª.), Italianos e franceses antigos (9ª.) franceses (10ª). O término da aula foi postergado por motivo de doença da professora.

CURSO DE INTERPRETAÇÃO VOCAL

PROFESSORA VERA JANACOPULOS

As aulas de interpretação vocal serão realizadas no período de 4 de julho a 4 de agôsto de 1944, às têrças e às sextas-feiras, às 16 horas.

Para êsse curso, que será de dez aulas, poderão inscrever-se artistas participantes e artistas ouvintes. Os participantes, além de assistirem às dez aulas, terão direito à interpretação de três peças, no mínimo, do repertório organizado para o curso, devendo indicar os acompanhadores. Os ouvintes terão direito a assistirem às dez aulas de interpretação.

1.ª aula — Schumann.
2.ª " — Fauré e Debussy.
3.ª " — Autores Russos.
4.ª " — Bergerettes, pastourelles e chansons populaires

Figura 161 - Imagem de nota de divulgação de curso - Fonte: Jornal *Gazeta de Notícias*, 04 de julho de 1944

Através de notícias de jornais, verificamos o registro da participação neste curso dos alunos a seguir

relacionados (isto não significa a inexistência de outros que possam ter tomado parte das aulas, mas estes foram os alunos que ativamente tomaram parte nas demonstrações musicais das mesmas): Marieta Bezerra, barítono Nonelli Barbastefano, Yolanda Laport Machado, Lucy Vidal, Julinha Salvini Soares, Helena Pimentel Viana, Lais Wallace, Lilia Nunes, Lenah Medeiros, Ivete Guilbert, Jorge Bailly.

Na última aula, houve a entrega do título de diploma de professora honorária do Conservatório Brasileiro de Música, pelas mãos do seu diretor Lorenzo Fernandes.

➢ **10 de julho a 24 de agosto de 1945 -** "Curso de Interpretação Vocal", promovido pelo Conservatório Brasileiro de Música – num total de 14 aulas - terças e sextas à tarde – A temática das aulas foi assim dividida: autores românticos (3 aulas), autores clássicos (3 aulas), autores brasileiros (2 aulas), canções de diversos países (2 aulas), autores russos, espanhóis hispano-americanos (2 aulas) compositores franceses modernos (2 aulas). Para esse curso puderam, igualmente, inscrever-se cantores participantes e ouvintes, que além de assistirem as aulas, teriam o direito a interpretar três músicas, no mínimo, do repertório organizado pelo curso, devendo indicarem os respectivos acompanhadores.

Curso Vera Janaco-pulos

NO CONSERVATORIO BRASILEIRO DE MUSICA

Esse conservatorio levará a efeito, no periodo de 10 de julho a 24 de agosto, um curso de interpretação vocal dirigido pela conhecida professora Vera Janacopulos.

Esse curso constará de 14 aulas, realizadas às terças e sextas-feiras, às 16.30, havendo duas especies de inscrições, uma para artistas participantes, outra para ouvintes.

Os inscritos na primeira categoria, alem de poderem assistir às aulas, terão direito à interpretação de varias pecas do repertorio previsto para as aulas, devendo apenas indicar os acompanhadores.

Os ouvintes terão direito a assistir as aulas. O plano do curso está assim organizado: 1) — Autoares românticos (3 aulas); 2) — Clássicos (2 aulas); 3) — Brasileiros (2 aulas); 4) — Canções populares (2 aulas); Autores russos, espanhóis, hispano-americanos (2 aulas); franceses modernos (3 aulas).

As inscrições estarão aberta a partir do próximo dia 15, na Secretaria do Conervatorio, à avenida Graça Aranha, 57, 12.º andar.

Figura 162 - Imagem de Divulgação de Curso - Fonte: Jornal *Diário de Notícias*, 10 de julho de 1945

Segundo noticiado, tomaram parte do curso: Maria Figueiró Bezerra, Marbine Severo, Werner Finke, Helena Pimentel, Sonia Vaz Aguiar, Helena Pimentel Viana,Lais Wallace, Alice Velon, Lília Nunes, Saba Gelender, Candida Bandeira, Zuleida Rusch, Lé Vasconcelos, Martinho Severo e Cacilda C. Borges[379].

➢ **01 de junho a 05 de setembro de 1946 -** Curso de Aperfeiçoamento de Canto e Interpretação, promovido no Instituto Nacional de Música (atual Escola de

[379] Trata-se de Cacilda Borges Barbosa (1914-2010), muito conhecida atualmente por seus métodos de música, mas que exerceu as atividades de maestrina, compositora, pianista e professora.

Música da UFRJ), no Salão Leopoldo Miguez – aulas as terças e sextas feiras às 17h - As oito primeiras aulas, versaram sobre canções populares de todos os países (com exceção da Espanha e das canções francesas do séc. XII ao XVIII), as seis aulas seguintes, sobre compositores franceses (de Cesar Franck aos nossos dias); as quatro restantes sobre música espanhola, inclusive a música popular.

Os cursos da Escola Nacional de Música

A Escola Nacional de Música comunica aos interessados que no dia 17 do corrente, às 17 horas, terão início, no "Salão Leopoldo Miguez", as aulas do Curso de Aperfeiçoamento e Interpretação (1.º da Série "Cursos Extraordinários"), sob a direção da professora Vera Janacópulos.

As inscrições estão abertas na secretaria da Escola, onde poderão os interessados obter o respectivo ingresso.

Figura 163 - Imagem de divulgação de início de curso - Fonte: Jornal *A noite*, 13 de maio de 1946

Sobre este curso vale ressaltar algumas controvérsias sobre as datas:

. Inicialmente estavam previstos os dias 1, 3, 6, 10, 13, 17, 20, 24 e 27 de junho; 01 de julho e 01, 05, 8, 12, 19, 22, 26; 19 de agosto e 02 de setembro**.** No entanto, estas datas sofreram alterações por conta de doença não especificada de professora.

. O Jornal A Noite (figura acima) informa que a primeira aula teria se dado no dia 13 de maio e o Jornal Correio da Manhã (17 de maio de 1946) informa que uma segunda aula teria sido no dia 21 de maio

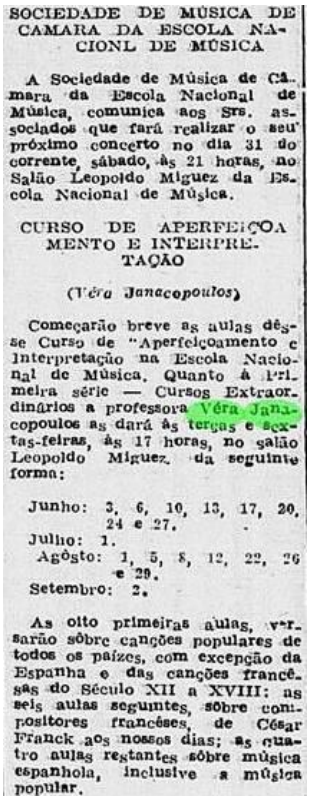
Pudemos verificar a participação neste curso: Yvonne Zita, Alcidéia Ribeiro, Neyde Bivar, Léia Caldeira, Maria Leonor Bonito de Almeida, Arlete Pinto, Cacilda Borges Barbosa, Noemia Carvalho Fernandez, Maria de Lourdes Cruz Lopes, Neide Bivar, Wilton Takche, Léia Caldeira, Nenia Carvalho Fernandes, Maria de Lourdes Cruz Lopes, Maria Carvalho Fernandes, Regina Campelo Barroso, Ariete Pinho, Silvia Moskovitz, Neyde Bivar, Léia Caldeira, Maria Leonor Bonito de Almeida, Arlete Pinto, Cacilda Borges Barbosa, Noemia Carvalho Fernandez, Alice Velon, Helena Pimentel Viana, Regina Campelo Barroso, Léo Caldeira, Leny Gomes, Wilson Takehe, Sylvia Moskovitz, Maria Aurora Punaro Bertéa e Alcídia Ribeiro, Sara Gelander e Zuleika Russe, Yolanda Laport Machado e Jorge Bailly

➢ **De 03 de junho a 02 de setembro de 1947** - A Escola Nacional de Música promove novo curso de Aperfeiçoamento e Interpretação. As aulas serão efetuadas às terças e sextas-feiras, às 17h, no Salão "Leopoldo Miguez, nas seguintes

datas: junho: 3, 6, 10, 13, 17, 20, 14 e 27; julho: 1; agosto: 1, 5, 8, 12, 19, 22, 26 e 29; setembro: 2.

Estas datas também sofreram alteração devido à doença da professora e a realização no auditório de concerto sinfônico de obras do maestro Lorenzo Fernandes no dia programado para ser a última aula do mesmo, tendo sido esta remanejada para o dia 05 de setembro.

As oito primeiras aulas abrangeram canções populares de todos os países (com exceção da Espanha e das canções francesas do séc. XII ao XVIII); as seis aulas seguintes, sobre compositores franceses (de Cesar Franck aos nossos dias); e as quatro aulas restantes sobre música espanhola, inclusive a musica popular.



SOCIEDADE DE MÚSICA DE CAMARA DA ESCOLA NACIONL DE MÚSICA

A Sociedade de Música de Câmara da Escola Nacional de Música, comunica aos Srs. associados que fará realizar o seu próximo concerto no dia 31 do corrente, sábado, às 21 horas, no Salão Leopoldo Miguez da Escola Nacional de Música.

CURSO DE APERFEIÇOAMENTO E INTERPRETAÇÃO

(*Véra Janacopoulos*)

Começarão breve as aulas dêsse Curso de "Aperfeiçoamento e Interpretação na Escola Nacional de Música. Quanto à primeira série — Cursos Extraordinários a professora Véra Janacopoulos as dará às terças e sextas-feiras, às 17 horas, no salão Leopoldo Miguez, da seguinte forma:

Junho: 3, 6, 10, 13, 17, 20, 24 e 27.
Julho: 1.
Agôsto: 1, 5, 8, 12, 22, 26 e 29.
Setembro: 2.

As oito primeiras aulas, versarão sôbre canções populares de todos os países, com excepção da Espanha e das canções francêsas do Século XII a XVIII; as seis aulas seguintes, sôbre compositores franceses, de César Franck aos nossos dias; as quatro aulas restantes sôbre música espanhola, inclusive a música popular.

Figura 164 - Imagem de divulgação de curso - Fonte: Jornal *Diário de Notícias*, 22 de maio de 1947

Encontramos registro da participação ativa neste curso de: Yvonne Zita, Alcidéia Ribeiro,Neyde Bivar, Léia Caldeira, Maria Leonor Bonito de Almeida, Arlete Pinto, Cacilda Borges Barbosa, Noemia Carvalho Fernandez, Maria de Lourdes Cruz Lopes, Nenia Carvalho Fernandes, Maria de Lourdes Cruz Lopes, Maria Carvalho Fernandes, Regina Campelo Barroso, Ariete Pinho, Silvia Moskovitz, Alcidéia Ribeiro, Léia Caldeira, Alice Velon, Helena Pimentel Viana, Léo Caldeira, Leny Gomes, Wilson Takehe, Yolanda Laport Machado e Jorge Bailly

Como curiosidade, deixamos o registro a seguir: uma transcrição de uma nota crítica sobre este curso, de autoria de D´OR, em que se ressalva a qualidade das aulas e, ao mesmo tempo, se faz uma crítica sobre a excassa presença de alunos ao curso:

> Assistimos a uma das aulas de interpretação que a cantora Vera Janacopulos está realizando sob os auspícios da Escola Nacional de Música.
> E só uma presenciamos, porque não tivemos tempo para mais. Do contrário, não teríamos perdido nenhuma, tão interessantes são elas, tão úteis aos que apreciam o canto na sua mais elevada significação, como é aquela em que se baseia a arte de Vera Janacopulos.
> Entretanto, não pensam conosco as alunas da Escola Nacional de Musica que, no caso, mantem um curso que mais favorece ao publico de for do que aos estudante da casa.
> Naquela aula em que estivemos, era pequena a freqüência de espectadores: algumas cantoras, apenas, já profissionais e um ou outro curioso. Nada mais;

quando ali deveriam estar, por obrigação, todas as alunas das classes de canto da referida escola, desde que o curso em apreço visa a beneficiá-las.
Sabemos que, com relação às aulas de Vera Janacopulos, não se passa, dentro da Escola de Música, o mesmo que acontecia com o curso de Madalena Tagliaferro, incompreensivelmente boicotado pelos professores, cujos alunos eram proibidos de freqüentá-lo.
As professoras de canto, felizmente, demonstram mais inteligência e tato, não só acatando a autoridade de Vera Janacopulos como prestigiando as aulas com a sua presença.
Não é, pois, por desapreço das mestras, que o curso de interpretação de canto deixa de contar com a presença assídua dos alunos, mas porque estes se descuidam dos proprios interesses, fugindo às vantagens que se lhes oferecem.
No entanto, seria fácil exigir seu comparecimento, desde que voluntariamente se negam a fazê-lo, prejudicando a eles próprios.
A obrigatoriedade da presença lançada num livro de ponto, resolveria esse caso, que urge uma solução, para que a Escola de Música não mantenha um curso,com seus parcos recursos, sem o devido aproveitamento. D´OR
(Fonte: Jornal Diário de Notícias, de 29 de junho de 1947)

Sobre a atuação de Vera como docente em outros estados, além do Rio de Janeiro, encontramos os seguintes dados:

- O ano de 1948 registra a atividade pedagógica de Vera Janacopulos junto à Escola de Arte Dramática de São Paulo, onde seria ela professora de Dicção. No Jornal Correio da Manhã, de 05 de dezembro deste ano, encontramos registro dos exames públicos dos alunos do 1º ano, que realizar-se-iam nos dias 05 , 06, 12 e 13 do mesmo mês.

ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA EM SÃO PAULO

Realizar-se-ão nos dias 5, 6, 12 e 13 do corrente, às 21 horas, no Teatro Brasileiro de Comédia, à rua Major Diogo, 315, os exames públicos dos alunos do 1.º ano letivo da Escola de Arte Dramática de São Paulo. Êstes exames constarão de cenas representadas pelos 14 candidatos que frequentaram os cursos de Drama, dirigido por Alfredo Mesquita, e o de Comédia, por Cecília Becker. Encerrando as provas, os alunos apresentarão pantomimas ensaiadas pela professora de Mímica, Chinita Ullman, e coros, pela professora de Dicção, Vera Janacopulos.

Figura 165 - Imagem de divulgação de curso - Fonte: Jornal Correio da Manhã, 05 de dezembro de 1948

- No ano de 1949 encontramos registro da participação de Vera Janacopulos em curso de interpretação em Recife, a convite do governo daquele estado, e de curso em São Paulo, promovido pela Secretaria de Educação de São Paulo, onde teriam participado 42 alunos em uma série de aulas públicas.

- No ano de 1953, a cantora passa a integrar o corpo de professores da escola criada "Academia Lorenzo Fernandes", no Rio de Janeiro, do qual fariam também parte, dentre outros professores: Arnaldo Estrela (aulas de piano), Alceu Bocchino (aulas de composição) e Eleazar de Carvalho (aulas de regência).

Encontramos referência da permanência de Vera nesta escola até o ano de 1955, onde estaria dando aulas de Empostação da voz falada (Jornal Última Hora, 01 de abril de 1955)

ANEXO 7 - SOBRE OS ALUNOS DE VERA JANACOPULOS

A fim ampliar a afirmação contida em Eurico França (S/data:72) de que "Vera Janacópulos figura entre os poucos intérpretes de amplo renome que se prolongam de fato em seus alunos. Basta atentar a floração de cantoras que suscitou no Brasil.", achamos por bem este prolongamento de nossa pesquisa.

Durante a busca de material sobre a vida e a carreira de Vera Janacopulos, pude encontrar a citação de nomes de cantores, cuja formação era atribuída à sua tutela. A título de curiosidade, a seguir transcrevo biografias e dados sobre as suas carreiras obtidas em jornais e periódicos, de forma a podermos visualizar o grau de desenvolvimento artístico desenvolvido por uma pretensa descendência musical sua. Sobre uma parcialidade dos mesmos, acrescento citações a contidas no livro de Eurico França nos capítulos "A descendência artística" e "Ainda as discípulas", que acredito refletirem a opinião da mestra sobre seus discentes, uma vez que este livro é oriundo de entrevistas feitas pelo autor diretamente com a cantora no que tange aos mais variados temas inerentes à sua carreira.

Segue, a seguir, a transcrição de anotação autógrafa feita por Vera a respeito da satisfação que obtinha com a realização de seus alunos:

> Já tive a grande satisfação de ver minhas alunas vencerem os concursos nos quais elas se apresentaram: como o concurso de solistas com orquestra onde tive 2 premiadas sobre 5 escolhidas, o concurso Philips onde a vencedora foi tambem uma aluna minha. No Concurso International de Genebra de 1947 tive o prazer de ver uma cantora formada por mim tirar o 3º lugar, embora o frio tivesse provocado um resfriado que empedisse atingir uma colocação melhor. As que não entraram em competições desse genero tiveram a satisfação de ser convidadas pelas Secretaria de Cultura Artistica do Rio, de São Paulo, Bello Horizonte, Petropolis, Fribourg, Nitheroy, pelas "Ondas Musicais"[380], estações de Radio do Rio, São Paulo, Bello Horizonte, Curitiba, desempenhando programas muito finos, com grande exito e boas

[380] Ondas musicais era onome de programa da Rádio Jornal do Brasil (inaugurada em 1935), dedicada a músicos e à musica erudita. Nele se apresentaram grandes cantores, como: LilyPons, TittaRuffo, Bidu Sayao, dentre outros. (Fonte: Instituto Piano Brasileiro)

remunerações. (Fonte: anotações autógrafas da cantora – Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO)

A seguir, listagem de alunas de Vera Janacopulos:

ANNA SOUZA CASTRO CAMPOS

Sobre esta aluna, obtivemos a biografia abaixo:

Figura 166 - Foto de Anna Souza Castro Campos - Fonte: Revista Fon-Fon, 21 de julho de 1934

A sra. Anna Souza Castro Campos, que acaba de chegar de Paris, onde esteve durante mais de dois anos, aperfeiçoando os seus conhecimentos da arte do canto, é uma sensibilidade artística de alta expressão para a cultura brasileira. Ali fez a propaganda de nossa musica, cantando nos 'SamedisInternationauxduThéatre de L´Oeuvre', no 'Concert de Monterparnasse' e em vários salões de Paris. Sempre com sucesso. Estudou com os maiores professores da Italia e da França, e fez um curso especial de "folk-lore" brasileiro com a festejada artista Vera Janacopulos. A sra. Anna Campos vae, brevemente, apresentar-se ao público do Rio de Janeiro, num recital em que interpretará desde os clássicos até a música ligeira dos nossos compositores populares.

(Revista Fon-Fon, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1934)

ALICINHA RICARDO

Sobre esta cantora, segue pequena biografia obtida em jornal:

Filha do distincto medico dr. Ricardo. Estudou no Rio com S. Piergih e Albergarin Monteiro, em Paris com Bourbon e VéraJanacopulos, tendo recebido mediante brilhante concurso o diploma da 'Union desMaitresduChantFrançais'. No grande centro de arte que é hoje Paris a jovem cantora foi muito festejada, obtendo críticas as mais lisonjeiras, dentre as quaes destacamos a seguinte:
'Jovem ainda, Alicinha Ricardo possui uma vóz a mais deliciosamente timbrada que se possa sonhar; a flexibilidade, a ductilidade das suas inflexões e a sua delicada intuição de interprete são qualidades que não podem deixar de leval-a longe'. – do jornal 'Quotidien', 20 de maio de 1990.

Num centro como a grande capital francesa, onde todos os artistas buscam consagração, obteve Alicinha Ricardo ainda opiniões como esta: - 'Sua vóz é agradabilíssima e ella canta com muita intelligencia' – Jornal 'Comedia', ou, ainda: 'Sua vóz se distinge pôr um timbre e um encanto muito pessoaes, e seu temperamento se adapta naturalmente ao repertorio hespanhol, que ella traduz com uma graciosa simplicidade'. – Jornal 'Intrasigeant', 11 de maio de 1930. (Jornal Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 09 de dezembro de 1931)

CANDIDO DE ARRUDA BOTELHO

Seguem informações sobre este aluno de Vera Janacopulos:

Figura 29- Foto de Cândido de Arruda Botelho - Revista Fon-Fon, 25 de maio de 1939

Candido de Arruda Botelho era estudante de direito no Rio, quando começou a estudar canto com o saudoso prof. Carlos de Carvalho. Tomou parte em varios concertos, inclusive um sob a regência de Francisco Braga, em 1928, no Municipal, promovido pela Sociedade de Concertos Symphonicos. Formado em Direito em 1929, conquistou pouco depois o Pensionato Artístico de São Paulo, e partiu para a Europa. Estudou canto em Paris com Vera Janacopulos, Delaquiérre e Guillamat. Em Roma, estudou com CezareMorini.
Deu concertos em Paris, na Belgica e na Suissa. De volta ao Brasil, reiniciou aqui suas atividades em 1933, em concertos, estações de radio, etc. Fez uma 'tournée' de concertos para a InstrucçãoArtistica do Brasil por todos as capitães do Norte, até Manáos. Em 1936, no Theatro Municipal de Campinas, deu um concerto de canções de Carlos Gomes, por ocasião dos festejos officiaes do centenario do grande compositor.
Em São Paulo, cantou nas emissoras Cruzeiro do Sul, PRB-6, e Tupi, PRG2. No Rio, fez-se ouvir na Radio Club, na Jornal do Brasil, na Nacional e na Tupi. Actualmente, é exclusivo da PRA-9. Tambem cantou, todas as noites, no Casino Icarahy, depois da sua victoriosa temporada na Urca. E ahi está, numa synthese, a vida do magnifico tenor Candido de Arruda Botelho... . (Revista Fon-Fon, Edição 20, Rio de Janeiro, 25 de maio de 1939)

CECILIA RUDGE

Eis as informações obtidas sobre esta cantora:

Figura *168* - Foto de Cecília Rudge - Fonte: Jornal A manhã, 01 de agosto de 1942

... Tal é o caso de Cecília Rudge, uma artista de valor, temperamento inato. Iniciou a referida artista os estudos de canto com a professora sra. Stella Duval, aperfeiçoando-se posteriormente com o famoso baixo francês, Marcel Journet, com a renomada cantora patrícia Vera Janacópulos, e com o tenor francês, René Talba.
Cecilia Rudge, já realizou vários concertos, tendo atuado aqui no Rio, como solista da Orquestra Filarmônica, sob a regência de Burle Marx, e Weingartner. Sobre a sua arte, escreveu o Sr. Andrade Muricy, conceituado crítico do "Jornal do Comércio": 'Cecília Rudge é uma cantora de câmara. De muitas poucas artistas nossas poder-se-á dizer outro tanto. A sua voz pura, nítida, redonda e doce é delicado instrumento a serviço de um fino senso interpretativo, de uma inteligência sempre alerta e meditada. Arte de nuança, de filigrana, por vezes, mas também de integridade psicológica, exigida pelo respeito aos textos e flexível adesão ao arabesco sonoro, o canto da câmara tem em Cecilia Rudge uma realizadora excelente. (Jornal A manha, Rio de Janeiro, 01 de agosto de 1942)

CELINA SAMPAIO

Sobre esta aluna paulistana, obtivemos a seguinte biografia:

Figura 169 - Foto de Celina Sampaio - Fonte: Jornal Correio Paulistano, 19 de julho de 1939

...um recital de canto da distinta cantora paulista, Celina Sampaio. Trata-se de uma brilhante artista, aluna da grande cantora Vera Janacopulos, que apareceu em 1940, na Sociedade de Cultura de S. Paulo, cantando o moteto de Mozart, 'Exultate, Jubilate' apareceu em 1940, sob a regência do maestro Souza Lima. Em 1941 foi solista da 'Criação' de Haydin, sob a regência de Ernesto Mehlich, na Sociedade Filarmônica de São Paulo. Em 1942, no Departamento de Cultura de S.Paulo, foi Celina Sampaio solista do 'StabatMater' de Rossini, sob a regência de A.Belardi. Em fevereiro deste ano deu um concerto na Cultura Artistica de S.Paulo, merecendo da crítica os mais calorosos elogios, quer pela sua voz, quer pela sua sensibilidade artística. (Jornal A Manhã, 09 de Outubro de 1943)

Celina Sampaio é brilhante afirmação do valor didático da escola da sra. Vera Janacopulos, que lhe oferece sólida base para brilhante carreira. (Jornal O Estado de São Paulo, de 18 de novembro de 1979, apud FREITAG:117)

EDMÉE BRANDI DE SOUZA MELLO

Eurico França registra no seu livro:

Figura *170* - Foto de Edmée Brandi - Fonte: Jornal Correio da Manhã, 02 de dezembro de 1953

Edmée Brandi é por sua vez uma cantora da escola de Vera Janacópulos, cuja posição de intérprete se fortalece, a cada recital que realiza. Alia à generosa matéria de voz um conhecimento linguístico variado e perfeito, e dela se pode dizer que a voz é um meio de expressão em constante processo de aprimoramento, de uma personalidade culta e ricamente sensível. (FRANÇA, S/data:77)

Através do jornal carioca "O correio da Manhã", obtivemos as seguintes informações sobre a cantora:

No Teatro de Cultura Artistica de São Paulo, a cantora Edmée Brandi de Souza Mello, que nosso público tem aplaudido em vários recitais, realizou, há dias, um concêrto, promovido pelo Departamento de Cultura, que obteve expressivo êxito. 'O Estado de S. Paulo', por exemplo, assim se rfere à sua estréia naquela capital: Formada na escola da grande artista Vera Janacopulos, Edmée Brandi exibiu uma voz de inegáveis qualidades, clara, encorpada, dotada dessa comunicabilidade natural, espontânea e calorosa, graças à qual conquista imediatamente o público. E acrescenta: Edmée

Brandi possui já considerável domínio dos seus recursos técnicos, bem com essa capacidade de dosar com segurança a expressão, de torna-la mais ou menos intensa segundo a carga emotiva do trecho que está sendo cantado. Não menos valiosa é a facilidade com que realiza as diferenças de estilo e de caráter, do que foi prova a maneira pela qual interpretou as harmonizações de Perilhou, Jean Hure, Vuillermoz e IvetteGuilber'.
A cantora Edmée Brasil realizará, dentro em breve, uma 'tournée' pelos Estados do Norte, seguindo, depois, para a Europa. (Jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 09 de dezembro de 1953)

HELENA PIMENTEL VIANA

Figura 171 - Imagem de Helena Pimentel Viana - Fonte: Jornal A manhã, 10 de dezembro de 1947

Sobre esta aluna, Vera Janacópulos ressaltou "a sua decidida inclinação para a arte de câmara." (FRANÇA, 77)

Através de jornais apuramos as informações abaixo:

Helena Pimentel Viana, aluna da grande cantora Vera Janacópulos, é já uma artista de mérito real. Sua voz maviosa, sua interpretação segura, tem causado a melhor impressão a quantos já a ouviram. (Jornal A Noite, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1945)

A impressão deixada foi lisonjeira, pois a jovem cantora tem naturalidade instintiva, emissão fácil e bem dotada musicalidade. Estudou com Vera Janacopulos, mestra inteligente e culta, que sabe transmitir sua arte com inteligência e sensibilidade. Helena interpretou compositores clássicos, românticos e modernos, páginas que serviram para pôr à prova a sensibilidade e a arte da cantora, que se conduziu com elegância e sutileza. (Jornal A Manhã, Rio de Janeiro, 90 de julho de 1950)

LAÍS WALLACE

Figura *172* - Foto de Laís Wallace - Jornal A noite, 05 de setembro de 1943

Sobre esta aluna, Vera a destaca com uma das suas melhores discípulas (FRANÇA, s/data:72), dizendo que o seu talento "alia musicalidade à um repertório extraordinàriamente variado".

Através da triste notícia de sua morte veiculada em jornais, podemos tomar ciência da sua biografia musical:

A 26 do mês passado faleceu no Rio de Janeiro a cantora patrícia Laís Wallace. Cedo revelou seus pendores artísticos tomando parte no Teatro José de Alencar de Fortaleza, sua terra de origem, em apresentações de operetas de Strauss. Vindo par ao Rio realizou estudos de piano com a

mestra e compositora Branca Bilhar e de violino como prof. Milano, no Instituto Nacional de Música. A arte do canto é que seria a verdadeira expressão de seu talento, confirmada ao receber a orientação de Nicia Silva. Mais tarde tornou-se discípula de Vera Janacópulos, dedicando-se inteiramente ao cultivo de sua voz que embora dotada de pouco volume possuía especial doçura de timbre, valorizada pela dicção apurada e por eficaz sentido interpretativo. Empreendeu 'tournée' por diversos Estados do país. No plano internacional exibiu-se repetidas vezes nos Estados Unidos, em importantes associações de arte, alcançando vivo êxito.
Em um de seus retornos ao Brasil (1042) Laís Wallace realizou uma série de concertos no programa radiofônico 'Ondas Musicais'. Mais tarde apresentou-se num recital Debussy, particularmente festejado.
Lais Wallace projetava fazer sua 'rentrée' êste ano. A morte fêz silenciar sua voz que no entanto perdura na memoria dos que tiveram a fortuna de ouvi-la". (Jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro 12 de fevereiro de 1963)

LENAH MEDEIROS

Foram poucas as informações obtidas sobre a mesma:

A jovem cantora brasileira que acaba de realizar com sucesso, no Rádio do Ministério da Educação, uma série de recitais de música de Camera. É uma bela voz de soprano, artisticamente trabalhada. Foram-lhe professores: na França, em Paris – barítono Charles Panzera, da Opera Comica, e no Brasil, no Rio de Janeiro e em São Paulo, a grande mestra Vera Janacopulos. (Revista Fon-Fon – Edição 20, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1944)

Figura *173* - Foto de Lenah Medeiros - Revista Fon-Fon, 13 de maio de 1944

LÍLIA NUNES

Segundo informações contidas nas Crônicas de Eurico França, esta seria a primeira aluna de Vera em solo nacional, tendo sido inclusive assistente da professora:

Quando esteve no Brasil para cantar, em 1933, o seu dom pedagógico encontrou uma primeira oportunidade excelente de emprêgo. O professor e compositor João Nunes procurou-a, pedindo-lhe que ensinasse canto à sua senhora, Lília Nunes, que não pretendia tornar-se artista profissional mas, simplesmente, cantar sem maiores ambições, talvez no rádio, talvez para si própria e seu círculo mais íntimo. Quem entretanto, modestamente, não

> pretendia ir além do amadorismo, fêz tais progressos com o ensino de Vera Janacópulos, que se tornou uma camerista otimamente dotada. Consignou-se na imprensa o incomum sucesso artístico dos recitais de Lília Nunes – carreira que iria interromper-se com a longa doença de João Nunes, e não voltou ainda a reatar-se [lembremos que o livro foi lançado no ano de 1959], depois da sua morte. Lília Nunes, que é assistente de Vera Janacópulos, talvez no entanto venha decidir-se a reaparecer em público, seguindo os impulsos de um temperamento artístico de eleição. (FRANÇA, s/data:72)

Em jornais, conseguimos a seguinte notícia:

> Mencionarei, entretanto, o recital da cantora Lilia Nunes, cujo programa muito bem escolhido revela já uma orientação competente. Lília Nunes apresentava-se pela primeira vez diante do grande público, pois já ouvira, com prazer, nas reuniões mensais do 'Centro de Desenvolvimento Artístico'. Essa cantora, que estudou sob a direção da grande artista Vera Janacopulos, demonstrou a excelente orientação que lhe deu o mestre, principalmente sob o ponto de vista interpretativo.
> Dotada de uma voz de volume modesto, Lília Nunes possue, além de fina sensibilidade, uma máscara inteligentemente expressiva. (Jornal Diretrizes, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1941)

MADALENA NICOL

Figura 174 - Imagem de Madalena Nicol - Fonte: Revista O Cruzeiro, 28 de outubro de 1950

Sobre esta aluna, poucas informações obtivemos:

> Em São Paulo, ainda, a talentosa artista que hoje pertence ao teatro dramático e aplaudimos em espetáculos de Sara e José Cesar Borba, que se apresentam no Rio. Um valioso núcleo de cantoras formaria depois, nesta Capital, onde residiu durante anos. (FRANÇA, s/data:76)

MAGDALENA LEBÉIS

Embora possuíssemos mais material sobre esta cantora, em virtude da existência de um dissertação de mestrado sobre a mesma, preferimos seguir o mesmo critério utilizado para os outros alunos, ou seja, a transcrição de biografias de jornais da época:

Figura *175* - Imagem de Magdalena Lébeis - Fonte: Jornal Diário de Notícias, 16 de junho de 1954

> Nascida em São Paulo, Magdalena Lebeis dedicou-se ainda muito criança à música, e antes de consagrar-se inteiramente aos estudos de canto, revelou-se pianista de

> grandes recursos. A vida artística de Magdalena Lebeistemsido uma continua ascenção, determinda pelo seu indiscutível talento, que se plasmou na escola de Vera Janacopulos. Realiza, periodicamente, recitais em diversas cidades do país, tendo sido já apresentada pelas sociedades de cultura artística do Rio e São Paulo; exerce, também, o magistério na Escola de Arte Dramática de sua cidade natal. Como solista já atuou em concertos regidos pelos mais destacados maestros brasileiros. Em 1951, por indicação de Villa-Lobos, foi eleita por unanimidade de votos para a Academia Brasileira de Música, recebendo o honroso título de acadêmica intérprete, título este somente concedido a artistas nacionais de renome. (Jornal do Brasil, 12 de agosto de 1954)
>
> Em São Paulo, de fato, Vera Janacópulos foi a mestra de Magdalena Lebeis. Prêsa a vínculos maternos que só a morte fêz dissiparem, Madalena Lebeis, sôbre cuja arte já proclamei admiração irrestrita, quando a ouvi, pela última vez, no Municipal do Rio – declinou convite de Guiomar Novais para cantar nos Estados Unidos, e de Villa-Lobos para cantar na Europa. Ora atravessará o momento definitivo de uma liberação de compromissos pessoais, capaz de torná-la escrava das 'tournées', dos empresários e do público, a fim de que sua arte siga o destino merecido. (FRANÇA, s/data:76)

MARGARIDA MARTINS MAIA

Sobre esta aluna, França nos revela a relação da mais extrema simpatia entre a professora e a aluna: "Quase maternalmente, Vera Janacópulos aludiu às qualidades delicadas, mas substanciais, de Margarida Martins Maia, a quem estava ensinando a obra de Falla – El Retablo de MaesePedro." (FRANÇA, pag. 77)

Figura *176* - Foto de Margarida Martins Maia - Fonte: Jornal Correio da Manhã, 26 de junho de 1954

Através de jornais sabemos mais sobre a cantora:

> Nascida no Rio, Margarida Martins Maia diplomou-se pelo Conservatório Brasileiro de Música, e é hoje uma das discípulas da ilustre artista Vera Janacopulos. Já apresentou em récitas na ABI, Escola Nacional de Música, 'Cultura Artística' de Petrópolis, 'Cultura Artística' de Campos, e foi solista da Orquestra Sinfônica Brasileira, da Orquestra do Teatro Municipal e Orquestra Universitária. Em 1952 venceu novamente o concurso para solista da O.S.B., alcançando o 1º. lugar. Em 1953, apresentou em recital para a 'Juventude Musical Brasileira' e tomou parte no 'Primeiro Festival Nacional de Música Contemporânea'. Recentemente, obteve uma das três primeiras classificações no concurso para recitalistas da série 'Valores Novos'. (Jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1954).

MARIA DA GLÓRIA CAPANEMA

Figura *177* - Imagem de Maria da Glória Capanema - Fonte: Revista da Semana, 30 de outubro de 1954

Sobre a filha de Gustavo Capanema, Ministro da Educação:

E acrescentou o nome da sua 'caçula', digna de despertar as mais legitimas esperanças de desenvolvimento artístico marcante – Maria da Glória Capanema, filha de um dos nossos mais eminentes homens públicos." (FRANÇA, s/data:77)

MARIA DE LOURDES CRUZ LOPES

França nos informa em seu livro que:

A voz privilegiada de Maria de Lourdes Cruz Lopes foi aqui plasmada por Vera Janacópulos. Sucedem-se numerosos os recitais e as atuações como solista de orquestra da distinta cantora por todo o Brasil, e já no exterior. Manifesta a sua propriedade interpretativa, que emprega nos mais diversos gêneros do canto de concêrto. (FRANÇA, s/data:76)

Figura 30- Maria de Loudes Cruz Lopes - Fonte: Revista da Semana, 05 de fevereiro de 1949

Através de jornais, obtivemos as seguintes informações:

Maria de Lourdes Cruz Lopes pode ser consideradas, como muito bem classificou o 'Diário de Lisboa', como 'colecionadora incorrigível não só de diplomas, mas também de prêmios'. Senão vejamos: em 1944, o primeiro prêmio do concurso 'Artistas Novos do Brasil'; em 1945, o primeiro prêmio de declamação lírica; em 1946, o primeiro prêmio de solista da Orquestra Sinfônica Brasileira, em 1949, por unanimidade, o primeiro prêmio do Concurso de Canto Philips.

É diplomada pelo Conservatório Brasileiro de Música, em canto, Teoria e Análise Harmônica; possui os cursos de Declamação Lírica, de Piano, e atualmente, sob orientação da professora Vera Janacópulos, está completando o de 'Aperfeiçoamento de Canto e Repertório'. E é também perito-contadora. (Publicado na Revista da Semana, Rio de Janeiro, 05 de fevereiro de 1949)

MARIA FIGUEIRÓ BEZERRA

Vera Janacópulos, nas crônicas de França (pag. 72) , destaca o nome desta aluna como uma das suas melhores discípulas, acrescendo as informações abaixo:

> Catedrática de canto da Escola Nacional de Música, Maria Figueiró pertence cronològicamente àquele primeiro grupo de discípulos da memorialista que deixou entretanto, a cargo do crítico, a apreciação das qualidades das que formou. Maria Figueiró, de fato, se tem revelado uma intérprete não raro primorosa. Há tempos fêz, com largo êxito, um recital integralmente dedicado a Villa-Lobos. (FRANÇA, s/data: 72)

O próprio França, já teria ressaltado as qualidades da cantora anteriormente em crítica no Jornal Correio da Manhã:

> A recitalista, cujos méritos são de há muito conhecidos do nosso público, e que ainda este ano registrei aqui, filia-se a uma escola de perfeita excelência de interpretação de música vocal de câmara, a de Vera Janacopulos, responsável pelo culto aos princípios do 'lied' por onde se norteiam numerosas cantoras nossas, Maria Figueiró Bezerra, de fato, coloca a voz atraente e a técnica vocal trabalhada a serviço fiel da música, ou melhor, do *conubiomusicale* poético que constitui a canção de câmara. (Crítica de Eurico Nogueira França, Jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1949)

Figura *179* - Foto de Nadir Figueiredo - Fonte: Jornal Diário de Notícias, 02 de junho de 1953

NADIR FIGUEIREDO

Sobre esta aluna, encontra-se a seguinte informação no livro de França: "..e Nadir Figueiredo, a quem ensinou, exclusivamente, interpretação, e que também em concertos tem despertado aplausos do redator destas linhas". (FRANÇA, s/data:77)

NANCY LOUISA MIRANDA

Poucas informações conseguimos sobre esta cantora:

> Esta jovem artista que vez seus estudos nesta capital, com os professores Vera Janacopulos, Iracema Bastos Ribeiro e Eugenio Tramsky, foi recentemente classificada no concurso 'Valores novos' do Departamento de Cultura. (Jornal de Notícias, São Paulo, 10 de agosto de 1949)

NITA BRANDÃO

Sobre esta aluna conseguimos apenas a informação abaixo, através de jornal:

> Tanto Nita como seu irmão Sampaio Brandão iniciaram os seus primeiros passos artísticos no Rio de Janerio, continuados depois em Paris sob a direção dos mais eminentes mestres de dança e canto como Staal´s, JanineSolane, Vera Janacopulos, Delaqueziere e Babaion. (Jornal A noite, Rio de Janeiro, 02 de dezembro de 1941)

Figura *180* **- Imagem de Nita Brandão - Fonte: Jornal A noite, 02 de dezembro de 1941**

RELIÉ RIMATHÉ

Figura *181* **- Foto de Relié Rimathé - Fonte: Revista De VereenigdeTijdschriftenCaecilia em HetMusiekcollege, 01 de fevereiro de 1930**

Cantora holandesa que, segundo informações da Revista De Vereenigde Tijdschriften Caecilia em Het Musiekcollege (de 01 de fevereiro de 1930), teria ido terminar os seus estudos em Paris com Vera Janacopulos. Infelizmente, por ser um texto em holandês, esta foi a única informação que pudemos apreender**.**

ROSETTA COSTA PINTO

Através de jornais, obtivemos as informações a seguir:

> Pelos últimos recitaes em que ouvimos a cantora patricia, onde patenteou os notáveis aperfeiçoamentos obtidos na Europa, ouvindo as licções da grande Vera Janacopulos, esperávamos nos repetisse no recital de agora as mesmas agradáveis impressões que registramos em nossas chroniquetas de 25 de abril e de 20 de junho do anno passado. Mas formas surpreendidos por novos aperfeiçoamentos, e as nossas impressões foram mais variadas e mais intensas. A voz da sra. Rosetta Costa Pinto está numa rápida e victoriosaascenção. Parece que frequentes estudos, cada vez mais apurados, lhe estão dando relevo maior do dantes tinha. Entre os novos aperfeiçoamentos assignalamos o da dicção e o do canto piano. A nossa impressão de todo recital foi a de pleno gozo espiritual. Temos dificuldade em indicar quaes os números que mais nos impressionaram. (…) Não só frequentes e ruidosas palmas, como também pedidos de bis, levaram a recitalista a cantar arguns extras (Posso muriam e Bellabaganai), coroados todos do mesmo êxito dos números do programma.
> Com a costumada maestria, acompanhou a recitalista, compartilhando-lhe os triumphos, o pianista José de Souza Lima. (crítico Oscar d´Alva, na Revista Fon-fon, Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1932)

SILVIA MOSCOVITZ

Figura 182 - **Imagem de Sylvia Moscovitz - Fonte: Jornal Correio da Manhã, 06 de abril de 1949**

Sobre esta aluna, apuramos as informações abaixo a partir de crítica sobre um concerto em que a mesma teria cantado:

> Este concerto da série 'valores novos' iria também revelar-nos uma cantora juvenil, o 'mezzo-soprano' Sylvia Moscovitz, discípula da consagrada mestra Vera Janacópulos. Dona de um timbre vocal atraente e nobre, desde a primeira página, do Scarlatti – '*O cessatedipiagarmi'* demonstrou-nos a inteligência e sensibilidade com que se dedica à arte do canto, respirando e fraseando com acerto, e capaz de versatilidade emocional, de acordo com o conteúdo das páginas interpretadas. De fato, Sylvia Moscovitz, indo de Scarlatti a Martini – '*Plaisir d´amour'*- e deste a dois 'lieder' de Schumann, soube marcar o forte contraste estabelecido, na sequência do programa, pela música do grande romântico. Interpretou '*Widmung*' e '*Ichgrollenicht'* de Schumann com ardor adequado à força lírica que anima essas duas composições. Desde então começou a se patentear sua capacidade de pronúncia no canto em várias línguas, como nos demonstrariam, a seguir, cantadas no original ' *L´heureexquise*', de Reynaldo Hahn, '*Chansonhebraique'* de Ravel, e 'Triste est lesteppe (sic)', de Gretchaninow. Na bela página de Reynaldo Hahn os 'pianíssimos' foram de penetrante eficácia expressiva, e a '*Chansonhebraique*', de Ravel, teve especial repercussão no auditório.
> Para Sylvia Moscovitz, o futuro artístico depende apenas, sem dúvida de que continue a seguir a mesma orientação responsável pelas suas 'performances'

> atuais. No seu caso também invoco o fator tempo, como condição de conquista paulatina de maiores recursos vocais, de maior desenvolvimento de sua técnica. Talvez sua voz ganhe ainda mais volume e se ampliem os limites da tessitura. A compreensão e a sinceridade com que exteriorizou, concluindo o programa, o 'Nhapopé' de Villa Lobos, poder-se-iam aliar a maior vigor natural. O exercício da técnica bem conduzida deve robustecer as qualidades da cantora. Mas de qualquer forma, Sylvia Moscovitz é uma intérprete de câmara de uma espécie nada comum, dispondo de voz agradável, tecnicamente trabalhada e de penetração emotiva, e entregue ao canto com simpático e contagiante entusiasmo. O público, consequentemente, não regateou aplausos a seu concerto, que teve a colaboração ao piano, da professora Leonora Gondim. (Crítico Eurico Nogueira França, Jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1948)

SOLANGE DEMOLIÉRE

Sobre esta aluna francesa de período anterior ao estabelecimento de Vera definitivamente no Brasil, obtivemos a seguinte crítica:

> Solange Demoliére et as antigas canções da França
> Existe nas antigas canções da França uma beleza maravilhosa. Vindas do mais distante de nossa raça, do mais profundo de nosso país, elas nos falam à alma numa tonalidade que pertencem a elas. Elas encontram em nós uma ressonância mais profunda. Elas se prolongam na nossa lembrança num eco distante. Mas não pense que, nos trazendo um dom único, eles não nos pedem nada em troca! Na verdade, elas não se revelam inteiramente que não a aqueles que se dão totalmente à elas; mas àqueles a que o encantamento variado e sutil, onde o coração não é o único a tomar parte, a inteligência, ela também, aí encontra plena satisfação. As músicas antigas são um espelho fiel do tempo que as produziu; por sua virtude nós seguimos a curva séculos. Elas são sensíveis, tanto quanto sarcásticas. Elas pedem tanto ao público quanto ao seu intérprete para que se mantenham dignas delas. Estes intérpretes, eu já escutei os seus nomes. Mas nenhum, mas nenhuma, que valha como Solange Demolière. Esta jovem bretã, de corpo magro e longo, de rosto tão expressivo, deusa incomparável e incomparável cantora é ainda desconhecida hoje em dia. Aluna de Madame Vera Janacópulos, ela apenas agora começa a tomar contato com o público. Eu a escutei oura noite, num salão onde as jovens mulheres e jovens filhas amigas da arte dão à alguns convidados a condição de as aplaudir. Eu estava dentre estes alguns e fiquei comovido e encantado sucessivamente. Solange Demolière, é a velha canção em sí ou, melhor ainda, é – sucessivamente – cada uma das velhas canções: angustiante na 'Legende de Jean Renaud', na '*Lesprisons de Nantes'*, ou espiritual e leve na '*Le petitelingère*'. Canto, dicção, mimica se unem em Solange Demolière, a jovem intérprete das velhas canções. Para bem serví-las, façamo-na célebre, ela merece. (Revista *La Semaine à Paris*, número 510, Paris, 03 a 11 de março de 1932) [381]

[381] "Solange Demoliére et lesvieilleschansons de France
Il y a danslesvieilleschansons de France uma merveilleusebeauté. Venues à nousduplusloin de notrerace, de plusprofond de notrepays, eles nos parlent à l´âme d´untonqui n´appartientqu´àelles. Ellesonten nous unerésonnance plus profonde. Elles se prolongentennotre souvenir en un plus longécho. Mais ne pensezpas que, nousportantundonunique, eles n´exigentrien de nous em échange! A laverité, elles ne se révèlententièrementqu`àceluiqui est tout à eles; mais celui-làquelenchantement ne connaît- ilpas l ´Enchantement divers et subtil, oùlecoeur n´es passeul à avoirpart: l´intelligence, ele aussi, y trouvepleinesastisfaction. Par lesvieilleschansonssont um miroirfidèledutempsquilesproduisit;

VASCO MARIZ

Figura *184* - Imagem de Vasco Mariz - Fonte: Jornal Correio da Manhã, 21 de novembro de 1952

Vasco Mariz é estudioso e escritor bastante conhecido do meio acadêmico, do qual talvez não precisássemos aqui escrever. No entanto, para manter a coerência com o nosso trabalho e tendo sido o mesmo aluno de Vera Janacopulos, optamos por manter a mesma sistemática dos demais docentes. Desta forma, transcrevemos abaixo texto descritivo sobre o mesmo encontrado em jornais da época:

> Vasco Mariz é cantor, bacharel em direito, musicólogo e pertence ao quadro consular do Itamarati, onde foi chefe interino da Divisão Cultural. Estudou no Conservatório Brasileiro de Música com Roxy King Shaw. Aprimorou, mais tarde, seus estudos musicais, no Rio, com Vera Janacopulos e Francisco Mignone; em Paris, com Marins François Gaillard e com ClemensKrauss, em Viena e Belgrado. Já se exibiu, esporadicamente, em varais capitais européias e na Argentina. Compositores brasileiros e estrangeiros tem escrito para a sua voz. Especialista em Mozart e Schubert. É membro titular e correspondente de diversas sociedades culturais estrangeiras, e autor de numerosas publicações, sobre musicologia brasileira. Nos postos que tem ocupado, cuidou sempre em difundir a nossa musica, ao mesmo tempo que tornava conhecida entre nós a produção musical dos países em que residiu. (Jornal Correio da Manhã, de 26 de novembro de 1954)

Sobre as atuações de Vasco Mariz, não faltaram manifestações lisonjeiras da crítica especializada: ‘Apreciamos ontem à noite uma agradável audição do cantor Vasco Mariz, que surpreendeu pela clareza da pronúncia e consciência do estilo mozartiano, aliadas a uma voz maleável e de segura afinação. (A.Tschop, SalzburgerZeitung, Salzburgo).

---

par lavertu d´ellesnoussuivonslacourbedessiècles. Ellessontémouvantestantôt et tantôtnarquoises. Si eles demandenttant à l´auditeurpourl´estimer digne d´elles que ne réclament eles as de leurinterprète? Cesinterprètes, j´enaientendus um bom nome déjà. Maisaucun,maisaucune, qui vaille Solange Demolière. Cettejeunebretonne, au long corps mince et souple, au visage siexpressif, diseuse incomparable et incomparable chanteuse est encore inconnueaujourd´hui. Elève de Mme. VéraJanacopoulos, c´et à peine si ellecommence a prendrecontactavecle public. Jel´aietendul´autresoir, dansunsalonoùdesjeunnesfemmes et desjeunesfillesamies de l ´artdonnèrent à quelques invites l´occacionde l´applaudir. J´étaisparmices ‘quelques’ et si je fus ému et ravi tour a tour. Solange Demolière, c´estlaviellechansonelle-même ou plutôtc´est – successivement – chacunedesvieilleschansons; angoissantesdans ‘ la legende de Jean Renaud’, dans ‘lesprisons de Nantes’, ou spirituelle et fine dans ‘lepetitelingère’. Chant, diction, mimiques´unissent, donc pour Solange Demolièretoutejeuneinterprète des vieilles chansons. Pour bien server celles-ci faisonscelle-làcélébre, elle le mérite”

> Finalmente o sr. Vasco Mariz decidiu-se aparecer em público, vencendo os seus escrúpulos diplomáticos... Sua atuação nos salões das embaixadas já nos havia familiarizado com a sua arte e agora tivemos ocasião de aplaudi-la amplamente tanto no repertório de rotina quanto nas curiosas canções brasileiras...' (*Politika*, Belgrado, out. 1950) '... a sala do teatro '*El Circulo'* foi pequena para os admiradores de Vasco Mariz, que se desempenhou com extraordinário brilho e raro domínio vocal. *(La capital*, Rosário)" (Jornal *Última Hora*, de 29 de dezembro de 1952)

WILSON DE ANDRADE

Seguem informações sobre mais um dos poucos alunos do sexo masculino de Vera:

> Era uma vez um menino muito comportado, cuja vocação para música fizera dêle madrigalista do Colégio S. Joaquim de S.Paulo. Pois bem, Wilson de Andrade, hoje um rapagão, é aplaudido tenor que poderá cantar em italiano, francês, inglês, espanhol ou outro idioma qualquer, porque sua base é sólida. Venceu um concurso de canto no Teatro Municipal de SP, como prêmio recebeu do Departamento Cultural de SP um curso custeado pelo governo e sob a orientação de Vera Janacopulos. Sua voz ficou ainda mais bonita. Estreiando na Radio Record em 1934, conquistou logo a simpatia do publico e uma multidão de fans. Enquanto funcionaram os cassinos, nosso amigo esteve sob contrato com a empresa da Urca e atualmente é exclusivo da Rádio Globo. A carreira desse interprete de música mexicana tem sido feliz e seu velho sonho de realizar uma excursão para a América Latina agora se concretisa. Partirá em breve para Buenos Aires e estreiará na Rádio Belgrando. (*Jornal das Moças*, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1947)

ANEXO 8 - O CÍRCULO DE ARTES VERA JANACOPULOS

Como material de caráter inédito, compilado a partir das mais diversas fontes (principalmente jornais e revistas), este anexo é uma relação das atividades realizadas pelo Círculo de Artes Vera Janacopulos, grupo criado após a morte da cantora que dá nome ao mesmo.

O objetivo de anexar este material à nossa dissertação é salvaguardar as informações para que estejam disponíveis para consulta e possível aprofundamento posterior, desta forma contribuindo com pesquisadores interessados no assunto. Certamente haverão lacunas, as quais desconhecemos no momento, mas que esperamos possam ser supridas em pesquisas futuras.

ANEXO 8 - O CÍRCULO DE ARTES VERA JANACOPULOS

De todas as cantoras líricas de solo nacional, Vera Janacopulos é a única a possuir um busto de bronze numa praça pública. Se tamanha devoção à sua musicalidade pode ser mesurada por este gesto simbólico, outro ainda irá reforçar o quantitativo da idolatria ao seu valor enquanto musicista: a criação do Círculo de Artes Vera Janacopulos.

Figura 184 - Logomarca do Círculo de Artes Vera Janacopulos - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

Este grupo foi criado após a morte da cantora (06 de fevereiro de 1955), com vistas a propogar a sua memória e a sua arte. Como no primeiro caso, desconhecemos em solo nacional um tal outro caso de devoção pos-mortem.

> Círculo de Arte Vera Janacopulos
> Acaba de ser fundado nesta capital o Círculo de Arte Vera Janacopulos. Nada mais justo do que se ligar a uma obra artística o nome significativo da grande cantora. Foi realmente muito expressiva a sua vida e muito grande a sua glória, para que se deixasse ambas cair no esquecimento, após a sua morte.
> A nova sociedade destina-se a promover conferências, audições, cursos, tudo visando o incentivo e o aperfeiçoamento daquilo que foi a sua imensa paixão - a arte do canto. Lògicamente, estão reunidos em torno da iniciativa ex-alunos da ilustre mestra e afeiçoados da beleza vocal, desejosos todos de fazerem prosseguir os seus conselhos, os seus ensinamentos, a sua escola, enfim, à qual ficamos a dever a formação de algumas das mais categorizadas cantoras patrícias.
> Por isso mesmo, no entanto, por serem tão elevantados os propósitos, parece-nos que o maior cuidado deve ser observado na concretização e materialização dêsse círculo como sociedade de arte. Queremos dizer que não deverá nunca o empreendimento servir como pretexto para forçar a ascenção de falsos valores, pelo simples fato de estarem amparados pelo nome-símbolo de Vera Janacopulos.
> A principal homenagem que leh poderiam prestar seus continuadores, a única aliás que seria digna dela, seria o juramentoo feito em torno da preocupação de manter o alto padrão artístico do canto no Brasil.
> Foi esse o seu constante desejo, eu para tal trabalhou sem parar anos a fio, com sacrifício da própria saúde. O dever, por conseguinte, de quantos tiveram a ventura de tê-la como guia, é conservar o tesouro que receberam de suas mãos, profiando por ampliá-o e difundi-lo.
> Acreditamos que sejam êsses os ideais dos fundadores do Círculo Vera Janacopulos. Entretanto, mal temos conhecimento de sua existência, começamos a encontrar motivos de descrença. Porque o deputado Gustavo

> Capanema como presidente de um empreendimento dessa natureça? Que credenciais possui para o cargo?
> Francamente, a escolha não nos espanta, ainda mais, porque no Brasil nada mais espanta a ninguém. D´OR (Jornal Diário de Notícias, 01 de março de 1956, pg. 3)

No entanto, muito mais do que espaço de cultuação de memória, o Círculo revelou-se como entidade produtora de cultura não só no cenário carioca, aonde estava sediada, mas também em ocasiões distintas em São Paulo. Dentre os seus maiores méritos está a revelação de novos talentos nacionais através dos seus concursos de canto de câmara.

8.1. Pequeno histórico sobre a criação do Círculo

Maria da Glória Capanema, filha de Gustavo Capanema, ilustre Ministro da Educação e Saúde Pública da Era Vargas, foi uma das alunas de VeraJanacopulos que participou ativamente no Círculo de Artes Vera Janacopulos. Sobre a criação do mesmo ela nos informa:

> Quando Dona Vera morreu, amigos e alunas resolveram criar uma sociedade com o objetivo de manter vivo o nome de Vera Janacopulos e de fazer pelo canto de câmara no Brasil um trabalho, um esforço para vincular ao nome dela novos cantores com oportunidades de exibição. A sociedade promovia alguns concertos e também concursos de canto de câmara a cada dois anos. Durante muitos anos a sociedade (que funcionou até 1984[382]) promoveu grandes concursos de canto com a presença de cantores ilustres, grandes cantores do Brasil todo, personalidades. A sociedade se chamava Vera Janacopulos. (Dodebei e Grau:2003)

As conversações entre estes "amigos e alunas" deve ter se dado em meio mesmo ao luto que a morte da artista causou, pois encontramos notícia da criação do Círculo em cerca de 03 meses após o passamento da cantora. A notoriedade de Vera Janacopulos terá sido o fator de relevância para que a informação da criação de um grupo com tal característica merecesse divulgação num dos maiores jornais cariocasda época:

[382] Através de recortes de jornais, encontramos divulgação de eventos realizados pelo Círculo apenas até o ano de 1965.

> Foi fundada uma associação dos antigos alunos, assistentes e admiradores, com a finalidade de reverenciar-lhe a memória, organizando arquivo especializado, de arte, e promovendo reuniões, estudos e apresentação de obras, segundo os métodos daquela mestra de música de câmera, por meio de conferências, seguidas de audições, cursos de dicção, "interpretação" e canto, concertos, etc.
> Em sua segunda assembléia, realizada no dia 26, foi eleita sua primeira diretoria: - sr. Gustavo Capanema, presidente – Magdalena Lebéis, vice-presidente; - Edmée Brandi, 1º secretário; - Renée Lamounier, 2º secretário; - Maria de Lourdes Cruz Lopes, tesoureira; - LeonoraGondin, bibliotecária. Foram escolhidos para comporem o Conselho assessor os seguintes: - Aloysio Pinto, Beatriz Leal Guimarães, Elizabeth Cardozo, Emilia d´AnnibaleJannibelli, Eurico Nogueira França, Andrade Muricy, Laís Wallace, Lília Nunes, Margarida Martins Maia, Maria Figueiró Bezerra e Nadir Figueiredo, que terão como os suplentes Betsy Costa, Lourdes Antunes, Maria da Gloria Capanema, Marina Medeiros de Azevedo e Wilson Costa. (Jornal *Correio da Manhã*, 28 de fevereiro de 1956)

As suas reuniões se realizavam a cada primeiro domingo de cada mês em espaços cedidos pelos próprios membros[383] e visavam trazer " estímulo recíproco à vida artística de seus membros" [384]. Nestas reuniões, além de serem deliberadas as atividades culturais que seriam promovidas pelo Círculo, pequenas audições músicas com repertório camerístico também eram realizadas com membros do grupo ou músicos convidados. A foto abaixo, ao lado, é de encontro realizado no dia 04 de maio de 1958, na casa do pianista Arnaldo Estrella, cujo programa artístico foi

Figura 185 - Folha de registro de reunião na casa de Madame La Saigne, em 04 de agosto de 1957 - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

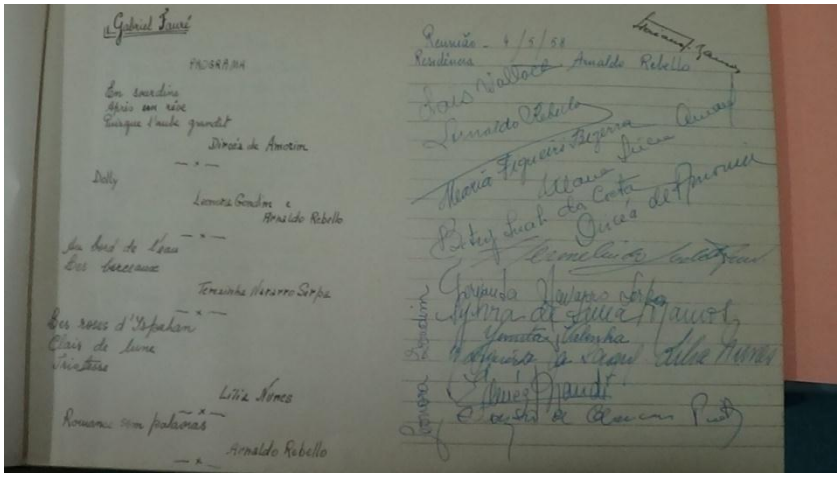


Figura 186 - Folha de livro de registo de reunião na Casa de Arnaldo Estrella, em 04 de maio de 1958 - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

[383] O Depoimento de Maria da Glória Capanema (DODEBEI E GRAU:2003) nos informa que "o Círculo Vera Janacopulos não tinha sede, tanto que eu me lembro que o professor Guilherme[383] um dia falou que a memória de Dona Vera era cultivada em um santuário sem sede."

[384] Fonte: Jornal *Correio da Manhã* de 04 de maio de 1910

dedicado a peças do compositor Gabriel Fauré.

No entanto, muito mais do que um espaço de convívio sócio-cultural, o Círculo de Artes Vera Janacopulos realizou um verdadeiro trabalho em prol de jovens talentos nacionais (na área do canto e outras relativas à música), além de ter sido responsável pela salvaguarda do inestimável acervo que pertenceu à cantora, que de outra maneira talvez não chegasse aos nossos dias.

8.2. Atividades realizadas pelo Círculo

A seguir uma relação dos eventos promovidos pelo Círculo Vera Janacopulos, obtidos a partir da totalidade das informações que pudemos disponibilizar:

8.2.1. Criação e instalação do busto de Vera Janacopulos

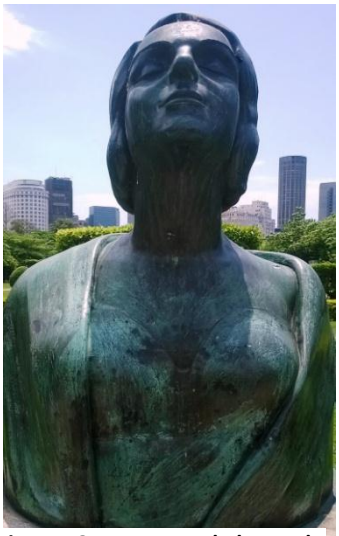


Figura 187 - Imagem do busto de Vera Janacopulos – Autor: Anne Meyer

Vera Janacopulos é a única cantora erudita imortalizada em estatuário público em nosso país. O seu busto encontra-se na atual Praça Paris e foi inaugurado em 20 de dezembro de 1958, como uma das atividades do Círculo. A obra de arte é em bronze, de autoria de sua irmã, a escultora Adriana Janacopulos. Ela informa no Jornal Correio da Manhã desta data, que a inauguração do busto da cantora sofreu atraso, integrante das festividades de 04 anos de morte da cantora, devido à confecção do pedestal para apoiá-lo. Na inauguração do evento estiveram presentes personalidades ilustres da época, como os Ministro Gustavo Capanema e o Prefeito Sá Freire Alvim[385], que teriam efetuado "significativos discursos"[386] na solenidade de entrega à cidade do monumento.

[385] José Joaquim de Sá Freire Alvim (1909-1981) foi nomeado pelo Presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961) prefeito do Distrito Federal, atual Rio de Janeiro, no ano de 1958. Exerceu a função até 1960 quando transferiu-se para Brasília. Fonte: Wikipedia

Figura 31 - Foto de Gustavo Capanema e Sá Freire na solenidade de entrega do busto, que pode ser visto em plano secundário - Fonte: Jornal *Correio da Manhã*, 24 de dezembro de 1958

8.2.2. Impressão de Livro

- Impressão do livro *Memórias de Vera Janacopulos* - Compilação de crônicas de jornais de autoria de Eurico Nogueira Franca. Esta é a mais preciosa fonte de informação sobre a cantora, em virtude de se tratarem de informações obtidas pelo autor diretamente com a mesma. Este livro foi lançado em dezembro de 1959, como parte das comemorações dos 04 anos de morte da cantora.

> Daí, uma das primeiras providências que a sociedade tomou foi justamente pedir a Eurico França que reunisse todos aqueles artigos. Porque o livro 'Memórias de Vera Janacopulos' era uma série de artigos que ele escrevia no Correio da Manhã. Ele ia na casa da Dona Vera e ela contava para ele coisas, ele anotava, (...) diferente do gravador que nós estamos usando. Então ele fez o livro a pedido já do Círculo Vera Janacopulos" (Depoimento de Maria da Gloria Capanema em DODEBEI e GRAU:2003)

MEMÓRIAS DE VERA JANACÓPULOS

"SE houvéssemos de escolher, entre nossos artistas, o intérprete de música que já alcançou maior renomo universal, seria lícito optar, observadas a importância e a latitude das respectivas atuações, pela cantora de câmara Vera Janacópulos". Com estas palavras, inicia Eurico Nogueira França o livro que acaba de publicar no qual nos oferece, com a sua autoridade de crítico de música, a biografia artística "tão densa e rica" de Vera Janacópulos. Publicadas pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, em edição ilustrada, as "Memórias de Vera Janacópulos" obedecem aos seguintes capítulos: O sucesso e a verve de Vera Janacópulos, A formação técnica, Onde se trata bastante de Manuel de Falla e um pouquinho de Ravel, Um punhado de historietas, A condição de brasileira resiste ao embate das "tournées", Outros roteiros, A generosidade dos mecenas e a visão de países exóticos, O depoimento de Strawinsky e a consagração universal, O "guignol" como processo pedagógico, Compositores e regentes célebres, Outras personalidades musicais, A luta contra o mêdo, Intermezzo Debussyista, A experiência das valas, A exigência do bis, A camerista e seus colaboradores, A descendência artística, Ainda as discípulas, Últimas reminiscências.

Figura 189- Divulgação de lançamento do livro *Memórias de Vera Janacopulos* - Jornal *Correio da Manhã*, 03 de maio de 1962

---

[386] Conforme informação do Fonte: Jornal *Correio da Manhã* - 24 de dezembro de 1958.

8.2.3. Guarda do acervo musical pertencente à Vera Janacopulos

Na época de vida da cantora, quando havia a existência de pouco meios de reprodução documental, a cópia de partituras era muito difícil, pois dependia dos serviços de um copista (muitas vezes profissional, em se tratando da qualidade desejada). Desta forma, o acervo de um cantor – ainda mais se tratando de uma cantora de repertório inovador como Vera – era uma verdadeira preciosidade. Após a sua morte, o Círculo zelou por este material, que hoje se constitui o Acervo Vera Janacopulos, da Biblioteca da UNIRIO. Eurico França registra na biografia da cantora a perda de parte do acervo da cantora no início da II Guerra Mundial, quando o apartamento em Paris da cantora foi saqueado, não tendo sido recuperado posteriormente os seus pertences. Quando em pesquisa junto ao mesmo, pude verificar que ao material original foram acrescentadas peças pertencentes também a outras cantoras que faziam parte do círculo, uma forma de enriquecer o quantitativo.

> Quanto ao Arquivo VJ, parece que o material ficou com a antiga aluna dela, a Figueiró, chamava-se Maria Figueiró. A dona Vera gostava dessa senhora. Ficou com ela, em sua casa. (...) Mas então, eu não estou muito certa, tenho a impressão de que isso aconteceu, que a Adriana Janacopulos doou ao Círculo o material de Dona Vera. E como o Círculo não tinha sede – havia reuniões do Círculo em alguns lugares – uma das sócias fundadoras levou os documentos para um pequeno estúdio na cidade, onde aconteciam as reuniões. Depois essas reuniões passaram a ser na Casa Rui Barbosa, quando já começaram a fazer os concertos maiores. Mas quem teve a possibilidade de acomodar aquele arquivo todo parece que foi essa senhora, Maria Figueiró, que entrou para a formação da sociedade com o título de bibliotecária. E Maria Figueiró, já muito idosa, doou o Arquivo VJ para a Unirio". (Depoimento de Maria da Gloria Capanema, em DODEBEI e GRAU:2003)

8.2.4. Impressão de material de divulgação sobre Vera Janacopulos

Além da impressão do livro, o Círculo imprimiu diversos outros pequenos fascículos retratando a vida a e a obra musical da cantora. Abaixo a fotografia dos remanescentes (não sabemos se existiram outros), alguns deles obtidos no Arquivo

Vera Janacopulos, no qual se encontra acervo pertinente ao grupo. Em um deles está registrado o intuito da confecção dos mesmos:

Figura 190 - Neste livreto de 08 páginas (com a capa) estão transcritos elogios feito à Vera Janacopulos pela crítica mundial - Fonte: Acervo Vera Janacopulos

Este folheto foi mandado imprimir pelos amigos e admiradores de Vera Janacopulos no Rio de Janeiro, afim de que o publico possa acompanhar, na transcripção de alguns trechos da crítica estrangeira, a maravilhosa ascenção dessa esplendida carreira.

Ao longo de quinze annos apenas, ella conquistou os mais bellostriumphos perante as principaesplatéas da Europa e da America, para gloria da arte do canto e do nome do Brasil.

No seu gênero, pelo consenso unanime da crítica, Vera Janacopulos, hoje, não é somente a maior cantora do nosso paiz, mas do mundo inteiro. (Fonte: Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO)

Figura 191 - Neste livreto de 08 páginas (com a capa), além de pequeno histórico sobre a cantora, constam críticas sobre a sua atuação, veiculadas em jornais nacionais - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

Figura 192 - Neste livreto de 08 páginas (coma capa), além de pequeno histórico sobre a cantora, constam transcrições de trechos de críticas feitas à mesma, em jornais e períodicos internacionais - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

8.2.5. Concursos de canto

O Círculo de Artes Vera Janacopulos foi responsável pela realização de diversos concursos de canto, específicos por se dedicarem ao repertório de câmara, em acordo com o gênero privilegiado pela cantora que dá nome ao grupo, os quais além de dinamizarem o meio cultural carioca, também foram responsáveis pela revelação de diversos cantores no cenário nacional.

- Realização de Concurso de Canto "Prêmio Vera Janacopulos", no ano de 1960. Este certame teve a característica muito especial de ser um concurso de canto específico para cantores de música de câmara, em acordo com a especialidade da cantora homenageada.

> Os pedidos de inscrição deverão ser feitos pelos próprios candidatos ou seus representantes, legalmente credenciados. Deverão ser acompanhados dos seguintes documentos, irrestituíveis:
> • Três fotografias 5X7 (tipo passaporte) com a assinatura do candidato no verso;
> • Relação dos cursos realizados pelos candidatos, duração dos mesmos, diplomas obtidos, além de outros documentos eu possam realçar os título;
> • No caso de haver realizado concertos, juntar recortes de jornais, com os respectivos programas e críticas. (Jornal *Correio da Manhã*, 21 de setembro de 1960)
>
> O referido concurso é franqueado a todos os cantores de câmara brasileiros (nascidos ou naturalizados), sem limite de idade, conferirá os seguintes prêmios aos vencedores:
> 1º prêmio – Cr$ 30.000,00 (ara a melhor cantora), Cr$ 30.000,00 (para o melhor cantor); 2º Prêmio: R$ 20.000,00 (para a cantora, R$ 20.000,00 (para a cantora; 3º Prêmio: R$ 10.000,00 (para a cantora), R$ 10.00,00 (para o cantor).
> Emprestando a sua colaboração ao presente concurso, a sra. Bianca Bouças ofereceu um concerto no Copacabana Palace aos primeiros colocados. O Círculo Vera Janacopulos apresentará ainda, os primeiros colocados, em concerto na A.B.I. oferecendo-lhes uma "tournée" por vários Estados do Brasil. Vários outros prêmios serão divulgados oportunamente. (Jornal Correio da Manhã, 20 de outubro de 1960)
>
> Com a comissão julgadora presidida pela senhora Ondina Dantas, e compreendendo Laís Wallace, Lília Nunes, Maria Augusta Joppert, Eurico Nogueira França, Roberto Miranda, Aluísio Alencar Filho, Bruno Vizzai, e o maestro Francisco Mignone (hontem substituído pelo maestro Nino Stinco) finalizou o concurso Vera Janacopulos" (Jornal Correio da Manhã, 25 de novembro de 1937)

No dia 12 de dezembro de 1960, na Escola Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ, onde o concerto foi realizado de segunda a sexta-feira, às 17h), realizou-se a cerimônia de entrega aos vencedores do I Concurso de Canto de Câmara (Prêmio Vera Janacopulos). Do total de 17 participantes, os premiados foram: (*Jornais O Globo, 12 de dezembro de 1960, pg. 20; Correio da Manhã*, de 02 de setembro de 1960, pg. 03),

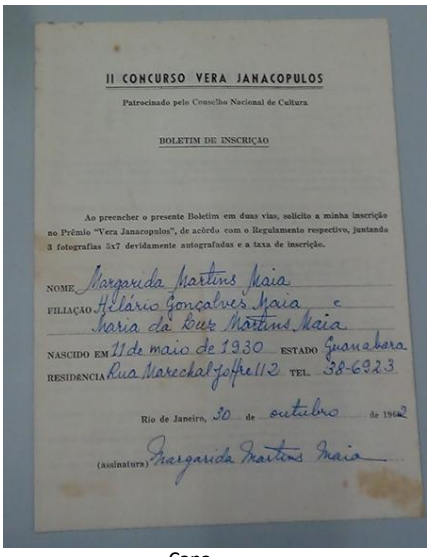
Vozes femininas
- 1º lugar: Rita Paixão e Maria José Ribamar (em chave no primeiro lugar) – o prêmio total seria de 50.000,00 dividido igualmente entre as duas ;
- 2º lugar: Maria Norma Cidade (também ganhadora do prêmio de melhor intérprete de música brasileira)

Vozes masculinas
– 1º lugar: Alexandre Trick (que também ganhou o prêmio Arthur Napoleão para música brasileira)
2º lugar: Hermelindo Castelo Branco
- 3º lugar: Henrique Lage– 17 candidatos participaram – as provas foram de 2ª. a 6ª, 17h, na Escola Nacional de Música

Em apoio às ganhadoras do concurso, Rita Paixão realizou tournée pelo Norte do País (acompanhada pelo pianista Gerardo Parente) e Maria Ribamar viajou para Itália, auxiliada pelo Ministério da Educação e Cultura e das Relações Exteriores, além da Ordem dos Músicos (Jornal *Correio da Manhã*, 02 de junho e 04 de outubro de 1961)

- II Concurso de Canto Vera Janacópulos – Este concurso teve seu início no dia 11 de novembro de 1962, às 20h, sendo realizado no Auditório do Ministério de Educação e Cultura, com entrada franca. Teve patrocínio do Conselho Nacional de Cultura. O seu júri foi: Ondina Ribeiro Dantas, Laís Wallace, Matilde Baily, Leda Coelho de Freitas, Eurico Nogueira França (Presidente) , Alceu Bocchino, Roberto Miranda, Silvio Saloma e Aloysio de Alencar Pinto. Seus prêmios foram cinquenta mil cruzeiros para os primeiros colocados (cantor e cantora) e trinta mil cruzeiros para os segundos colocados, e vinte mil para os terceiros, além de outras recompensas e recitais a serem promovidos pelo Círculo Vera Janacopulos no ano de 1963. (Jornais *Correio da Manhã*, de 11 e 18 de novembro de 1962).

Eurico França, em sua coluna no Correio da Manhã (de 11 de novembro), informa os participantes inscritos: Anna Maria Kieffer, Eliane Sampaio, Carmela Mtoso, Laurael Benevides, Margarida Martins Maia, Maria Lúcia Godoy, Onofre Alves de Faria, Renato Rocha, Teresinha Ferreira Rohring, Virgíllo Medeiros de Carvalho, Walter Santos Filho, Walter Santos Filho, Werner Griessmann.



II CONCURSO VERA JANACOPULOS

Patrocinado pelo Conselho Nacional de Cultura

BOLETIM DE INSCRIÇÃO

Ao preencher o presente Boletim em duas vias, solicito a minha inscrição no Prêmio "Vera Janacopulos", de acôrdo com o Regulamento respectivo, juntando 3 fotografias 5x7 devidamente autografadas e a taxa de inscrição.

NOME Margarida Martins Maia

FILIAÇÃO Hélário Gonçalves Maia e Maria da Luz Martins Maia

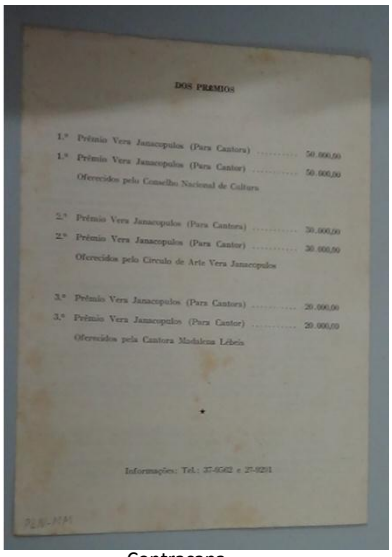
NASCIDO EM 11 de maio de 1930 ESTADO Guanabara

RESIDÊNCIA Rua Marechal Joffre 112 TEL. 38-6223

Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1962

(Assinatura) Margarida Martins Maia

Capa



DOS PRÊMIOS

1.º Prêmio Vera Janacopulos (Para Cantora) 50.000,00

1.º Prêmio Vera Janacopulos (Para Cantor) 50.000,00

Oferecidos pelo Conselho Nacional de Cultura

2.º Prêmio Vera Janacopulos (Para Cantora) 30.000,00

2.º Prêmio Vera Janacopulos (Para Cantor) 30.000,00

Oferecidos pelo Círculo de Arte Vera Janacopulos

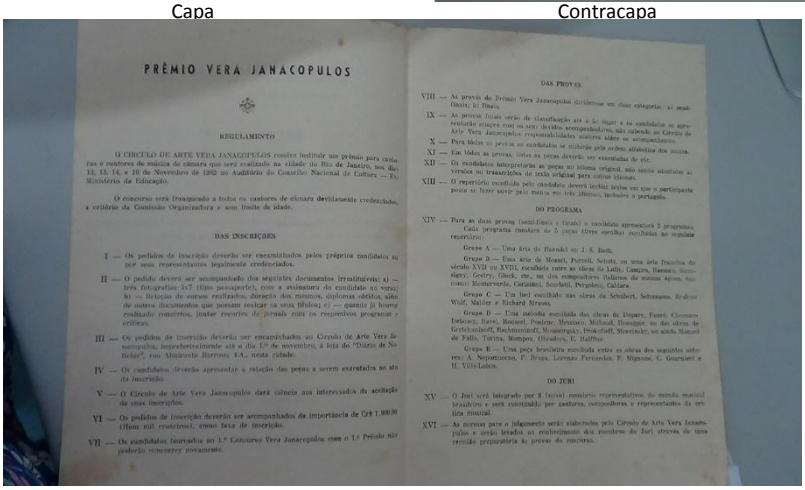
3.º Prêmio Vera Janacopulos (Para Cantora) 20.000,00

3.º Prêmio Vera Janacopulos (Para Cantor) 20.000,00

Oferecidos pela Cantora Madalena Lêbeis

Informações: Tel.: 37-6562 e 37-9214

Contracapa



PRÊMIO VERA JANACOPULOS

REGULAMENTO

O CÍRCULO DE ARTE VERA JANACOPULOS resolve instituir um prêmio para cantoras e cantores de música de câmara que será realizado na cidade do Rio de Janeiro, nos dias 12, 13, 14, e 16 de Novembro de 1962 no Auditório do Conselho Nacional de Cultura — Do Ministério da Educação.

O concurso será franqueado a todos os cantores de câmara devidamente credenciados, a critério da Comissão Organizadora e sem limite de idade.

DAS INSCRIÇÕES

I — Os pedidos de inscrição deverão ser encaminhados pelos próprios candidatos ou por seus representantes legalmente credenciados.

II — O pedido deverá ser acompanhado dos seguintes documentos irrestituíveis: a) — três fotografias 5x7 (tipo passaporte), com a assinatura do candidato ao verso; b) — Relação de cursos realizados, diretor dos mesmos, diplomas obtidos, além de outros documentos que possam realçar os seus títulos; c) — quando já houver resultado concretos, juntar recortes de jornais com os respectivos programas e críticas.

III — Os pedidos de inscrição deverão ser encaminhados ao Círculo de Arte Vera Janacopulos, impreterivelmente até o dia 1.º de novembro, à loja do "Diário de Notícias", rua Miguel de Frias, 9-A, nesta cidade.

IV — Os candidatos deverão apresentar a relação das peças a serem executadas no ato da inscrição.

V — O Círculo de Arte Vera Janacopulos dará ciência aos interessados da aceitação de suas inscrições.

VI — Os pedidos de inscrição deverão ser acompanhados da importância de Cr$ 1.000,00 (Mil cruzeiros), como taxa de inscrição.

VII — Os candidatos inscritos no 1.º Concurso Vera Janacopulos com o 1.º Prêmio não poderão concorrer novamente.

DAS PROVAS

VIII — As provas do Prêmio Vera Janacopulos dividem-se em duas categorias: a) semi-final; b) final.

IX — As provas finais serão de classificação até o 3.º lugar e os candidatos se apresentarão alguns com os seus devidos acompanhadores, não cabendo ao Círculo de Arte Vera Janacopulos responsabilidades quaisquer sôbre os acompanhantes.

X — Para início as provas os candidatos se colocão pela ordem alfabética dos nomes.

XI — Em todas as provas, tôdas as peças deverão ser executadas de cór.

XII — Os candidatos intérpretarão as peças no idioma original, não sendo admitidas as versões ou transcrições do texto original para outros idiomas.

XIII — O repertório escolhido pelo candidato deverá incluir textos em que o participante possa se ferir sôbre pelo menos em três idiomas, inclusive o português.

DO PROGRAMA

XIV — Para as duas provas (semi-final e final) o candidato apresentará 2 programas. Cada programa constará de 5 (cinco) árias escolhidas no seguinte repertório:

Grupo A — Uma Ária de Handel ou J. S. Bach.

Grupo B — Uma Ária de Monti, Purcell, Scholz, ou uma Ária francêsa do século XVII ou XVIII, escolhida entre as obras de Lully, Campra, Rameau, Montsigny, Gretry, Gluck, etc., ou dos compositores italianos da mesma época, tais como: Monteverde, Carissimo, Scarlatti, Pergolesi, Caldara.

Grupo C — Um lied escolhido nas obras de Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Mahler e Richard Strauss.

Grupo D — Uma melodia escolhida das obras de Duparc, Faurè, Chausson, Debussy, Ravel, Bouzel, Poulenc, Honegger, Milhaud, Rosenger, ou das obras de Gretchaninoff, Rachmaninoff, Moussorgsky, Prokoffieff, Stravinsky, ou ainda Manuel de Falla, Turina, Mompou, Obradors, E. Halffter.

Grupo E — Uma peça brasileira escolhida entre as obras dos seguintes autores: A. Nepomuceno, F. Braga, Lorenzo Fernandes, F. Mignone, C. Guarnieri e H. Villa-Lobos.

DO JURI

XV — O Juri será integrado por 5 (cinco) eminentes representativos do mundo musical brasileiro e será constituído por cantores, compositores e representantes da crítica musical.

XVI — As normas para o julgamento serão elaboradas pelo Círculo de Arte Vera Janacopulos e serão levados ao conhecimento dos membros do Juri através de uma reunião preparatória às provas do concurso.

Figura 193 - Folheto e inscrição no II Concurso de Câmara Vera Janacopulos. O candidado deveria preencher seus dados na capa, na parte central se encontra o regulamento e na contra-capa os valores dos prêmios - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

Em 16 de novembro ocorre a prova final do concurso, donde se teve os seguintes vencedores (conforme veiculado no Jornal *Correio da Manhã* de 18 de novembro de 1962)

Vozes femininas:

1º lugar – Maria Lúcia Godoy – por unanimidade –"o meio-soprano que no nosso público já conhecia, especialmente, como solista do modelar Madrigal Renascentista"
2º lugar – Teresinha Ferreira Röhrig
3º lugar – Eliane Maria de Oliveira Sampaio – que foi professora de canto da UNIRIO no decorrer de sua carreira

Vozes masculinas:

1º e 3º lugares – O júri achou por bem não atribuir estes prêmios
2º lugar – Barítono Onofre Alves de Faria

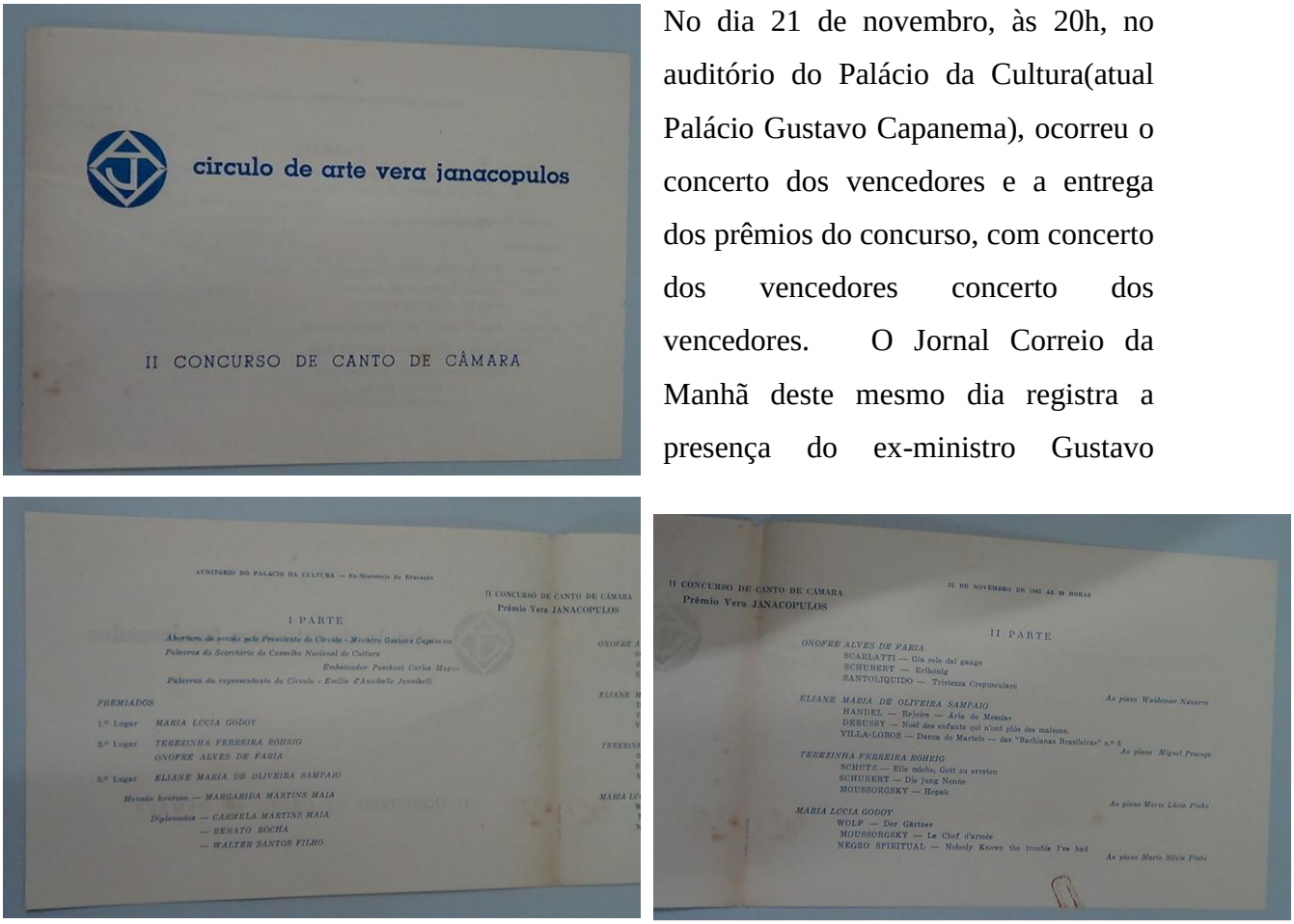


Figura 194 - Programa do concerto dos vencedores do II Concurso de Câmara Vera Janacopulos - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

No dia 21 de novembro, às 20h, no auditório do Palácio da Cultura(atual Palácio Gustavo Capanema), ocorreu o concerto dos vencedores e a entrega dos prêmios do concurso, com concerto dos vencedores concerto dos vencedores. O Jornal Correio da Manhã deste mesmo dia registra a presença do ex-ministro Gustavo Capanema ao evento. No programa do concerto abaixo, pudemos verificar que o mesmo não só compareceu, mas que abriu o evento proferindo discurso como Presidente do Círculo. O Embaixador Paschoal Carlos Magno, Secretário do Conselho Nacional de Cultura, também discursou.

- II Concurso de Canto de Câmara – Início das provas nos dias 01, 02 e 03 de julho de 1964, no Auditório do Ministério de Educação e Cultura. Neste concurso podiam se inscrever apenas candidatos do Brasil. (*Jornal do Brasil*, 02 de julho de 1964, Cad. B, pg. 03; *Jornal do Brasil*, 17 de junho de 1964, Cad. B, pg. 04; *Jornal Última*

Figura 195 - Modelo de diploma entregue as vencedores do III Concurso. Este se refere à então candidata Eliane Sampaio, agraciada com o 3º lugar. Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

Hora, 23 de março de 1964; Jornal *A noite* de 12 de março de 1964)

- IV Concurso de Canto de Câmara, de 04 a 08 de julho de 1966, patrocinado pela Rádio Ministério da Educação e Cultura, as provas serão realizadas no Salão Leopoldo Miguez (Escola de Musica da UFRJ)

Os primeiros colocados na categoria cantor e cantora receberão prêmio de Cr$ 100.000,00. O júri será integrado por: Ondina Dantas (presidente), pelos cantores Ana Maria Fiuza (catedrática da escola de Música), Blanca Bouças, Madalena Lebeis, Nadir Figueiredo, Silva Lima Ramos, Jorge Bailly, Roberto Miranda, crítico Eurico Nogueira França e a Professora HelzaCameu, que estará representando a Rádio Ministério de Educação e Cultura (*Jornal do Brasil*, 03 e 04 de julho de 1966, 3º Cad., pg. 03; *Jornal do Brasil*, 06 de julho de 1966, Cad. B, pg. 03; Jornal *O Globo*, 04 de julho de 1966, p. 08)

- V Concurso de Canto de Câmara, no dia 25 a 29 de junho de 1968, patrocinado pelo Serviço de Radiodifusão Educativa do Ministério da Educação e Cultura - Ao primeiro prêmio será oferecido 500 cruzeiros novos, oferecidos pela Rádio Ministério de Educação e Cultural, ao segundo lugar um prêmio de 300 cruzeiros novos e ao terceiro lugar 200 cruzeiros novos. Os concorrentes participarão ainda de recitais promovidos pelo Círculo Vera Janacopulos e se apresentarão no programa *Concertos para Juventude* da Rádio MEC e na TV Globo, ao domingos. A provas serão no auditório da Escola de Música da UFRJ (*Jornal do Brasil*, 17 de junho de 1968, Classificados, pg. 03; *Jornal do Brasil*, 22 de junho de 1968, Classificados, pg. 03; Jornal *O Globo*, 24 de junho de 1968, pg. 06)

- Concurso de Canto de Câmara, nos dias 07 a 10 de abril de 1969, na Sala Cecília Meirelles. Para este concurso se inscreveram 20 candidatos (*Jornal do Brasil*, 01 de abril de 1969, Cad. B, pg. 03; Jornal *O Globo*, 05 de abril de 1969, pg. 04)

- VI Concurso Nacional de Canto de Câmara – Dias 12, 13, 15 e 16 de junho de 1972, no auditório do Ministério de Educação e Cultura. Prêmio: Cr$ 2.000,00 (primeiro lugar); Cr$ 1.000,00 (segundo lugar); Cr$ 500.00 (terceiro lugar). Haverá

prêmio especial de Cr$ 500,00 para o melhor intérprete da música contemporânea brasileira ou estrangeira (prêmio oferecido pelo Instituto Cultural Brasil Alemanha). As provas serão no Palácio da Cultura, às 20h. O concurso tem a colaboração do Instituto Cultural Brasil Alemanha e do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação da Guanabara – Participaram 19 candidatos do Brasil e Portugal – Comissão Julgadora: Ondina Ribeiro Dantas (presidente), Lília Nunes, Nadir de Figueiredo, Blanca Bouças, Marçal Romero, Edino Krieger, Henrique Morelembaum, Renzo Massarani, Alexandre Trik. Ganhadores: Primeiro Prêmio soprano Nilze Myriam Araújo Viana; Segundo lugar: Lúcia Elizabeth Dittert; Terceiro Lugar: Marlene Guerra Ulhoa; Prêmio de música contemporânea: Marlene Guerra Ulhoa; Menção honrosa foi concedida pela melhor interpretação da música Canção de amor (Villa Lobos) a Dirce Leda Dutra Veloso (Jornal *Diário de Notícias*, 14 de outubro de 1972, pg. 15; *Jornal do Brasil*, 07 de junho de 1972, Cad. B, p. 07 e *Jornal do Brasil*, 18 e 19 de junho de 1972, Cad. B, pg. 06)

- VII Concurso Nacional de Canto de Câmara – No dia 19 de outubro de 1980 será realizada a prova final. O recital será encerrado com um recital de Lenice Priolli (canto) e Eny Rocha (piano), na Escola de Música da UFRJ *(Jornal do Brasil, 20 de setembro de 1980, Cad. B, pg. 08; Jornal* do Brasil, 26 de setembro de 1980, Cad. B, pg. 11)

- Curso de canto – Círculo promove curso de canto de câmara (08 aulas) com a cantora Magdalena Lébeis, ex-aluna de Vera e que se firmou no cenário nacional da época. O curso foi realizado no Auditório do Palácio da Cultura (Ministério da Educação e Cultura da época). O concerto de encerramento do mesmo se deu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no dia 15 de julho de 1962, às 21h (Jornal Correio da Manhã, em 11 de julho de 1962).

8.2.6. Realização de recitais

- 05 de dezembro de 1956 – Inauguração da série de concertos na Sala Schwartzmann, em São Paulo, com recital da cantora Bela de Castro (Diario de Noticias, 04 de dezembro de 1956, pg 3, e 05 de dezembro de 1956, pg 8)

- Abril de 1957 – Recital da soprano Eliane Maria de Oliveira Sampaio, na sala de concertos na Sala Schwartzmann, em São Paulo (Diário de Notícias, 11 de abril de 1957, pg 3)

- Maio de 1957 – Recital da soprano Neide Ferreira e do barítono Rio Novello, na sala de concertos na Sala Schwartzmann, em São Paulo (Diário de Notícias, 18 de maio de 1957, pg 3)

- 07 de junho de 1959 (na reunião do círculo) - Apresentação da obra "Sete Palavras de Cristo", para coro e orquestra, da maestrina Cacilda Borges Barbosa (Correio da Manhã, 10 de junho de 1959)

- Julho de 1957 – Recital do baixo Geraldo d´Arvier, na sala de concertos na Sala Schwartzmann, em São Paulo (Diário de Notícias, 11 de abril dde 1957, pg 3)

- Agosto de 1957 – Recital do tenor EmmersonEckman, na sala de concertos na Sala Schwartzmann, em São Paulo (Diário de Notícias, 11 de abril dde 1957, pg 3)

- 1957 – Recital da soprano Diva Allegrucci, na sala de concertos na Sala Schwartzmann, em São Paulo (Diário de Notícias, 05 de setembro de 1957, pg 3)

- 07 de junho de 1958 – Na reunião mensal do Círculo, se apresentou a obra Sete Palavras de Cristo, para coro e orquestra, de Cacilda Borges Barbosa (Jornal *Correio da Manhã*, 10 de junho de 1959)

- Setembro de 1959 – ópera "Bastien e Bastienne" de Mozart, em forma de oratório, na tradução portuguesa de Tarquinio Lopes e Regina Moreira, com a colaboração do autor, de Dircéa de Amorim e do tenor Camilo Michalka (Jornal *Correio da Manhã*, 09 de setembro de 1959)

- 11 de setembro de 1959 – Palestra em comemoração ao bicentenário de Haendel, a cargo do pianista Arnaldo Rebello, com ilustração dos artistas YemitaValenka, Jodaeil Damasceno, Tarquínio Lopes, LeonoraGondin e Hermilindo Castello Branco (Jornal Diário de Notícias, 09 de setembro de 1959, pg 03)

- 09 de outubro de 1959, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa – Recital da cantora Nadir Figueiredo (Jornal Diário de Noticias, 08 e 09 de outubro de 1959, pgs. 03)

- 13 de novembro de 1959, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa – Recital da cantora Dircéa de Amorim, acompanhada por Leonora Gondim

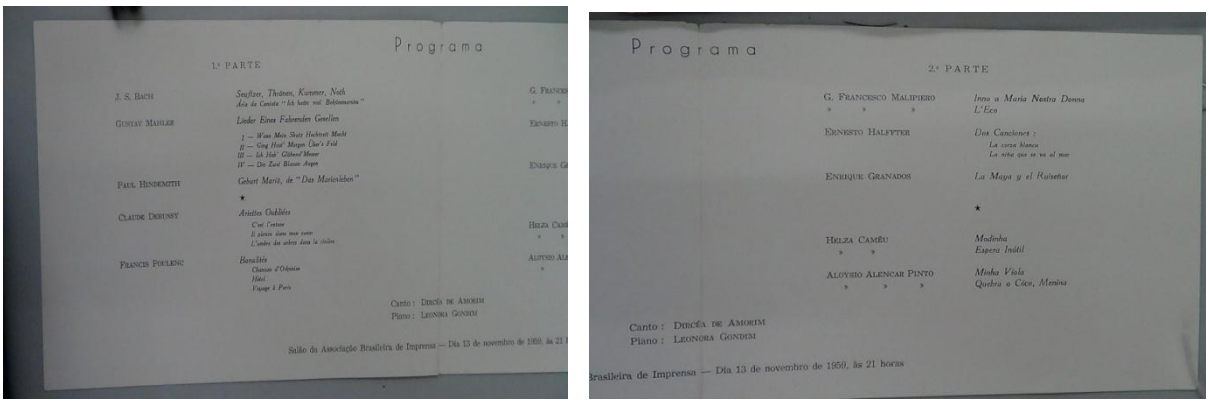
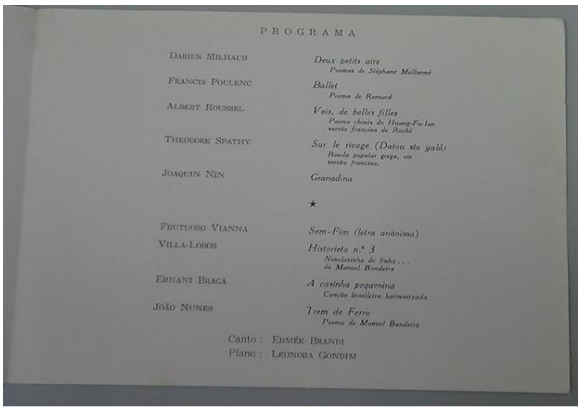


Figura 196 - Capa e partes internas do programa do concerto de Dircéa Amorim, em 13 de novembro de 1959 - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRO

- 19 de dezembro de 1959 – no Auditório da Associação Brasileira de Imprensa, às 21h - Palestra do ex-Ministro Gustavo Capanema, sobre a cantora, com a colaboração artística de Edmée Brandi (Jornais *Correio da Manhã*, de 06, 19 e 22 de dezembro de 1959 e 03 de janeiro de 1960)



PROGRAMA

DARIUS MILHAUD	*Deux petits airs* — *Poèmes de Stéphane Mallarmé*
FRANCIS POULENC	*Ballet* — *Poème de Ronsard*
ALBERT ROUSSEL	*Vais, de belles filles* — *Poème chinois de Hoang-Fu-Ian, version française de Roché*
THEODORE SPATHY	*Sur le rivage (Datou sto yalé)* — *Ronde populaire grecque, en version française.*
JOAQUIN NIN	*Granadina*
	★
FRUTUOSO VIANNA	*Sem-Fim (letra anônima)*
VILLA-LOBOS	*Historieta n.º 3* — *Nonsensinho de linha... de Manuel Bandeira*
ERNANI BRAGA	*A casinha pequenina* — *Canção brasileira harmonizada*
JOÃO NUNES	*Trem de Ferro* — *Poema de Manuel Bandeira*

Canto: EDMÉE BRANDI
Piano: LEONORA GONDIM

Figura 197 - Programa do concerto de Edmée Brandi do dia 19 de dezembro de 1959 - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

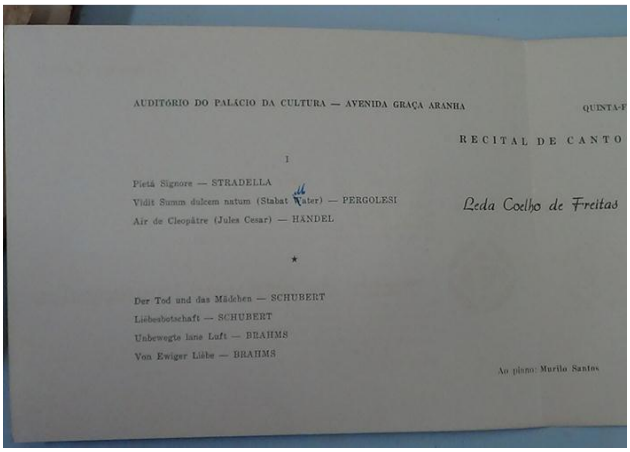
- 21 de dezembro de 1959, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa, 21h – Recital da cantora Dircéa de Amorim, acompanhada por Leonora Gondim (Jornal *Correio da Manhã*, de 17 de dezembro de 1959)

- 04 de julho de 1960 – O Círculo Vera Janacopulos, na sua reunião mensal, contou com a participação do escritor Guilherme de Figueiredo,que leu para os presentes a sua última peça: "Maria da Ponte". O compositor Aluísio de Alencar Pinto colaborou também na apresentação fazendo ouvir ao piano as músicas criadas especialmente para a peça. Os cantores Roberto Miranda e Hermelindo Castelo Branco interpretaram algumas das partitura. Após a leitura da peça, a cantora Lília Nunes cantou algumas peças. A reunião se deu na casa de madame La-Sagne, em Santa Teresa. (Jornal Correio da Manhã, 09 de julho de 1960)

- 02 de julho de 1961 - Houve reunião do Círculo na casa do Sr. Godofredo Graça. Após a reunião foi apresentado programa musical a cargo do baixo-cantante Tarquínio Lopes, violonista Solon Ayala e mais o soprano Rita Paixão acompanhada por Gerardo Parente (Correio da Manhã, 01 de julho de 1961)

- 13 de julho de 1961, no Auditório da Associação Brasileira de Imprensa, às 21h – Recital de canto com a soprano Maria Riva-Mar (ao piano Roberto Sclaepffer) (Jornal A noite, 11 de julho de 1961 e 12 de julho de 1961)

- 31 de maio de 1962, no Auditório do Ministério de Educação e Cultura, às 17h30 - Recital de canto com a cantora Leda Coelho de Freitas (ao piano Murilo Santos) (Correio da Manhã, 31 de maio de 1962)


AUDITÓRIO DO PALÁCIO DA CULTURA — AVENIDA GRAÇA ARANHA QUINTA-F

RECITAL DE CANTO

I

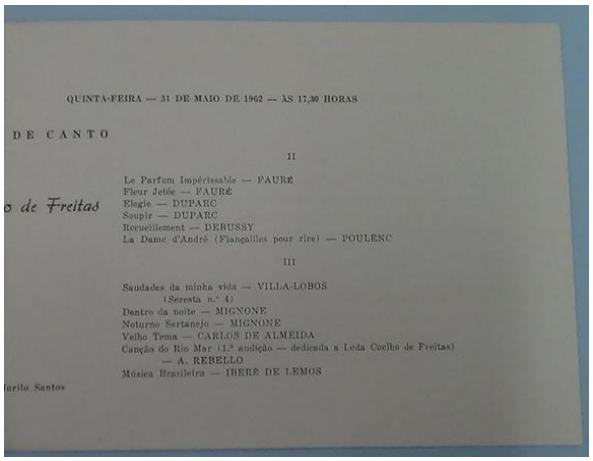
Pietà Signore — STRADELLA
Vidit Suum dulcem natum (Stabat Mater) — PERGOLESI
Air de Cleopâtre (Jules Cesar) — HANDEL

Leda Coelho de Freitas

*

Der Tod und das Mädchen — SCHUBERT
Liebesbotschaft — SCHUBERT
Unbewegte laue Luft — BRAHMS
Von Ewiger Liebe — BRAHMS

Ao piano: Murilo Santos


QUINTA-FEIRA — 31 DE MAIO DE 1962 — ÀS 17,30 HORAS

DE CANTO

o de Freitas

II

Le Parfum Impérissable — FAURÉ
Fleur Jetée — FAURÉ
Elegie — DUPARC
Soupir — DUPARC
Recueillement — DEBUSSY
La Dame d'André (Fiançailles pour rire) — POULENC

III

Saudades da minha vida — VILLA-LOBOS
(Seresta n.° 4)
Dentro da noite — MIGNONE
Noturno Sertanejo — MIGNONE
Velho Tema — CARLOS DE ALMEIDA
Canção do Rio Mar (1.ª audição — dedicada a Leda Coelho de Freitas)
— A. REBELLO
Música Brasileira — IBERÊ DE LEMOS

urilo Santos

Figura 198 - Programa (capa e parte interna) do recital de Leda Coelho de Freitas, no dia 31 de maio de 1962

- 22 de junho de 1962, no Auditório do Ministério de Educação e Cultural – Recital com a pianista francesa Thérèse Castaing[387] (Jornal Correio da Manhã, de 24 de junho de 1962)

- 14 de julho de 1962, no Auditório da Rádio do Ministério de Educação e Cultura, a cantora Maria Lúcia Amaral acompanhada ao piano por Janette Cox, apresenta programa em memória de Vera Janacopulos (Jornal Correio da Manhã, de 14 de julho de 1962, pg. 03)

[387] Laureada no 3º Concurso Internacional de Virtuosidade (Fonte: Arquivo Vera Janacopulos - UNIRIO)

- 31 de outubro de outubro de 1962, na Escola Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ), às 21h - Recital da cantora Margarida Martins Maia, ao piano Clélia OniebeKizzely(Jornal Correio da Manhã, de 27 e 30 de outubro de 1962 e Arquivo Vera Janacopulos))

- 07 de dezembro de 1962 – no Auditório do Ministério da Educação e Cultura, às 21h -Recital da cantora Dircéia Amorim (Jornal Correio da Manhã, de 05, 06 e 07 de dezembro de 1962)

- 29 de março de 1963- Realização de concerto (transmitido diretamente pela rádio), com a cantora Maria Lúcia Godoy, acompanhada ao piano por Maria Sylvia Pintor, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro – Programa: peças de Moussorgsky (Jornais *Correio da Manhã*, de 29 de março de 1963, pg 03, e 21 de setembro de 1963, pgs. 05)

- 24 de setembro de 1963, - A Rádio Ministério de Educação e Cultura irradia recital de Maria Lúcia Godoy, acompanhada por Jacques Klein, diretamente de concerto realizado Teatro Municipal – Programa: Brahms, Strauss e Villa-Lobos (Jornal *Última* Hora, de 21 e 23 de setembro de 1963)

- 08 de outubro de 1963 – Festival Vieira Brandão no Auditório do Ministério da Educação e Cultura, com a participação do Quartedo da Escola Nacional de Musica (atual Escola de Música da UFRJ) – composto por Parpinelli, Morellenbaum, Nirenberg e Ranevsky, da cantora Maria de Lourdes Cruz Lopes e do violoncelista Iberê Gomes Grosso (violoncelo), juntamente com o pianista José Vieira Brandão (Jornal *Correio da Manhã*, de 08 de janeiro de 1964, e Jornal *Última Hora*, de 07 de outubro de 1963, Jornal *A noite*, 18 de outubro de 1963)

- 22 de outubro de 1963 - Recital da cantora Rita Paixão, ganhadora do prêmio de 1º lugar no Concurso de 1960, noo auditório do Palácio da Cultura (Ministério de Educação e Cultura) - (Jornal Correio da Manhã, de 17 de outubro de 1963)

- 28 de novembro de 1963 - Recital da cantora Terezinha Navarro Serpa, em programa com autores brasileiros, ao piano Jeanette Cox, no auditório do Palácio da Cultura (Ministério de Educação e Cultura) - (Jornal Correio da Manhã, 24 e 28 de novembro de 1963)

- 11 de maio de 1964 - Recital da soprano Maria Riva Mar (ganhadora do I de canto promovido pelo Círculo), recentemente chegada da Europa (Jornal Correio da Manhã, 03 e 06 de maio de 1964) no Auditório do Palácio da Cultura (Ministério de Educação e Cultura), às 20h30 – Este concerto foi transferido para dia 22 de maio,às 20h30, no mesmo local (Jornal Correio da Manhã, 07, 20 e 22 de maio de 1964)

- Em data que não conseguimos desvendar no ano de 1964 - No Auditório da Mesbla – Recital da cantora espanhola ConchitaBadia[388], sob o patrocínio da Sra. Bianca Bouças (Jornal do Correio da Manhã, 22 de junho de 1964)

- 15 de outubro de 1964 – Recital de Roberto Miranda, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro – (Jornal do Brasil, 09 de outubro de 1934, Caderno B, pg. 02)

- 21 de outubro de 1964 - no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, às 21h – Recital de Roberto Miranda (Jornal Correio da Manhã, 13 de outubro de 1964)

- 26 de junho de 1965 - Recital de Maria Cruz Lopes, na Escola Nacional de Música, programa: Arnaldo Rebello (Jornal do Brasil, 24 de junho de 1965, Caderno B, pg 06 e Jornal do Brasil, 26 de junho de 1964, 1º. Caderno, 11)

- 29 de outubro de 1965 - Recital 'Perfil HelzaCameu', com Maria Silvia Pinto, Hermelndo Castelo Branco, Noel Davos, Velma Richter, José Botelhono Conservatório Brasileiro de Música (Jornal do Brasil, 26 de outubro de 1965, Caderno B, pg. 07 e Jornal do Brasil, 29 de outubro de 1965, Caderbi B, pg. 09)

[388]ConcepcióBadìaMillàs (1897-1975) soprano espanhola reconhecida por sua expressividade e dicção clara, considerada uma das grandes intérpretes da música espanhola do século XX. Foi responsável por primeiras audições de peças de Granados, De Falla, Ginasteira, dentre outros.

- Novembro de 1965 - Recital da cantora Valderez Silva Ramos, acompanhada ao piano por Nereida Silva (*Jornal do Brasil*, 09 de novembro de 1965, Caderno B, pg. 02, e Jornal do Brasil, 05 de novembro de 1965, Caderno B, pg. 09)

- 20 de dezembro de 1965 - Recital de natal, regência de BorterlarJorbof, (*Jornal do Brasil*, 19 de dezembro de 1965, 1º. Caderno B, pg. 40)

- 30 de abril de1966 - Recital comemorativo do 10º. Ano de criação do Círculo Vera Janacopulos, com a soprano Silvia Baumgart, no Conservatório Brasileiro de Música – Programa: Schumann e Brahms (*Jornal do Brasil*, 27 de abril de 1966, Classificados, pg. 03)

- 27 de agosto de 1966 - Recital de Fernando Lébeis (voz e violão) - (*Jornal do Brasil*, 25 de setembro de 1966, Caderno B, pg. 03 e 08 e *Jornal do Brasil*, 27 de setembro de 1966, Caderno B, pag. 03)

- 09 e 10 de novembro de 1966 - Recital da cantora Regina Silvares (1º prêmio do concurso de câmara de 1966), ao piano Janet Cox, na Sala Cecília Meirelles – Programa: Brahms, Duparc, Tarragó, Bartók, Kodaly, Santoro(*Jornal do Brasil*, 25 de outubro de 1966, Caderno B, pg. 06, e *Jornal do Brasil*,, 01 de novembro de 1966, Caderno B, pg. 07)

- 04 de julho de 1967 – Recital da cantora venezuelana Alda Navarro, que recebeu o premio de melhor intérprete de música de câmara no III Concurso de Câmara Vera Janacopulos, na Sala Cecília Meirelles. (*Jornal do Brasil*, 02 de julho de 1967, Caderno B, pg. 05)

- 03 de agosto de 1967 – Recital de Maria Helena de Oliveira, finalista do III Concurso Internacional de Janeiro, na Sala Cecília Meirelles (*Jornal do Brasil*, 28 de julho de 1967, pg. 06)

- 06 de agosto de 1967- Homenagem à pianista Virgínia Salgado Fiuza, no Estudio D´Anniballi (sede do Círculo Vera Janacopulos). (*Jornal do Brasil*, 06 de agosto de 1967, Caderno B, pg. 05

- 05 de maio de 1968 – Comemoração do centenário de nascimento do maestro Francisco Braga, com a participação de Arnaldo Rebello, L. Saraiva, N.M. Porto, M. Romero e Seabra Rato, na Escola de Belas Artes. (Jornal do Brasil, 05 e 06 de maio de 1968, Caderno B, pg.06).

- 20 de junho de 1968 – Recital da mezzo soprano Norina Barra, Escola de Belas Artes (Jornal do Brasil, 20 de junho de 1968, Cad. B, pg. 07)

- 03 de agosto de 1968 – Recital de Maria Helena de Oliveira, finalista do último Concurso Internacional de Canto do Rio de Janeiro, na Sala Cecília Meirelles (*Jornal do Brasil*, 03 de agosto de 1968, Cad. B, pg. 06)

- 27 de outubro de 1968 – Recital da soprano Regina Silvares e do barítono Theodor Knorpp, no Clube Naval (*Jornal do Brasil*, 27 e 28 de outubro de 1968, Cad. B, pg. 05)

- 15 de maio de 1969 – Recital de Vera de Canto e Mello, acompanhada pelo pianista Murilo Santos, no Salão da Escola de Belas Artes (*Jornal do Brasil*, 11 e 12 de maio de 1969, Cad. B, pg. 06)

- 18 de junho de 1969 - Recital de Margarida Martins Maia, acompanhada ao piano Maria Aparecida Prista Tavares, dedicado às obras do maestro Otávio Maul (*Jornal do Brasil*, 22 e 23 de junho de 1969, Cad. B, pg. 04)

- 17 de julho de 1969 – Recital de Hermelindo Castelo Branco e Maria Silva Pinto, na Escola de Belas Artes (*Jornal do Brasil*, 17 de julho de 1969, Cad. B, pg. 03)

- 12 de outubro de 1969 – Recital de Maria Corino Carneiro, na Escola de Belas Artes (*Jornal do Brasil*, 12 e 13 de outubro de 1969, Cad. B, pg. 08)

- 02 de maio de 1970 – Recital dedicado a Beethoven, com a participação de Lydia Podorolsky, Maria Theresa Peixto, Dircéia Amorim cantando lieds, acompanhadas ao piano por Ella Podorolsky, Lydia Podorolsky e Maria Lúcia Pinho. Maria Cristina

Pavan Caparelli executará ao piano as 32 variações de Beethoven. Realizado no Studio D´Annibale Jannibelli (sede do Círculo: Rua Senador Dantas, 403 – Centro/RJ) - (*Diário de Notícias*, 01 de maio de 1970, Segundo Caderno, pg. 03)

- 06 de junho de 1970 – Recital do pianista Benedito Souza Lima, no Estúdio D´Anniballe Jannibelli (*Diário de Notícias*, 06 de junho de 1970, Segundo Caderno, pg. 05)

- 03 de julho de 1970 – Recital com as cantoras M.T. Peixoto e Sílvia Baumgart, no Estúdio D´Anniballe Jannibelli (*Jornal do Brasil*, 03 de julho de 1970, Caderno B, pg. 03)

- 30 de julho de 1970 – Recital da cantora Lídia Podorolski, acompanhada ao piano por Ella Podorolski, no Estúdio D´Anniballe Jannibelli (Jornal do Brasil, 30 de julho de 1970, Caderno B, pg. 03)

- 13 de agosto de 1970 – Recital do tenor Aldo Baldin, na Escola Nacional de Belas Artes (Diário de Notícias, 13 de agosto de 1970, s/pag.)

- 04 de outubro de 1970 – Recital de Elizabeth Dittert, Alcione T. dos Santos e G. Rocha Vidal, no Estúdio D´Anniballe Jannibelli (*Diário de Notícias*, 02 de outubro de 1970, pg. 21; Jornal *O Globo*, 29 de setembro de 1970)

- 27 de outubro de 1970 – Recital de Florita Tulipha, na Associação Brasileira de Imprensa (Jornal *Diário de Notícias*, 25 e 26 de outubro de 1970, pg. 25)

- 07 de novembro de 1970 – Recital de Cristina Maria Pavan Caparelli, Fredy Gerling e Silvia Baungart, no Estúdio D´Anniballe Jannibelli (Jornal *Diário de Notícias*, 05 de novembro de 1970, pg. 17)

- 05 de dezembro de 1970 - Ademar Nobrega relembrará o 15º aniversário de morte de Vera Janacopulos, seguido de concerto com a apresentação da cantora Marlene Guerra Ulhoa e da pianista Siegles C. de Lima, no Estúdio D´Anniballe Jannibelli (Jornal *Diário de Notícias*, 02 de dezembro de 1970, pg. 17; *Jornal do Brasil*, 01 de outubro de 197, Caderno B, pg. 03)

- 11 de maio de 1971 – Recital da soprano Fátima Alegria, acompanhada ao piano por Irani Leme, no Auditório do Ministério de Educação e Cultura (Jornal do *Diário de Notícias*, 06 de maio de 1971, pg. 7)

- 03 de abril de 1971 – Recital de Amarilis Machado, no Estúdio D´Anniballe Jannibelli (Jornal *Diário de Notícias*, 03 de abril de 1971, pg. 19)

- 11 de maio de 1971 – Recital da soprano Fátima Alegria – Programa: Purcell, Haendel, Schubert, Beethoven, Wolf, Fauré, Alencar Pinto – Ao piano: Irani Leme (*Jornal do Brasil*, 09 e 10 de maio de 1971, Caderno B, pg. 02; Jornal *O Globo*, 11 de maio de 1972, pg. 12B)

- 08 de junho de 1971 – Recital da pianista Lícia Lucas - Programa: Frescobaldi, Respighi, Scarlatti, Cimarosa, Clementi, Villa-Lobos e Guerra Peixe – No auditório do Ministério de Educação e Cultura (*Jornal do Brasil*, 08 de junho de 1971, Caderno B, pg. 03)

- 03 de julho de 1971 – Realização da 3ª. Reunião Mensal do Círculo Vera Janacopulos, com a participação do baixo Tarquínio Lopes e do declamador João da Mata (Jornal *Diário de Notícias*, 01 de julho de 1971, pg. 17)

- 10 de agosto de 1971 – Recital do cantor Mardel Romero e do pianista Arnaldo Rebelo – Tema: Brahms e a solidão – Auditório do Ministério da Educação e Cultura (Jornal *Diário de Notícias*, 10 de agosto de 1971, pg. 11)

- 14 de setembro de 1971 – Recital do cantor Amim Peres - Programa: Purcell, Mudarra, Schubert, Wolf, Stravinsky, Fortner, Villa-Lobos, Santoro, Tavares e negro spirituals – Auditório do Palácio da Cultura (Jornal *Diário de Notícias*, 09 de setembro de 1971, pg. 11)

- 09 de outubro de 1971 – Realização da 4ª. Reunião Mensal do Círculo de Vera Janacopulos, com a participação da soprano Florita Tolipan, ao piano Irany Leme, de abril de 1971 – Recital de Amarilis Machado (Jornal *Diário de Notícias*, 09 de outubro de 1971, pg. 11)

- 14 de agosto de 1972 - Recital ‘Vocalises e Estudos de Concerto’, no Palácio da Cultura, com a participação de Carlos Dittert, Lúcia Elizabeth Dittert, Irani Leme, Lícia Lucas, Fátima Alegria e Laís de Sousa Brasil (Jornal *Diário de Notícias*, 10 de agosto de 1972, pg. 11; *Jornal do Brasil*, 13 de agosto de 1972, Cad. B, pg. 15)

- 01 de setembro de 1972 - Concerto em comemoração aos 150 anos de Cesar Franck – com a participação de: M. Jean Louis Janot – da Aliança Francesa – com a participação (comentários); Lucy Sales e Irany Leme (piano); Perside Leal (violão); Fatima Alegria, Maria da Gloria Capanema e Amin Seres Feres (cantores), na Petite Galerie (Barão da Torre, 220) - (Jornal *Diário de Notícias*, 31 de agosto de 1972, pg. 15)

- 25 de setembro de 1972 – Recital de Angela Barros, primeiro prêmio do VI Concurso Nacional de Canto de Câmara – Ao piano: Sérgio Rodrigues Freitas - Programa: Beethoven, Schumann, Chaminad, Fauré, Duparc, Lorenzo Fernandes, Villa-Lobos, Heckel Tavares, Najla Jabor, no Auditório do Ministério de Educação e Cultura (*Jornal do Brasil*, 24 de setembro de 1972, Cad. B, pg. 15)

- 16 de outubro de 1972 – Recital da soprano Nilze Myriam Araújo Viana, primeiro Prêmio do VI Concurso Nacional de Canto de Câmara, no Auditório do Ministério de Educação e Cultura (Jornal *Diário de Notícias*, 15 de outubro de 1972, pg. 27; *Jornal do Brasil*, 15 de outubro de 1972, Cad. B, pg. 09)

- 03 ou 04 de dezembro de 1972, Recital com a pianista Laís de Sousa Brasil – no auditório do Palácio da Cultura - Programa: Scriabin e Kreisler (Jornal *Diário de Notícias*, 03 de dezembro de 1972, pg. 19; *Jornal do Brasil*, 26 de novembro de 1972, Caderno B, pg. 11)

- 31 de julho de 1973 – Recital de Atenilde Cunha (recém chegada de curso nos EUA), no Estúdio D´Anniballe Jannibelli (Jornal *Diário de Notícias*, 31 de julho de 1973, pg. 20)

- 14 de outubro de 1973 – Recital com diversos artistas na Casa de Rui Barbosa (Jornal *Diário de Notícias*, 14 de outubro de 1973, pg. 17)

- 17 de outubro de 1973 – Concerto em homenagem ao compositor Fructuoso Vianna, com Berenice Menegali e Irany Leme (piano), Maria Helena Buzelin (soprano) e Edmée Brandi de Sousa Melo (professora), que fará uma exposição sobre poesias trovadorescas de Guilherme de Almedia, em galego. Os textos compõem uma série inédita de canções do compositor – Local: Escola de Música da UFRJ (Jornal *Diário de Notícias*, 16 de outubro de 1973, pg. 17; *Jornal do Brasil*, 17 de outubro de 1973, Cad. B, pg. 02)

- 02 de abril de 1974 – Primeira reunião do Círculo Vera Janacopulos, na residência da senhora Blanca Bouças (Av. Rui Barbosa, 430/301) – Serão apresentadas pelas do repertório brasileiro por Maria Rivamar e Angela Barros (cantoras) e Miriam Ramos, Lídia Podorolskic e Irany Leme (pianistas) – (Jornal *Diário de Notícias*, 02 de abril de 1974, pg. 14)

- 29 de abril de 1974 – Recital no Outeiro da Glória – Programa: Haendel, Bach, José Maurício, Mozart, Aloísio Alencar e Agnus Dei para soprano, meio soprano e órgão, de Perosi (Jornal *Diário de Notícias*, 21 de abril de 1974, pg. 14)

- 15 de agosto de 1974 – Recital com Judith Mello Fortes (canto), Wanda Eichbauer (harpa) e Cláudia Tolipan Barbosa (piano), na Casa de Rui Barbosa (*Jornal do Brasi*l, 11 de agosto de 1974, Cad. B, pg. 06)

- 25 de agosto de 1974 – Recital com o baixo Amim Peres, no auditório do IBAM, Programa: Fauré, Debussy, Wolf, Poulenc, Santoro (Jornal do Brasil, 25 de agosto de 1974, Cad. B. pg. 04)

- 13 de setembro de 1974 - Concerto com obras de Guerra Peixe, comemorativo do seu 60º aniversário. Nele o compositor falará sobre suas idéias e trabalhos. Participação de: Sonia Maria Vieira (piano), Stanislaw José Botelho (clarinete); Noel Devos (fagote), na Casa da Rui Barbosa (Jornal *Diário de Notícias*, 01 de setembro de 1974, pg. 35; *Jornal do Brasil*, 08 de setembro de 1974, Cad. B, pg. 04)

- 12 de outubro de 1974 - 'Ciclo Musica Francesa', - pianista Maria da Penha, Maria Celia Machado (harpa), George Kiszely (viola), Celso Woltzenlogel (flauta), Maria Lucia Godoy (canto), na Sala Cecília Meirelles (*Jornal do Brasil*, 15 de outubro de 1974, Cad. B, pg. 02)

- 14 de abril de 1975 – Recital Schubert-Satie, em homenagem ao 50º aniversário de morte de Erik Satie, no IBAM – Programação: Miguel Proença e Lilian Barreto, num duo quatro mãos de piano) e segunda parte com Jean-Jacques Pécassou – vice delegado da Aliança Francesa no Brasil, que falará sobre a obra de Erik Satie (Jornal *Diário de Notícias*, 13 de abril de 1975, pg. 06; Jornal do *Diário de Notícias*, 13 de abril de 1975, pg. 06)

- 25 de abril de 1976 – Recital comemorativo dos 70 anos de Radamés Gnatalli – Com o próprio autor no piano, participação de Walter Branco e do Quarteto de Cordas da UFRJ (Santino Parpinelli, Jacques Nirenberg, Henrique Ninremberg, Eugen Ranevsky), na Casa de Rui Barbosa (*Jornal do Brasil*, 25 de abril de 1976, Cad. B, pg. 10)

- 13 de maio de 1977 – Recital de Eliane Sampaio (canto) e Jacques Klein (piano) – Programa: Schubert – Promovido juntamente com a FUNARTE e com o IBEU – Na Casa de Rui Barbosa (*Jornal do Brasil*, 10 de abril de 1974, Cad. B, pg. 04)

- 16 de dezembro de 1977 – Recital do barítono Peres – Ao piano Berenice Menengale – Programa Schubert, Fauré, Marco Antonio Guimaraes, Koellreutter, Mario Ficarelli – na Casa Rui Barbosa (*Jornal do Brasil*, 16 de outubro de 1977, Cad. B, pg. 04)

- 18 de maio de 1978 – Recital da soprano Edmar Ferreti, acompanhada ao piano por Selma Asprino Macedo. Programa: Juan Vazquez, Luis de Milá, Felipe Pedrell, Joaquim Rodrigo, Enrique Granados, Manuel de Falla, entre outros autores espanhóis – Na Casa de Rui Barbosa (*Jornal do Brasil*, 16 de maio de 1978, Cad. B, pg. 06; *Jornal do Brasil*, 18 de maio de 1978, Cad. B, pg. 06)

- 10 de setembro de 1978 – Recital da soprano Nilze Myriam Vianna, do flautista Carlos Rato, dos pianistas Maria Silvia Pinto e Genzon Martinelli. Programa: Angel Lasala, Claudio Santoro, José Maria Neves, Henrique David Korenchendler, Guastavino, Hilda Reis, Patápio Silva, Villa-Lobos, Helza Cameu – Local Casa de Rui Barbosa (*Jornal do Brasil*, 10 de setembro de 1978, Cad. B, pg. 06; *Jornal do Brasil*, 12 de setembro de 1978, Cad. B, pg. 06)

- 11 de setembro de 1979 – Recital da soprano Margarita Schack e do pianista Luiz Medalha – Programa: Lorenzo Fernandez, Gustav Mahler, Messiaen (*Jornal do Brasil*, 11 de setembro de 1979, Cad. B, pg. 10)

- 30 de setembro de 1979 – Recital do pianista Artur Proença – Programa: Villa-Lobos – Auditório Vera Janacopulos – Unirio (Jornal *O Globo*, 30 de setembro de 1979, pg. 08)

- 21 de outubro de 1979 – Apresentação do Coral 'Os Curumins', da Associação de Canto Coral, sob a direção de Elza Lakschevitz – Na Casa de Rui Barbosa (*Jornal do Brasil*, 18 de outubro de 1979, Cad. B, pg. 05)

- 30 de junho de 1980 – Recital da soprano sueca Sonja Stenhammar, acompanhada por Miguel Proença – Programa: Grieg, Sibelius, Granados, Villa-Lobos, etc - Na Casa de Rui Barbosa (*Jornal do Brasil*, 27 de junho de 1980, Cad. B, pg. 11)

- 27 de outubro de 1980 - Recital do baixo Alexandre Trik – Programa: Caldara, Stradella, Scarlatti, Haendel, Hugo Wolf, Santoro e Luciano Gallet – Ao piano: Sonia Maria Vieira (*Jornal do Brasil*, 24 de outubro de 1980, Cad. B, pg. 11)

- 03 de dezembro de 1980 – Recital com Maria da Gloria Capanema Guerra (canto), com Paulo Bosisio (violino), Lilian Barreto (piano), Paulo Sergio dos Santos (clarinete) – programa: Bartok, Falla, Benny Goodman – Na Casa de Rui Barbosa *(Jornal* do Brasil, 02 de outubro de 1980, Cad. B, pg. 05; *Jornal do Brasil*, 01 de agosto de 1981, Cad. B. pg. 07)

- 17 de agosto de 1981 – Recital com a soprano Adélia Issa, a mezzo-soprano Ana Maria Kieffer e o pianista Achile Picchi – Programa: Luciano Gallet – Na Casa de Rui Barbosa (*Jornal do Brasil*, 15 de agosto de 1981, Cad. B, pg. 07)

- 29 de agosto de 1982 – Recital com Eládio Perez Gonzalez (canto) e Berenice Menegale (piano) – Programa: Falla, Villa-Lobos, Silvestre Revuletas, Amadeo Rolan, Gerardo Guevara, Aron Copland, Antonio Esteves, Eduardo Caba, Nicolas Perez Gonzales, Alberto Ginastera – Na Sala Vera Janacopulos (Unirio) – (*Jornal do Brasil*, 29 de agosto de 1981, Cad. B, pg. 07)

- 08 de outubro de 1984 – Recital Carlos Gomes, com Flábio Sabrá, Renato Ronê, Lauricy Prochet e Carlos Dittert – piano Sérgio Kuhlmann – Direção: Marcus Góes - No Auditório Vera Janacopulos (Unirio) – (*Jornal do Brasil*, 08 de outubro de 1984, Cad. B, pg. 06)

8.2.8. Realização de cursos e palestras

- Dias 04, 05, 06, 09, 10 e 15 de julho de 1962, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, é realizado curso de interpretação e canto de câmara, a ser ministrado por Magdalena Lébeis (Jornal *Correio da Manhã*, 11 de julho de 1962, pg 03 e *Jornal do Brasil*, 05 de julho de 1962, pg 04)

- 12 de setembro de 1962 – no Auditório do Ministério de Educação e Cultura – Conferência do escritor Guilherme Figueiredo, sobre o tema "Músicas e Danças Folclóricas Búlgaras, ilustrada com gravações e filme documentário (Jornal Correio da Manhã, de 12 de setembro de 1962)

- Janeiro de 1963 – O Círculo promove curso de interpretação com Magdalena Lébeis, no Auditório do Palácio da Cultura (Jornal *Correio da Manhã*, 05 de janeiro de 1963, pg 03)

- 08 de julho de 1963 – Palestra sobre Músicos do Brasil, proferida por Pachoal Carlos Magno, no Auditório do Ministério de Educação e Cultura (Jornal *Correio da Manhã*, 19 de junho de 1963, pg 04)

- 27 de outubro de 1964 – Palestra sobre a vida e obra de S.DeolindoFróes, comemorativa do centenário do compositor, proferida por Arnaldo Rebello, com ilustrações ao piano pelo conferencista, com a colaboração de Carmen Pimentel (canto) e Emilia Jannibelli (piano) e Raphael Jannibelli (violoncelo), no auditório da Mesbla

(Jornal *Correio da Manhã*, 27 de outubro de 1964, Segundo Caderno, pg. 02, e *Jornal do Brasil*, 22 de outubro de 1964, 1º. Caderno, pg. 18)

- 05 de setembro de 1970 – Palestra 'A música vocal de César Franck', proferida por Arnaldo Rebello, ilustrada pelo cantor Marçal Romero, no Estúdio D´Anniballe Jannibeli (Diário de Notícias, 05 de setembro de 1970, s/pag.)

- 19 de julho de 1972 – Conferência comemorativa do nascimento de nascimento do compositor brasileiro Otávio Meneleu Campos (Belém 22.07.1872 a Niterói, 20.03.1927). Na conferência serão executadas peças de piano com Irani Leme e canto/piano com Célia Coutinho e Irani Leme. Local: Instituto Brasil-Alemanha (Jornal *Diário de Notícias*, 04 de outubro de 1963, Cad. B, pg. 04)

- Palestra de Guilherme Figueiredo sobre Vera Janacopulos – Ilustrações musicais de Lúcia Dittert, Maria da Gloria Capanema, Lidia Poldorolski e Irani Leme – Na casa Rui Barbosa (*Jornal do Brasil*, 06 de outubro de 1974, Cad. B, pg. 05)

- 03 de julho de 1975 - Palestra 'Música no Cinema', com o cantor e compositor Sérgio Ricardo, na Casa Rui Barbosa (*Jornal do Brasil*, 03 de julho de 1975, Cad. B, pg. 07)

- 10 a 18 de junho de 1977 - Plano de Incentivo ao Estudo do Canto, idealizado por Maria da Gloria Capanema, diretora do Círculo de Artes Vera Janacopulos no Auditório do grupo UMA (Rua José dos Reis, 2243 – Inhaúma). Os encontros são realizados aos sábados e domingos, as 17h e aberto a todos os interessados no estudo do canto – Espécie de programa de calouros dedicado à música erudita (no início se oferece uma introdução ao estudo do canto com histórico e repertório, contando com a participação de cantores profissionais, ao final de cada aprsentação os jovens interessados serão convidados a cantar, contando com a orientação dos cantores que fizeram a introdução e de um pianista acompanhador. Na última apresentação será realizado um mini-concurso de canto entre os que estiverem participado do plano, com prêmios em dinheiro para os dois primeiros colocados. Não há taxa de Inscrição, basta aos interessados dirigirem-se a sede do Instituto Bennet, onde serão realizadas as

apresentações (*Jornal do Brasil*, 05 de dezembro de 1977, Cad. B, pg. 09; *Jornal do Brasil*, 06 de junho de 1977, Cad. B, pg. 02)

- 15 e 16 de setembro de 1977 - Plano de Incentivo ao canto na Casa de Rui Barbosa, com apresentações comentadas e explanações didáticas por Eládio Perez (canto e comentários) e Berenice Menegale (piano) apresentarão ciclo completo de canções de Beethoven (An die Ferne Geliebte), um ciclo de Fauré (La bonne chanson) e peças de autores brasilerios como Edino Krieger, Oswaldo Lacerda, Ernst Mahle e Mario Ficarelli. Teve o patrocínio da Funarte e seus resultados foram considerados satisfatórios, sobretudo sob o aspecto educativo, tendo incluído apresentações em estabelecimentos de ensino secundário e universitário nas Zonas Norte e Sul da cidade (*Jornal do Brasil*, 09 de dezembro de 1977, Cad. B, pg. 04; *Jornal do Brasil*, 15 de dezembro de 1977, Cad. B, pg. 06)

8.2.9. Outros

- Doação da medalha Vera Janacopulos para vencedores do V Concurso Internacional de Cantora (*Jornal do Brasil*, 11 de junho de 1971, 1º Caderno, pg. 07)

ANEXO 9

COMPOSIÇÕES MUSICAIS DEDICADAS À VERA ANACOPULOS

Durante nossa pesquisa pudemos encontrar informações sobre diversas peças musicais dedicadas à Vera Janacopulos. Achamos por bem relacioná-las, por se tratarem de testemunho do apreço pessoal e do reconhecimento profisisonal por parte dos compositores contemporâneos a cantora, alguns destes de grande importância para a música nacional e estrangeira.

LISTAGEM DE COMPOSIÇÕES DEDICADAS À VERA JANACOPULOS

- **VOIS, DES BELLES FILLES (canção)**

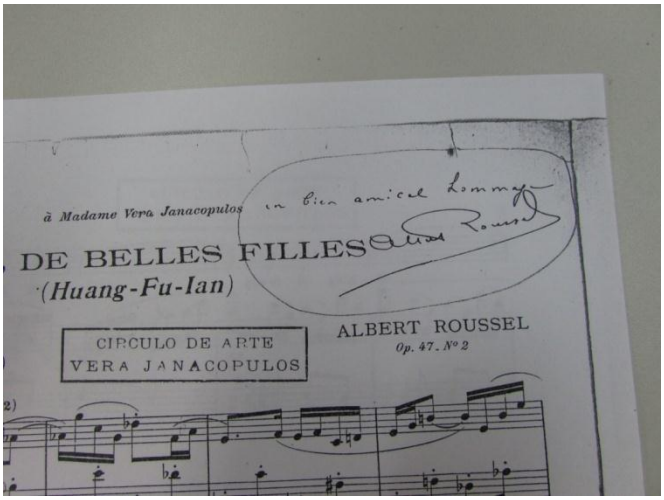


Figura 199 - Imagem de parte da partitura da canção *Vois, des belles femmes*, com dedicatória autógrafa do compositor: "À madame Vera Janacopulos, um bien amical hommage, Albert Roussel" - Fonte: Acevo Vera Janacopulos - UNIRIO

Autor: Albert Roussel (1869-1937), compositor francês.

Sobre o compositor: Estudou no Schola Cantorum, com Vicent d´Indy, de quem herdou o culto pela forma musical.

Embora tenha iniciado suas composições sobre influência do Impressionismo francês e seu exotismo modal, ele encontra posteriormente um estilo pessoal apoiado em formalismo estrutural nas suas composições, onde se utiliza da politonalidade, "porque a considera inteligentemente como um contraponto de tonalidades" (CANDÉ, 2001:247). Nas suas composições são encontradas uma "harmonia flutuante, de essência contrapontística, baseada na assimilação de certas escalas do Extremo Oriente" (CANDÉ, 2001:247).

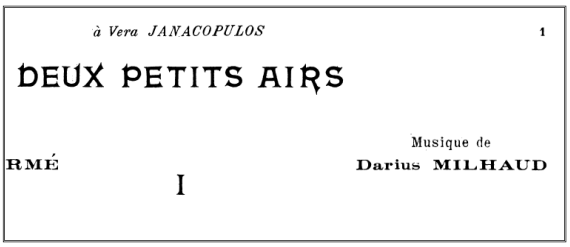
Sobre a peça: Para canto e piano. Baseada em versão inglesa de Herbert Allen Gilles (1845-1935), sobre texto chinês de Huang Fu-Ian (716-769), é a segunda canção[389] do ciclo Deux Poémes Chinois, op. 47, composto no ano de 1932. Como já seria óbvio pelo próprio nome deste ciclo, é baseada em escala modal oriental, influência de suas viagens às colônias francesas do Oriente quando oficial da marinha francesa.

Registro de apresentação por Vera Janacopulos: Não encontramos registro de Vera Janacopulos cantando esta canção em seus concertos.

[389] A primeira canção chama-se Favorite Abandonée.

Observações: No Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO, encontra-se partitura impressa com dedicatória autógrafa do autor: "En bien amical hommage. Albert Roussel"

- **DEUX PETITS AIRS (ciclo)**


à Vera JANACOPULOS 1

DEUX PETITS AIRS

Musique de

RMÉ Darius MILHAUD

I

Figura 200 - Imagem de parte da partitura editada de *Deux Airs*, com o registro da dedicação do autor Darius Milhaud - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

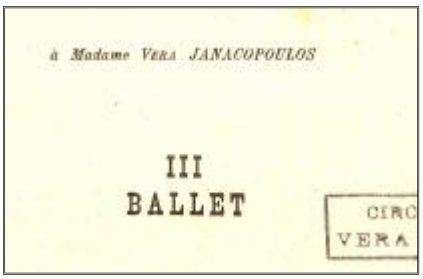
Autor: Darius Milhaud (1892-1974), compositor francês

Sobre o compositor: Estudou no Conservatório de Paris. Fez parte do Grupo dos Seis e é conhecido pelo uso da politonalidade. Possui mais de 500 composições (de pequenas e grandes proproções), em todos os gêneros e para todas as formações instrumentais (CANDÉ, 2001:279). No capítulo 2 de nossa pesquisa relatamos o relacionamento de amizade entre Vera e este compositor.

Sobre a peça: Para canto e piano, compostas no ano de 1918. Com letra de Stéphane Mallarmé, pseudônimo do escritor francês Étienne Mallarmé (1842-1898)

Registro de apresentação por Vera Janacopulos: Não encontramos registro de Vera Janacopulos cantando esta canção em seus concertos.

- **BALLET (Canção)**


à Madame VERA JANACOPOULOS

III

BALLET

CIRC

VERA

Figura 201 - Imagem de parte da partitura da partitura editada da canção *Ballet*, com o registro da dedicação do autor Francis Poulenc - Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

Autor: Francis Poulenc (1899-1963) , pianista e compositor francês.

Também foi integrante do grupo dos Seis. Candé diz ser ele "sensível e antiacadêmico", onde "nada evoca a secura do neoclassicismo convencional" (CANDÉ, 2001:280). Sua musical, bastante pessoal, possui melodia simples e elegante, sobre uma base harmônica diatônica, eventualmente embelezada por dissonâncias do século XX.

Sobre a peça: Para canto e piano. Com letra de Pierre Ronsard. É a terceira canção do ciclo ‘5 Poèmes de Pierre Ronsard”, composto entre os anos 1924/25. Editada por Heugel Editeur, Paris, em 1925.

As demais canções do ciclo são: 1. Attributs, 2. Le tombeau, 4. Je n´ai que les os, 5. À son page.

Possui caráter simples e jovial.

Registro de apresentação por Vera Janacopulos: Não encontramos registro de Vera Janacopulos cantando esta canção em seus concertos.

- **TONADA DE LA NIÑA PERDIDA (Canção)**

Figura 202 - Imagem de parte da partitura editada *de Tonada de na niña perdida*, com registro da dedicação do autor Joaquin Nin - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

Autor: Joaquin Nin (1879-1949), pianista e compositor espanhol.

Estudou no Schola Cantorum, com Vincent d´Indy. Suas composições tem uma forte influência nacionalista espanhola.

Sobre a peça: Para canto e piano. Letra do folclore espanhol, com versão francesa de Henri Collet. É a terceira canção do ciclo “20 Cantos Populares Españoles”, onde temos melodias espanholas harmonizadas pelo compositor. Editada por Max Eschig e C. Editeurs, 1923, Paris.

As 20 peças estão divididas em dois volumes. No primeiro, editado no ano de 1923, temos: 1. Tonada de Valdovinos, 2. Cantar, 3. Tonada de la niña perdida, 4. Montañesa, 5. Tonada del Conde Sol, 6. Malaguena, 7. Granadina, 8. Saeta, 9. Jota Tortosina, 10. Jota Valenciana. Volume 2, editado no ano de 1924: 1, 2 e 3, Três canciones galegas 4. Asturiana, 5. Paño murciano, 5. Vilancico Catalan, 6. El canto de los pájaros, 7. El canto de los pájaros (outra versão); 8. El vito, 9. Canto andaluz, 10. Polo.

Registro de apresentação por Vera Janacopulos: Não encontramos registro de Vera Janacopulos cantando esta canção em seus concertos. Provavelmente a cantora terá a

apresentado nos concertos que realizou com o próprio compositor a acompanhando ao piano, dos quais não temos o programa musical apresentado.

- **GRANADINA (Canção)**

CIRCULO DE ARTE
VERA JANACOPULOS
A Vera Janacopulos
GRANADINA
GRENADINE
(ANDALOUSIE)
Version française de
Henri COLLET
Joaquin NIN

Figura 203 – Imagem de parte da partitura editada de *Granadina*, com o registro da dedicação do autor Joaquin Nin - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

Autor: Joaquín Nin (1879-1949), pianista e compositor espanhol

Sobre a peça: Para canto e piano. Letra do folclore espanhol, com versão francesa de Henri Collet. É a sexta canção do ciclo "20 Cantos Populares Españoles", melodias espanholas harmonizadas pelo compositor. Editada por Max Eschig e C. Editeurs, 1923, Paris.

As 20 peças estão divididas em dois volumes. No primeiro, editado no ano de 1923, temos: 1. Tonada de Valdovinos, 2. Cantar, 3. Tonada de la niña perdida, 4. Montañesa, 5. Tonada del Conde Sol, 6. Malaguena, 7. Granadina, 8. Saeta, 9. Jota Tortosina, 10. Jota Valenciana. Volume 2, editado no ano de 1924: 1, 2 e 3, Três canciones galegas 4. Asturiana, 5. Paño murciano, 5. Vilancico Catalan, 6. El canto de los pájaros, 7. El canto de los pájaros (outra versão); 8. El vito, 9. Canto andaluz, 10. Polo.

Registro de apresentação por Vera Janacopulos: Encontramos registro de apresentação desta peça nos dias 21 de dezembro de 1927 (Salle Gaveau – Paris); 29 de outubro de 1930 (Theatro Lyrico – Rio de Janeiro); 20 de novembro de 1930 (Theatro Sant´Anna – São Paulo); 29 de novembro de 1930 (Theatro Cassino – Rio de Janeiro) e 23 de junho de 1934 (Cassino de Estoril – Estoril – Portugal).

➢ L´ALOUETTE ET SES PETITS AVEC LE MAÎTRE D´UN CHAMP (Canção)

Autor: Dimitri Mitropoulos (1896-1960) – pianista, maestro e compositor grego.

Mais conhecido como regente, especialmente de música moderna da segunda escola vienense.

avec beaucoup d'estime.
très grande sympathie.
25.10.1924.
D. Mitropoulos

à Madame Vera JANACOPULOS-STAAL

L'Alouette et ses petits
avec le Maître d'un champ

Fable de
LA FONTAINE

CIRCULO DE ARTE
VERA JANACOPULOS

Musique de
Dimitri MITROPOULO
(1920)

Figura 204 - Imagem de parte da partitura de L´*alouette et ses petis avec le maître d´un champ,* com dedicatória autógrafa do compositor Dimitri Mitropoulos: "Avec beaucoup d´estime et três grande sympathie. 25.10.1924. D. Mitropoulos" - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

Sobre a peça: Para canto e piano. Baseada em fábula de La Fontaine, editado pela primeira vez em 1668. Composta no ano de 1920, porém editada por Éditions Maurice Senart, Paris, somente em 1928.

Registro de apresentação por Vera Janacopulos: Não encontramos registro de Vera Janacopulos cantando esta canção em seus concertos.

Observações: No Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO, encontra-se partitura impressa com dedicatória autógrafa do autor: "Avec beaucoup d´estime et três grande sympathie. ?.10.1928. D. Mitropoulos"

➢ HISTORIETAS (Ciclo)

Autor: Heitor Villa-Lobos (1887-1959), compositor brasileiro.

Considerado como o maior compositor erudito brasileiro, tem uma linguagem musical peculiar e audaciosa, onde são encontrados elementos de cultura popular e regional brasileiras, trabalhados estilisticamente através de combinações rítmicas, harmônicas e instrumentais inusitadas.

Sobre a peça: O ciclo, cuja composição é datada de 1920, é composto das seguintes canções: 1. Solidão (letra: Ribeiro Couto); 2. Lune d´octobre (letra: Ronald de Carvalho); 3. Novelozinho de linha (letra: Manuel Bandeira); 4. Hermione et les bergéres (letra: Albert Victor Samain); 5. Jouis sans retard, car vite s´écoule la vie (letra: Ronald de Carvalho); 6. Le marche (letra de Victor Samain). As peças possuem caráter de inspiração impressionista, característica de uma primeira fase do compositor. Algumas peças do ciclo estiveram incluídas na Semana de Arte Moderna de 1922: A de nº 1, no segundo dia do Festival (14 de fevereiro) e as de nºs 2 e 5, no terceiro dia (17 de fevereiro).

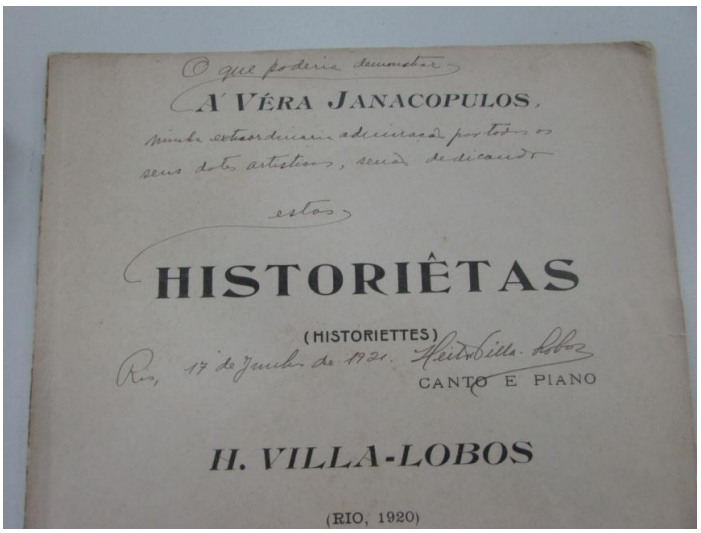


Figura 205 - Imagem da partitura de *Historietas*, com dedicatória autógrafa do compositor: "O que poderia demonstrar à Vera Janacopulos minha extraordinaria admiração por todos os seus dotes artísticos, senão dedicando estas *Historietas*. Rio de Janeiro, 14 de junho de 1921. Heitor Villa-Lobos. Fonte: Acevo Vera Janacopulos – UNIRIO

Registro de apresentação por Vera Janacopulos: Não encontramos registro de Vera Janacopulos cantando estas canções em seus concertos.

Observações: No Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO, encontra-se partitura impressa com dedicatória autógrafa do autor: "O que poderia demonstrar à Vera Janacopulos minha extraordinária admiração por todos os seus dotes artísticos senão dedicando estas Historietas. Rio, 17 de junho de 1921. Heitor Villa-Lobos"

- **QUERO SER ALEGRE (Canção)**

Autor: Heitor Villa-Lobos (1887-1959), compositor carioca.

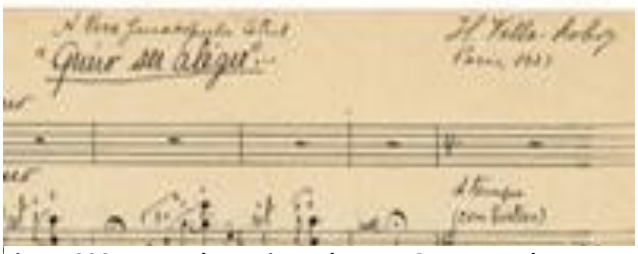


Figura 206 - Parte de partitura da peça *Quero ser alegre*, com registro de dedicatória autógrafa do compositor Villa-Lobos - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

Considerado como o maior compositor erudito brasileiro, tem

uma linguagem musical peculiar e audaciosa, onde são encontrados elementos de cultura popular e regional brasileiras, trabalhados estilisticamente através de combinações ritmicas, harmônicas e instrumentais inusitadas.

Sobre a peça: A peça faz parte do ciclo 'Suíte para voz e violino', cuja composição é datada de 1923 (Paris). Possui letra de Mário de Andrade, sendo composto das seguintes canções: 1. A menina e a canção (letra: Mário de Andrade); 2. Quero ser alegre; 3. Sertaneja.

A primeira delas se encontra dedicada a A.Staal, que acredito ser Alexis Stahl, marido de Vera Janacopulos; a segunda é dedicada à Vera Janacopulos e a terceira é dedicada à violinista Yvonne Astruc.

Registro de apresentação por Vera Janacopulos: A primeira audição das duas primeiras se deu em recital realizado em 23/10/1923, na Salle des Agriculteurs – Paris, por Vera Janacopulos e Yvonne Astruc. A primeira apresentação da suíte na íntegra se deu no dia 09/04/1924, na Salle des Agriculteurs, por Vera Janacopulos e o violinista René Benedetti.

- **CASINHA PEQUENINA (Canção)**

Autor: Ernani Braga (1888-1948), pianista e compositor carioca.

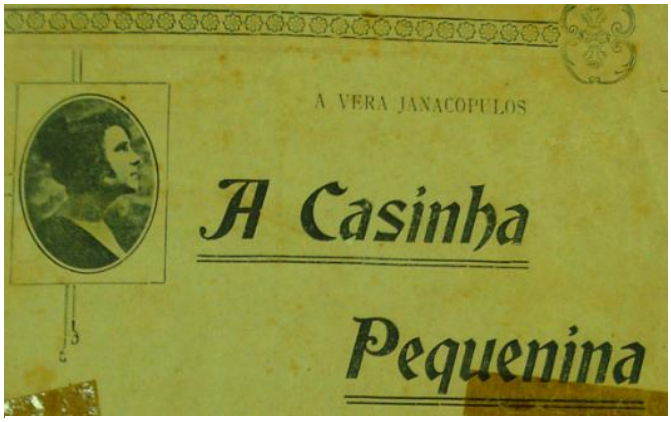


Figura 207 - Imagem de parte da partitura editada de *A casinha pequenina*, com registro da dedicação do autor Francsco Braga - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

Estudioso do folclore brasileiro, viajou pelo Brasil recolhendo material musical e organizando corais folclóricos. Como compositor ficou conhecido principalmente por suas harmonizações de musicas populares e folclóricas brasileiras.

Sobre a peça: Não conseguimos maiores informações sobre o seu ano de composição, mas a julgar por dedicatória autógrafa do compositor em partitura pertencente à cantora, deverá ser anterior ao ano de 1920.

Registro de apresentação por Vera Janacopulos: Obtivemos registro da cantora ter apresentado a peça em: 08 de outubro de 1930 (Teatro Municipal de São Paulo), 18 de outubro de 1930 (Theatro Lírico – RJ), 16 de outubro de 1933 (Teatro Municipal do Rio de Janeiro) e 23 de junho de 1934 (Casino de Estoril, em Estoril/Portugal).

Ainda houve uma transmissão radiofônica na França, pela *Companie Française de Radiophonie*, de Festival Brasileiro, onde a cantora interpretou a peça acompanhada pela pianista Maria Antonia Castro.

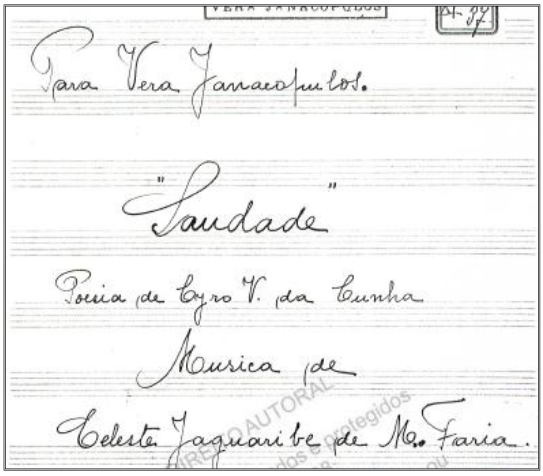
Observações: No Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO, encontra-se partitura impressa com dedicatória autógrafa do autor: "A quem com [pro]funda emotividade rodeou a 'casinha pequenina' de tantos, tantos 'coqueiros', morrendo de saudade. Ernani Braga, novº 920.

- **SAUDADE (Canção)**

Autor: Celeste Jaguaribe de Matos Faria (1873-1938), foi poeta, compositora e cantora. Usava como pseudônimo Stella Bomilcar.

Sobre a peça: Composição com letra de Cyro V. DA Cunha, datada de 08 de setembro de 1930

Registro de apresentação por Vera Janacopulos: Não encontramos registro de Vera Janacopulos cantando estas canções em seus concertos.


Para Vera Janacopulos.

"Saudade"

Poesia de Cyro V. da Cunha

Musica de

Celeste Jaguaribe de Ma. Faria.

Figura 208 - Imagem da partitura manuscrita de *Saudade*, com dedicatória manuscrita de Saudade, com registro da dedicatória à cantora. Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

Observações: No Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO, encontra-se partitura manuscrita com dedicatória da autora: 'Para Vera Janacopulos".

- **SEM FIM (Canção)**

Autor: Fructuoso Viana (1896-1976), foi pianista e compositor mineiro.

Sobre a peça: Música sobre letra anônima.

Registro de apresentação por Vera Janacopulos: Não encontramos registro de Vera Janacopulos cantando estas canções em seus concertos.

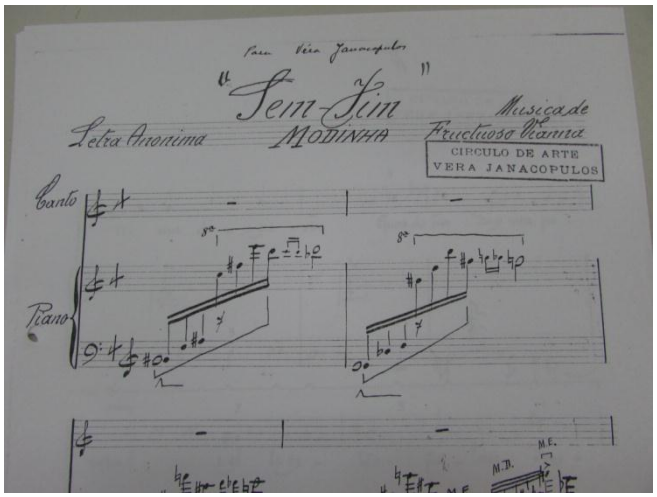


Figura 209 - Imagem de partitura manuscrita da peça *Sem Fim*, com registro de dedicatória autógrafa do compositor - Fonte: Acervo Vera Janacopulos - UNIRIO

Observações: No Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO, encontra-se partitura manuscrita com dedicatória do autor: 'Para Vera Janacopulos".

- **SERENATA (Canção)**

Autor: Lorenzo Fernandes

Sobre a peça: Poesia de Menotti del Picchia

Registro de apresentação por Vera Janacopulos: Não encontramos registro de Vera Janacopulos cantando estas canções em seus concertos.

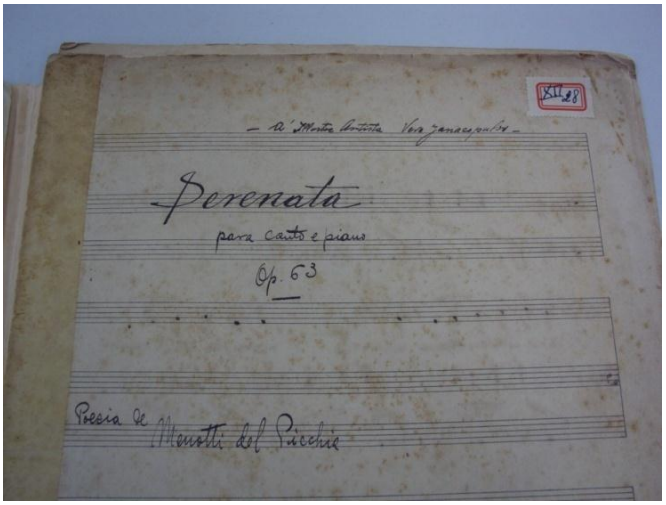


Figura 210 - Imagem de partitura manuscrita da peça *Serenata*, com dedicatória autógrafa do compositor "À Illustre artista Vera Janacopulos" - Fonte: Acervo Vera Janacopulos

Observações: No Acervo Vera Janacopulos – UNIRIO, encontra-se partitura manuscrita com dedicatória do compositor "À ilustre cantora Vera Janacopulos

REFERÊNCIAS

Bibliográficas:

ALBERT, Monserrat. *A música contemporânea*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil S.A., 1979

ALMEIDA, Renato. *Dicionário bio-bibliográfico Musical (brasileiro e internacional).* São Paulo: Livraria Kosmos Editora, s/data

ANDRADE, Mario de: *Aspectos da música brasileira.* 3rd ed. Belo Horizonte y Rio: Villa Rica, 1991

ANDRADE, Mario de. *Pequena história da musica.* São Paulo: Livaria Martins Editora, 1980

ANDRADE, Mário. *'Agora eu vou fazer o elogio da canção popular'*, janeiro de 1940.

ARIES, Philippe. *História Social da criança e da família*. Trad.: Dora Flaksman. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1973, 2ª. Ed.

BARIANI, Edison. *Indivíduo, sociedade e genialidade; Norbert Elias e o caso Mozart.* In: Revista Urutágua, nº 08. Paraná, 2004

BARRENECHEA, Mariano Antoni. *Historia Estetica de la Música.* Buenos Aires: Editorial Claridad, 1941.

BATISTA, Marta Rossetti. *A Escultora Adriana Janacópulos.* São Paulo: Em Rev. Inst. Est. Bras. 30: 71-93, 1989.

BISPO, Antonio Alexandre. *Magdalena Tagliaferro (1893-1986) e Reynaldo Han (1874-1974). A intérprete de espírito e as emoções de seu tempo.* In: Revista Brasil-Europa – Correspondência Euro-Brasileira, 121/2012 Link: http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Magda_Tagliaferro.html

BORN, Georgina. *Musical Modernism, Postmodernism, and others.* In: BORN, Georgina, HESMONDHALGH, David. Western Music and its others.Los Angeles, EUA, University of California Press, 2000

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: Sobre a teoria da razão.* Trad.: Mariza Corrêa. Campinas, SP: Ed. Papirus. 1996

BOURDIEU, Pierre. *O mercado dos bens simbólicos.* In: A economia das trocas simbólicas. (org. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2013. Pp. 99-181.

BUNCH, Meribeth. *Dynamics of the singing voice*. EUA: Springer Ed., 1995

CADDY, Davinia. *The ballets russes and beyond. Music and dance in Belle-Époque Paris*. New York: Cambridge University Press, 2012.

CAMARGOS, Marcia. *Belle époque na Garoa*. São Paulo entre a tradição e a modernidade. São Paulo: Fundação Energia e Saneamento, 2013

CANDÉ, Roland de. *História Universal da música: volume 2*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CARVALHO, J. M. de. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASEY, James. *A história da família.* Trad.: Sérgio Bath. São Paulo: Editora Ática, 1992

CHAPMAN, L. Jance. *Singing and Teaching singing: A holistic approach to classical voice.* U.K.: Plural Publishing Inc., 2012

CHEMBERDJÍ, Valentina. *Lina Prokófiev: una española em el gulag.* Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2010

CHERNAVSKY, Analía. *Em busca da alma musical da nação: um estudo comparativo entre os nacionalismos musicais brasileiro e espanhol a partir das trajetórias e das obras de Heitor Villa-Lobos e Manuel de Falla.* Tese de doutorado UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas, SP: [s.n.], 2009.

COLLINS, Chris. *Falla in Britain.* EmThe Musical Times, Vol. 144, Nº 1883 (Summer, 2003), pg. 33-48, EUA: Musical Times Publications Ltd..2003

CONTIER, Arnaldo D. *Villa-Lobos: o selvagem da modernidade.* In: Revista de História da USP, Nº 135, 2º semestre de 1996 - FFLCH-USP, SP: 1996

CRAFT, Robert. The Musical Quarterly, Vol. 85, No. 2 (Summer, 2001), pp. 391-400 Published by: Oxford University Press Stable (URL: http://www.jstor.org/stable/3600918 Accessed: 13-05-2015)

CROSS, Jonathan. *Igor Stravinsky.* UK, Londres, Reaktion Books Ltd., 2015

CUMMINGS, David M. *International who´s who in Music and Musicians Diretory*. EUA: Psychology Press, 2000, 863 p.

DIAS, Marcelo Mangini. *O Brasil em Versalhes. Calógeras e a política internacional*. MATA, Sérgio Ricardo, MOLLO; Helena Miranda Mollo; VARELLA, Flávia Florentino (orgs.). Anais do 3º. Seminário Nacional de História da Historiografia: aprender com a história? Ouro Preto: Edufop, 2009.

DIVERSOS. *La France de la Belle Époque – 1900-1910.* FRANCE: Diffusion France Lecture.Librairie Jules Tallandier, 1970

DODEBEI, Vera Lúcia Doyle; GRAU, Isabel Grau. *Arquivo Musical – a pesquisa no acervo Vera Janacópulos,* apresentado no V ENANCIB, Belo Horizonte, 10 a 14 de novembro de 2003.

DRAAYER, Suzanne Rhodes. *Art Song Composers of Spain: An encyclopedia.*UK: The Scarecrow Press Inc., 2009

DUFFLOCQ, Enrico Magni. *Storia della musica – La musica contemporânea.* Milano: Societá Editice Libraria, Milano, 1937

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1994

ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociologia de um gênio.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995

EWEN, David. *The world of twentieth-century music*.EUA: Prentice-Hall Inc., 1968

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte: uma interpretação marxista*. Tradução: Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1966.

FLOTHUIS, Marius. *"...exprimer l´inexprimable...": essai sur la mélodie française depuis Duparc, em dix-neuf chapitres et huit digressions.* Amsterdam-Atlanta, GA: Ed. Rodopi, 1996.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Memórias de Vera Janacopulos*. Rio de Janeiro Ministério da Educação e Cultura, sem data.

FREIRE, Vanda Bellard (organizadora). *Horizonte da pesquisa em música*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2010

FREITAG, Léa Vinocur. *Momentos de música brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985

FRYER, Paul. *Women in the Arts in the Belle Epoque.Essays on influential artists, writers and performers.* EUA, North Carolina, McFarland & Company, Inc. Publishers, 2012

FUKS, Betty Bernardo. *Freud e a cultura*, 2ª.Ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007

FULCHER, Jane.F. *French cultural politics & music.From the Dreyfuss Affair to the First World War*. New York. Oxford University Press, 1999

GALE, Beth W. *A world aparte: female adolescende in the French Novel, 1870-1930*. EUA, Associated University Presses., 2010

GARCIA, Manuel. *Nouveu traité sommaire du L´art du chant*. Paris: Ed. Ch. Lahure, 1856

GINSBURG, J. (organização). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013

GÓMEZ, Antonio Castillo. *Historia de la cultura escrita*. Em Revista Brasileira de História e Educação, nº 5. São Paulo, Editora Autores Asssociados Ltda.7, 2003

GONÇALVES, Newton de Salles. *Enciclopédia do estudante: música: compositores, gêneros e instrumento, do erudito ao popular*. 1ª. Ed., São Paulo: Ed. Moderna Ltda., 2008

GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos.* Brasília, Fundação Alexandre de Gusmão, 2009

GUÉRIOS, Paulo Renato. O *estudo de vida nas ciências sociais: trabalhando com as diferenças de escala.* In: Campos – Revista de Antropologia. Paraná, Universidade do Paraná, v. 10, n. 1, 2011.

GUERIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos. O caminho sinuoso da predestinação.* Rio de Janeiro, Ed. Getúlio Vargas, 2003

GROSSMAN, Miriam. *O pianismo brasileiro.* Revista Academia Nacional de Música. Ed. Academia Nacional de Música. Vol. XII, 2001

HAREWOOD, Conde de. Kobbé. *O livro completo da ópera.* Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1991

HASLAM, W.E., *Style in music.* Published by Forgotten Books 2013, originalmentepublicadoem 1911. New York: G. Schirmer, 1911

HESS, Carol A. *Manuel de Falla and Modernism in Spain*, 1898 a 1936. EUA, University of Chicago Press, 2001

HONNEGGER, Marc. *Dictinnaire de la musique – Leshommes et leursoeuvres. Paris: Ed. Bordas, 1979*

HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos – uma introdução.* Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1987

IMBROSIO, Jurema Espósito. *Pianista acompanhador – um artista em dose dupla. Algumas considerações e recomendações.* Revista Academia Nacional de Música, Vol. XII, Ano 2001, pags. 129 a 140)

JAMBOU, Louis. *Manuel de Falla*. Paris: Press de l´Université de Paris-Sorbonne, 1999.

KATCIPIS, Luiz Felipe Guaise. *Memórias, contribuições e permanências da colônia grega em Florianópolis.* Trabalho de conclusão do Curso de Licenciatura e Bacharelado em História da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, 2014

KELLY, Barbara L. *Music and ultra-modernism in France*. A fragile Consensus, 1913-1939. USA, The Boydell Press, 2013

KELLY, Barbara L., MURPHY, Kerry. *Berlioz and Debussy: Sources, contexts and legacies: essays in honour of François Lesure.* USA, Ashgate Publishing Limited, 2007

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. 2ª. Ed., Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

LAEMMERT, Eduardo; LAEMMERT, Henrique. *Almanak administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro (Almanak Laemmert).* Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1897

LAEMMERT, Eduardo; LAEMMERT, Henrique. *Almanak administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro (Almanak Laemmert).* Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1898

LAEMMERT, Eduardo; LAEMMERT, Henrique. *Almanak administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro (Almanak Laemmert).* Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1893

LAGO, Manoel Correa do. *Vera Janacopoulos, talento de rara versatilidade*. In Revista Brasiliana, nº7, Ed. Academia Brasileira de Música, 2001.

LAGO, Manoel Correa do. *A música do século XX, no acervo Janacopoulos / Uni-Rio.* Revista Brasiliana, numero 2, Maio de 1999, pgs. 2 a 17

LAGO, Manoel Correa do. *O circulo Veloso-Guera e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana.* Tese de Doutorado, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005

LÉ MÉE, Katharine. *Canto: as origens, a forma, a prática e o poder curativo do canto gregoriano*. tradução de Carlos Araújo; Rio de Janeiro: Agir, 1995

LEHMANN, Lilli. Aprenda a cantar. Tradução: Roberto Raposo. Edições Ediouro. Rio de Janeiro:Editora Tecnoprint Sam, 1974

LEHMANN, Lilli. *Mon art du chant*. Paris: Rouar Lerolle & Cie. Editéurs, s/data

LEITE, Edson. *Antonietta, Guiomar e Magdalena : pianistas no Brasil* / Edson Leite. – São Paulo :Acquerello, 2011.

LOMMEL, Andreas. *A Arte pré-histórica e primitiva*. Coleção: O mundo da Arte – 7ª. Ed. – Rio de Janeiro: Expresão e Cultura, 1979

MAES, Francis. *A history of russian musi*c. From Kamarinskaya to Babi Var. EUA, University of California, 2002

MARCONDES, Marco Antonio (organizador). Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. 2ª. ed. , Art Editora Ltda, 1998.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica.* São Paulo, Ed. EDUSP, 1995

MARIZ, Vasco. *Dicionário biográfico musical: compositores, intérpretes e musicólogos.* Brasília: Philobiblion / Pró-Memória / Instituto Nacional do Livro, 1985

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira Ed., 1981

MCCUTCHAN, Ann. *Marcel Moyse: voice of the flute*. EUA : Amadeus Press,, 1994

MENDONÇA, Ana Walesca; LOPES, Ivone Goulart; SOARES, Jefferson da Costa; PATROCLO, Luciana Borges. *A criação do Colégio Pedro II e seu primeiro impacto na constituição do magistério público secundário no Brasil.* Revista Educ. Pesqui., São Paulo, v. 39, n. 4, p. 985-1000. São Paulo, 2013

MILLER, Richard. *The art of singing.* EUA: Oxford University Press. 1996a.

MILLER, Richard. The structure of singing. System and Art in vocal technique. EUA: Ed. Schimer, 1996

MORAES, Eduardo J. de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. RJ, Ed. Graal, 1978.

MOREIRA, Pedro Lopes. *Cantores célebres.* Rio de Janeiro: Editora Oficinas Gráficas, 1943

MORRISON, Simon. *Lina e Serge.The love and wars of Lina Prokofiev*. Nova York, Houghton Mifflin Harcourt Ed., 2013

NEEDEL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século.* Trad.: Celso Nogueira. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1993

NESTYEV, Israel V. *Prokofiev: his musical life.* EUA, California, Stanford University Press, 1960

NIREMBERG, Jaques. *Palcofobia II – Quem não tem medo do Palco.* Revista Academia Nacional de Música. Ed. Academia Nacional de Música. Vol. XI, 2001

NOVAIS, Fernando A., Nicolai Sevcenko. *História da vida privada no Brasil - Republica: da Belle Époque a Era do Radio.* Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998

OLMOS, Rafael Polanco. *La crítica musical em la prensa diária valenciana: 1912-1923*. Tese de doutorado. Universidade de València. Espanha. 2009

ORESTEIN, Arbie. *A Ravel Reader. Correpondence, articles, interviews*. EUA, Columbia: University Press, 1990

ORESTEIN, Arbie. *Ravel: man and musician*. EUA, Columbia: University Press, 1991

ORLEDGE, Robert. Satie, the composer. Nova York, EUA, University of Cambridge Press, 1990

PASLER, Jan. *Race, Orientalism, and Distinction in the Wake of the 'Yellow Peril'*. In: BORN, Georgina, HESMONDHALGH, David. Western Music and its others. Los Angeles, EUA, University of California Press, 2000

PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: UNESP, 2006

PORCILE, François. *La belle époque de la musique française 1871-1940.* França: Ed. LibrairieArthèmeFayard, 1999

POWELL, John. Encyclopedia of north American Immigration. EUA; Facts On File, Inc., 2005

RANDEL, Don Michael. *The Harvard biographical dictionary of music.* USA The Belknap Press of Harvard University Press, 1996

REINIER, Jacqueline S. *Boyhood in America: an Encyclopedia, vol. 1.* EUA: University of Arkansas, ABC Clio. 2001.

REMOND, René. *Por uma história política.* Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1986

RESENDE, Regina Helena de Castro, e KNIBEL, Carolina Moreira da Silva. *Almanaque de Petrópolis: Memórias da educação em Petrópolis.* – Petrópolis: Museu Imperial, 2015

RESENDE, Regina Helena de Castro, e KNIBEL, Carolina Moreira da Silva. *Almanaque de Petrópolis: A estrada de ferro e viagens de trem.* Memórias da educação em Petrópolis. – N. 4– Petrópolis: Museu Imperial, 2012

RESENDE, Regina Helena de Castro, e VIANNA, Catia Maria Souza de Vasconcelos. *Almanaque de Petrópolis: Uma jornada de descobertas pelo passado e presente da cidade imperial.* N. 1 (dez.2008). – Petrópolis: Museu Imperial, 2008

REVEL, Jacques. *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Tradução: Dora Rocha. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

REYNER, Igor Reis. *Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta.* Opus. Porto Alegre, v. 17. n.2, p. 77-106, dez. 2011

RICOER, Paul. *História e Verdade*. Rio de Janeiro, Companhia Editora Forense, 1968

ROBINSON, Harlow. *Russians in Hollywood, Hollywood´s Russians: biography of an image.* Boston: Noertheastern University Press, s/data.

ROCHA, INÊS ALMEIDA. *Canções de amigo: redes de sociabilidade na correspondência de Lyddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade.* Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2012

RODRIGUES, Luiz Cesar B. Rodrigues. *A primeira guerra mundial.* São Paulo, Ed. Atual Ltda., 1994, 13ª. Ed.

RODRIGUEZ, Helio Suêvo. *A formação das estradas de ferro no Rio de Janeiro. O resgate de sua memória.* São Paulo: Open Plus Gráfica e Editora Ltda., 2004

S/AUTOR. *Villa-Lobos e sua obra – Relação de partituras do acervo*. Brasília: Museu Villa-Lobos – Minc/IBRAM, 2010

SADIE, Stanley. *The new grove dictionary of music and musicians.* Vol. 9 (Iacobus-Kerman) – EUA: Macmillan Publishers Limited, 1980

SALTURI, Luis Afonso. *A relação indivíduo-sociedade nas obras de Pierre Bourdieu e de Norbert Elias*. In: Tempo de Ciência, (17) 33:111-122, 1º semester, 2010.

SÁNCHEZ, Inés Bustos. *La voz. La técnica y la expression*. Barcelona: Editora Paidotribo, 2003.

SCHMIDT, Carl B. *The music of Francis Poulenc (1899-1963): A catalogue*. New York: Oxford University Press Inc., 1995

SCHMIDT, Carl B. *Entrancing Muse: a documented biography of Francis Poulenc.* Nova York: Pendrago Press Hillsdalle, s/data

SCHNEEBERGER, Carlos Alberto. *Minimanual compacto de história geral: teoria e prática* – 2ª. edição, São Paulo: Rideel, 2003

SCHOLLER, Catherine. *Ravel et le prix de Rome*. Fórum Ópera. France, 2002 – Em: http://www.forumopera.com/v1/dossiers/ravel-sommaire.htm

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro Costa. *Tempos de Capanema*. Editora Paz e Terra, EDUSP, São Paulo, 1984.

SCOTT, Michael. *Maria Meneghini Callas*. Northeastern University Press, Boston, EUA, 1992

SERRANO, Patricia Caicedo. *La canción artística Latinoamericana. Identidade Nacional, performance practise y los mundos del arte.* Madrid: Universidad Complatutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Musicologia, 2013

SILVERMAN, *Art Nouveau in Fin-de-Siècel France. Politics, psychology and style.* Los Angeles, University of California Press, 1989.

SINÉSIO, Daniel Jacuá. *A questão Christie e a atuação do secretário João Batista Calógeras (1862-1865).* Dissertação de Mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014.

STRAVINSK, Igor e CRAFT, Robert. *Poética Musical (em 6 lições).* Tradução: Luiz Paulo Horta – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996

STRAVINSK, Igor e CRAFT, *Robert.Memories and commentaries.* EUA: University of California Press, 1981

STRAVINSKY, Igor. *Crónicas de mi vida*. Barcelona, Espanha: Ediciones Nuevo Arte Thor, s/ data.

SUBIRÁ, José. *La música. Etapas y aspectos*. Barcelona: Salvat Editores S.A., Imprensa Hispano-Americana S.A., 1949

THIRY-CHERQUES, Hermano Robert. *Pierre Bourdieu: a teoria na prátca.* Rev. RAP. Rio de Janeiro 40(1):27-55, jan./fev., 2006

THOMPSON, Oscar. *The Internacional Cyclopedia of music and musicians*. London: J.M. Dent&Sons Ltd., 1975

TILBURG, Patricia A. *Colette´s Republic: work, gender and popular culture in France, 18701914.* Nova York, Berghahn Books, 2010

TONI, Flavia Carmargo. Revistas *musicais estrangeiras e compositores modernos na biblioteca Mário de Andrade.* Revista Remate de Males, pg. 225-244. São Paulo: 2013.Link: http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/issue/view/224/showToc

TONI, Flavia Carmargo. *Lições de harmonia.* Revista virtual Literatura e Sociedade. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. N. 7, 2004

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2000

TROYER, Lucile. *La musique de chambre de la periode d´Agay et le neoclassicisme*. In: SCHWARTZ, Manuela. Vincent d´Indy et son temps. Bélgica, Pierre Mardaga Éditeur, 2006

VASCONCELOS, Emerson Adriano Gomes Vasconcelos. *Magdalena Lébeis e o registo sistemático de um processo pedagógico: resgate histórico e anállise iniciais.* Tese. Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicação e Artes,São Paulo, 2012

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história.* Trad: Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneip. Brasília, Universidadede Brasília, 1982

VEYNE, Paul. *O Inventário das diferenças. História e sociologia*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

VINTON, John. *Dictionary of Contemporary music*. EUA: E.P. Dutton & Co., Inc., 1974

VUILLERMOZ, Émille. *Histoire de la musique.* France: F.Brouty,J. Fayard et Cle., 1949.

WAGNER, Adriana e FALCKE, Denise. *A dinâmica familiar e o fenômeno da transgeracionalidade: definição de conceitos*. IN: Como se perpetua a família? A transmissão dos modelos familiares. Wagner, Adriana (coord.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014

WEISS, Piero. *Letters of composers through six centuries*. EUA, Chilton Book Co., 1967.

WILEY, Roland John. *Slavonic and western music: essays for Gerald Abraham*. EUA: UMI Reserch Pres, 1985.

WISNIK, José M. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22.* São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983, 2ª ed.

WOLFF, Marcus Straubel. *Villa Lobos nos anos vinte: do modernismo universalista à busca de brasilidade.* In: Anais do 2º Simpósio Villa-Lobos. Perspectivas Analíticas para a música de Villa-Lobos. SãoPaulo: ECA/USP, 2012

ZAGONEL, Bernadete. *Coleção Primeiros Passos: O que é gesto musical* – Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1992

Partituras

El Retablo del maese Pedro – partitura – Edição: J&W Chestr Ltda (London) – 1925 – vocal score – site: www.ismlp.org

Sites consultados

ABBEY LIBRARY OF SAINT GALL
Disponível em <http://www.stibi.ch/ > Acesso em 10 nov.2014

ADMONT ABBEY LIBRARY
Disponível em <http://www.stiftadmont.at/> Acesso em 10 nov. 2014

ADOLPHESAX
Disponível em <http://www.adolphesax.com/> Acesso em 10 jul. 2016

AMAZON
Disponível em <www.amazon.com > Acesso em 30.jul.2016

ARCHIVE CONCERTGEBOWN
Disponível em <http://archief.concertgebouworkest.nl/en/archive/search/> Acesso em10 fev.2015

ARCHIVE.ORG
Disponível em <https://archive.org/web/> Acesso em 15 jan.2016

ARQUIVO JOAQUÍN TURINA / FUNDAÇÃO JUAN MARCH
Disponível em <http://www.joaquinturina.com/> Acesso em 10 nov.2014

ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO
Disponível em <http://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=346367> Acesso em 20 mar.2016

ASSOCIATION CHATOU NOTRE VILLE
Disponível em < http://chatounotreville.hautetfort.com/archive/> Acesso em 30.jul.2016

BACH-CANTATAS WEBSITE
Disponível em <http://www.bach-cantatas.com> Acesso em 15 fev.2016

BIBLIOTECA BRASILIANA
Disponível em < http://www.brasiliana.usp.br/node/1110> Acesso em 15 fev.2016

BIBLIOTECA BRASILIANA USP
Disponível em < http://www.brasiliana.usp.br/> Acesso em 15 mar.2016

BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE DE BONN
Disponível em <http://www.ulb.uni-bonn.de/> Acesso em 10 nov. 2014

BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE DE OXFORD
Disponível em < http://www.bodleian.ox.ac.uk/bodley/finding-resources> Acesso em 10 nov. 2014

BIBLIOTECA DE STUTTGART
Disponível em < http://www.librarybuildings.info/germany/stuttgarts-municipal-library> Acesso em 10 nov. 2014

BIBLIOTECA DIGITAL MUNDIAL
Disponível em < http://www.wdl.org/pt/> Acesso em 10 nov. 2014

BIBLIOTECA DO CONGRESSO AMERICANO
Disponível em < www.loc.gov> Acesso em 10 nov. 2014

BIBLIOTECA DO CONHECIMENTO ONLINE
Disponível em <http://www.b-on.pt/> Acesso em 10 nov. 2014

BIBLIOTECA GUSTAV MAHLER
Disponível em <http://www.mediathequemahler.org/mmm/collections> Acesso em 23 mar.2015

BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE
Disponível em < http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bma/> Acesso em 10 nov. 2014

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPANHA
Disponível em <www.xn--espaecultura.tbn.es> Acesso em 10 nov. 2014

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPANHA
Disponível em <http://www.bne.es/es/Inicio/index.html> Acesso em 10 nov.2014

BIBLIOTECA NACIONAL DE FRANÇA
Disponível em < http://gallica.bnf.fr/> Acesso em 05 mai.2016

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL
Disponível em < http://purl.pt/index/geral/PT/index.html> Acesso em 10 nov.2014

BIBLIOTECA NACIONAL RIO DE JANEIRO
Disponível em <http://bndigital.bn.br/> Acesso em 02 mai. 2014

BIBLIOTECA PÚBLICA DE NOVA YORK
Disponível em < http://tagg.org > Acesso em: 21 mar. 2007

BIBLIOTECA REAL DA BÉLGICA
Disponível em <http://belgica.kbr.be/fr/coll/jour/jour_fr.html> Acesso em 10 nov. 2014

BILIOTECA DA UNESCO
Disponível em <www.unesco.org> Acesso em 10 nov. 2014

BRITISH LIBRARY
Disponível em <http://www.bl.uk/> Acesso em 10 nov. 2014

CARNEGIE HALL
Disponível em <http://www.carnegiehall.org/BlogPost.aspx?id=4294998952> Acesso em 20.set.2014

CENTRAL AND STATE LIBRARY OF BERLIN
Disponível em <http://www.zlb.de/> Acesso em 10 nov. 2014

CENTRO DE INFORMAÇÃO EUROPEIA JACQUES DELORS
Disponível em < http://www.eurocid.pt/pls/wsd/wsdwhom0.inicio> Acesso em 10 nov. 2014

CIFRANTIGA BLOG
Disponível em <http://www.cifrantiga.blogspot.com.br/> Acesso em 30 jul.2016

CÍRCULO MONÁRQUICO BRASILEIRO
Disponível em < http://www.circulomonarquico.com.br/tira_duvidas_2.php> Acesso em 20 mar.2016

CLASSICAL NET
Disponível em <http://www.classical.net> Acesso em 30 jul.2016

CONSERVATÓRIO DE PARIS
Disponível em <http://www.conservatoiredeparis.fr/> Acesso em 15 fev. 2016

CHRISTIAN POULET
Disponível em <http://www.christianpoulet.com/> Acesso em: 30 jul.2016

CSUC
Disponível em <http://www.csuc.cat/ca/biblioteques/pica/el-prestec-consorciat>
Acesso em 10 nov. 2014

DELCAMPE
Disponível em <http://www.delcampe.net/> Acesso em: 30 jul.2016

DEUTSCHE NATIONAL BIBLIOTEK
Disponível em <https://portal.dnb.de/opac.htm?query=&method=simpleSearch>
Acesso em 08 jan.2016

DICIONARIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA
Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/> Acesso em: 25 abr.2014

DIGITAL BOOK INDEX
Disponível em <http://www.digitalbookindex.org/search_keyword> Acesso em 10 nov. 2014

DIGITAL GENERAL COLECTION
Disponível em <http://quod.lib.umich.edu/g/genpub/> Acesso em 10 nov. 2014

DISCOGS
Disponível em <http://www.discogs.com> Acesso em: 30 abr.2016

DIVINE ART
Disponível em < https://www.divine-art.co.uk/> Acesso em: 30 jul.2016

DRA
Disponível em <http://www.dra.de> Acesso em: 30 jul.2016

EDMODO BLOG
Disponível em <https://blog.edmodo.com/2014/03/27/womens-history-month-nadia-boulanger-composing-comprehension/> Acesso em: 30 abr.2016

ENCICLOPEDIA BRITÂNICA
Disponível em <http://www.britannica.com/> Acesso em: 30 abr.2016

ENCICLOPEDIA ITAÚ CULTURAL
Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/> Acesso em: 25 abr.2014

EN TORNO A BUÑUEL
Disponível em < https://lbunuel.blogspot.com.br/p/1900-hijo-deleonardo-y-maria-nace-en-la.html/> Acesso em: 30 mar.2016

ESTRELAS QUE NUNCA SE APAGAM
Disponível em < http://bonavides75.blogspot.com.br/> Acesso em: 30 abr.2016

EUROPEANA
Disponível em < http://www.europeana.eu/portal/> Acesso em 10 nov. 2014

FESTIVAL DE SALZBURG
Disponível em <http://www.salzburgerfestspiele.at/en/history> Acesso em 31 mai.2015

FORGOTTEN OPERA SINGERS BLOG
Disponível em <http://forgottenoperasingers.blogspot.com.br/search?q=croiza> Acesso em 30 abr.2016

FUNDAÇÃO IGOR STRAVINSKY
Disponível em <www.foundation-igor-stravinsky.org> Acesso em 15 mai.2015

GEHEUGEN VAN NEDERLAND
Disponível em < http://www.geheugenvannederland.nl/> Acesso em: 30 abr.2016

GETTY IMAGES
Disponível em <http://www.gettyimages.com.au> Acesso em 30 jul.2016

GOOGLE BOOKS
Disponível em <https://books.google.com.br/> Acesso em 18 dez.2016

FUNDAÇÃO MAGDA TAGLIAFERRO
Disponível em <http://www.magdatagliaferro.com.br> Acesso em 30 jul.2016

FUNDAÇÃO MANUEL DE FALLA
Disponível em <https://www.manueldefalla.com/> Acesso em: 05 jul.2015

HAMBURG STAT LIBRARY
Disponível em < https://www.sub.uni-hamburg.de/en/service/english.html> Acesso em 10 nov. 2014

HARVARD UNIVERSITY LIBRARY OPEN COLLECTION PROGRAM
Disponível em < http://ocp.hul.harvard.edu/immigration/scope.html> Acesso em 10 nov. 2014

HATHY TRUST DIGITAL LIBRARY
Disponível em < http://www.wdl.org/pt/> Acesso em 10 nov. 2014

HET UTRECHTS ARCHIVE
Disponível em <http://www.hetutrechtsarchief.nl/collectie/archiefbank> Acesso em 08 fev.2015

IDREF
Disponível em <http://www.idref.fr/autorites/autorites.html> Acesso em 08 jan.2015

IMAGES D´ART
Disponível em < http://art.rmngp.fr/fr/library/> Acesso em 08 jan.2015

INSTITUTO CAMÕES
Disponível em < cvc.instituto-camoes.pt > Acesso em 08 jan.2015

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO
Disponível em < http://www.institutopianobrasileiro.com.br/> Acesso em 02 out.2016

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO - IHGB
Disponível em < https://www.ihgb.org.br/> Acesso em 06 mai.2015

INTERNET ARCHIVE
Disponível em < http:// Internet.archive.org> Acesso em 08 jan.2015

ISMLP / PETRUCCI MUSIC LIBRARY
Disponível em < http://imslp.org/ > Acesso em 02 dez.2015

JOVEM VICENTINO
Disponível em < http://www.jovemvicentino.com.br/ > Acesso em 02 out.2016

L´ART LYRIQUE FRANÇAIS
Disponível em < http://www.artlyriquefr.fr/ > Acesso em 02 out.2016

LIBERTY ELLIS FOUNDATION
Disponível em <www.libertyellisfoundation.org> Acesso em: 10 dez.2014

LIBRARY AND ARCHIVES CANADA
Disponível em < http://www.collectionscanada.gc.ca/lac-bac/search-recherche/all-tout.php?Language=eng> Acesso em 08 jan.2015

MARCEL MOYSE SOCIETY
Disponível em < https://www.moysesociety.org > Acesso em 16 jul.2016

MELO CLASSIC
Disponível em <www.meloclassic.com> Acesso em 03.jul.2016

MOZARTEUM UNIVERSITY SALZBURG
Disponível em <https://www.moz.ac.at/en/kunst/soak/geschichte.php> Acesso em 31 mai.2015

MUSEU IMPERIAL
Disponível em <http://www.museuimperial.gov.br/historico-personagens.html> Acesso em 20 mar.2016

MUSEU VILLA LOBOS

Disponível em <www.museuvillalobos.org.br/> Acesso em 19 jun.2015

MUSIC SALES CLASSICAL

Disponível em <www.musicsalesclassical.com/> Acesso em 30 jun.2016

MUSICOLOGIE.ORG

Disponível em <http://www.musicologie.org/Biographies/> Acesso em 02 out.2016

NATIONAL LIBRARY OF NETHERLANDS

Disponível em < https://www.kb.nl/en > Acesso em 10 fev.2015

OBOE CLASSICS

Disponível em < https://www.oboeclassics.com > Acesso em 16 jul.2016

ÓPERA DE PARIS

Disponível em <https://www.operadeparis.fr/en/artists/season-15-16> Acesso em 23 set.2015

OPERA REX

Disponível em < http://operarex.highwire.com/> Acesso em 18 jan.2016

ORCHESTRE L´AMOUREUX

Disponível em <http://orchestrelamoureux.com/> Acesso em 08 jan.2015

OREGO STATE UNIVERSITY - OSU

Disponível em < http://people.oregonstate.edu/~cohenle/index.html> Acesso em 30 jul.2016

ÖSTERREICHISCHE NATIONAL BIBLIOTEK

Disponível em <http://www.onb.ac.at/> Acesso em 08 jan.2015

PARIS EN IMAGES
Disponível em <http://www.parisenimages.fr> Acesso em 18 jul.2016

PAST DAILY
Disponível em <http://www.pastdaily.com> Acesso em 30 jul.2016

PINTEREST
Disponível em <http://www.pinerest.com> Acesso em 30 jul.2016

PRESTO CLASSICAL
Disponível em <http://www.prestoclassical.co.uk.> Acesso em 30 jul.2016

PROJETO GUTEMBERG
Disponível em <http://www.gutenberg.org/wiki/Main_Page> Acesso em 08 jan.2015

PRONE TO VIOLINS
Disponível em < http://pronetoviolins.blogspot.com.br/> Acesso em 30 jul.2016

RESOURCES
Disponível em <http://resources.huygens.knaw.nl/> Acesso em 30 jul.2016

REVISTA BRASIL EUROPA
Disponível em <http://www.revista.brasil-europa.eu/> Acesso em 02 out.2016

REVISTA FORMAS & MEIOS
Disponível em <http://www.revistaformasemeios.jex.com.br//> Acesso em: 25 jul.2016

REVISTA USP
Disponível em <http://www.revistas.usp.br/ls/issue/archive> Acesso em 18 fev.2015

SALLE GAVEAU
Disponível em <http://www.sallegaveau.com/la-salle/historique> Acesso em 18 fev.2015

SALT LAKE CITY PUBLIC LIBRARY
Disponível em <http://www.slcpl.lib.ut.us/databases> Acesso em 08 jan.2015

SCHOLA CANTORUM
Disponível em <http://www.schola-cantorum.com> Acesso em 29 fev.2016

SENATE HOUSE LIBRARIES
Disponível em <http://catalogue.ulrls.lon.ac.uk/search~S24> Acesso em 03 mar.2015

SERGE PROKOFIEV FOUNDATION
Disponível em <http://www.sprkfv.net/> Acesso em: 02 fev.2016

SINGS AKADEMIE PROGRAMS
Disponível em
<http://www.concertprogrammes.org.uk/html/search/verb/GetRecord/4580/> Acesso em 08 fev.2015

SITE ÉMILE VUILLERMOZ
Disponível em <http://emilevuillermoz.over-blog.com/> Acesso em 10 jan.2016

SOUNDFOUNTAIN
Disponível em <http://www.soundfountain.com> Acesso em 30 jul.2016

SPOTIFY
Disponível em < https://play.spotify.com> Acesso em 02 out.2016

STARDUCINE – THE MOVIE ARCHIVES IN EUROPE
Disponível em <http://www.starducine.com> Acesso em 30 jul.2016

THE HAMBOURG CONSERVATORY OF MUSIC
Disponível em < http://www.hambourgconservatory.ca/> Acesso em 10 jul.2016

THE INTERNATIONAL RAOUL WALLENBERG FOUNDATION
Disponível em <http://www.raoulwallenberg.net> Acesso em 30 jul.2016

THE NATIONAL ACADEMY PRESS
Disponível em <http://www.nap.edu/> Acesso em 03 mar.2015

THE NATIONAL LIBRARY OF WALES
Disponível em < https://www.llgc.org.uk/index.php?id=digitalmirror> Acesso em 03 mar.2015

THE STOKOWSKI LEGACY
Disponível em < http://www.stokowski.org/index.html> Acesso em 19 jul.2016

UNIVERSIDADE DE GENEVE
Disponível em < Universidade de Geneve -
http://athena.unige.ch/athena/admin/searchathena.html> Acesso em 03 mar.2015

UNIVERSIDADE AUTÔNOMA DE BARCELONA 1
Disponível em < http://cataleg.uab.cat:8024/> Acesso em 03 mar.2015

UNIVERSIDADE AUTONOMA DE BARCELONA 2 - – Disponível em
<http://www.uab.cat/bib/> Acesso em 03 mar.2015

UNIVERSITY OF CALIFORNIA – Calisphere
Disponível em <http://calisphere.org/> Acesso em: 30 jul.2016

VIAF – VIRTUAL INTERNATIONAL AUTHORITY FILLE
Disponível em < http://viaf.org/ > Acesso em 03 mar.2015

WIKIMEDIA COMONNS
Disponível em < https://commons.wikimedia.org/> Acesso em 10 nov. 2014

WIKIPEDIA ALEMÃO

Disponível em < https://pt.wikipedia.org/ > Acesso em 23.ago.2016

WIKIPEDIA ESPANHOL

Disponível em < https://es.wikipedia.org/ > Acesso em 18 set.2016

WIKIPEDIA FRANCÊS

Disponível em < https://fr.wikipedia.org/ > Acesso em 15 mar.2016

WIKIPEDIA INGLÊS

Disponível em < https://en.wikipedia.org/ > Acesso em 22 mar.2016

WIKIPEDIA PORTUGUES

Disponível em < https://pt.wikipedia.org/ > Acesso em 15 dez.2016

WIKIWAND

Disponível em <http://www.wikiwand.com> Acesso em 30.jul.2016

YOUTUBE

Disponível em <https://www.youtube.com/> Acesso em 19 jul.2016

ZENTRALES VERSECHNIZ DIGITALISIEITER

Disponível em <www.zudd.de> Acesso em 10 out.2014